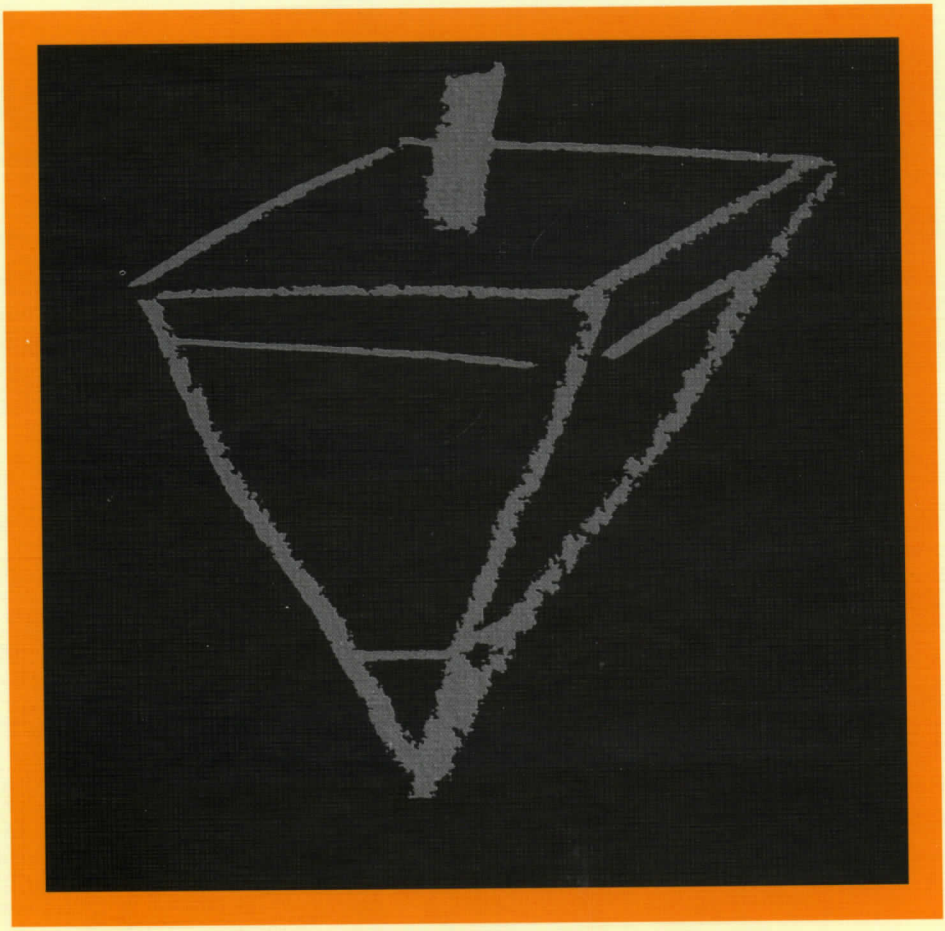
La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Universidad de Navarra



Número 14 * Año 2010

ISSN:1138-6363

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

La Perinola es recogida sistemáticamente en distintas Bases de Datos:
Latindex, ISOC (CSIC), DIALNET, ERCE

Agradecemos a la Fundación Universitaria de Navarra su ayuda en los proyectos de investigación del GRISO, a los cuales pertenece esta publicación.

Agradecemos al Banco Santander su colaboración en los proyectos del GRISO y en *La Perinola*.

© 2010 De los artículos: los autores.
De las ilustraciones en color: Amabel Míguez de la Sierra.

ISSN: 1138-6363
Depósito Legal: NA 2717-1997

Diseño de Cruz Larrañeta. San Sebastián (España). Tfno.: 943 454820.

Edita: Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, S.A.

Impreso en Ziur Navarra, S. A. Polígono Industrial Mutilva Baja, Calle O, n.º 34

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Comité editorial

Director:
Ignacio Arellano (Universidad de Navarra)

Secretario:
J. Enrique Duarte (Universidad de Navarra)

Vocales:
Celsa Carmen García Valdés (Universidad de Navarra), Santiago Fernández Mosquera (Universidad de Santiago de Compostela), Arnulfo Herrera (Universidad Nacional Autónoma de México), Fernando Plata (Colgate University), Victoriano Roncero (SUNY at Stony Brook), Christoph Strosetzki (Universität Münster), Shuko Takebe (Kyoto University of Foreign Studies)
Edwin Williamson (University of Oxford)

Comite científico asesor:

Antonio Azaustre Galiana (Universidad de Santiago de Compostela) | Antonio Carreira (Madrid) | Edmond Cros (Université Paul Valéry-Francia) | James O. Crosby (Florida International University-EE. UU.) | Cristóbal Cuevas (Universidad de Málaga) | Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia) | Henry Ettinghausen (University of Southampton-Inglaterra) | Víctor García de la Concha (Real Academia Española) | Fernando González Ollé (Universidad de Navarra) | Luis Iglesias Feijoo (Universidad de Santiago de Compostela) | Sagrario López Poza (Universidad de la Coruña) | Abraham Madroñal (Consejo Superior de Investigaciones Científicas) | Alessandro Martinengo (Università degli Studi di Pisa-Italia) | Jesús Menéndez Peláez (Universidad de Oviedo) | Roger Moore (St. Thomas University-Canadá) | Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona) | Valentina Nider (Università degli Studi di Trento) | Felipe B. Pedraza (Universidad de Castilla-La Mancha) | Carmen Peraita (Vilanova Universiy-EE. UU.) | Isabel Pérez Cuenca (Universidad San Pablo-CEU) | José María Pozuelo Yvancos (Universidad de Murcia) | Maria Grazia Profeti (Università degli Studi di Firenze-Italia) | Augustin Redondo (Université de la Sorbonne Nouvelle-Francia) | Alfonso Rey (Universidad de Santiago de Compostela) | Josette Riandière La Roche (Université de la Sorbonne Nouvelle-Francia) | Francisco Rico (Universidad Autónoma de Barcelona) | Elias L. Rivers (SUNY at Stony Brook-EE. UU.) | Milagros Rodríguez Cáceres (Universidad de Castilla-La Mancha) | Marie Roig Miranda (Nancy II Université-Francia) | Guillermo Serés (Universidad Autónoma de Barcelona) | Gonzalo Sobejano (Columbia University-EE. UU.) | Carlos Vaíllo (Universidad de Barcelona) | Darío Villanueva (Universidad de Santiago de Compostela)

Administración:
Toda la correspondencia deberá dirigirse a la Secretaría:
J. Enrique Duarte
Universidad de Navarra - Edificio Biblioteca
31080 Pamplona (España)
Tfno: 948 42 56 00 Ext.: 2011
Fax: 948 42 56 36
Prefijo internacional 34 (9)48
Correo electrónico: eduarte@unav.es
http://griso.cti.unav.es/docs/publicaciones/perinola/principal.html

La periodicidad de *La Perinola* es anual.

Suscripción para España y el extranjero: 35 €
Números sueltos: 40 € para España y el extranjero.

Las modalidades de pago son la transferencia o domiciliación bancaria y el pago con cheque o tarjeta de crédito. Todos los pagos deberán figurar a nombre de

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra
La Perinola
Banco de Vasconia, agencia urbana núm. 9, Avda de Pío XII, 32,
31008 Pamplona (España)
Número de cuenta: 0095 / 4732 / 89 / 0600008016
(Banco de Vasconia, vasces2p)

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Número 14 2010

«Quevedo y la crítica norteamericana»

Número coordinado por:
Julián Olivares

Volumen dedicado a
James O. Crosby

Julián Olivares. Presentación: «Quevedo y la crítica norteamericana» 11

Estudios

Lía Schwartz, «La identidad genérica del *Buscón:* notas sobre la trayectoria de su recepción» 19

Julio Vélez-Sáinz, «Alternancias de carnaval y cuaresma en el *Buscón* de Quevedo: (Bajtin como puente entre el hispanismo estadounidense y el español)» 33

Encarnación Juárez Almendros, «El persistente fantasma de la vieja madre en el *Buscón*» 55

Aurora Czeglédi, «La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro xl de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*» 69

Jorge Checa, «Conceptismo, historia y ejemplaridad en la *Vida de Marco Bruto*» 83

Rafael Iglesias, «*Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo y la tradición española antimaquiavélica de los siglos xvi y xvii» 101

Carmen Peraita, «Inventarios vacíos. Circulación manuscrita y formación del canon en las primeras colecciones impresas de Quevedo» 129

James Iffland, «¿Qué hacer con "textos tóxicos"? El caso de *Execración contra los judíos* de Francisco de Quevedo» 151

Antonio Carreño, «Leyendo a Quevedo: Lope» 197

Hernán Sánchez M. de Pinillos, «El soneto "Retirado en la paz de estos desiertos" de Quevedo: ensayo de una lectura fenomenológica» 221

Kenneth Krabbenhoft, «Quevedo y Proclo. Lectura ontológica del soneto "Si quien ha de pintaros ha de veros"» 247

Carlos M. Gutiérrez, «Quevedo y los poetas norteamericanos contemporáneos» 259

Varia

María José Alonso Veloso, «Quevedo, lector del *Anticlaudiano* de Alain de Lille. Noticias sobre nuevas anotaciones autógrafas» 277

Enrique Fernández Rivera, «Fragmentación corporal y exégesis política en Quevedo» 305

María José Tobar Quintanar, «La última revisión quevediana del *Buscón:* la edición príncipe (Zaragoza, 1626)» 321

Jesús Jorge Valenzuela Rodríguez, «La "Carta dedicatoria" del *Buscón*» 365

José Julio Tato Puiggerver, «El léxico científico de Quevedo (IV)» 375

Reseñas

Garzelli, B., *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo,* Pisa, ETS, 2008, 198 pp. (Ignacio ARELLANO) 383

Noticias

Eventos y Publicaciones 391

Sumario analítico / Abstracts 399

Política editorial e instrucciones para los autores de La Perinola 411

Normas editoriales 413

Presentación: Quevedo y la crítica norteamericana

Julián Olivares
University of Houston

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 11-15]

Del pasado al presente

Pareciera que el primer comentarista norteamericano de Francisco de Quevedo fuese el poeta poliglota Ezra Pound[1]. En su ensayo de 1921, «Some Notes on Francisco de Quevedo Villegas», despues de expresar su antipatía por la poesía áurea española —«The disease of Spanish literature has been "Elizabethanism"»[2]— y de tildar a Quevedo como poetastro, pasó a comentar *El Tacaño* [*El Buscón*] en estos términos:

> Unfortunately Francisco de Quevedo Villegas can not resist Iberian exaggerations; *Tacaño* is unsavory in his second chapter […] gradually the vividness fades out of the picture, one suspects the imaginary narrator of «laying it on», and however much one may incline to leniency toward amiable liars the interest of a man's talk wanes when one ceases to believe him[3].

Aquí —si no me equivoco— Pound puso el dedo en un tema que ha devenido hoy en día a ser polémico: ¿cuándo habla Pablos y cuándo habla su amo el autor: *laying it on*?»; o sea, «when does the author speak in character and out of character?»; ¿cuándo es que Quevedo se olvida de

[1] Podríase afirmar que Pound fue hispanista. Conocía la literatura española desde *El Cid* hasta Pérez Galdós. Ver el estudio de Carlos Gutiérrez en este volumen.

[2] Pound, «Some notes», p. 12; Ver también «Algunas notas», p. 89: «La enfermedad de la literatura española ha sido el "isabelismo"». Pues, Pound despreciaba la poesía isabelina, diríamos el *metaphysical wit* (conceptismo).

[3] Pound, «Some notes», p. 19; «Algunas notas», p. 98: «Desgraciadamente; Francisco de Quevedo Villegas no puede resistirse a las exageraciones ibéricas; el segundo capítulo del *Buscón* es insípido […] la viveza va desapareciendo de la imagen; uno sospecha que el narrador imaginario "está cargando las tintas" y por mucho que uno tienda a tolerar o perdonar a los mentirosos simpáticos, el interés de su charla desaparece en cuanto uno deja de creerla».

Pablos e introduce sus hipérboles y extendidas imágenes grotescas? Para ello remito al curioso lector al estudio de Lía Schwartz.

El interés crítico en la poesía de Quevedo, me parece, comenzó con el estudio de Otis Green, *Quevedo and Courtly Love* (1952), trabajo de suficiente envergadura para que Amédée Mas dividiera a los admiradores de su poesía en dos campos: los antiguos y los modernos. Aquéllos siguen la estela de Green —Quevedo como el último bardo del amor cortés—, mientras éstos, la de Dámaso Alonso— tienen a Quevedo como hermano mayor de nuestra angustia existencial.

Para la prosa de Quevedo, comencemos con Raimundo Lida (Harvard 1953-1979), quien se dedicó a los escritos políticos y religiosos, al epistolario de Quevedo, y también al *Buscón*[4], curiosa atracción de opuestos[5]. Siguen los varios trabajos de Manuel Durán y los de Donald Bleznick[6].

El quevedista norteamericano más destacado —y mundialmente reconocido— ha sido James O. Crosby, quien ha dedicado toda su vida a la investigación de la obra de Quevedo. Crosby ha sido pionero en avanzar y establecer criterios para la crítica textual de las obras de Quevedo, y con ello —claro está— para las letras áureas. Elias L. Rivers —quien a su vez ha contribuido con trabajos admirables sobre Quevedo[7]— recientemente comentó cómo Crosby se interesó en la crítica textual en torno a Quevedo:

> [In 1954] he became painfully aware that most of Quevedo's works, like many other canonical works written by early modern Spanish authors, were not available in trustworthy editions, critically established with a systematic methodology[8].

Desde su primera edición de «Católica, sacra, real magestad» (1958) (y no olvidando sus importantes trabajos críticos) hasta su monumental edición de los *Sueños* (1993) y *La tradición manuscrita de los Sueños de Quevedo y la primera edición* —y hasta recientemente[9]—, Crosby ha fijado los criterios a seguir para la edición de los textos áureos.

Como complemento a los trabajos de Crosby y como fruto de su crítica textual, Lía Schwartz ha aportado a la crítica quevediana su formación clásica, identificando fuentes y elucidando la retórica poética de Quevedo, con énfasis en el sistema metafórico de sus obras, la semiología y las convenciones que determinan la producción de textos áureos.

[4] Sus *Letras hispánicas* (1958) recopila cinco estudios, y el póstumo *Prosas de Quevedo* (1981) recoge nueve, más una bibliografía de todos sus estudios sobre Quevedo.

[5] Ver Rose, 1982, p. 151: «Quevedo fascinated Raimundo Lida. Surely it was an attraction of opposites».

[6] Tenemos el curioso caso de un Raúl A. Del Piero quien se doctoró en Harvard con una tesis sobre *Las fuentes de Job de Quevedo* (1958). Publicó diez estudios sobre Quevedo entre 1958 a 1961, inclusive uno en *PMLA*. Luego desapareció, sea por muerte o abandonar la carrera. Ver las entradas 314-324 en la *Guía bibliográfica* de Crosby.

[7] Su último aporte a la crítica quevediana ha sido *Quevedo y su poética dedicada a Olivares*.

[8] Rivers, 2004, p. 323.

[9] *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo; Índice onomástico, toponímico y bibliográfico de las Cartas de Jesuitas, 1634-1648*.

Entre sus obras destacan *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo; Quevedo: Discurso y representación,* y asimismo varios libros de crítica y ediciones escritos en colaboración con investigadores españoles. En el ámbito de la retórica en la obra de Quevedo, cabe señalar también los trabajos de Luisa López Grigera.

También han sido valiosas la aportaciones de James Iffland a la crítica quevediana, sobre todo su estudio en dos volúmenes de *Quevedo and the Grotesque* (últimamente, ha vuelto su interés a Cervantes), y asimismo los trabajos de Carmen Peraita, tanto sobre la poesía como la prosa.

Hacia el futuro

El estudio de las letras del Siglo de Oro en las universidades norteamericanas se encuentra en una situación precaria. Tanto al nivel de posgrado como en el de pregrado, las universidades o van eliminando estos cursos o los mantienen, pero ya no más como cursos obligatorios, los que son designados como *core courses,* como ha sucedido en la Facultad de Humanidades de mi institución. Al nivel de posgrado, son cada vez más numerosos los estudiantes que siguen la especialidad de la literatura y cultura latinoamericanas, y de lingüística. Es aún más lamentable el caso de estudiantes doctorados sin jamás haber leído ni cursado el *Quijote.*

Para tener una idea más clara sobre el futuro del estudio de Quevedo, hice una encuesta de las tesis doctorales escritas en universidades estadounidenses en los últimos diez años, de 1998-2008. Y para poner a Quevedo en perspectiva, hice lo mismo con Cervantes y Lope, y tesis doctorales en el Siglo de Oro. He aquí los resultados.

Para los años 1998-2008, sobre Cervantes se escribieron 21 tesis doctorales monográficas, más 22 de tipo comparativo, sea de autores / obras, sea de autores incluidos bajo un tema[10]. Sobre Lope de Vega, las cifras son 8 tesis monográficas y 15 comparativos; para Quevedo, 3 tesis monográficas y 14 comparativos; y para tesis en el Siglo de Oro, 126.

Tesis doctorales escritas sobre Cervantes, Lope de Vega, Quevedo y en el campo de la literatura aurisecular en Estados Unidos: 1998-2008

	Cervantes	Lope de Vega	Quevedo	Siglo de Oro
1998-1999	2/4*	0/2*	2/3*	17
1999-2000	5/5*	1/6*	0/1*	23
2000-2001	2/0	1/1*	0/1*	7

[10] Tomados de la revista *Hispania.* En cuanto a las tesis de tipo comparativo, pueden ser sobre autores múltiples, obras suyas comparadas con las de otros—e.g., Willis, Angela L.: Alejo Carpentier, *El mundo alucinante;* Quevedo, *El Buscón. The Living Tradition of the Baroque Picaresque.* Texas. Zimic. (86.2, #127) o incluido bajo un tema: Vélez-Sainz, Julio. *The Spanish Parnassus: Canon, Patronage and Propaganda in the Golden Age* (Garcilaso, Cervantes, Góngora, Lope de Vega, Quevedo). Chicago. De Armas. (86.2, # 76). Es de notar, sin embargo, que no todos los directores de tesis suministran la información de sus doctorados a *Hispania.* La revista *Modern Language Journal* también tiene una lista e incluye tesistas de otros países.

2001-2002	1/3*	3/2*	0/4*	16
2002-2003	2/2*	0/2*	0/2*	12
2003-2004	4/3*	1/1*	0/2*	19
2004-2005	1/1*	0/0	0/0	9
2005-2006	1/2*	0/0	0/1*	10
2006-2007	2/2*	1/0	1/0	8
2007-2008	1/0	1/1*	0/0	5
Total:	21/22	8/15	3/14	126

Como se puede ver, Quevedo viene a la zaga tras Cervantes y Lope. E inclusive se han escrito más tesis sobre autoras femeninas —10/10*— que sobre Quevedo[11]. La situación de las tesis en el Siglo de Oro no se ve tan mal, con un promedio de 12.6 en cada año de este período, pero mucho menos que las de la literatura y cultura latinoamericanas y lingüística.

Para terminar con una nota optimista, tres de los tesistas de este período coloboran en este número de *La Perinola*[12]. Agradezco a Ignacio Arellano y a Santiago Fernández Mosquera la amable invitación de coordinar este número sobre *Quevedo y la crítica norteamericana*[13].

Bibliografía

Arellano, I., y L. Schwartz, ed., F. de Quevedo, *Poesía selecta,* Barcelona, ppu, 1989.

Arellano, I., y L. Schwartz, ed., F. de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi, y otros poemas,* Barcelona, Crítica, 1998.

Crosby, J. O., *The Text Tradition of the Memorial «Católica, sacra, real magestad»,* Lawrence, University of Kansas Press, 1958.

Crosby, J. O., *Guía bibliográfica para el estudio crítico de Quevedo,* London, Grant & Cutler, 1976.

Crosby, J. O., ed., F. de Quevedo, *Sueños y discursos,* Madrid, Castalia, 1993.

Crosby, J. O., *La tradición manuscrita de los «Sueños» de Quevedo y la primera edición,* West Lafayette, in, Purdue University Press, 2005.

Crosby, J. O., *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo,* Woodbridge, Suffolk, Támesis, 2005.

Crosby, J. O., *Indice onomástico, toponímico y bibliográfico de las Cartas de Jesuitas, 1634-1648,* Woodbridge, Suffolk, Támesis, 2009.

Del Piero, R. A., «La respuesta de Pérez de Montalbán a la *Perinola* de Quevedo», *Publication of the Modern Language Association,* 76, 1961, pp. 40-47.

Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque,* London, Támesis, 1978-1982, 2 vols.

Iffland, J., ed., *Quevedo in Perspective,* Newark, de, Juan de la Cuesta, 1982.

Green, O., *Quevedo and Courtly Love,* Boulder, University of Colorado, 1952.

[11] María de Ágreda, Teresa de Cartagena, Mariana de Carvajal, Leonor de la Cueva y Silva, Feliciana Enríquez de Guzmán, Catalina de Erauso, Marcela de San Félix, María de Zayas y Sotomayor.

[12] Aurora Czeglédi, Carlos Gutiérrez, Julio Vélez-Sainz.

[13] Por tener otras obligaciones varios estudiosos no pudieron colaborar en este número.

Lida, R., *Letras hispánicas. Estudios, Esquemas,* México, Fondo de Cultura Económica, 1958.
Lida, R., *Prosas de Quevedo,* ed. A. Prieto, Barcelona, Crítica, 1981.
López Grigera, L., ed., F. de Quevedo, *La cuna y la sepultura, para el conocimiento propio y desengaño de las cosa ajenas,* Madrid, Aguirre, 1969.
López Grigera, L., ed., F. de Quevedo, *La Hora de todos y La Fortuna con seso,* Madrid, Castalia, 1975.
López Grigera, L., ed., *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998.
Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones Hispano-Americanas, 1957.
Pound, E., «Some Notes on Francisco de Quevedo», *Ezra Pound's Poetry and Prose Contributions to Periodicals,* New York-London, Garland, 1991, vol. 11[14].
Rivers, E. L., «Language and Reality in Quevedo's Sonnets», en J. Iffland, ed., *Quevedo in Perspective,* Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 17-32.
Rivers, E. L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares,* Pamplona, Eunsa, 1998.
Rivers, E. L., «Crosby's Impact on Critical Editing», en L. Schwartz, ed., *Studies in Honor of James O. Crosby,* Newark DE, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 325-332.
Rose, C., «Raimundo Lida's Contribution to Quevedo Studies», en J. Iffland, ed., *Quevedo in Perspective,* Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 251-256.
Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1983.
Schwartz, L., *Quevedo: Discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.
Schwartz, L., y A. Carreira, *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
Schwartz, L., ed., F. de Quevedo. *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* Madrid, Castalia, 2003.
Schwartz, L., ed., *Studies in Honor of James O. Crosby,* Newark, DE, Juan de la Cuesta, 2004.
Schwartz, L., *Política y literatura en Quevedo: el prudente consejo de la monarquía,* Santander, Universidad de Cantabria, 2006.

[14] Ver también *Hermes,* 69 (1921), pp. 199-213. Trad. Jordi Doce, «Algunas notas sobre Francisco de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 571, 1998, pp. 89-108; http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12604427571264844198624/208254_0028.pdf.

Estudios

La identidad genérica del *Buscón:* notas sobre la trayectoria de su recepción

Lía Schwartz
The Graduate Centre
The City University of New York

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 19-31]

> *Quel est le statut des noms des genres? […] les termes génériques ont un statut bâtard. Ils ne sont pas de purs termes analythiques qu'on appliquerait de l'éxtérieur à l'histoire des textes, mais font, à des degrées divers, partie de cette histoire même. Le terme roman, par example, n'est pas un concept théorique correspondant à une definition nominale acceptée par l'ensemble des théoriciens littéraires de notre époque mais d'abord et avant tout un terme accolé à des époques diverses à des textes divers, par des auteurs, des éditeurs et des critiques divers.*
>
> Jean-Marie Schaeffer, «De l'identité textuelle à l'identité générique», en *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?,* Paris, Seuil, 1989, p. 65.

La nueva edición del *Buscón,* realizada por Pablo Jauralde para las *Obras completas en prosa* que publica la Editorial Castalia, ha dado ya nuevo impulso a la revisión de cuestiones ecdóticas y hermenéuticas, debatidas extensamente desde 1927, fecha de la publicación del famoso artículo de Leo Spitzer en *Archivum Romanicum,* hasta el presente[1]. Contábamos ya con resúmenes de los vaivenes que caracterizaron la interpretación de esta novela picaresca en los prólogos de algunas ediciones aparecidas después de 1990: la del mismo Jauralde, por ejemplo, o la de Fernando Cabo, de 1993, que inicia la sección sobre cuestiones críticas refiriéndose a la particular dialéctica de estas interpretaciones abocadas a la recuperación del sentido del texto que nos legó Quevedo[2]. Los desencuentros se manifestaron en la evaluación de la estructura narrativa del *Buscón,* y de la construcción de personajes, en la recreación

[1] Madrid, 2007.
[2] Cabo, 1993, «Cuestiones críticas en torno al *Buscón*»

RECIBIDO: 16-6-2009 / ACEPTADO: 8-7-2009

quevediana de la fórmula autobiográfica o en la intencionalidad y el sentido o sentidos del texto mismo. Lo cierto es que estas divergencias interpretativas, como ya afirmaba Cabo, se ordenaron en polaridades aparentemente irreductibles en lo que respecta al género y al discurso narrativo del *Buscón,* ¿novela, sátira o miscelánea de dichos agudos?; ¿obra de intención didáctica o mero juguete estetizante?; ¿obra realista u obra en la que su autor quiso hacer alarde de ingenio centrándose en la construcción de un estilo agudo que intenta capturar la atención del lector a expensas del relato mismo?

En estos momentos, y como consecuencia de la evolución de las teorías literarias que proporcionaron modelos de análisis o enfoques críticos para interpretar los textos artísticos se ha vuelto inaceptable esta mencionada reducción a «polaridades». En lo que respecta al género del *Buscón,* por ejemplo, mucho se ha debatido sobre el concepto teórico de género, y la función que cumple tanto en la producción como en la recepción de una obra artística. En cuanto a la oposición entre intención moralizante o simplemente estetizante del texto, hoy resulta inevitable la pregunta: ¿qué autor del XVII construiría una obra de ficción fuera del paradigma aristotélico u horaciano que exigía que la poesía, es decir, la literatura, cumpliera con la doble función de *et delectare et prodesse?* Y en cuanto al «realismo» de la obra, ¿quién pasaría hoy por alto las investigaciones sobre periodización literaria que se llevaron a cabo en la segunda mitad del siglo XX, ya sea centradas en las literaturas nacionales o en el campo disciplinario de la literatura comparada? En efecto, si el referente del término «realismo» fuera el movimiento realista decimonónico o el tipo de ficción construido según sus convenciones estéticas, sin duda sería anacrónico exigir que una obra renacentista o barroca se adecuara a ese paradigma. Ahora bien, si se utiliza el término para describir una obra literaria que pretende ser «fiel representación» del mundo real, conviene recordar que la ficción realista del XIX se proponía reproducir particulares históricos, mientras que el principio de verosimilitud que debía regir la imitación según las poéticas clásicas se refería a universales y así fue definido por Aristóteles, por Horacio o por los tratadistas del XVI. Finalmente, tampoco tiene sentido en estos momentos evaluar la intencionalidad de un texto literario a partir de la oposición ético-estético. Para un escritor barroco, no se trataba de optar entre dos intenciones como si estas se opusieran en disyuntiva irresoluble. La práctica del estilo agudo según la estética barroca no incidía sobre la adhesión a los principios básicos de la poética clásica, que daba por sentado el principio de la doble función de un texto artístico y ello puede comprobarse leyendo cualquier tratado de poética de la época, como el de López Pinciano, por dar sólo un ejemplo[3]. Quevedo, en sus sátiras y en su novela picaresca, o Gracián, en sus tratados y en su novela alegórica, se proponían precisamente componer un mensaje de proyección

[3] Ver imitación y epístola quinta, López Pinciano, 1973.

moral que habían escrito en el estilo agudo característico del arte de ingenio que practicaron.

Incógnitas y conjeturas: la composición y transmisión del texto

No menos comentarios suscita aun la problemática textual y la datación del *Buscón*. Como es bien sabido, carecemos de datos precisos sobre la fecha de redacción del *Buscón,* transmitido en cuatro testimonios: tres manuscritos (*C, S, B*), estudiados en 1953 por Rodríguez-Moñino, y una primera edición[4]. La princeps apareció en Zaragoza en 1626, y llevaba el título: *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, exemplo de Vagamundos y espejo de Tacaños*. No se sabe aun con certeza cómo llegó el manuscrito a la imprenta, aunque se supone que fueron muchas las copias manuscritas que circularon antes de esa fecha. De allí que se suponga asimismo que una de estas copias (¿retocada por el librero de Zaragoza, R. Duport, por una persona encargada por él o por el propio autor?), debe haber sido la que se facilitó al impresor, P. Verges, pero tampoco hay datos precisos sobre quién habría entregado esa copia del texto del *Buscón* a Duport. Un dato histórico que recuerda ahora Jauralde debe ser tenido cuenta, aunque no aclare, en sí mismo, todos los interrogantes del caso. En efecto, fue en 1626 cuando Quevedo pasó unos días en Zaragoza como parte de la comitiva real que asistiría a las cortes aragonesas de Monzón. De ello podría deducirse que fue el autor mismo quien gestionó su edición, así como la de la *Política de Dios,* también publicada en Zaragoza. Sin embargo, coincido con Jauralde en que, sin investigar a fondo los archivos históricos de protocolos de Zaragoza y otras ciudades de Aragón, es peligroso decidir *tout court* que la copia entregada habría sido corregida por su autor[5].

Según Lázaro Carreter, de la *princeps* derivaron los subsiguientes impresos en los siglos xvii y posteriores, aunque singulariza una segunda edición que hizo publicar Duport en 1628 y que contenía importantes variantes que mejoraban el texto de la primera[6]. Se basa fundamentalmente en ella la edición de Fernández Guerra de 1852, en la que éste corrigió pasajes confusos recurriendo a impresos posteriores, y la de A. Castro de 1911. Quienes desde comienzos del xx se habían acostumbrado a leer el *Buscón* en la edición de la bae, o en la primera de A. Castro de 1911, que él mismo calificaría años más tarde de «insuficiente» «por todos conceptos» y, por ello, anulada, debieron hacer el esfuerzo de adaptarse a la que el mismo Castro publicó en la segunda, de 1927, en la que editaba el texto transmitido en el ms. *S,* hallado en la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander[7]. Los lectores y los quevedistas de mi generación, en cambio, leímos y enseñamos el *Buscón* en un

[4] Ver este trabajo fundamental en Rodríguez-Moñino, 1953.
[5] Quevedo, *Historia de la vida,* ed. Jauralde, 2007, pp. 531 y ss.
[6] Quevedo, *La vida,* ed. Lázaro, 1965, p. xiv.
[7] Quevedo, *El Buscón,* ed. Castro, 1927, p. vii.

texto diferente: el que ofreció Lázaro Carreter en su edición crítica de 1965, realizada con criterio neolachmanniano, que se hizo canónico a partir de esa fecha, y fue reproducido en casi todas las ediciones escolares de la obra que se sucedieron, incluyendo las de Domingo Ynduráin, Antonio Rey Hazas, y Carlos Vaíllo[8]. La edición crítica de Lázaro Carreter había presentado en su estudio preliminar la filiación de los distintos testimonios, situando, por un lado, el manuscrito Bueno (*B*); por el otro, los mss. de la Biblioteca Menéndez Pelayo (*S*) y la copia del códice catedralicio de Córdoba (*C*), así como el texto de la *princeps,* visto este último en la tradición de los impresos. Basándose en estos documentos Lázaro Carrreter diseñó una hipotética «genealogía» de los cuatro testimonios conservados: por un lado, el ms. *B,* derivado a corta distancia de un original perdido; por el otro, un arquetipo *X,* producto de otro original perdido, del que dependerían, bastante alejados, *C, S,* y la princeps *E*. Con los materiales de que disponía, Lázaro intentó reconstruir el arquetipo *X,* texto que edita, pero reproduce a pie de página el del ms. *B*[9]. A partir del análisis de las variantes, Lázaro llegó a la conclusión de que la obra había pasado por dos redacciones, ambas atribuibles a Quevedo y, apoyándose en argumentos retóricos o estilísticos, que el texto de la primera era el transmitido en el ms. *B*. Opinaba asimismo que esta primera redacción representada por *B* era muy temprana, apoyándose en varias referencias a personajes y eventos históricos que remiten a los años en los que Quevedo residió en Valladolid. Por ello, propone fecharla hacia 1603-1604 y la segunda redacción, hacia 1609-1614. Finalmente, por su interés documental, imprimió los preliminares de la *princeps* al frente de su edición, pero creía que ni la advertencia al lector ni los versos atribuidos a «Luciano» eran de Quevedo.

En cambio, a partir de 1988, las ediciones de Edmond Cros, Pablo Jauralde Pou, Fernando Cabo e Ignacio Arellano, ofrecieron un *Buscón* diferente, ya que escogieron como texto base el del ms. *B* por diferentes razones, lo cual exigió a sus lectores y críticos un nuevo proceso de acomodación, ya que éste es bastante diferente del *textus receptus* de Lázaro[10]. Sigue disputándose, sin embargo, que *B* constituya la primera versión de la obra. Rey declaró así en 2005 que el análisis de las variantes indicaba que la versión de *S* era «la más alejada de las otras tres» (2005, p. xiv), por tanto, «todo parece indicar que constituye la versión más temprana del *Buscón*». Rey distingue dos tipos de variantes: de autor y de copista. Las variantes de copista contendrían «cerca de dos centenares de errores de transcripción»; las variantes redaccionales, en cambio, «deben considerarse de autor, no de copista.» En cuanto a la fecha de composición, la hipótesis de Rey, opuesta a la de Lázaro, es que

[8] Ver la edición de Ynduráin en Quevedo, *El Buscón,* 1980, la de Rey Hazas, en Quevedo, 1983 y la de Vaíllo, en Quevedo, 1980 y 1988.

[9] Ver Quevedo, *El Buscón,* 1965, p. lxxii.

[10] Ver Quevedo, *El Buscón,* ed. Cros, 1988; Jauralde, 1990; Cabo, 1993; Arellano, 1997 y Jauralde, 2007.

el texto del *Buscón* pasó, ya no por dos, sino por cuatro versiones que ordena cronológicamente: 1) *S;* 2) *C;* 3) la publicada en 1626 en la *princeps* y 4) la transmitida por *B,* escrita después de 1629, es decir, después de la aparición del libelo titulado *El tribunal de la Justa Venganza*. Finalmente Rey conjetura una vez más que Quevedo trabajó sobre el *Buscón* durante muchos años y aún seguiría corrigiéndolo después de haberse publicado las primeras ediciones de la obra.

Contrasta, sin duda, esta opinión con la que expresa Jauralde en 2007, es decir, en su última edición de la novela. Jauralde afirma también que el texto a editar del *Buscón* en estos momentos es el transmitido en el ms. *B,* pero en cuanto a su datación, sigue afirmando que debe haber sido concebido y compuesto en la primera década del XVII, y fue transmitido en numerosas copias, de las que han sobrevivido tres. Como es sabido, hasta el momento y a diferencia de lo que puede leerse en sus cartas con respecto a otras obras suyas, no se han hallado comentarios del mismo Quevedo sobre la reelaboración del *Buscón,* por tanto, cree que no deja de ser hipotética la idea de que pasó por dos o más redacciones y que las variantes no sean de copistas sino de autor (2007, p. 531). Finalmente Jauralde tampoco acepta la idea de la intervención de Quevedo en el texto que se editó en Zaragoza, en contraste con Rey (2007), quien en la introducción general a este mismo volumen II de la edición de Castalia, sí lo afirma y aun supone que Quevedo mismo escribió la advertencia inicial impresa en esta primera edición.

En suma, la información disponible sigue siendo la misma; lo que ha variado es su interpretación, de cambiante signo según hemos visto, porque la crítica textual ha evolucionado considerablemente en el ámbito hispánico[11]. Lo mismo vale para la problemática datación del texto. A mi modo de ver, no se ha desvelado aun la incógnita sobre la fecha de composición de la obra. Las referencias a hechos históricos extra-textuales impulsó a considerar «delito de juventud» al *Buscón*. En efecto, los sucesos históricos que se mencionan pueden fecharse en la primera década del XVII y sirven para determinar el tiempo de la acción ficcional, es decir, de la historia de la vida del pícaro Pablos de Segovia pero se ha proyectado esta temporalidad al tiempo de la escritura, que tampoco es equivalente al tiempo de la narración que Pablos construye, engastando en la cadena del tiempo, los hechos narrados de su vida[12]. Se han sucedido así nuevas conjeturas, contradictorias entre sí y ninguna, por tanto, definitiva, que quienes estudian y enseñan el *Buscón* juzgan inevitablemente desde su perspectiva teórica y crítica.

[11] No habría que descontar, sin embargo, el efecto psicológico de las decisiones de los editores, en la medida en que toda «innovación» de este tipo satisface la vanidad del filólogo o crítico que la propone, o para decirlo de la mano de P. Bourdieu, parece aumentar su capital simbólico.

[12] Ver Díaz Migoyo, 1978 y Quevedo, *La vida,* ed. Cabo, 1993.

La dialéctica de las interpretaciones

Los argumentos más reiterados para demostrar que esta obra de Quevedo es una novela picaresca fallida se centraron en los supuestos defectos del discurso narrativo, incluidos la estructura del relato, la construcción de personajes y su estilo agudo, en la recreación de la fórmula autobiográfica y en la intencionalidad misma de la historia narrada. Pero estas opiniones, a mi modo de ver, pueden refutarse si se retorna al texto con métodos historicistas, ya que resultan de la aplicación anacrónica de un modelo de ficción que no es pertinente para descodificar un texto barroco.

En cuanto a la estructura del relato tal como se transmitió en el ms. *B,* por ejemplo, bien puede demostrarse que Quevedo organizó la historia con una simetría perfectamente recuperable: tres partes, divididas a la vez en siete, seis y diez capítulos. En la primera, se presenta el origen, familia y educación del pícaro, incluidos el pupilaje con Cabra, y las experiencias que tiene en Alcalá como criado de don Diego, que lo transforman de ingenuo novato en pícaro, hasta que la llegada de la carta del padre de su amo, y la de su tío, con la noticia de la muerte de su padre y de su madre, impulsan a Pablos a seguir otros derroteros. El libro segundo se articula en torno a sus viajes, de Alcalá a Madrid y Segovia y la vuelta a Madrid. Como toda narración gobernada por los clásicos principios de peripéteia y anagnórisis que rigen por ejemplo, las novelas cervantinas o las que forman el corpus de la picaresca, también se organizan los encuentros o aventuras a lo largo del camino. Pablos encuentra por azar a un arbitrista, un «teórico» de la esgrima y a un diestro, a un sacristán mal poeta, un soldado fanfarrón, un ermitaño, un genovés, a los amigos de su tío, y a un falso caballero. En el libro tercero Pablos descubre otra dimensión de la vida picaresca que no aparecía en la primera novela de la serie pero es constitutiva de la representada en el *Guzmán:* la delincuencia. Abandonada ya la intención de ascenso social que lo guió cuando niño y aun joven, Pablos se margina así de la sociedad. La representación de sus compañeros, los matones del capítulo final, convence al lector de que el deseo de huida a las Indias es ya inútil porque Pablos no se ha reformado como Guzmán. Las frases finales del *Buscón* no hacen sino refrendar la adhesión del narrador al precepto tópico: «Y fueme peor, como vuestra merced verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres». El ejemplo negativo que ofrece la vida del pícaro de Quevedo puede servir de aviso o enseñanza a quien haya cometido delitos o quiera cometerlos.

Desde la perspectiva de la lingüística idealista y de los modelos desarrollados por el New Criticism norteamericano y, a partir de los años sesenta, por la Nouvelle Critique francesa, de corte inmanentista, parecía posible reducir el *Buscón* al «arte verbal» de su autor, en detrimento de otros componentes literarios constitutivos de la novela[13]. De allí que

se criticara el discurso de Pablos-narrador porque perseguía la comicidad entrecruzando juegos verbales, metáforas y otras figuras retóricas con las que se construían conceptos según los códigos de la nueva estética barroca. Se pensaba que estos recursos delatarían impropiamente a Quevedo, autor de sátiras en verso y en prosa, en las que reaparecen algunas de las figuras criticadas en la novela. En una recuperación historicista de la novela, sin embargo, no tendría cabida esta crítica del lenguaje del narrador y de los personajes, porque el lector da por sentado que serán homogéneos. En su novela alegórica, Gracián construyó los discursos de Critilo y Andrenio según los mismos códigos de la agudeza, sin embargo, no se ha dicho que los personajes se hubieran «emancipado» del ingenio de su autor.

Se han observado asimismo fallos en la concepción y construcción de los personajes del *Buscón* y en la recreación quevediana del recurso de la autobiografía ficticia, probablemente por asimilar, anacrónicamente, estos recursos de la picaresca al patrón de las convenciones de los relatos realistas del siglo XIX. Pero exigir del autor de un texto picaresco que invente motivaciones o cierta profundidad psicológica para justificar las acciones de sus personajes es equivalente a esperar que un autor de nuestro siglo construya un relato según el esquema aristótelico de *peripéteia-anagnórisis*. En verdad, también podría argumentarse en estos momentos que Pablos-narrador desarrolla en el libro tercero los cambios que sufrió Pablos-personaje al escoger «oficios» que le parecían ridículos en su primer viaje a Segovia y a Madrid. Aun podría añadirse que, en los primeros años de su vida, Pablos, avergonzado de su linaje y aun confiando en ascender socialmente mantuvo sus «pensamientos de caballero» pero su encuentro con tipos y situaciones que no conocía de joven como los caballeros chanflones y otros marginales que vivían del robo y de la estafa influyeron sobre su posterior envilecimiento. Por otra parte, aunque no reconoce explícitamente que es imposible cambiar de posición en la sociedad estamental, a pesar de que algunos pocos lo hubieran logrado, como los Coronel de Segovia, cae inevitablemente en progresiva degradación a medida que malgasta la herencia recibida de su tío. Quien se había burlado del poetastro o del ermitaño tramposo en el libro II, asume estas mismas máscaras en el libro III; quien se sorprendía de la vida de los falsos nobles adopta su conducta al hacerse pasar por pretendiente y simula ser mendigo para conseguir dinero. Las metamorfosis de Pablos-personaje están construidas sobre el esquema retórico de la antítesis: lo que imaginaba ser cuando joven se convierte en lo opuesto de lo que existía en la realidad circundante que descubre al salir de Alcalá; realidad diferente, con todo, de la que percibirían quienes pertenecían al estamento nobiliario en esa época.

[13] Quevedo, *El Buscón*, ed. Jauralde, pp. 33-52, «La aventura crítica del *Buscón*» se refirió a estas interpretaciones; para el juicio sobre la obra *qua* novela, ver el artículo de Lida de 1972, recogido en *Prosas*, 1981, y Rico, 1970, p. 120.

Por tanto, resulta también anacrónico el rechazo del personaje a-psicológico del Buscón por parte de algunos críticos, ya que es constitutivo de toda ficción renacentista, del *Decamerón* a las *Novelas ejemplares*. Más aun, los comentarios sobre la incapacidad de nuestro novelista para imaginar «almas humanas en su plenitud», y su tendencia a centrarse solo en «espléndidos momentos aislados», podrían derivar del análisis de los retratos de la novela que emprendió Spitzer, cuando afirmaba que en ellos la figura humana resultaba quebrada en un conjunto de objetos inconexos que no estaban gobernados «por un principio unificador». Esta idea del *Zerstückelung*, 'despedazamiento', cuyo efecto, según Spitzer, era la «atomización» de la figura representada, lo llevó a proponer que la «técnica impresionista» del discurso quevediano impedía concebir la unidad del sujeto u objeto descritos. Parecería entonces sencillo explicar estos rasgos del discurso narrativo de Quevedo, alabando, eso sí, su capacidad inventiva y analítica, pero afirmando que esta se manifestó «solo al nivel del concepto y del lenguaje». De la falta de unidad «psicológica» del sujeto descrito procedería, además, la presunta falta de unidad de la novela, ya que su autor se habría mostrado incapaz de desarrollar el enfrentamiento «global» de los temas y problemas característicos de ese tipo de relato. Estos juicios críticos sobre el *Buscón* no dejaron de ser reiterados con variaciones en muchos trabajos, en los que, sin embargo, no se explicitaban cuáles eran las expectativas estéticas, derivadas de la posición teórica del hermeneuta[14].

Se ha argumentado que el *Buscón* no es una novela picaresca sino una sátira o una miscelánea. Pero si se entiende la categoría género literario a partir del funcionamiento de convenciones discursivas que tienen una vigencia histórica precisa, es decir, como principio de organización que explica la producción y recepción de un texto, el *Buscón* pertenece, sin duda, al corpus de la picaresca, que no es ideológicamente ni estilísticamente homogéneo. En efecto, las sucesivas recreaciones de las figuras del narrador –Lázaro, Guzmán, Pablos– y de los personajes son producto de estéticas diferentes y no podría ser de otro modo ya que las normas de la *elocutio* y el concepto mismo de estilo variaron radicalmente de 1554 a 1599-1606[15]. Pero el texto del *Buscón* está obviamente relacionado con la primera y la segunda parte del *Guzmán de Alfarache*, que circuló en quince ediciones entre 1599 y 1603, y aun con la continuación apócrifa de Luján, leída en nueve ediciones entre 1602 y 1603[16].

Ávido lector, Quevedo, sin duda, estaba familiarizado con la versión expurgada del *Lazarillo* y con los *Guzmanes*, de las que extrajo modelos de caracterización de su pícaro literario. No se debe olvidar que el recurso de la *imitatio* no exigía fidelidad total del segundo texto a su fuente, y que, en cambio, podía generar, por antítesis, su opuesto, en cuyo

[14] Ver Smith, 1987.
[15] Ver Cavillac, 1988.
[16] Cavillac, 1999a y 1999b.

caso, la figura de Pablos podría haberse concebido como la de un anti-Guzmán[17]. Es innegable, creo, que Quevedo asimiló las convenciones de estas historias de vidas de pícaros. Un ejemplo ofrece su recreación de los indicadores espaciales y temporales de este tipo de novela, cuyo funcionamento la individualiza y define *qua* género. Decía Bakhtin que la novela picaresca opera dentro de lo que él llamaba el cronotopo de la novela de aventuras de la vida cotidiana[18]. Desde su perspectiva de comparatista, recordaba también que en la tradición europea, la figura del pícaro, junto con la del bufón y la del loco, se remontaba, por un lado, al *Satiricón* de Petronio y a *El asno de oro* de Apuleyo; por el otro, a una serie de formas literarias folclóricas o semi-folclóricas que tendían a la crítica satírica y a la parodia. A estas figuras se las sitúa en un cronotopo reconocible, que está relacionado con la plaza, con las máscaras de los espectáculos públicos. En algunos textos narrativos se convierten en el otro del mundo representado; son objetos risibles y ellos mismo acogen con risa, burlas y bromas lo que ven, lo que describen. Las bromas con las que Pablos-narrador caracteriza a sus padres y a otros personajes, y al mismo tiempo, sus propias derrotas y progresivo envilecimiento, son efecto de la particular actualización del modelo picaresco que nos legó Quevedo más que signo de inverosimilitud psicológica. En cambio, la acción de la novela se desarrolla en espacios cerrados en los que forjó su vida el futuro pícaro, rasgos que comparte con otras obras del corpus picaresco: la casa paterna, la escuela, el pupilaje, los recintos de la universidad; las casas de los amos a los que algunos pícaros sirven, de amigos, parientes o personas con las que el pícaro interactúa en posadas y ventas. Otro espacio de aparición frecuente después del *Guzmán* es la cárcel, si el pícaro se convierte en delincuente. Las escenas de la prisión en los *Guzmanes* y en el *Buscón* dialogan con las descripciones que nos han legado Cristóbal de Chaves y el padre Pedro de León, que también fueron fuente del universo imaginario de representación de un tipo de composiciones satíricas quevedianas que giran en torno a la vida de jaques y coimas, y otros transgresores del orden social. Las cartas ficticias que se entrecruzan estos personajes, y en las que las voces que las enuncian evocan una suerte de «erótica carcelaria», configuran una especie de «discurso directo aberrante», característico de la representación de la delincuencia que imaginaron los miembros de los grupos dominantes como Quevedo[19]. Por ello, quien desee obliterar las diferencias genéricas entre el *Buscón* y las sátiras en prosa y en verso de Quevedo, deberá justificar precisamente la ausencia del *locus* de la prisión en los *Sueños* y en otras de sus sátiras menipeas que modelan, en cambio, espacios característicos de la menipea clásica y humanista en el Renacimiento y en el Barroco: los descensos al Hades, una visita al infierno cristiano, o el escenario del día del juicio; un paseo alegórico por la Calle Mayor del

[17] Ver Cavillac, 1988 y 1999a y 1999b.
[18] Bakhtin, 1983, pp. 127 y ss.
[19] Ver Joly, 1980.

mundo, motivo que retomaría años más tarde Gracián, los ascensos al Olimpo donde actúan los dioses en espacios celestes. En estos *loci* fantásticos que proceden de otras tradiciones literarias o están justificados por modelos doctrinales, como el de las Postrimerías, Quevedo representa tipos sociales y morales que también aparecen en su novela picaresca. En efecto, el universo de representación de la sátira menipea es semánticamente afín al de la picaresca, pero definitivamente distinto en sus convenciones genéricas, que no incluyen el recurso de la autobiografía ficticia ni la disposición cronológica de la historia de una vida.

El modelo de descripción de los caminos que conducen a Pablos de una localidad a otra procede de la picaresca, así como su peregrinaje mismo, que es comparable al de los Guzmanes. Pablos marcha de Alcalá, a Madrid, a Segovia, a Madrid y finalmente a Sevilla para sumergirse en el mundo del hampa y de la delincuencia. El libro II del *Buscón* fue objeto de críticas porque parecía confirmar precisamente que Quevedo produjo una miscelánea satírica de dichos jocosos, al convertir a Pablos de actor en espectador de tipos sociales ridículos. Sin embargo, uno de los cronotopos en el que predomina el elemento temporal y sobre el que se organiza esta sección, gira precisamente en torno de la convención del «encuentro en el camino». Los encuentros de diversos personajes en la ruta son siempre fortuitos en los relatos clásicos y áureos, ya que la novela picaresca, como otras novelas de aventuras, los relatos cervantinos, por ejemplo, está construida, como hemos ya recordado, según el modelo aristotélico de trama articulado en la combinación de peripecia y anagnórisis. En el camino, como le ocurre a Pablos, a don Quijote y a otros tantos héroes o antihéroes novelescos, las sendas temporales y espaciales de los más diversos tipos sociales y morales se entrecruzan e intersectan convencionalmente en un punto también espacial y temporal. Si un autor de novelas deseaba enfrentar personajes que no tendrían ocasión de cruzarse verosímilmente, los reunía en la ruta, donde podía hacer caso omiso, incluso, de las distancias sociales y revelar, al mismo tiempo, la heterogeneidad de la sociedad en la que vivía u otros aspectos de la cultura en la que se formó.

Quevedo imita también a los *Guzmanes* en su recreación de los espacios urbanos por los que se mueve el pícaro. La representación de la delincuencia estaba conectada con la vida de las ciudades: la plaza, las calles por las que el pícaro se desplaza en sus actividades delictivas y en las que se sitúan los actos de justicia que formaban parte del castigo. El ladrón o el criminal era expuesto a la vergüenza pública; públicas eran, pues, las procesiones en las que desfilaban pregoneros, víctimas o acusados, y verdugos como eran públicos los autos de fe, quemas de brujas o de otros presuntos transgresores.

Por tanto, la elección del modelo genérico de la autobiografía ficticia para el *Buscón* puede interpretarse como decisión autorial de experimentar con un esquema literario diferente, impulsado probablemente por el éxito editorial de la picaresca a principios del XVII. Quevedo imitó tanto

la secuencia lineal en la que se desplegaba la vida del pícaro desde su infancia, como el encadenamiento de los episodios que incluían la experiencia del pícaro-criado con su amo, y el punto de vista retrospectivo de la enunciación[20]. La picaresca ofreció información sobre quienes vivían al margen de la ley en su sociedad, y ello interesaría a Quevedo, quien imitó también la lengua de germanía en la que se expresaban estos seres marginales. Según se hace evidente en su práctica de la jácara y en la crítica satírica de los tipos del hampa que también le interesaron a Cervantes, quien solo prefirió, en cambio, recrear algunos tipos y motivos de la materia picaresca en las *Novelas ejemplares* y aun en el *Quijote*.

Finalmente, cabe también preguntarse por qué algunos críticos inmanentistas no leyeron el último párrafo del *Buscón* en relación con su fuente. En efecto, la famosa frase final del narrador-protagonista ya citada parece hoy muy significativa:

> Yo, que vi que duraba mucho este negocio, y más la fortuna en perseguirme, no de escarmentado, que no soy tan cuerdo, sino de cansado, como obstinado pecador, determiné, consultándolo primero con la Grajal, de pasarme a Indias con ella a ver si, mudando mundo y tierra, mejoraría mi suerte. Y fueme peor, como V.Md. verá en la segunda parte, pues nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres.

Wilson y Blecua ya habían identificado esta cita de la epístola I, XI, 27 de Horacio: «*caelum non animum mutant qui trans mare currunt*», citada también por Quevedo en *Lágrimas de Hieremías,* 30, e indicaron que se había convertido en un tópico de origen estoico[21]. Se refiere a él también Justo Lipsio en su tratado *De constantia,* libro que, junto con *Politicorum* acompañaría a Quevedo hasta el final de su vida. La cita de este topos, cumple además otra función: situar la historia de Pablos en la tradición horaciana del *prodesse*. Y el modo en que Quevedo hacía que se definiera su pícaro puede asimismo ser signo de que el autor se apartaba de la intención explícitamente moralizante del Guzmán. Pablos no fue a galeras, Pablos no se arrepintió pero es capaz de definirse obstinado pecador, porque aun no ha escarmentado. No sabemos cómo habría leído estas frases el lector competente del XVII que conocía la obra de Alemán pero parece plausible entenderlas hoy a partir del *Guzmán,* de cuyo modelo de pícaro Quevedo se aparta al final de la novela, como instancia de crítica de la conversión del protagonista o tal vez de los sermones que fue intercalando Alemán. *Mímesis ex contrario,* diríamos, pero reconocimiento, al fin, de una influencia. En todo caso, poco satisface aceptar hoy que Pablos sea solo un fantoche que se le escapó de las manos a su autor y debilita los argumentos inmanentistas que quisieron hacer del *Buscón* un mero alarde de ingenio, un relato fallido, o un relato que no es novela. La autobiografía ficticia que compuso Quevedo carece de

[20] Ver Cavillac, 1988.

[21] Ver extensa nota complementaria en Quevedo, *La vida,* ed. Cabo, 1993.

sentido fuera del corpus de la novela picaresca, cuyas convenciones rehace, como es de rigor en la dialéctica de toda inscripción genérica.

Bibliografía

Bakhtin, M. M. *The Dialogic Imagination,* New Haven, Yale University Press, 1983.

Cavillac, M., «Roman Picaresque et origines du roman», *XVII.º Siècle,* 160, 1988, pp. 303-312.

Cavillac, M., «Problemas de la Picaresca (1979-1993)», en *La invención de la novela,* ed. J. Canavaggio, Madrid, 1999a, pp. 171-188.

Cavillac, M., «El *Buscón* y los *Guzmanes:* el personaje de Alonso Ramplón», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999b, pp. 51-65.

Díaz Migoyo, G., *Estructura de la novela. Anatomía del Buscón,* Madrid, Fundamentos, 1978.

Díaz Migoyo, G., «La verosimilización de la fórmula narrativa picaresca en *El Buscón*», en *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras,* ed. M. Criado de Val, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 705-712.

Joly, M., «De rufianes, prostitutas y otra carne de horca», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* XXIX, 1980, pp. 1-35.

Lida, R., *Prosas de Quevedo,* Barcelona, Crítica, 1981.

López Pinciano, A., *Philosophia antigua poética,* ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 1973.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. A. Castro, Madrid, «La lectura», 1911.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. A. Castro, Madrid, Espasa-Calpe, 1927.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. C. Vaíllo, Barcelona, Bruguera, 1980.

Quevedo, F. de., *El Buscón,* ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 1980.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. C. Vaíllo, Barcelona, Ediciones B, 1988.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1990.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos; Exemplo de vagamundos y Espejo de Tacaños,* ed. R. S. Rose, Madrid, Hernando, 1927.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón llamado don Pablos,* ed. F. Lázaro Carreter, Salamanca, CSIC, 1965.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. A. Rey Hazas, Madrid, SGEL, 1983.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón: ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños,* ed. E. Cros, Madrid, Taurus, 1988.

Quevedo, F. de., *La vida del Buscón llamado don Pablos,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1988.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños,* ed. P. Jauralde, en *Obras completas en prosa,* vol. 2, t. 2, Madrid, Castalia, 2007, pp. 529-670.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza. Estudio preliminar de F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1993.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscavida, por otro nombre don Pablos,* ed. A. Rey, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2005.

Rey, A., «El género picaresco y la novela», *Bulletin Hispanique,* 89, 1987, pp.85-118.

Rey, A., «Quevedo, Duport y la edición del *Buscón*», en *Quevedo a nueva luz: Escritura y política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 151-164.
Rey, A., «Para una nueva edición crítica del *Buscón*», *Hispanic Review,* 67, 1999, pp 17-35.
Rey, A., «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-44.
Rey, A., ed., *Estudios sobre el Buscón,* Pamplona, Eunsa, 2003.
Rey, A., «El texto del *Buscón*», en *Estudios sobre el Buscón,* Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 37-74.
Rico, F., *La novela picaresca y el punto de vista,* Barcelona, Seix Barral, 1970.
Rodríguez-Moñino, A., «Los manuscritos del *Buscón* de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 7, 1953, pp. 657-671.
Sieber, H. , «Apostrophes in the *Buscón:* An Approach to Quevedo's Narrative Technique», *Modern Language Notes,* LXXXIII, 1968, pp. 178-211.
Smith, P.J., «The Rhetoric of Representation in Writers and Critics of Picaresque Narrative: *Lazarillo de Tormes, Guzmán de Alfarache, El Buscón*», *Modern Language Notes,* 82, 1987, 88-108.
Spitzer, L., «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en G. Sobejano ed., *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, 123-184.

Alternancias de carnaval y cuaresma en el *Buscón* de Quevedo (Bajtin como puente entre el hispanismo estadounidense y el español)

Julio Vélez-Sainz
Universidad Complutense de Madrid

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 33-53]

Quizá se deba empezar el siguiente estudio con una disculpa pues el autor ya no pertenece *stricto sensu* al hispanismo estadounidense: hace unos años volvió a España tras formar parte durante más de una década de la academia norteamericana, por lo que no tendría por qué estar en el presente volumen dedicado a los estudios quevedianos en USA. No obstante, esta situación trasatlántica le ha permitido, al igual que a un número importante de hispanistas, delinear las directrices que la profesión tiene en los dos puntos demarcados: el hispanismo estadounidense y el español. Un análisis metacrítico, algo burdo y, por lo mismo, claro, de la crítica literaria contemporánea apunta que ésta presenta una polarización un tanto artificial entre dos escuelas contrapuestas que estudian el mismo campo de trabajo. La primera de estas corrientes sería la escuela filológica, fundamentada en los presupuestos de la textualidad y la ecdótica, que reverencia al rigor y al cientifismo, se fundamenta en el positivismo y guardaría su epicentro en el hispanismo español. La segunda escuela sería la teórica, que partiría de las corrientes de la hermenéutica contemporánea, cuyo ideal es la originalidad en las lecturas, se fundamenta en la posmodernidad (entendida en un sentido lato) y su centro se situaría en el hispanismo de Estados Unidos. Basta un vistazo a cualquiera de las discusiones que se desarrollan en los listados electrónicos de hispanistas para darse cuenta de las diferencias estéticas e ideológicas que separan a ambas escuelas[1]. La mayoría de los artículos

[1] Un ejemplo señero sería el listado de profesionales que coordina Robert Lauer y el «Coloquio Cervantes» que éste y el fenecido Kurt Reichenberger llevaron a cabo durante años.

RECIBIDO: 16-6-2009 / ACEPTADO: 8-07-2009

que se escriben destinados a describir el estado de la cuestión abundan en la separación de dichas escuelas, normalmente abogando por una u otra[2]. Puesto que uno de los objetivos de este número es el de establecer contactos entre estas dos escuelas críticas, me ha parecido interesante escribir en la estela del bielorruso Mijail Bajtin, cuyos textos sobre el carnaval y la carnavalización son uno de los puntos en común que tienen ambas escuelas. Pasemos a ver su recepción en ambos entornos[3]. Tan influyente ha resultado la serie de estudios del círculo Bajtin que se llegado a hablar de la «moda Bajtin» (Zavala, 1991, p. 15; Malcuzynski, 1988, p. 18)[4]. Las dos obras más influyentes del bielorruso tienen tempranas traducciones al inglés y al español[5]. El bajtinismo se ve propiciado por una serie de factores. En el contexto anglosajón son importantes la crisis del estructuralismo con la consiguiente recepción del formalismo y posformalismo del este de Europa (ruso, checo, polaco), la diseminación del lacanianismo y de la deconstrucción (Malcuzynski, 1988, p. 5); la amplia recepción de los teóricos francorusos Julia Kristeva y Tzvetan Todorov (que comentan a Bajtín), el auge de un neo-marxismo «solidario con una lectura social de los textos que ponga de relieve el carácter antagónico de la dialogía y el carnaval (Fredric Jameson, Terry Eagleton, John Frow)» (Zavala, 1991, p. 15)[6]. En el contexto hispano, el auge del bajtinismo va de la mano de la adopción de algunos de sus términos en novelistas del xx como el cubano Severo Sarduy o los españoles Juan Goytisolo y Julián Ríos, quienes popularizan los conceptos de carnavalización. Múltiples medievalistas y siglodoristas han utilizado la noción del carnaval bajtiniano para el estudio de la literatura española: entre otros se pueden destacar los estudios sobre teatro popular y teatro breve de Javier Huerta Calvo, quien destaca la imbricación entre el carnaval y las formas carnavalescas sociales que derivan de él a partir de analizar distintos tipos de teatralidad. Para Huerta encontramos una división entre los textos vinculados cronológicamente al car-

[2] Sólo dentro del siglodorismo podemos citar las contribuciones recientemente realizadas en la revista *Ínsula* sobre la situación del hispanismo en distintos países codirigido por Antonio Azaustre y Santiago Fernández Mosquera. Entre otros artículos de carácter metacrítico se puede destacar el que Pablo Jauralde Pou le dedicó hace unos años a la escuela filológica española en «Cervantes and the Spanish Philological School».

[3] El nombre del bielorruso se suele transliterar como Mikhail Bakhtin en inglés, Michail Bakhtine en francés y Mijail Bajtin en español.

[4] Como es común entre los pensadores rusos de los siglos xix y xx, Bajtin escribe obras en colaboración.

[5] *Problemy tvorchestva Dostoevskogo,* originalmente publicada en 1929, que se difundió en una edición revisada (*Problemy poetiki Dostoevskogo),* se tradujo al inglés en dos ocasiones (*Problems of Dostoevsky's Poetics* de R. W. Rotsel y *Problems of Dostoevsky's Poetics* de Caryl Emerson) y al español con el título *Problemas de la poética de Dowstoievski* por Tatiana Bubnova. Igualmente *Tvorchestvo Fransua Rable i narodnaia kul'tura srednevekov'ia i Renessansa,* que se publicó en Moscú (1965) se tradujo al inglés por Helene Iswolsky y al español como *El Contexto de François Rabelais.* Otras obras traducidas al español incluyen *Estética de la creación verbal, Problemas literarios y estéticos, Teoría y estética de la novela, El problema de los géneros discursivos,* o *El método formal en los estudios literarios.*

naval, los textos cuya temática se nutre del carnaval y los textos que, «sin referencia concreta al carnaval, se impregnan de la cosmovisión carnavalesca» (1990, p. 17)[7]. Asimismo, Alfredo Hermenegildo plantea que el gracioso es, en realidad, una continuación del loco carnavalesco (1995, p. 10). El *Quijote* ha sido amplio objeto de estudio desde este punto de vista: se pueden citar los textos de Manuel Durán, Maurice Molho, James Iffland y Augustin Redondo. Cabe destacar que los principales estudiosos del carnaval en el Siglo de Oro han modificado sensiblemente la concepción un tanto limitante del carnaval bajtiniano: Alfredo Hermenegildo ha desarrollado la noción de «carnaval cristiano» y James Iffland mantiene que Cervantes y Avellaneda «raptan» el carnaval. Semejante popularidad en la recepción proviene, en mi opinión, de un factor fundamental en cuanto a la recepción de Bajtin y su círculo: Bajtin nos propone tanto una lectura legítima, subversiva y sugerente de los contextos populares de obras de muy diversos ámbitos, lo que alentaría su popularidad dentro de la corriente anglosajona (preocupada por la novedad de la lectura), a la vez que abre campos de estudio dentro de las tradiciones folclóricas y populares que se conservan en toda su pureza no en textos canónicos (a los que se les presta amplia atención en Estados Unidos) sino en documentos escondidos en los archivos, donde se necesita un trabajo ecdótico importante, lo que apuntalaría su popularidad en el contexto filológico hispano.

[6] La crítica marxista ha discutido ampliamente el aspecto del carnaval como expresión de la lucha de clases. Para ésta «carnival is above all a political event, a "contrary" or "revolutionary" assault against the ruling orders and normative structures» (Kertzer, 1988, pp. 144-146). De este modo, el carnaval es una lucha de clases sublimada o un evento que refleja la lucha interna entre conservadores y revolucionarios. Quizás sea el estudio de Michael Bristol el que mejor resuma esta concepción: «These collective traditions give rise to dramatic forms that are intensely critical and even experimental in their representation of social and political structure. There is, first, a negative critique that demystifies or "uncrowns" power, its justificatory idelogy, and the tendency of elites to undertake disruptive radicalizations of traditional patterns of social order, and to introduce novel forms of domination and expropiation. In addition, there is a positive critique, a celebration and reaffirmation of collective traditions lived out by ordinary people in their ordinary existence. That positive critique […] articulates the capacity to resist penetration and control by the power structure» (p. 4). Algunos de estos críticos han leído que el carnaval Bajtiniano nos propone un proyecto político de los pobres. Así Terry Eagleton dice que «Bakhtinian carnival […] at once cavalierly suppresses hierarchies and distinctions […] and at the same time does so as part of a politically specific, sharply differentiated, combatively one-sided practice —that of the lower classes» (188). En el campo del hispanismo Iris Zavala ha mantenido que la carnavalización representa un pensamiento utópico y político. Siendo así un «anhelo de libertad del ser humano, que en inversiones sociales subvierte el poder y la subyugación, y desafía las jerarquías dominantes, otorgándole la palabra a cuantos la jerarquía, el orden y el poder silencian y oprimen para mantener sus formas» (70). Este aspecto ha sido puesto en duda posteriormente por aquellos que han estudiado el concepto de carnaval en términos históricos.

[7] El mismo crítico resume gran parte de sus estudios en la introducción al número especial sobre *Teatro y Carnaval* que él mismo dirigió para *Cuadernos de Teatro Clásico* (1999).

En cuanto a Quevedo hay varias vertientes sobre el carnaval y la risa carnavalesca. Por un lado, Juan Goytisolo, de manera un tanto contracorriente, afirma que la manera en que Quevedo comprende la mayoría de los asuntos carnavalescos (el cuerpo, lo grotesco) son símbolos de una manera «sana» de entender el cuerpo anterior a las abstracciones neocristianas. En contraposición, su mentor Robert Jammes ha leído el humor y la sátira de Quevedo desde un punto de vista mucho más crítico. En los últimos años, se ha producido un interesante *corpus* de estudios sobre las conexiones entre el carnaval bajtiniano y la obra quevediana, así, por ejemplo, en terrenos poéticos John McCaw ha analizado la imaginería carnavalesca de la *Boda de negros;* con respecto al teatro, José Luis Alonso Hernández y Pablo Restrepo-Gautier han escrito sendos artículos sobre los entremeses quevedianos, en especial, sobre los entremeses de «mariones»; finalmente, con respecto a la prosa, Soraya Nogueira ha analizado los *Sueños* (sobre todo *El sueño del juicio final*) y Carmen R. Rabell ha diseccionado desde este prisma las instancias carnavalescas en la estancia de Pablos en la escuela de Alcalá (*Buscón,* 1, 4). En las siguientes páginas planteo hacer una lectura bajtiniana de los elementos carnavalescos del *Buscón,* una lectura que, asimismo, satisfaga las expectativas de las escuelas filológica y teórica, o al menos, las defraude por igual.

Hay elementos carnavalescos fundamentales en el *Buscón* que responden a los dos contextos que mencionaba Huerta Calvo: los que pertenecen a los ciclos de carnaval y cuaresma y los que apuntan a la cosmovisión carnavalesca. En el carnaval quevedesco encontramos dos grandes núcleos: la coronación del Rey de Gallos (ciclo de Carnaval) y la presentación de Dómine Cabra (ciclo de Cuaresma). Pasemos a verlos. El segundo capítulo del primer libro del *Buscón,* «De cómo fui a la escuela y lo que en ella me sucedió», que refiere la estancia de Pablos en dicha escuela, está totalmente imbuido del ambiente carnavalesco que describe Bajtin. No en vano, Quevedo sitúa el episodio dentro de la costumbre de raigambre medieval de la coronación del rey de gallos, monarca ridículo coronado con unos papeles, una máscara de animal y un cetro, que montaba de espaldas un asno o un caballo mientras el vulgo lanzaba verdura o sardinas y lo insultaba. Lógicamente, encontramos dentro del episodio una serie de referencias al carnaval histórico cuyas referencias se circunscriben al mundo de lo carnavalesco. De hecho, el episodio coincide cronológicamente con la iniciación del ciclo de Carnaval en la ciudad: «Llegó —por no enfadar— el tiempo de las Carnestolendas, y, trazando el maestro de que se holgasen sus muchachos, ordenó que hubiese rey de gallos» (p. 109). El rey de gallos se acerca a personajes como rey de la faba, el de los inocentes, el de carnaval o el de porqueros: reyezuelos burlescos que marcan el comienzo del carnaval.

Los ambientes en los que se desarrollaba la fiesta del rey de gallos solía centrarse en los círculos estudiantiles donde los maestros organizaban la fiesta[8]. No actuaban los educadores por amor al arte sino por

conveniencia económica, como indica por boca de un maestro Luis Quiñones de Benavente:

> En asomando a san Blas
> las madres Carnestolendas,
> unos gallos les encajo,
> aunque sus padres no quieran.
> Cien niños a real y medio
> reparto para la fiesta;
> los gallos cuestan seis reales
> y lo demás se me pega.
> (Cotarelo, 1911, t. I, p. 829, n. 342; ver Buezo, 1992, p. 74)

Quiñones utiliza el entremés del *Baile de los gallos* como pantalla satírica para criticar la codicia del educador. También Vicente Espinel en *Marcos de Obregón* describe cómo un maestro pedantón organiza un «juego de gallos» el mismo día de Carnaval:

> Yo vi hacer a un pedante, maestro de un gran caballero, niño de muy gallardo entendimiento, hijo de un gran príncipe, que habiendo concertado con otros sus iguales en edad y calidad un juego de gallo, día de carnestolendas, salió también el bárbaro pedante con su capisayo o armas de guadamecí sobre la sotana, con más barbas que Esculapio, diciendo a los niños: *Dextrorsum heus sinistrorsum* [A diestro y siniestro], y desenvainando su alfanje de aro de cedazo, descolorido todo el rostro, iba con tanta furia contra el gallo como si fuera Morato Arraez: «*Non te peto, piscem peto, cur me fugis, galle?*» [No es tras de ti, sino tras tu pez que voy detrás, Gallo]. De la cual pedantería él quedó muy ufano y contento, y los que le oyeron llenos de risa y burla. (Caro Baroja, 1989, p. 78 e Ynduráin (ed.), p. 110, n. 30)

El maestro evoca el canto de gladiadores que el *retiarius* hacía al mirmidón en la arena: «*piscem peto, non te peto. Quid me fugis, Galle?*» (*Festus,* p. 358), por lo que se convierte en una especia de *miles gloriosus* diseñado para atraer la risa de la concurrencia. La acción protocolaria exigía que los estudiantes eligieran a suertes a uno de los muchachos para que saliera como jefe del desfile, el cual iba con sus mejores prendas. Como indica Quevedo: «Echamos suertes entre doce señalados por él, y cúpome a mí. Avisé a mis padres que me buscasen galas» (pp. 109-110). Así organizados los chicos (y en algunos casos las chicas) lanzaban naranjas a un gallo que había comprado o lo mataban con un instrumento punzante. De todos los estratos sociales de la ciudad los muchachos jóvenes eran, con mucho, los protagonistas de la fiesta carnavalesca, por ejemplo, los estudiantes del colegio dominico de santo Tomás de Aquino ce-

[8] Existe una amplia tradición literaria sobre el tema, aparte de los textos citados en el cuerpo del estudio podemos indicar que Luis de Góngora escribió un romance, hoy perdido, al asunto. En un romance en el que lista sus romances impresos: «El de Marina de Orgaz / y el de por Dios señor Pedro, / y el de corramos un gallo / y el de baratas las vendo. / […] Echo al mundo mis juguetes, / afuera que al mundo me echo, / guste dellos quien quisiere, / y si no, no guste dellos. / Que a mí muy bien me los pagan / impresores y libreros, / y como ellos se contenten, / yo estoy pagado y contento» (Pérez Pastor 78).

lebraban a su patrón recorriendo en grupos las escuelas y casas particulares donde se impartían lecciones privadas e interrumpían las clases con una arenga burlesca para pedir a los maestros que dieran vacaciones en la fiesta del santo[9].

Además, la fiesta tenía una duración establecida, las más de las veces, los tres primeros días de carnaval. Tirso de Molina describe su funcionamiento en *El mayor desengaño:*

> Dirá que eres rey de gallos,
> que en los tres días de antruejo,
> triunfaste, y ya te desnuda
> el miércoles ceciniento.
> (cit. en ed. Ynduráin p. 109 n. 30)

Tras los tres días de carnaval («antruejo») el rey de los gallos pasa a quedar desnudo y derrotado por el miércoles de ceniza.

Cabe investigar la función del rey de gallos dentro de la fiesta. Algunas fuentes indican que éste actúa como un agente pasivo de la risa del resto de la concurrencia. En esto debía pensar Avellaneda al hacer que Sancho Panza evoque el fracaso de sus pretensiones materiales por medio de la imagen del rey de gallos: «que me costó la burla de la caballería más de veinte y seis reales, mi buen *Rucio*, que me hurtó Ginesillo, el buen voya y yo me quedo tras todo eso sin rey ni roque, si ya estas Carnestolendas no me hacen los muchachos rey de los gallos; en fin, todo mi trabajo ha sido hasta ahora en vano» (p. 29)[10]. No obstante, el gallo tenía una rica carga simbólica que podía ir de lo sublime a lo más humano: el *Diccionario de Autoridades* explica que el gallo es naturalmente «falaz y lujurioso» (p. 13b)[11], lo que confirma Covarrubias al explicar el que corran precisamente un gallo en estas fiestas: «esta ave es lujuriosa, y con tanta furia que el hijo mata al padre sobre cuál de los dos subirá la gallina, aunque sea la que engendró su huevo, de donde vino que entre otros animales que echan en el odre, o cuba del parricida, uno dellos es el gallo» (p. 624ab)[12]. El lexicógrafo establece, además, una clara relación entre el apetito sexual del gallo y su cantar regocijado: «Él solo,

[9] No obstante, hay documentos históricos que indican que en el mismo palacio se celebraba la fiesta. Caro Baroja, 1989, pp. 80-81, recoge una carta escrita por Francisco Vilches al padre Rafael Pereyra de 18 de febrero de 1634 en la que se lee: «El marqués de Oropesa se desposa hoy con la hija del de Alburquerque, y halláronse los reyes al desposorio, después de haber corrido los gallos en el gallinero, donde hoy están. Las Carnestolendas se han celebrado como otros años».

[10] Redondo, 1997, p. 199, relaciona esta hipotética coronación del escudero quijotesco en la versión de Avellaneda con el mundo del carnaval en su análisis de las raíces carnavalescas de los personajes del *Quijote*.

[11] Recoge también «correr gallos» y «correr gallos a caballo» (p. 13b).

[12] Ya desde la *Confessio amantis* de John Gower, de tan temprana difusión peninsular, se destaca la conexión sexual del gallo: «Amor, que está falto / de razón, como se dice, / por ser sin juicio y un loco, / con su voluptuosidad / no deja condición / de parentesco o de religión; / y, como gallo entre gallinas, / o semental entre yeguas, / yendo entre ellas como valiente, / ninguna cosa buena hace, / mas coge lo que a mano le llega» (VIII, vv. 154-164).

entre todos los animales, después del coito queda lozano y alegre, porque suele cantar» (Covarrubias, p. 625a)[13]. Quizá por lo exagerado del apetito sexual del gallo encontramos insinuaciones de falta de virilidad asociadas al animal[14]. El mismo Quevedo insistirá en este juego en una letrilla satírica:

Sabed, vecinas,
que mujeres y gallinas
todas ponemos:
unas cuernos y otras huevos.
Docientas gallinas hallo
yo con un gallo contentas;
mas, si nuestros gallos cuentas,
mil que den son nuestro gallo.
Y cuando llegan al fallo,
en cuclillos los volvemos.
Todas ponemos:
Unas cuernos y otras huevos.
(*OP,* núm. 643, t. 2, p. 144)

Por otro lado, el gallo se le relacionaba con la negación de san Pedro, por ejemplo, en el siguiente ovillejo quevediano se lee:

¿Adónde, Pedro, están las valentías
que los pasados días
dijistes al Señor? ¿Dónde los fuertes
miembros para sufrir con él mil muertes,
pues una sola mujer, una portera,
os hace acobardar desa manera?
A Dios negastes; luego os cantó el gallo,
y otro gallo os cantara a no negallo;
pero que el gallo cante
por vos, cobarde Pedro, no os espante:
que no es cosa muy nueva o peregrina
ver el gallo cantar por la gallina. (*OP,* núm. 187, t. I, p. 335)

Quevedo describe el famoso episodio de la negación de Cristo por parte de san Pedro y establece un claro contraste entre el gallo que cantó tres veces y el propio san Pedro, un cobarde que se vuelve «gallina» al negar a Cristo[15]. Pero el gallo simbolizaba, sobre todo, el ambiente

[13] El mismo ambiente de derrota recoge Covarrubias en el *Tesoro* al indicar que: «La razón por la que se han introduzido el correr los gallos en carnestolendas, según algunos, es, porque se han comido aquellas fiestas las gallinas, y porque no quede solo y viudo» (p. 624a).

[14] Así en el *Tesoro* se lee: «a todos los capados llamasen gallos, y se jugase con el vocablo, como lo hace Marcial en el dístico citado [*Ne nimis exhausto macresceret inguine gallus / amisit testes, nunc mihi gallus erit*]» (p. 625a).

[15] En *Kalendario nuevo del año y fiestas que se guardan en Madrid* mantiene la misma contraposición: «Tras quesadilla y roscón, / el gallo, en Carnestolendas, / hace, al revés que san Pedro, / llorar lo que no se niega» (p. 77). Tan común es la imagen del gallo reprobador de san Pedro que Covarrubias recoge la noción en un dístico latino: «*Gallus iacentes excitat, / Et somnolentos increpat. / Gallus negantes arguit. / Gallo canente spes redit*» (p. 623 b).

carnavalesco y la pulsión contradictoria que éste conlleva, el impulso de renovación y de represión combinados. Algo así podemos leer en el *Tesoro,* cuando Covarrubias indica en la voz «Carnestolendas» que ésta «quiere decir abstinencia de carnes, y a esta causa se corren entonces los gallos, que son muy lascivos, para sinificar la lujuria que debe ser reprimida en todo tiempo, y especialmente en la cuaresma» (p. 310a).

La fiesta del rey de gallos debía de ser especialmente grotesca, por lo que se trasluce del episodio quevediano. Pongamos por ejemplo la famosa descripción del caballete de feria en el que se monta Pablos, éste era:

> uno como caballo ético y mustio, el cual más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias. Las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo de camello y más largo; tuerto de un ojo y ciego del otro; en cuanto a edad, no le faltaba para cerrar sino los ojos; al fin, él más parecía caballete de tejado que de caballo, pues, a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines. Demostraba abstinencia en su aspecto y achábansele de ver las penitancias y ayunos: sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja. Lo que más le hacía digno de risa eran las muchas clavas que tenía en el pellejo, pues, a tener una cerradura, pareciera un cofre vivo. (p. 110)

Quevedo recoge dentro de esta amplia descripción del burlesco rey de gallos una serie de fiestas hermanadas a ésta. Por ejemplo, hay rasgos de la romería de Quevedo que parecen deudores de otras procesiones de niños como las de san Antón, san Blas, Santiago el Verde o «el Sotillo» y de san Marcos o «el Trapillo», que se recogen en gacetas de la época como El *día de fiesta por la mañana y por la tarde* (1660) de Juan de Zabaleta o *La tarasca de parto en el mesón del infierno, y día de fiesta por la noche* (1672) de Francisco Santos. Incluso algunos del episodio han quedado fosilizados en fiestas contemporáneas. La figura de Pablos entronizado en su caballo recuerda a la celebración que tenía lugar en Madrid en el día de san Blas en la que los niños sacaban en procesión al santo el 3 de febrero por ser su abogado y protector, la cual tiene lugar aún hoy día en la «Procesión de los Niños» del municipio de Madrid de Robledo de Chavela. También en Madrid se acostumbraba a celebrar a san Antón en la Fiesta de san Antonio Abad (14 de enero) por medio de coronar un zagal como rey de los puercos ese día. Indica Mesonero Romanos que, delante de la Ermita de san Blas en el Paseo de Atocha, era «elegido un san Antón entre los zagales encargados de cuidar a estos animales [cerdos], se le vestía de tal dándole un báculo por cetro y una campanilla que debía tocar continuamente. Se le montaba a continuación en el burro más viejo, adornado de ajos, nabos y zanahorias, y así se le conducía a la ermita de san Antonio» (Buezo, 1992a, p. 71). Quevedo enfatiza lo burlesco al sustituir el burro viejo y adobado de ajos, nabos y zanahorias por un caballo esquelético y medio muerto.

Efectúa nuestro autor algunos cambios con respecto a la tradición histórica del «rey de gallos» que parecen entremezclar más todavía esta fiesta con la de san Antón y san Blas. Por ejemplo, la manera más común de acabar la fiesta era lanzar naranjas a un gallo de verdad, el cual se

encontraba en una tinaja. En su comento al refrán «como piedra a tablado», refiere Gonzalo Correas que en Ciudad Rodrigo (Salamanca) algunos labradores

> en el castillejo metían un cántaro, y dentro del cántaro, un gallo vivo, y su fiesta era que elegían un rey, y sus duques, y condes, y reina, y duquesas, y condesas de las honradas del lugar y mozas; que con esta llaneza se trataron los pasados. El día postrero de los que duraba el reinado salían a la plaza o campo donde estaba levantado el tablado, y el rey tiraba primero una naranja, luego sus príncipes, después todo el pueblo, con piedras, procurando cada uno derribar el tablado, y quebrar el cántaro, y el gallo era del que le quebraba (1992, pp. 120-121; ver Caro Baroja, 1989, p. 80 y Buezo, 1992a, p. 75).

Quevedo mezcla esta costumbre de los gallos con la de san Blas al cambiar las mencionadas naranjas que lanzan los jóvenes al gallo por unas zanahorias y nabos frisones que lanzan unas berceras a Pablos. Recordemos, una vendedora responde ante el robo que el caballete mustio le quita del puesto para comérselo. En ese momento comienza la batalla:

> La bercera —que siempre son desvergonzadas— empezó a dar voces; llegáronse otras y, con ellas, pícaros, y alzando zanahorias, garrofales, nabos frisones, berenjenas y otras legumbres, empiezan a dar tras el pobre rey. Yo, viendo que era batalla nabal, y que no se había de hacer a caballo, comencé a apearme; mas tal golpe me le dieron al caballo en la cara que, yendo a empinarse, cayó conmigo en una —hablando con perdón— privada. Púseme cual v. m. puede imaginar. Ya mis muchachos se habían armado de piedras y daban tras las revendederas, y descalabraron dos. (p. 111)

Esta «batalla nabal» entre muchachos y berceras recuerda las múltiples representaciones de la batallas burlescas que tenían lugar en carnaval. Tenemos documentación de que la violencia ritual, típica de la estación, incluiría batallas burlescas con salvado, harina, naranjas, agua y ceniza. El desorden dominaría durante unos días las calles de la ciudad. En el *Marcos de Obregón* se indica cómo la atmósfera se cargaba con la grita de jeringas y naranjazos y el martirio perruno causado de las mazas. Tan populares eran las batallas burlescas de carnaval que se llegaron a celebrar en palacio: el médico de Ana de Neoburgo (esposa de Carlos II), indicaba que: «La única actualidad son las fiestas de Carnaval y consisten en comedias, seguidas de batallas de huevos. Esta diversión se practica así: la reina y sus damas combaten con los cortesanos lanzándoles unos huevos llenos de agua de olor, y ellos hacen lo propio contra las señoras, mojándose vestidos y pelucas; y esto durante tres días, hasta que se cansan todos o se aburren, sin quererlo confesar» (Del Río Barreda, 2002, p. 120). No obstante, en el carnaval quevediano la batalla, en principio risible, comienza pronto a degenerar:

> Vino la justicia, comenzó a hacer información, prendió a berceras y muchachos mirando a todos qué armas tenían y quitándoselas, porque habían sacado algunos dagas de las que traían por gala, y otros espadas pequeñas. Llegó a mí, y, viendo que no tenía ningunas, porque me las habían quitado

> y metídolas en una casa a secar con la capa y sombrero, pidiome como digo las armas, al cual respondí, todo sucio, que, si no eran ofensivas contra las narices, que yo no tenía otras. (p. 112)

La justicia tenía especiales problemas en las celebraciones carnavalescas puesto que los agravios de carnaval daban pie a trastadas y a enfrentamientos más graves. Los bandos municipales contrarios a esta práctica se sucedieron siglo tras siglo desde los reyes católicos, aunque con muy escaso fruto. El carnaval propicia enfrentamientos sociales como el del Carnaval sangriento de Grenoble que tuvo lugar, precisamente, «Throughout the wild merrymaking of the Carnival, between St. Blaise's day and Mardi Gras the people were heard proclaiming "that the rich of their town had grown rich at the expense of the poor people [...] The rich were angered [...] as they feared that restitution would have to be made"» (Huppert, 1985, p. 97). Tras la batalla, 900 personas habían muerto y otras 200 fueron ajusticiadas más tarde. El tiempo de carnaval, de este modo, servía como motivación para la exaltación pública, lo que, a veces, tocaba incluso a las clases dirigentes y a las fuerzas del orden. En el Madrid del XVII había ronda especial de seguridad del domingo al martes de Carnaval, el día de san Blas (3 de febrero), el santo Ángel de la Guarda (1 de marzo), san Marcos o «el Trapillo» (25 de abril), Santiago y san Felipe (1 de mayo) y san Isidro (15 de mayo). En estas últimas ocasiones resultaba conveniente que los alcaldes recorrieran las calles más concurridas, procurando no mezclarse con los señores que andan a caballo y sin agraviarse de que les tiraban huevos y echaban agua. En 1636 encontramos un auto de carnaval en el que se hace un buen repertorio de los objetos que las autoridades llegaron a prohibir:

> que ninguna persona sea osada de hacer ni vender huevos que llaman de azahar para tirar, ni ninguna persona sea osada los tres días de Carnestolendas de tirarlos. Ni pellas de nieve ni de otra cosa, ni echar mazas de estopa, ni de otra cosa, ni tirar salvado ni harina, ni jeringazos de agua ni otra cosa, ni naranjas, ni traer ni dar vejigazos. (Del Río Barreda, 2002, p. 114)

Las cofradías de muchachos organizaban batallas de naranjas, salvado, lodo de la calle, harina o huevos al grito de «Juan viene». Quizá tuviera Quevedo en mente para su obra la dilogía gallo-insulto pues los insultos de la celebración de los vejámenes en la universidad se llamaban «gallardetes» (Covarrubias p. 625b). Pese a las restricciones formales, «hacer Carnestolendas» era una transgresión del orden habitual, perfectamente aceptable en un tiempo que se consideraba ajeno al ordinario, una especie de válvula de escape[16].

Una figura carnavalesca concreta con la que relaciona Quevedo el episodio de la batalla es la del «fariseo». Recordemos el motivo, la incómoda cabalgadura hace que Pablos se bambolee de manera ridícula en el mercado:

[16] David Gilmore desarrolla esta noción con respecto al carnaval andaluz contemporáneo y Jacques Heers con los carnavales franceses del Renacimiento.

> Yendo, pues, en él, dando vuelcos a un lado y otro como fariseo en paso, y los demás niños todos aderezados tras mí —que, con suma majestad, iba a la jineta sobre el dicho pasadizo con pies—, pasamos por la plaza (aun de acordarme tengo miedo). (p. 111)

El «fariseo en paso» es una figura originaria del ciclo de navidad o *risus paschalis* que se trataba de un paso procesional con tres figuras que escenifican la escena de la degollación de los inocentes. No obstante, pronto se desligó del ciclo navideño y pasó a representar cualquier «figura risible que indefectiblemente portaba un enorme alfanje o en su defecto una espada, como ocurre en *El sacristán fariseo* con el que atemorizaba a otros personajes y con el que podía, en vistas del último testimonio, hasta ejecutar una danza» (Buezo, 1990, p. 97). Varios entremeses del momento se hacen eco del tema, entre otros *El fariseo, El sacristán fariseo* e indirectamente *Los degollados o El sacristán Torote y degollados,* atribuido a Calderón. El paso del fariseo se relaciona también con los ambientes de risa estudiantiles del momento. Por ejemplo, Cotarelo, al comentar la pieza de Lanini titulada *El colegio de los gorrones* y notar que entra en escena un fariseo, escribe que se trata de una «especie de gigante armado, que salía también en algunas procesiones» (t. I, ej. CXVI). En ocasiones los estudiantes trataban algunos de los misterios del Corpus y de la *risus paschalis* en misterios teatrales burlescos. Por ejemplo, El *Misterio del rey Herodes,* para el Corpus, era representado cómicamente por niños el día anterior (Granja, 1988, pp. 152-153)[17].

La figura del niño Pablos encima de un caballo burlesco también recuerda fácilmente otra de las *dramatis personae* del carnaval: el niño de la rollona. Señala Faliu-Lacourt, que éste es un motivo folclórico que aparece en el teatro breve del siglo XVII y principios del XVIII. El gigantismo y la gula son características de este personaje en los textos de teatro[18]. En la obra *Mojiganga de los Niños de la Rollona y lo que pasa en las calles del siglo XVII* sale el niño, al que le cuesta andar como a nuestro Pablos, vestido con dijes (adornos que se ponía a los niños al cuello o a la cintura) y un ridículo birrete. En el caso concreto del episodio del rey de gallos, la gula desmedida del niño de la rollona se transfiere al ridículo caballo que lo porta: «llegando cerca de las mesas de las verduras

[17] En la pieza breve *Ir a ver partir la vieja* de Francisco de Castro se observa unos personajes paralelos a los del episodio del *Buscón*. En la didascalia se puede leer: «Sacan una silla de manos muy ridícula dos mozos de silla, y dentro vendrá una vieja, hecha de suerte que se puedan quitar los brazos, y la cabeza, cuando los cuatro que salen de fariseos la saquen, y al compás de un tañido con los alfanjes la desarmen, y al propio la armen brazos, y cabeza, que son los que quitan los fariseos; y esto se ejecute con el mayor primor que se pueda, […] y los fariseos embozados, para que a su tiempo se descubran, y ejecuten lo dicho» (Buezo, 1990, p. 97).

[18] Señala el *Tesoro* de Covarrubias el siguiente refrán: «el niño de la Rollona que tenía siete años y mamaba, hay algunos muchachos tan regalones que con ser grandes no saben desasirse del regazo de sus madres; salen éstos grandes tontos o grandes bellacos viciosos» (p. 829b). El *Diccionario de Autoridades* lo define así: «Expresión baja con que se nota al que, siendo ya de edad, tiene propiedades y modales de niño».

(Dios nos libre), agarró mi caballo un repollo a una, y ni fue visto ni oído cuando lo despachó a las tripas, a las cuales, como iba rodando por el gaznate, no llegó en mucho tiempo» (p. 111).

Finalmente, la caída de Pablos en la letrina, que permite a Quevedo realizar la famosa dilogía con la palabra «necesaria» también tiene relación con el mundo del carnaval. Recordemos el párrafo:

> tal golpe me le dieron al caballo en la cara que, yendo a empinarse, cayó conmigo en una –hablando con perdón– privada. Púseme cual v. m. puede imaginar. Ya mis muchachos se habían armado de piedras y daban tras las revendederas, y descalabraron dos. […] Yo, a todo esto, después que caí en la privada, era la persona más necesaria de la riña. (pp. 111-112)

La imagen del caballo burlesco de Pablos y del niño en la letrina debía conjurar en la España del XVII el acto final con el que se acababa la fiesta: el lanzamiento de un niño a un pozo de agua. Todo carnaval debe acabar con la derrota y muerte del rey de gallos. Recordemos los ejemplos señeros de la Batalla de don Carnal y doña Cuaresma del *Libro de buen amor,* o el *Fabliau* de la *Bataille de Karesme et de Charnage* donde los reyes de Carnaval acaban siempre supeditándose a sus contrapartidas femeninas. Encontramos celebraciones contemporáneas en las que se comete alguna ejecución simbólica en, por ejemplo, los personajes de «Peirote» en Baraguás, en Burro (valle del Bohí), en el Alto Ampurdán y otros pueblos catalanes, Carnistoltes a quien queman en Burro, el pelele de la Isla de Ibiza, el entierro de la sardina en Madrid a la que entierran en un hoyo[19], el Meco del Grove, los Entrudos de Orense, los entierros de Antroido y su mujer en Pontevedra (Caro Baroja, 1989, p. 122). En las montañas de Santander encontramos un personaje del tipo del rey de gallos burlesco que presenta un interesante paralelo con Pablos y que recogen García Lomas y Caro Baroja en una canción popular:

> Antruido, soletón,
> burdiera, escobón,
> arremanga la pernera
> que te daremos candela.
> (García Lomas, 1949, pp. 65-66; Caro Baroja, 1989, p. 123)

Al mismo pelele se le llamaba «burdiera» (estercolero al aire libre) por lo sucio y harapiento. Otros personajes tienen la misma función: los zamarros, handiak y txikiak, y las neskak de Olazagutía (Navarra) son personajes carnavalescos que tienen orden de arrojar estiércol a quienes se crucen en su camino. El estiércol al que hace referencia Quevedo por medio de la dilogía podría ser una referencia a las imágenes escatológicas, muy comunes en la cultura popular de la Edad Media y que durante el Renacimiento se filtraron en la alta literatura (p. 123). Bajtin documenta detalladamente el papel de los excrementos en rituales carnava-

[19] La «sardina» del carnaval madrileño, más que una referencia al ámbito de la cuaresma y sus servidores, parece que es una deturpación de «una canal de puerco a la que se daba el nombre de sardina, cuyo uso se ha corrompido» (Caro Baroja, 1989, p. 118).

lescos del medioevo, por ejemplo en la fiesta de tontos. En esta fiesta se oficiaba una solemne misa donde se usaban excrementos en lugar de incienso:

> Durante el oficio solemne celebrado por el obispo de la risa en la iglesia, se utilizaban excrementos en lugar de incienso. Después del oficio religioso, el prelado se instalaba sobre una de las carretas cargadas de excrementos; los curas recorrían las calles y los arrojaban sobre la gente que los acompañaba. El ritual de la cencerrada comprendía entre otras cosas el arrojarse excrementos. Las familiaridades escatológicas (esencialmente verbales) cumplen un rol importante durante el carnaval. […] En la época de Rabelais, la idea de renacimiento, de fecundidad, de renovación y bienestar estaba viva y era perceptible en las imágenes de excremento y orina. (pp. 133-135)

Pablos, en efecto, era la persona más «necesaria» de la batalla por dos razones. En primer lugar, sin él, trasunto del rey de gallos, no puede acabar la batalla burlesca entre las berceras y los estudiantes, asimismo, al caer en la «necesaria» ('letrina'), su figura de burlesco rey de carnaval es necesaria para acabar el ritual. El personaje debe ser deflagrado, aunque sea de manera simbólica. Recordemos, asimismo, que sí que se produce una muerte en el carnaval quevediano, aunque también de alto valor burlesco: el caballo goloso que había robado el nabo a la bercera acaba sus días precisamente en el mismo hoyo de inmundicias en el que acaba Pablos:

> Allí tuve nuevas de cómo mi rocín, viéndose en aprieto, se esforzó en tirar dos coces y, de puro flaco, se le desgajaron las ancas, y se quedó en el lodo bien cerca de acabar.
>
> Viéndome, pues, con una fiesta revuelta, un pueblo escandalizado, los padres corridos, mi amigo descalabrado y el caballo muerto, determineme de no volver más a la escuela. (p. 113)

El caballo que actúa como una extensión del pelele Pablos muere y con él se da por finalizada la batalla burlesca de carnaval. Como indica Hermenegildo con respecto a la función del carnaval dentro del teatro del momento:

> El carnaval cristiano es, en sí, una forma de recuperación de la fiesta popular inscrita en la sublime y creadora locura colectiva. Antes del momento de penitencia, que será irremediablemente impuesto por el calendario oficial, antes de la cuaresma, ese discurso dominante organiza un tiempo de locura. El encuadramiento y la limitación previstos desde el discurso dominante, son la marca primera de la recuperación oficial de lo carnavalesco liberador. (1995, p. 66)

Aquí acabaría el ciclo de carnaval. Al que necesariamente se ha de superponer el de Cuaresma, complemento indispensable de aquel y contrapunto a partir del que se define. El ciclo de cuaresma dentro de los primeros capítulos del *Buscón* se articula, sobre todo, alrededor de la estancia de Pablos junto a Diego Coronel en la casa del Dómine Cabra. Si la escena de la «batalla nabal» es carnavalesca, la estancia de Pablos

y Diego Coronel en el pupilaje del Dómine Cabra es claramente cuaresmal: las marcas temporales se articulan alrededor del periodo de la Cuaresma, los personajes se identifican con el ámbito simbólico de ésta y la temática del episodio se centra en el *telos* de ésta, el hambre y la escasez.

Al igual que en el periodo de entrudo, las marcas temporales indican que durante el episodio de las referencias a la Cuaresma se multiplican. Recuerde el lector que la acción comienza tras el «primer domingo después de Cuaresma» (p. 116) y que estuvieron «en este trabajo hasta la Cuaresma» (p. 127)[20] de modo que, el episodio aparece claramente enmarcado en un año y entre dos periodos cuaresmales. De igual modo, menciones a la cuaresma aparecen también de manera implícita en el espacio temporal que cubre el episodio. El proceso de hambruna que sufren Pablos y Diego Coronel dura, aproximadamente, el espacio cuaresmal. Nuestros protagonistas entran en el pupilaje una semana tras la cuaresma y «al cabo de un mes» de estar con el Dómine ya no hallaban «remedio para comer» (p. 125) por lo que el proceso de cuaresma se cumple.

La característica principal de la cuaresma es la ritualización del hambre y las restricciones que se han de pasar en el momento. Recordemos algunas de éstas. Cuando Pablos entra en el hospicio se encuentra con un estudiante que «de flaco, estaba ya con la marca del pupilaje», quien le dice que «en lo gordo se os echa de ver que sois nuevo», descubre que los gatos se han marchado de la casa pues no «son amigos de ayunos y penitencias» y que «todos los que vivían en el pupilaje de antes, estaban como leznas, con unas caras que parecía se afeitaban con diaquilón» (p. 119). La primera comida en la casa es «eterna, sin principio ni fin», la cual abren con un «caldo en unas escudillas de madera, tan claro, que en comer una dellas peligrara Narciso más que en la fuente» que sorben mientras Cabra dice «Cierto que no hay tal cosa como la olla, digan lo que dijeren; todo lo demás es vicio y gula», y siguen con un plato de carne que sirve «un mozo medio espíritu y tan flaco, con un plato de carne en las manos, que parecía que la había quitado de sí mismo» (p. 120), la comida es, en suma, tan miserable, que sus «tripas pedían justicia» (p. 121).

La comida en casa del Dómine Cabra mantiene algunos elementos que la presentarían como una parodia de las comilonas de celebración: «Venía un nabo aventurero a vueltas, y dijo el maestro en viéndole: –"¿Nabo hay? No hay perdiz para mí que se le iguale. Coman, que me huelgo de verlos comer». Repartió a cada uno tan poco carnero, que, entre lo que les pegó a las uñas y se les quedó entre los dientes, pienso que se consumió todo, dejando descomulgadas las tripas de participantes» (p. 120). No hay mayor placer para nuestro Siglo de Oro que una olla bien llena de carnero y de nabos. Recordemos el famoso pasaje cer-

[20] Me inclino a pensar que un análisis narratológico en el que se estudiaran las referencias temporales en el *Buscón* indicaría que Quevedo no tiene excesivo interés en la exactitud de la narración sino que demuestra más interés en enfatizar las referencias a la cuaresma.

vantino en el que se recuerda que en la casa de Alonso Quijano se sirve más vaca «que carnero» (I.1) en clara referencia a la falta de poderío económico del hidalgo. En el otro *Quijote,* Alonso Fernández de Avellaneda mantiene que Sancho desea: «una muy gentil olla de vaca, tocino, carnero, nabos y berzas, que está diciendo: "¡Cómeme! ¡Cómeme!"» (p. 269), o cuando sirven en la primera venta en la que comparecen los protagonistas, un «razonable pedazo de carnero» (p. 277). No en vano, Gonzalo Correa recoge el siguiente refrán «Carnero, comer de caballero» (p. 107), puesto que como explica Sebastián de Covarrubias, el carnero era la carne más apreciada en la época, «por ser su comida tan sana y tan ordinaria al hombre» (p. 309). Para el momento, la mención al carnero se había convertido en algo tan convencional que se podía ironizar con que algunas brujas prefirieran la carne humana a la del carnero: «aunque más podridas y hediondas que estén las carnes, les saben mejor que carnero, capones y gallinas, y mucho más que todo la carne de los Brujos, y que la de los hombres es mejor y más sabrosa que la de las mujeres» (Valencia, p. 180) o que los numantinos comían la carne de los soldados romanos con tanto gusto como si fuera carne de carnero. Así en las *Epístolas familiares* de fray Antonio de Guevara se puede leer que los de Numancia «tan sin asco comían y bebían de la carne y sangre de los enemigos, como si fueran espaldas y lomos de carneros» (*Epistolario español,* p. 79). Con respecto al nabo, Sancho, glotón experimentado, responde con unos certeros consejos culinarios: «Sólo le advierto, como amigo, que, si ha de llevársela, mire bien cómo la come; porque es un poco vieja y estará dura como todos los diablos; y así, lo que podrá hacer será echalla en una olla grande (si la tiene) con sus berzas, nabos, ajos, cebollas y tocino; dejándola cocer tres o cuatro días, estará comedera algún tanto, y será lo mesmo comer della que comer un pedazo de vaca» (p. 648). El mismo Quevedo recoge el carnero en *Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos:*

> No había venido al gusto lisonjera
> la pimienta arrugada, ni del clavo
> la adulación fragrante forastera.
> Carnero y vaca fue principio y cabo,
> y con rojos pimientos, y ajos duros,
> tan bien como el señor comió el esclavo.
> (*OP,* núm. 146, t. I, p. 298)

Nuestro autor idealiza el glorioso pasado español por medio de mantener que todos comían carnero y vaca.

Quizá la referencia más clara que hay al ciclo de cuaresma sería la misma figura del dómine Cabra, imagen de la cuaresma. Recordemos el famoso pasaje:

> Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle, una cabeza pequeña, pelo bermejo (no hay más que decir para quien sabe el refrán), los ojos avecindados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y escuros, que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz,

> entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los habían desterrado; el gaznate largo como de avestruz, con una nuez tan salida que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos secos; las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas. Su andar muy espacioso; si se descomponía algo, le sonaban los güesos como tablillas de San Lázaro. La habla ética; la barba grande, que nunca se la cortaba por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del barbero por su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese; cortábale los cabellos un muchacho de nosotros [...] Parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera y corta, lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. Pues su aposento, aun arañas no había en él. Conjuraba los ratones de miedo que no le royesen algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo, y dormía siempre de un lado por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria. (pp. 116-118)

Además de ser definido como un ser grotesco por medio de animalizaciones, dilogías, hipérboles, catacresis y neologismos burlescos, la descripción del Dómine coincide con la representación burlesca de la figura alargada y esquelética de la cuaresma: era «largo sólo en el talle», «el gaznate largo como de avestruz», «los brazos secos», «las manos como un manojo de sarmientos», los «cabellos largos», «parecía tenedor o compás, con dos piernas largas y flacas», su «andar muy espacioso», es decir, el Dómine Cabra representa la pobreza y el hambre absoluta.

El ciclo de cuaresma tiene dos grandes personajes burlescos: la vieja «doña cuaresma» que aparece en, entre muchos otros, el *Libro de buen amor* y el Judas Iscariote al que queman para regocijo de la comitiva. Con respecto a la primera podemos ver cómo, en plena Cuaresma, y de forma más específica al llegar a la mitad del periodo de abstinencia, se realizaba en el Madrid del siglo xvii una mezcla de burla y pantomima, conocida con el nombre de «Partir la Vieja». Semejante función aludía evidentemente a los calendarios de analfabetos que solían personificar el tiempo de Cuaresma en la figura de una vieja con siete piernas (las semanas de la cuaresma). Caro Baroja recoge múltiples ejemplos de esta popular figura como la Mojiganga de lo que pasa en la mitad de la Cuaresma al partir la vieja, la costumbre Andaluza documentada por José María Blanco White de cortar a la vieja al grito de «¡Aserrrar la vieja, la vieja pelleja!», la Sa Savia Corena de Mahón y Menorca, la «Serra la Vella» de Blanes (Cataluña), etc. (pp. 136-140). Del primer tipo de representación masculina se da testimonio en una anécdota atribuida a don Luis de Góngora en la que éste se dispone a entrar en Córdoba y «fueron a darle el bienvenido [...] el canónigo Amaya, hombre muy enjuto de carnes, y el Arcediano Camelas, por extremo gordo, y díjol D. Luis, notándoles sus partes: "Por entrar yo en Córdoba, señores míos, no ha entrado la Cuaresma, aunque me den la bienvenida el Martes de Car-

nestolendas y el Miércoles corvillo"» (Artigas, 1925, p. 344). Más famosa es todavía la representación del Judas Iscariote quemado, celebración que sigue hoy día. Por ejemplo, los aprendices de carpintero, festejaban a su patrón, san José, con la quema en las calles de la ciudad de una imagen de Judas en Guadalajara (García Sanz, 1948) y en Madrid (Del Río, 2002, p. 126); asimismo, en la provincia de Burgos se solía ejecutar a Judas tras un juicio burlesco (Caro Baroja, 1989, p. 140); la quema de «Judas» se celebraba en Navarra meridional y en La Rioja en pueblos como Albelda, Murillo, Clavijo y Huércanos; en Córdoba se solía llenar un muñeco de paja y disparar escopetas con sal hasta que ardía; se cuelgan Judas en el pueblo onubense de Rociana; en Villanueva de la Serena se representaba a Judas en el infierno caracterizado con una barba y una peluca roja (pp. 140-143), con un atuendo parecido al del Dómine Cabra. En el *Buscón* se llega incluso a hacer una referencia a la barba roja del Dómine: «pelo bermejo (no hay más que decir para quien sabe el refrán)» (118). Quevedo hace referencia al refrán: «Bermejo, no gato ni perro de aquella color». Existía en Castilla un fuerte rechazo hacia las personas pelirrojas, ya que se creía que Judas tenía el pelo de este color. Melchor de Santa Cruz en su *Floresta española* de 1574 introduce un apotegma en la que un hombre «mandó azotar a un hombre bermejo. Informado después que no tenía culpa, respondió: Si no hizo porqué, él lo hará, que bermejo es» (p. 279). El estereotipo encuentra resonancia literaria en obras como el cervantino *Trabajos de Persiles y Sigismunda* donde el pelirrojo Rutilio es de natural mentiroso. Como no puede sorprender, Judas es un personaje de amplio calado dentro del corpus quevediano. Por ejemplo, aparece junto a Mahoma y Lutero en múltiples ocasiones a lo largo del *Sueño del Infierno* (pp. 123-148), en *Execración contra los judíos* y se usa en el canto 1 de *Las locuras y necedades de Orlando enamorado* dedicado al «hombre más maldito del mundo», al que se le dedica, entre otras lindezas, una comparación con el «judísimo malsín Escariote, / honra entre bofetones y garrote» (*PO,* núm. 875, vv. 39- 40). La figura del Judas maldito sería una característica de los rituales carnavalescos de expulsión de males de la comunidad, como indica Caro Baroja: «Hay varios actos realizados sobre seres que en el Carnaval parecen significar la expulsión de males, siendo, pues, aquellos seres que sirven para realizar la expulsión equivalente a los que los griegos llamaban *farmakos*» (1989, p. 156). La cuaresma de Pablos tiene, pues, la función de purgar de los excesos del carnaval. Sin embargo, en lo que es posiblemente un vuelco a la tradición de la tradición, los pupilos necesitan una «cuarentena» para deshacerse de la influencia melíflua del Dómine y del hambre que pasaron en su pupilaje. Diego Coronel y Pablos tardan exactamente 40 días en recuperarse de la estancia en el pupilaje de Cabra: «Levantámonos a hacer pinicos dentro de cuarenta días» (p. 131). El término cuaresma proviene de «Quadragesima» por los cuarenta días que dura la purga tras los excesos de Carnaval. Los 40 días, de donde provienen las palabras Cuaresma y cuarentena, simbolizan los retiros de Je-

sús y Moisés durante 40 días en el desierto[21]. En el año 384 después de Cristo, la Cuaresma adquirió un sentido penitencial para todos los cristianos y desde el siglo XI, la Iglesia de Roma acostumbra poner las cenizas en la frente de los fieles haciendo la señal de la Cruz al iniciar los 40 días de penitencia y conversión. De este modo, al igual que los antiguos cristianos purgaban sus cuerpos durante 40 días, Pablos y Diego Coronel purgan el hambre ritualizada de la cuaresma del dómine en otros 40 días. Dada la caracterización de Judas del Dómine, no sería, quizá, casual que el apelativo «Cabra» fuera una referencia burlesca al maligno. No creo que haga falta establecer autoridades para señalar la conexión entre las cabras y el diablo puesto que ésta se remite a las primeras representaciones estereotípicas del demonio, como el Códice *Gigas* del s. XIII (Biblioteca Real, Estocolmo). Lo que sí es importante, quizá, es resaltar la función apostática y los tintes herejes del personaje, algo que comparte con muchos otros dentro de la obra, incluyendo el propio Pablos (Vélez-Sainz, 2007).

En definitiva, Quevedo presenta al principio del *Buscón* un ciclo de carnaval y uno de cuaresma que forman el núcleo narrativo y simbólico de los primeros capítulos del *Buscón*. En su reconstrucción de la celebración del rey de gallos, Quevedo tiñe su versión de la fiesta con otras de carácter carnavalesco como las de san Blas, san Antón, Santiago el Verde, las coronaciones del rey de puercos, de inocentes, de niños. Asimismo, utiliza los ecos simbólicos del gallo, recrea los ambientes estudiantiles del momento y la violencia inherente a las fiestas del carnaval y circunscribe la imagen del coronado Pablos a los *dramatis personae* del carnaval como las procesiones de niños o los pasos del Fariseo y el niño de la Rollona, los zamarros, y otros personajes que lanzan y reciben estiércol. En el ciclo de cuaresma, Quevedo revisita los personajes fundamentales de la ritualización del hambre, parodia las grandes celebraciones y comilonas ideales del momento y presenta al dómine Cabra como un personaje eminentemente cuaresmal, trasunto simbólico del hambre, del diablo e, incluso, de una herejía entendida en un sentido lato.

Cabe concluir con el siguiente apunte: la fiesta en las sociedades medievales y renacentistas tenía un carácter cronométrico, es decir, marcaban ciclos que se utilizaban para medir el tiempo, establecer el mejor momento de siembra y la celebración de la cosecha siguiendo el ritmo de las estaciones anuales: el final del invierno (Carnaval), el principio de la primavera (las romerías de febrero a mayo) y la llegada del verano (san Juan y san Pedro). No es de extrañar, pues, que haya obras en la literatura de nuestro Siglo de Oro que establezcan ciclos de carnaval y cuaresma como medidores del tiempo y de la trama. Por ejemplo, Robert Blue ha demostrado cómo Calderón establece una serie de ciclos de carnaval y cuaresma en *La vida es sueño* en los que Calderón se apoya para establecer la narración interna de lo ocurrido así como para dotar

[21] Además, 40 días duró el diluvio así como 40 años la marcha del pueblo judío por el desierto y 400 años estuvieron los judíos en Egipto.

a la obra de una cierta profundidad simbólica. Las figuras, referencias y registros del carnaval y la cuaresma tendría esta misma función en los capítulos del principio del *Buscón:* marcar la narración a la vez que diseminan la cosmovisión carnavalesca. Carnaval y cuaresma, plenitud y hambre, en definitiva, vida y muerte aparecen entrelazadas de manera indisoluble en el carnaval quevediano.

Bibliografía

Alemán, M., *Guzmán de Alfarache,* ed. B. Brancaforte, Madrid, Akal, 1990.

Alonso Hernández, J. L., «Transformaciones carnavalescas en los *Entremeses* de Quevedo», *Foro Hispánico: Revista Hispánica de los Países Bajos,* 19, 2001, pp. 41-53.

Artigas, M., *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio,* Madrid, Real Academia Española, 1925.

Azaustre, A., y S. Fernández Mosquera, ed., *Ínsula: El Sueño del Siglo de Oro,* 739-740, 2008.

Bajtin, M., *Problems of Dostoevsky's Poetics,* trad. R. W. Rotsel, Ann Arbor, Ardis, 1973.

Bajtin, M., *Problems of Dostoevsky's Poetics,* trad. C. Emerson, Minnesota, University of Manchester Press, 1984.

Bajtin, M., *Problemas de la poética de Dowstoievski,* trad. T. Bubnova, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Bajtin, M., *Rabelais and His World,* trad. H. Iswolsky, Massachussets, The Massachusetts Institute of Technology Press, 1965, reed. Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Bajtin, M., *La cultura popular de la Edad Media y el Renacimiento: el contexto de François Rabelais,* Barcelona, Barral, 1984.

Bristol, M., *Carnival and Theater: Plebeian Culture and the Structure of Authority in Renaissance England,* New York-London, Methuen, 1985.

Buezo, C., «"El sacristán fariseo": edición de un entremés inédito y apuntes sobre la figura del fariseo», *Criticón,* 50, 1990, pp. 93-112.

Buezo, C., *El Carnaval y otras procesiones burlescas del viejo Madrid,* Madrid, El Avapiés, 1992a.

Buezo, C., «El niño ridículo en el teatro breve, plasmación dramática de una práctica festiva», *Criticón,* 56, 1992b, pp. 161-178.

Caro Baroja, J., *El Carnaval: análisis histórico-cultural,* Madrid, Taurus, 1989.

Castro, F. de, *Alegría cómica, explicada en diferentes asuntos jocosos,* Zaragoza, 1702, 3.ª parte, pp. 14-23.

Cervantes, M. de., *Don Quijote de la Mancha,* ed. F. Rico *et al,* Madrid, Galaxia Gutemberg-Círculo de Lectores, 2005, 2 vols.

Cervantes, M. de., *Los trabajos de Persiles y Segismunda,* ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1984.

Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales,* ed. V. Infantes, Madrid, Visor Libros, 1992.

Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines de siglo XVI a mediados del XVIII,* Madrid, Bailly-Bailliere, 1911, 2 vols.

Covarrubias, S., *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1989.

Del Río Barredo, M. J., «Burlas y violencia en el carnaval madrileño de los siglos XVII y XVIII», *Revista de Filología Románica,* 3, 2002, pp. 111-129.
Diccionario de Autoridades, Real Academia Española, ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1963. www.rae.es
Eagleton, T., *Postmodern Criticism,* Nueva York, Grove Press, 1984.
Epistolario español, ed. E. Ochoa, Madrid, Atlas, 1945, B.A.E., vol. 13.
Espinel, V., *Marcos de Obregón,* ed. S. Gili Gaya, Madrid, Clásicos Castellanos, 1922.
Faliu-Lacourt, C., «El Niño de la Rollona», *Criticón,* 51, 1991, pp. 51-56.
Fernández de Avellaneda, A., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.
García Lomas, A., *El lenguaje popular de las montañas de Santander,* Santander, Imprenta Provincial de Santander, 1949.
García Sanz, S., «La quema del Judas en la provincia de Guadalajara», *Revista de dialectología y tradiciones populares,* VI, 1948, pp. 619-625.
Guevara. Fr. A., *Epistolario español,* ed. E. de Ochoa, Madrid, Atlas, 1945, BAE, 13.
Gilmore, D., *Carnival and Culture: Sex, Symbol, and Status in Spain,* New Haven, Yale University Press, 1998.
Goytisolo, J., «Quevedo: la obsesión excremental», *Disidencias,* Barcelona, Seix Barral, 1978, pp. 117-135.
Gower, J., *Confessio Amantis,* ed. A. Cortijo Ocaña y M. do Carmo, eHumanista, edición en línea www.ehumanista.ucsb.edu/projects
Granja, A. de la, «El entremés y la fiesta del Corpus», *Criticón,* 42, 1988, pp. 152-153.
Heers, J., *Carnavales y fiestas de locos,* trad. X. Riu i Camps, Barcelona, Península, 1988.
Hermenegildo, A., *Juegos dramáticos de la locura festiva: pastores, simples, bobos y graciosos del teatro clásico español,* Barcelona, Oro viejo, 1995.
Huerta Calvo, J., *Formas carnavalescas en el arte y en la literatura,* Barcelona, Ediciones del Serval, 1990.
Huerta Calvo, J., *Teatro y carnaval,* Madrid, Cuadernos de teatro clásico, 1999, núm. 12.
Huppert, G., *Europe after the dark plague,* Minneapolis, Minnesota University Press, 1985.
Iffland, J., *De fiestas y aguafiestas: risa, locura e ideología en Cervantes y Avellaneda,* Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 1999.
Lindsay, W., ed., *Festus,* Leipzig, Teubner, 1913.
Jammes, R., «La risa y su función social en el Siglo de Oro», *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Rire at société dans le théâtre espagnol du Siècle d'Or,* Paris, Editions du C.N.R.S., 1980, pp. 3-11.
Jauralde Pou, P., «Cervantes and the Spanish Philological School», *Cervantes and His Postmodern Constituencies,* ed. A. J. Cruz y C. B Johnson, New York, Garland, 1999, pp. 105-115.
Kertzer, C., *Carnival,* Minneapolis, Minnesota University Press, 1988.
Malcuzynki, P., «About (mis)readings of Mikhail Bakhtin: How to read Bakhtin», *Sociocriticism,* 4, 2, 8, 1988, pp. 5-18.
McCaw, R. J., «The Liberated Word: Africans and Carnivalesque Imagery in Francisco de Quevedo's *Boda de negros*», *Afro-Hispanic Review,* 18, 2, 1999, pp. 10-14.
Molho, M., «Una cosmogonía antisemita: "Erase un hombre a una nariz pegado"», *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial, Proceedings*

from the Boston Quevedo Symposium, October, 1980, ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 57-79.
Nogueira, S., «Audición, visión y carnavalización en los *Sueños* de Quevedo», *Ciberletras,* 8, 2002.
OP, F. de Quevedo, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, 4 vols.
Pérez Pastor, C., *Bibliografía Madrileña; o Descripción de las obras impresas en Madrid (Siglo XVI),* Madrid, Tipografía de los huerfanos, 1891, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Execración contra los judíos,* ed. F. C. Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1993.
Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2003.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993.
Rabell, C. R., «Carnaval, representación y fracaso en *El Buscón* 1.4», *Revista Chilena de Literatura,* 51, 1997, pp. 59-79.
Redondo, A., *Otra manera de leer el Quijote: historia, tradiciones culturales y literatura,* Madrid, Castalia, 1997.
Restrepo-Gautier, P., «Risa y género en los entremeses de "mariones" de Francisco de Quevedo y de Luis Quiñones de Benavente», *Bulletin of the Comediantes,* 50, 2, 1998, pp. 331-344.
Santa Cruz, M., *Floresta española,* ed. M. Cabañas, Madrid, Cátedra, 1996.
Santos, F., *La tarasca de parto en el mesón del infierno y día de fiesta por la noche. Obras en prosa* y *verso,* Madrid, 1723, 3 vols.
Valencia, P. de, *Obras completas. VII. Discurso acerca de los cuentos de las brujas,* ed. M. A. Marcos Casquero e H. B. Riesco Álvarez, León, Universidad de León, 1997.
Vélez-Sainz, J. «¿Amputación o ungimiento?: Soluciones a la contaminación religiosa en el *Buscón* y el *Quijote* (1615)», *Modern Language Notes,* 122, 2, 2007, pp. 233-250.
Zabaleta, J., *El día de fiesta por la mañana y por la tarde,* ed. C. Cuevas García, Madrid, Castalia, 1983.
Zavala, I. M., *La posmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica,* Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

El persistente fantasma de la vieja madre en el *Buscón*

Encarnación Juárez-Almendros
University of Notre Dame

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 55-68]

La construcción negativa de la *vetula* literaria tiene en Europa una larga tradición, que se remonta a la literatura clásica y que se continúa en la literatura medieval de la península Ibérica, como se observa, por ejemplo, en las *Cantigas d'escarnho, El libro de buen amor, El Corbacho* del Arcipreste de Talavera y en *La Celestina*. Algunos eruditos que estudian el tema en la literatura de la temprana modernidad, R. del Arco, Conchita H. Marianella y Joseph Snow, señalan que la representación peyorativa de la vieja se recrudece y acrecienta a lo largo del siglo XVI hasta el punto que en las obras del XVII la mujer mayor pierde toda nota positiva. En efecto, en este periodo las viejas literarias, que incluyen tanto las desahuciadas prostitutas y alcahuetas como la envejecida dueña de servicio, comparten características comunes como las de ser feas, infértiles y corporal y moralmente corruptas. Marginadas y sin ocupación social productiva, suelen estar involucradas en asuntos ilegales conectados con el sexo y la brujería. A menudo son las figuras más condenadas en la escala de personajes. Este ápice de negatividad se observa en las obras de los principales autores masculinos de principios del siglo XVII, como ocurre en el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y en algunos textos de Cervantes. Pero es sobre todo Francisco de Quevedo quien las deshumaniza repetida y agresivamente, tanto en su poesía satírica como en su prosa.

La representación de la decrépita anciana, a principios del XVII, se puede leer como metáfora y síntoma del estado de crisis del poder patriarcal y responde a la necesidad de sustentar el sistema. Aunque Quevedo satiriza muchos grupos marginales (otredades étnicas, religiosas, raciales, o de clase) muestra especial interés por esta figura que aparece ya en sus obras tempranas y cuyo trazo se oscurece e intensifica a lo largo de su producción. En este ensayo me propongo analizar la construcción de la figura de la madre-vieja en *El Buscón* como un ente espectral

RECIBIDO: 16-6-2009 / ACEPTADO: 15-7-2009

y obsesivo en el entorno de la vida del protagonista Pablos. La vieja sintetiza el terror y rechazo masculinos a la fragilidad y al desorden que representa su cuerpo decrépito. Mi análisis propone que la creación de esta figura en el mundo de la novela responde a un intento agresivo de descartar el derecho a la subjetividad para mantener la identidad privilegiada del creador y del grupo que representa. Estas representaciones completan el cuadro de muchos otros tipos en la obra de Quevedo que quedan, según palabras de Pablo Jauralde Pou, en una «costra de cuerpo» que elimina cualquier dimensión espiritual o intelectual de los personajes (1992, p. 286); o cualquier poder individual.

El tipo de la vieja en la obra de Quevedo se ha estudiados desde las perspectivas estéticas y filológicas, desde las teorías de la sátira y de lo grotesco y también como reflejo de los problemas personales del autor, como indicaré más adelante. Aun así, el origen de su profundo rechazo no queda del todo explicado. En mi opinión, la aplicación de teorías feministas de la discapacidad y de la vejez pueden ser muy útiles para revelar algunos aspectos sobre la genealogía de la construcción negativa de la vieja. Estas teorías proponen que la discapacidad es un sistema de representación que va más allá del problema médico personal o de la deficiencia o deformación corporal (Thomson, 1997a, pp. 1-18). Es decir, asumen que el cuerpo humano es tanto una entidad material como una construcción social y que sus diferentes interpretaciones son productos de discursos e ideologías concretos de cada periodo histórico (Grosz, 1994, p. 118; Thomson, 1997b, p. 282)[1]. Es también un lugar donde se negocian las estructuras del poder (Davis, 1995, p. 11; Foucault, 1995). La materia prima, el cuerpo con el que uno nace y los accidentes que le afectan condicionan ya su situación simbólica. En las civilizaciones occidentales el cuerpo femenino, el discapacitado y el viejo se han colocado tradicionalmente en el lado negativo de oposiciones tales como masculino / femenino, capaz / incapaz, sano / enfermo, joven / viejo que forman la base de las estructuras sociales y del conocimiento. A los cuerpos que se apartan del canon ideal, representado por un cuerpo masculino, joven, físicamente ágil y sano y perteneciente a la clase del poder, se les ha adherido rótulos estigmatizantes y se les ha oprimido con reglas que determinan su inclusión o exclusión en la comunidad. Es decir, tanto el envejecimiento como la discapacidad o el ser mujer son accidentes biológicos socialmente interpretados y culturalmente imbuidos de significado (Overall, 2006, p. 128; Wendell, 1997, p. 260). La vieja, por su cuerpo debilitado, generalmente enfermo, discapacitado, deformado y poco atractivo ha sido históricamente objeto de sentimientos de desdén y rechazo.

Ha sido precisamente la conceptualización masculina del cuerpo de la mujer el punto de arranque de la misoginia perpetuada en diversos

[1] Grosz, 1994, p. 119, comenta que «The body becomes a "text" and is fictionalized and positioned within myths and belief systems that form a culture's social narratives and self-representations».

discursos del pensamiento occidental. En ellos, el cuerpo femenino se conecta con lo deforme, con lo monstruoso, con lo anómalo, con la diferencia y con la ausencia de alma o fuerza vivificante, como ya expresa Aristóteles en su *De generatione animalium:* «for just as the young of mutilated parents are sometimes born mutilated and sometimes not, so also the young born of a female are sometimes female and sometimes male instead. For the female is, as it were, a mutilated male, and the catamenia are semen, only not pure; for there is only one thing they have not in them, the principle of soul» (Book II, 3). Los discursos médicos europeos en la temprana modernidad señalan y repiten los conceptos de origen clásico (Aristóteles, Galeno, Hipócrates) sobre el cuerpo femenino: su gestación en la parte izquierda y más poluta del útero, la porosidad de su cuerpo, su útero movible, su retención perniciosa de menstruos y residuos impuros, su transformación anatómica durante el embarazo y su constitución de humores fríos y húmedos, todo lo cual explica su insaciable apetito sexual y su incapacidad de razonamiento[2]. Estos conceptos se propagan en los tratados médicos y de higiene pública que aparecen en España durante los siglos XVI y XVII. Por ejemplo, Daniel Carbón en su *Libro del arte de las comadres* (1541), señala que el defecto del cuerpo de las mujeres comienza desde el momento de su concepción en la parte siniestra y más poluta del útero, «el engendramiento del varón ocurre si el humor espermático cae en la derecha de la madre y hembra si cae en el lado siniestro» (XV v). El nacimiento de la mujer es también más complicado, pues, de acuerdo con Francisco Núñez de Oria en su *Libro del parto humano* (1580), «el parto del varón es más fácil que el de la hembra» (13r). Los tratados de anatomía presentan asimismo el cuerpo femenino como una derivación deficiente e incompleta del masculino. Esta idea se halla, por ejemplo, en la descripción anatómica de los genitales femeninos que ofrece Andrés de León en su *Libro primero de Annathomia* de 1590 (51v-53v). Valverde de Amusco en su *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556) se refiere a la mujer como un cuerpo lleno de flujos corruptos que producen enfermedades: «la sangre que cada mes se purga sale tan corrompida, que bastaría a matar cualquier animal bruto que la gustase» (70r). Nicolás Bocángel, en su *Libro de las enfermedades malignas* (1600), explica la histeria, epilepsia o gota coral como efecto de la presión agobiadora que el útero desplazado ejerce en otros órganos: «y en la prefocación uterina, que las mujeres padecen tan de ordinario, y con accidentes tan rigurosos, el vapor, o materia que se levanta, o el maligno humor que acomete al corazón, celebro, y diafragma, sin duda ninguna en el utero no se podrece, aunque en él verdaderamente se corrompe» (99). Por su parte, Francisco Núñez de Oria explica en su conocido *Tratado del uso de las mujeres* (1586) la insaciabilidad sexual femenina como producto de su cuerpo (290v-291r).

[2] Consúltense los trabajos de Laqueur y Shildrick, 1997, pp. 14-44, para una revisión general de los conceptos del cuerpo femenino antes del siglo XVIII.

Esta tradicional concepción de la corporalidad defectuosa femenina forma la base de los discursos moralizantes en los siglos XVI y XVII, pues, como apunta María José Ruiz Solmavilla: «la doctrina médica se convirtió [...] en la fuente legitimadora de las pautas morales que transmitió en sus escritos, algo que se estaba consolidando entre los moralistas» (248). Hay que recordar que ya en la Biblia tanto las mujeres como las personas con defectos corporales se conectan con lo impuro, con lo sucio y con el pecado. Es decir, según comenta Stiker, «the disabled had the status of prostitutes or of women whom menstruation made unclean» (24). Los discursos autoritativos masculinos normalizan pautas restrictivas de conducta femenina (subordinación y obediencia) como ocurre en *De institutione feminae christanae* (1523) de Juan Luis Vives y en *La perfecta casada* (1583) de Fray Luis de León, por sólo nombrar los textos más conocidos.

La historia silencia la presencia de discapacitados y viejos pobres que formarían parte del numeroso grupo anónimo de desposeídos y lo único que nos queda de las viejas reales son imágenes y reflejos productos de las construcciones logocéntricas. Entre los escasos estudios sobre la condición de las mujeres mayores en los siglos XVI y XVII se cuentan el de Teresa Ortiz sobre las comadronas (1993), el de Luis Granjel titulado *Los ancianos en la España de los Austrias* (1996) y el de Margarita Ortega López sobre las ancianas en la sociedad popular española del Antiguo Régimen (2002). Granjel sólo documenta la presencia histórica de algunas mujeres mayores pertenecientes a la clase privilegiada (124), mientras que el resto de su estudio sobre la anciana común se basa en las representaciones literarias. Ortega López examina algunos casos históricos de mujeres mayores de estamentos más bajos en fuentes inquisitoriales y documentos legales, que prueban los deseos de desprestigiar a las ancianas que trabajaban como sanadoras, comadronas y curanderas o el hecho de que eran una carga molesta para familiares y vecinos. Según la historiadora, la decrepitud orgánica de las mujeres de avanzada edad se consideraba moralmente nociva y sospechosa:

> Si la 'imperfección fisiológica de las mujeres', generaba, en ese sistema [patriarcal], su correlativa inferioridad en el orden intelectual y moral; la decadencia de aquella imperfecta materia orgánica, produciría unos seres, las viejas, atrozmente imperfectos y malignos: esas fueron las imágenes reiteradamente vertidas a lo largo de la modernidad, sin la sustentación adecuada (395).

Las obras literarias de la temprana modernidad en España reproducen pues el sistema estructural logocéntrico. Es así como en el *Buscón* de Quevedo, al igual que en otras novelas picarescas, la vieja, de origen vil, pobre, fea, enferma y discapacitada, se incluye en grupos de marginados inútiles. La imagen proyecta el exceso y la corrupción corporal ligada con lo impuro, con el pecado de Eva y con lo demoníaco.

Los críticos quevedistas han examinado la figura de la mujer mayor desde diferentes ángulos. Amédée Mas, en su estudio publicado en

1957, afirma que Quevedo, a través de la caricatura física de las mujeres, denuncia los atractivos corporales femeninos como artificios y máscaras que esconden el horror de nuestro origen y de nuestra condición biológica. Y este origen, según expresa el escritor en conocidos pasajes insertos en *Providencia de Dios, El infierno enmendado* [*Discurso de todos los diablos*] y *El mundo por de dentro,* es un cuerpo femenino devaluado por sus peculiaridades biológicas, sus menstruaciones, inmundicias y embarazos. En los textos quevedianos, la mujer, debido a las secreciones de su cuerpo, además de reducirse «à l'horrible et au répugnant» (15) se convierte en algo obsceno, bestial, monstruoso y tan desechable como los excrementos (15-16). Pero es sobre todo la *vieille* la que más obsesiona a Quevedo: «Tous les défauts de la femme, la vieille les cumule et les exaspère» (53). A través de la exageración de sus defectos físicos, la presenta como una figura monstruosa, distorsionada y grotesca conectada con la muerte y lo diabólico (53-58). La vieja es un viviente disparate que recuerda las pinturas de Goya (58), totalmente rechazada por su edad y estado físico (63). El análisis de Mas apunta acertadamente el horror y la agresividad del autor hacia el cuerpo envejecido femenino considerado repelente, defectuoso y monstruoso, pero lo que falta a su excelente estudio es indagar las causas de ese gran rechazo y contextualizar históricamente la actitud misógina.

James Iffland en su libro *Quevedo and the Grotesque* (1982) sugiere que el interés del escritor en expresar la disolución del cuerpo físico y sus frecuentes invectivas hacia las mujeres apuntan a ansiedades personales a un nivel tanto inconsciente como consciente (188, 221). A través de las teorías de lo grotesco, el estudioso revisa los varios pasajes en la obra de Quevedo que hablan de las peculiaridades del organismo biológico de la mujer (menstruaciones, embarazos) y concluye que el mensaje es siempre el mismo, el cuerpo femenino es biológicamente repulsivo. Para Quevedo «woman is marred by a physiological dimension that renders her undesirable and disgusting *a priori,* one that "ruins" her both as a mother and as sexually desirable entity» (223, su énfasis). Últimamente, según Iffland, los temores de Quevedo hacia las figuras femeninas se originarían en la propia discapacidad física del escritor y en un sentimiento de inferioridad que intenta superar por medio de la agresión literaria (229-231). El argumento de Iffland, ya anteriormente insinuado por René Bouvier y Francisco Ayala, proyecta la mentalidad de los discursos tradicionales que asumen que la discapacidad corporal produce agrias personalidades y problemas emocionales[3]. Esta cuestionable hipótesis no explica qué tiene que ver la discapacidad del autor y de sus inseguridades eróticas con su ataque hacia las mujeres.

[3] Iffland, 1982, p. 239, n. 112, informa de otra explicación sugerida por Arango en su *El zumbido de Quevedo* (Palma de Mallorca, 1973) y Rothe en su artículo «Comer y beber en la obra de Quevedo» (*Quevedo in Perspective,* 1982), que conjeturan la latente homosexualidad de Quevedo como origen de su hostilidad hacia las mujeres.

En la misma vena de Mas e Iffland, René Quérillacq, en su libro de 1987 sobre la misoginia y el antifeminismo de Quevedo, explora la actitud del autor hacia las viejas como indicación de miedos que se convierten en verdaderas obsesiones. Una de ellas es resultado del preocupante reconocimiento de que los hombres, considerados superiores, necesiten del sexo imperfecto para la regeneración y el placer: «l'expression de l'exaspération d'un Quevedo que s'en veut de dépendre physiquement d'un être jugé inférieur et méprisable alors qu'il se sent, lui supérieur?»(18). Otro resentimiento del escritor hacia las viejas es consecuencia de no querer reconocer su propio terror a las vicisitudes incontrolables de la vida: «Il y a là attitude typiquement fantasmatique chez cet homme qui cherche à oublier sa propre peur en dénonçant chez autrui ce que son esprit le pousse à refuser, alors même que son premier mouvement est de recul face à une réalité qui lui répugne» (19). Las viejas que pasan por jóvenes traducen también su miedo de dejarse engañar por los artificios de las mujeres (14). Estas figuras le sirven al escritor para el desahogo de sus propios fantasmas, para conjurar el destino y para escapar del poder de la realidad. Quérillacq apunta pues, a asuntos fundamentales relacionados con la psicología del autor, como son su negación a aceptar sus propios fantasmas y el querer exorcizarlos a través de las imágenes de las viejas. Ahora bien, el intuitivo examen de Quérillacq deja sin explorar en qué consisten esos terroríficos duendes en relación con los patrones ideológicos patriarcales en los que se coloca el autor.

Si los estudios de Mas, Iffland y Quérillacq justifican el trazado grotesco de la vieja como consecuencia de la psicología del autor, otros importantes análisis sobre esta figura siguen patrones filológicos, históricos y formalistas. Lía Schwartz (1986) piensa que muchos de los temas, motivos, imágenes y expresiones en la negativa figuración de la *vetula* en los textos satíricos de Quevedo siguen la tradición misógina de la sátira clásica y ofrecen «una respuesta al desafío instituido por las imágenes de textos greco-latinos» (162)[4]. Es decir, las figuraciones femeninas denigrantes son un mero ejercicio de la *imitatio*. Schwartz apoya sus premisas señalando el origen en la literatura clásica de ciertos grupos semánticos en torno a las arrugas de la mujer vieja —cáscara de nuez, orejón, pasa, suelo de queso, planta de pie (167-173); a la ausencia de dientes, imagen casi obligada de la *vetula* en la tradición satírica (173-184); y a la forma de la nariz grande, especialmente la imagen de pinza que refuerza el carácter diabólico, animalizado, grotesco y monstruoso de la vieja (184-189). No hay duda que este erudito estudio es muy informativo y necesario para conocer la tradición de muchas de las imágenes y lexemas que definen a la vieja literaria. También es cierto que este tipo de análisis ignora las connotaciones culturales y mitológicas incrustadas en la figura así como su relación con los diversos discur-

[4] Me refiero al capítulo titulado «Supervivencia y variación de metáforas clásicas: la *vetula*» publicado en Schwartz, 1986, pp. 159-190.

sos del momento y con la propia actitud del escritor. Otros estudios recientes como los de Rodrigo Cacho y Susana Artal siguen esta aproximación filológica y formalista.

A mi parecer la postura de críticos tales como Lázaro Carreter, que piensa que la deformación de la realidad en la novela picaresca de Quevedo obedece sólo a un propósito estético y cómico, es simplemente insostenible (1993, pp. xxii-xxiii). De acuerdo con Fernando Cabo Aseguinolaza (1993, p. 27), creemos que todo producto artístico contiene una ideología y proyecta particulares actitudes históricas e individuales. Ya Leo Spitzer comentaba que la ingeniosidad de Quevedo es característica de una cultura en decadencia o en transición que se ha vuelto problemática (1978, pp. 142-143). Dentro de esta cultura, la caricatura de la vieja en *El Buscón* expresa no solo la tensa relación entre el personaje central y la figura maternal, sino que plantea el conflicto central del discurso masculino representado por el autor con respecto a lo femenino.

En *El Buscón* aparecen siete mujeres mayores de diferentes edades que reduplican la figura de la madre biológica de Pablos en un calidoscopio de formas y situaciones[5]. El variopinto grupo de mujeres maduras en esta novela presenta ya los rasgos esenciales que caracterizan al resto de las viejas en la obra de Quevedo: grotescas, transgresivas y peligrosas. Sus cuerpos, marcados por la insalubridad y el mal vivir, suelen ser repositorios de castigos sociales. Se asocian con la suciedad, con emanaciones y fluidos asquerosos, con la contaminación y con poderes malignos.

Aldonza de San Pedro, madre del buscón Pablos, es la que ejerce más influencia sobre el destino del protagonista; es la causa original de su más íntima e indeleble inseguridad y el fantasma que lo persigue. Las diversas interpretaciones feministas y psicoanalíticas de la compleja figura de la Madre en relación con lo femenino la conectan con la fragmentación, polución, abyección y con el lugar de lo reprimido en el ser humano[6]. Según Freud, lo femenino y lo maternal es la amenaza de castración (Braidotti, 1994, p. 82). Despierta fascinación y horror, atracción y repulsión. Aldonza de San Pedro por su estado corporal y por sus acciones excesivas y obscenas es lo abyecto, lo que hay que excluir para afirmar la entereza ontológica. Julia Kristeva define la abyección como lo ambiguo, lo desechable, los estados liminares que perturban la norma, todo lo que amenaza la subjetividad. Es algo colocado entre el sujeto y el objeto:

> Not me. Not that. But not nothing, either. A 'something' that I do not recognize as a thing. A weight of meaninglessness, about which there is nothing insignificant, and which crushes me. On the edge of non-existence and hallucination, of a reality that, if I acknowledge it, annihilates me. There, abject and abjection are my safeguards. The primer of my culture (Kristeva, 1982, p. 2).

[5] Sobre las fluctuaciones de la edad considerada vejez en la temprana modernidad consúltese el artículo de Beam.

[6] Ver, entre muchos otros, los trabajos de Kahn, Kristeva, y Sprengnether.

Lo abyecto se ha conectado con los cuerpos discapacitados, deformes, decrépitos, racialmente impuros, con lo femenino y con lo inútil (excrementos, cadáveres). Con todo lo que hay que desechar para seguir viviendo en el sentido literal y social. La descripción de Aldonza de San Pedro incluye todas las características que se rechazan: cuerpo de origen impuro (judío o morisco), femenino, viejo (con canas) y pobre «rota» (55)[7]. Sus actividades transgresoras enfatizan su profunda marginación social: prostitución, confección de virgos, elaboración de cosméticos y alcahuetería. La hechicería y brujería subrayan sus poderes oscuros y amenazantes. Ella desestabiliza el orden y materializa la vergüenza pública que afecta intensamente a Pablos: «todo lo sufría, hasta que un día un muchacho se atrevió a decirme a voces hijo de una puta y hechicera» (61). Al ser mediadora de la energía sexual vital como alcahueta «enflautadora de miembros» (58) y matrona de la oscuridad por su manipulación de cadáveres en sus prácticas hechiceras, Aldonza se coloca en un estado liminar, ambiguo[8]. En ella, eros, vida y muerte se convierten en asuntos pecaminosos, ilegales y destructivos que pesan intensamente en la identidad y configuración moral del hijo Pablos. En su intención de introducirse en el orden simbólico y de alcanzar un puesto privilegiado, el protagonista necesita prescindir y olvidarse de su madre, es decir de sus propios orígenes. Sin embargo, la figura maternal bochornosa constituye un peso aplastante. Ella refleja la propia constitución corporal, moral y social imperfecta de Pablos. Su aparición repetitiva en la autobiografía del buscón es un recordatorio de su viciada naturaleza y su intrínseca vulnerabilidad que le impide colocarse en el espacio privilegiado.

La primera en la serie de figuras que replican la de Aldonza de San Pedro es la «vieja de setenta años» que sirve de enfermera y ama encargada de guisar y servir a los pupilos en casa del licenciado Cabra (Libro I, Capítulo III, 74). El narrador la describe «sorda», «ciega» y «gran rezadora» (75). Debido a sus incapacidades físicas, a la escasez de viandas y a su poca higiene, sus comidas son repulsivas. Sus sopas contienen cuentas negras del rosario, «sabandijas, palos y estopa» y sus huevos están llenos de sus pelos canosos (75). El cuerpo repugnante de la amamadre y la comida sucia es una misma cosa, son excrementos que polucionan la limpieza del cuerpo social. Según Kristeva «food is the oral object (the abject) that sets up archaic relationships between the human being and the other, its mother, who wields a power that is as vital as it is fierce» (1982, pp. 75-76). La comida de la ama-madre no es reparadora, ni cura ni nutre; más bien genera la muerte de los jóvenes pupilos.

[7] Uso la edición de Cabo Aseguinolaza de la que cito siempre.

[8] El cuerpo de la vieja suele encarnar en los textos literarios el exceso, la falta, la dislocación, las tres categorías de lo monstruoso que amenaza y reta la norma. El mismo hecho de que en la temprana modernidad se creía que los monstruos eran productos de la imaginación maternal, representa también el miedo al poder de la mujer de deshacer la creación paterna, es decir el logos. Carbón se refiere a este poder imaginativo de la madre en su tratado (16r-17r).

Simboliza la amenaza a los cimientos del patriarcado. Tanto el ama como el licenciado Cabra son de origen racial impuro y están sentenciados desde el principio (Lida, 1972, p. 266). Los cuerpos de origen converso de muchos de los personajes de la novela funcionan de forma similar al de las viejas discapacitadas. Son una necesidad para mantener las culturas que «definen su identidad a través de la exclusión de lo sucio» (Vélez-Sainz, 2007, p. 233). La figura del ama sucia se duplica durante la estancia de Pablos en Alcalá (Libro I, capítulo sexto) en la mujer encargada de la posada de estudiantes, que roba y sisa de la despensa y que se convierte en compañera de las bellaquerías del joven protagonista. Pablos la describe muy delgada, «estaba en los güesos» (94), y con unas habilidades culinarias tan malas como la anterior ama: «Era cercenadora de porciones como de moneda, y así hacía unas ollas éticas de puro flacas, unos caldos que, a estar cuajados, se pudieran hacer sartas de cristal dellos. Las Pascuas, por diferenciar, para que estuviese gorda la olla, solía echar cabos de vela de sebo» (94). Sus prácticas reflejan las de su madre, religiosidad vacía y tercerías: «Traía un rosario al cuello siempre; tan grande […] Dél colgaban muchos manojos de imágenes, cruces y cuentas de perdones que hacían ruido de sonajas […] rezaba más oraciones que un ciego […] Tenía otras habilidades: era conqueridora de voluntades y corchete de gustos, que es lo mismo que alcahueta, pero disculpábase conmigo diciendo que le venía de casta» (95). Su suciedad, hipocresía, negocios sexuales y flaqueza corporal («no era nada carnal» 94) que sugiere tanto la emaciación de la edad como su falta de atractivo, la convierten en una figura repulsiva. Al robar el alimento de los aprendices del conocimiento patriarcal y ofrecer ollas insustanciales la ama corporiza de nuevo el riesgo de una madre que socava los pilares de la sociedad.

Si estas dos imágenes maternales fallan en su más básico papel de nutrir a los jóvenes, el tercer espectro maternal, la vieja Labruscas, que cuida y sirve en la casa de los amigos de don Toribio (Libro Tercero, Capítulo I), encarna la futilidad del papel maternal en el ámbito del poder. Se la describe con los típicos atributos que acentúan su pobreza, fealdad y desintegración corporal: «una vejezuela muy pobremente abrigada, rostro cáscara de nuez, mordiscada de facciones, cargada de espaldas y de años» y voz como «un chillido crespo» (151). En lugar de cocinar, la arrugada, jorobada y harapienta vieja se dedica a cuidar el grupo —«gobernaba el hato, aconsejaba y encubría» (170)— y a recoger trapos por las calles para ayudar a construir la imagen externa de los postulantes a caballeros en su ritual matutino de vestirse (153, 156). Es decir, colabora activamente en la creación externa de la figura masculina aceptada en el orden simbólico[9]. El problema es que lo que ayuda a crear es en realidad un fraude, una ilusión, pues sus ahijados pretenden

[9] Para un examen del papel de las ropas en la creación de la identidad masculina remito a mi libro *El cuerpo vestido y la creación de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro,* en especial el capítulo dedicado a *El Buscón.*

pasar por lo que no son, romper las barreras sociales y usurpar ilícitamente puestos privilegiados que no les corresponden. La madre Labruscas es la matrona del engaño fútil. Tanto ella como los viejos harapos que usa para construir a los hombres de bien, son desechos sociales, sobras del poder. Últimamente, la vieja es una madre malograda e inútil pues su confesión a la justicia subvierte su papel de protectora al causar el encarcelamiento y expatriación de sus hijos adoptivos (170). Su cuerpo abatido, como el de la madre biológica de Pablos, encarna la culpabilidad pecaminosa que debe extirparse de la sociedad por contribuir a resquebrajar los límites. La escena en la que encabeza la procesión del grupo de vergonzantes hacia su destierro ejemplifica el castigo social al atrevimiento de la errada guía: «sacaron a la vieja delante de todos en un palafrén pardo a la brida, con un músico de culpas delante. Era el pregón: —"¡A esta mujer, por ladrona!". Llevábale el compás en las costillas el verdugo, [...] Luego seguían todos mis compañeros» (180).

Queda claro que en el mundo del buscón la Madre no tiene un papel regenerativo ni una función eficaz pues ni nutre el cuerpo ni crea la masculinidad. Como hemos expuesto al principio de este estudio, los discursos médicos y morales de la época sugieren que el cuerpo de la mujer la condiciona socialmente y la reduce a funciones sexuales que deben controlarse y mantenerse dentro del orden establecido. Las viejas de la novela con sus cuerpos inservibles y disolutos, exceden las normas a través de sus actividades ilegales; encarnan la perversión y la amenaza social. La obscenidad remarca el incontrolado apetito de las viejas dedicadas al tráfico sexual y a la transmisión de saberes en el campo erótico. Tanto la pobre alcahueta que vende a las jóvenes tapadas (Libro III, Capítulo 2)[10] como la madre y tía de doña Ana de clase mejor parecen desempeñar el mismo objetivo. Esta función se observa en el capítulo 6 del Libro III, cuando Pablos, convertido en Filipe Tristán, conoce en el Prado a su pretendida doña Ana que se presenta en un coche de damas acompañada de otra moza y de su madre y tía, descritas como «vejezuelas alegres, la una de cincuenta y la otra punto menos,» hipócritas y presumidas (189-190). Las alegres vejezuelas, al igual que la alcahueta que acompañaba a las tapadas prostitutas, negocian con el sexo de las más jóvenes. La joven doña Ana, «blanca, rubia, colorada, boca pequeña, dientes menudos y espesos, buena nariz, ojos rasgados y verdes, alta de cuerpo, lindas manazas y zazosita» (193), es un producto mercantil al servicio del placer masculino. En la imaginación de Pablos-Filipe Tristán, su cuerpo promete el mismo goce que los de las busconas, pues, a última hora Pablos confiesa que no quiere a «las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse

[10] La aparición de esta vieja alcahueta tiene lugar durante la estancia de Pablos en Madrid cuando, sentado en un banco de un negocio en la puerta de Guadalajara, observa la llegada de dos jóvenes prostitutas acompañadas de una alcahueta y de un niño recadero: «llegaron a la tienda dos de las que piden prestado sobre sus caras, tapadas de medio ojo, con su vieja y pajecillo» (164).

con Aristóteles o Séneca» (193). En una sociedad en la que el valor de la mujer se asienta en su cuerpo, la única función de la vieja es la de mantener la economía sexual femenina.

Este reductivo papel se ejemplifica en la Paloma, la última vieja de la serie que sintetiza las características de todas ellas. Huéspeda de la pensión donde Pablos se acoge después de recibir el tremendo castigo por su atrevimiento de casarse con doña Ana, la Paloma es el tipo más desarrollado en el texto. La descripción de sus rasgos corporales extiende el paradigma celestinesco encarnado en la madre de Pablos y exhibe el ingenio lingüístico y la capacidad conceptista del escritor:

> vieja de bien, arrugada y llena de afeite, que parecía higo enharinado, niña si se lo preguntaban, con su cara de muesca entre chufa y castaña apilada, tartamuda, barbada y bizca y roma; no le faltaba una gota para bruja. Tenía buena fama en el lugar, y echábase a dormir con ella y con cuantos querían; templaba gustos y careaba placeres. Llamábase la Paloma; alquilaba su casa y era corredora para alquilar otras. En todo el año no se vaciaba la posada de gente (201-202)

El retrato resalta su uso de cosméticos para negar la edad (engaños) y las arrugas que desfiguran su cara a través de ingeniosas analogías con frutos secos (cosificación). También enfatiza sus discapacidades y enfermedades: tiene la vista torcida y el habla dificultosa. Su vello facial, réplica del de la puta barbada Celestina, sugiere su masculinidad y apetito sexual. Su nariz roma insinúa que sufre de sífilis. Su oficio es entrenar a las jóvenes en la prostitución. A diferencia de la madre Labruscas, que organiza una casa de hombres donde el énfasis se coloca en construir su valor social a través del simbolismo de las ropa, la Paloma reconstruye y acomoda el cuerpo de las jóvenes como mercancía, como carne vendible. En una escena similar a la reconstrucción matutina de los caballeros hebenes en casa de don Toribio, la Paloma enseña los trucos corporales que deben aprender las mozas: el juego de tapar y descubrir la cara; de enfatizar los rasgos positivos, buenos dientes o manos, cabello rubio o bonitos ojos; de aplicar cosméticos que blanquean las pieles oscuras y los cariados dientes y de dominar el arte de la depilación. También es experta en abortos y reparación de virgos (202-203). Es decir, la Paloma es la matrona de un mundo femenino indigente y expuesto a las miserables consecuencias de la devaluación del cuerpo por fenómenos naturales que incluyen defectos, enfermedades, envejecimiento y muerte. En el degradado ambiente picaresco de *El Buscón* la madre Labruscas y la Paloma reflejan de forma esperpéntica la maternidad que produce y reproduce la desigual división binaria del sistema que coloca a los hombres en la dimensión simbólica y a las mujeres en el campo de la corporeidad y sexualidad.

La figuración de las viejas en *El Buscón* evidencia su relación con un papel maternal fallido. Sus cuerpos amalgaman las marcas de su sexo, de su discapacidad, de su ambigüedad y de su polución. Ellas contribuyen a la destrucción física y económica de los hombres (malnutrición,

codicia del dinero, engaño) e impiden su salvación social. Al socavar el orden simbólico y el moral por sus actividades pecaminosas y corruptoras las viejas son lo femenino convertido en escoria social.

En conclusión, el texto presenta los cuerpos discapacitados, sucios e inmorales de las viejas como constituyentes de excesos que no se pueden totalmente incorporar o articular en el pensamiento normativo, según sugiere Minae Inahara (2009, p. 57). En el orden simbólico de la temprana modernidad, el énfasis en la integridad corporal del modelo normativo coincide con los intentos de mantener la idealizada potencia imperialista y masculina española. Los cuerpos de las deformes viejas, al igual que las figuras de las diversas otredades que resisten el control y amenazan la desintegración, son síntomas de la crisis política y de los cambios europeos que vive Quevedo. El cuerpo de la vieja, castrado, precario, agorero de muerte y de destrucción, proyecta la inestabilidad de su mundo presente, que el autor califica de caduco y caótico, y la imposibilidad de recuperar o de volver a la juvenil edad dorada del imperio. Las viejas, epítome de impotencia, discapacidad y vulnerabilidad, condensan ansiedades sobre el desmoronamiento del deseado orden. En este sentido la construcción misógina y discapacitada de estas figuras hay que entenderla no tanto como un sentimiento personal de los autores masculinos, sino como una necesidad estructural del sistema (Braidotti, 1994, p. 80). El cuerpo de la mujer vieja, como el del discapacitado, el del monstruo, o el del judío, reta y perturba patrones fijos. Según el historiador Henri Stiker, el encuentro con estos cuerpos revela lo incompleto, lo precario y lo vulnerable de nuestra corporalidad y rompe la ilusión de la identificación con la integridad y solidez (VIII). Son espinas en el grupo social que exponen «the folly of the fit» (10). Este confrontamiento está en la base de la violencia social y en la base de la agresión de la sátira, género discapacitante por excelencia. En la obra de Quevedo el cuerpo sexual y caótico de la vieja no se acepta como el proceso natural del ciclo vital sino como una representación de la ambigüedad, de lo inacabado y de la vulnerabilidad de la existencia que el logos masculino rechaza. Su amenaza se debe transcender a través de su destrucción literaria.

Bibliografía

Arco, R. del, «La dueña en la literatura española», *Revista de literatura,* 3, 1953, pp. 293-343.

Aristóteles, *On the Generation of Animals,* trad. A. Platt, eBooks@Adelaide, 2007, Web, 16 noviembre, 2009.

Artal, S., «La mujer que se pinta en *La hora de todos* y en *El mundo por de dentro*», *Bulletin Hispanique,* 92, 2, 1990, pp. 749-759.

Beam, A. C. L., «"Should I as Yet Call You Old?". Testing the Boundaries of Female Old Age in Early Modern England», ed. E. Campbell, *Growing Old in Early Modern Europe, Cultural Representations,* Aldershot, Ashgate, 2006, pp. 95-116.

Bocángel, N., *Libro de las enfermedades malignas y pestilentes, causas, pronósticos, curación, y preservación,* Madrid, Luis Sánchez, 1600.
Braidotti, R., *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory,* New York, Columbia University Press, 1994.
Cabo Aseguinolaza, F., «Prólogo», F. de Quevedo, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, pp. 1-52.
Cacho Casal, R., «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 19-31.
Carbón, D., *Libro del arte de las comadres o madrinas y del regimiento de las preñadas y paridas y de los niños,* Mallorca, Hernando de Cansoles, 1541.
Davis, L. J., *Enforcing Normalcy: Disability, Deafness and the Body,* London, Verso, 1995.
Foucault, M., *Discipline and Punish. The Birth of the Prison,* trad. A. Sheridan, New York, Vintage Books, 1995.
Granjel, L., *Los ancianos en la España de los Austrias,* Salamanca, Universidad Pontificia, 1996.
Grosz, E., *Volatile Bodies, Toward a Corporeal Feminism,* Bloomington, Indiana University Press, 1994.
Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque,* London, Tamesis, 1982, 2 vols.
Inahara, M., «This Body Which is Not One: The Body, Femininity and Disability», *Body & Society,* 15, 1, 2009, pp. 47-62.
Jauralde Pou, P., «Quevedo, voces poéticas en conflicto (acerca de la metáfora corporal)», en *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVII siècles. Du corps métaphorique aux métaphores corporelles,* ed. A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, pp. 285-293.
Juárez-Almendros, E., *El cuerpo vestido y la construcción de la identidad en las narrativas autobiográficas del Siglo de Oro,* London, Tamesis, 2006.
Kahn, C., «Excavating "Those Dim Minoan Regions": Maternal Subtexts in Patriarchal Literature», *Diacritics,* 12, 1982, pp. 32-41.
Kristeva, J., *Powers of Horror: An Essay on Abjection,* trad. L. S. Roudiez, New York, Columbia University Press, 1982.
Laqueur, T., *Making Sex: Body and Gender from the Greeks to Freud,* Cambridge, Harvard University Press, 1990.
Lázaro Carreter, F., «La originalidad del *Buscón*», en F. de Quevedo, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, pp. IX-XXIV.
León, A. de, *Libro primero de Annathomia: recopilaciones y examen general de evacuaciones, annathomia y compostura del cuerpo humano, diferencias y virtudes del anima, difiniciones de medicina,* Baeza, Juan Baptista de Montoya, 1590 (1591).
Lida, R., «Sobre el arte verbal del *Buscón*», *Philological Quarterly,* 51, 1, 1972, pp. 255-269.
Marianella, C. H., *«Dueñas» and «Doncellas». A Study of the «Doña Rodríguez» Episode in «Don Quijote»,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1979.
Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Hispano-Americanas, 1957.
Núñez de Oria, F., *Libro del parto humano: en el cual se contienen remedios muy útiles y usuales para el parto dificultoso de las mujeres, con otros muchos secretos a ello pertenecientes,* Alcalá, Juan Gracián, 1580.
Núñez de Oria, F., «Tratado del uso de las mujeres», en *Regimiento y aviso de sanidad qve trata de todos los géneros de alimentos y del regimiento della,* Medina del Campo, Francisco del Canto, Pedro Landry y Ambrosio du Port, 1586.

Ortega López, M., «Sospechosas, feas o brujas: las ancianas de la sociedad popular española del Antiguo Régimen», *Las edades de las mujeres,* ed. P. Pérez Cantó y M. Ortega López, Madrid, Universidad Autónoma, 2002, pp. 387-403.
Ortiz, T., «From Hegemony to Subordination: Midwifes in Early Modern Spain», ed. H. Marland, *The Art of Midwifery. Early Modern Midwives in Europe,* London-New York, Routledge, 1993, pp. 95-114.
Overall, C., «Old Age and Ageism, Impairment and Ableism: Exploring the Conceptual and Material Connections,» *NWSA Journal,* 18, 2006, pp. 126-137.
Quevedo, F., *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
Quérillacq, R., *Quevedo, de la misogynie à l'antifeminism,* Nantes, Universidad de Nantes, 1987.
Ruiz Somavilla, M. J., «Las normas de higiene y los consejos de carácter moral en la práctica médica de los siglos xvi y xvii,» *DYNAMIS,* 22, 2002, 235-250.
Schwartz-Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.
Shildrick, M., *Leaky Bodies and Bounderies: Feminism, Postmodernism and (Bio)ethics,* London, Routledge, 1997.
Snow, J. T., «Some Literary Portraits of the Old Woman in Medieval and Early Modern Spain», *«Entra mayo y sale abril»: Medieval Spanish Literary and Folclore Studies in Honor of Harriet Goldberg,* ed. M. da Costa Fontes y J. T. Snow, Newark, Juan de la Cuesta, 2005, pp. 349-363.
Spitzer, L., «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en G. Sobejano, ed., *Francisco de Quevedo. El escritor y la crítica,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.
Sprengnether, M., *The Spectral Mother,* Ithaca, Cornell University Press, 1990.
Stiker, H.-J., *A History of Disability,* Ann Arbor, Michigan University Press, 2000.
Thomson, R. G., *Extraordinary Bodies. Figuring Physical Disability in American Culture and Literature,* New York, Columbia University Press, 1997a.
Thomson, R. G., «Feminist Theory, the Body, and the Disabled Figure», ed. L. Davis, *The Disability Studies Reader,* New York, Routledge, 1997b, pp. 279-292.
Valverde de Amusco, J., *Historia de la composición del cuerpo humano,* Roma, Antonio Salamanca y Antonio Lafreri, en casa de Antonio Blado, 1556.
Vélez-Sainz, J., «¿Amputación o ungimiento?: Soluciones a la contaminación religiosa en el *Buscón* y el *Quijote* (1615)», *Modern Language Notes,* 122, 2007, pp. 233-250.
Wendell, S., «Toward a Feminist Theory of Disability», en *Disability Studies Reader,* ed. L. J. Davis, New York, Routledge, 1997, pp. 260-278.

La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro XL de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*[1]

Aurora Czeglédi
Converse College

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 69-82]

El cuadro XL de *La Hora de todos y Fortuna con seso* es estructurado como un tríptico, ya que consiste en tres debates entre unos súbditos descontentos y sus gobernantes, dentro del marco de la reunión de los contendientes en un terreno neutro, lo que, por parte del autor, representa «una anticipación burlesca y satírica del Congreso internacional (ideado por el Papa para solventar los litigios pendientes), [...] que debía reunirse en Lieja»[2]. El marco y los debates forman el repertorio del texto, es decir, «normas sociales y alusiones literarias que ubican la obra en un contexto referencial dentro del cual su sistema de equivalencias debe ser actualizado por el lector» (Iser, p. 86). La forma del debate revela las convenciones literarias de la sátira menipea, en su forma corta, preferida por Erasmo, donde el enfoque dramático está en el conflicto de ideas representadas por personajes estilizados (Frye, p. 309).

Bourg, Dupont y Geneste, en el estudio preliminar a su edición de *La Hora,* afirman que «este cuadro es la digna conclusión» de la obra y que «merece una atención especial que no siempre se le ha prestado» (p. 89). En lo que concierne al asunto de los tres debates, el primero se desarrolla entre «un noble Saboyano y un Genovés plebeyo» sobre el sistema de gobierno monárquico frente al republicano; el tercero es un ataque a la institución de la privanza, dirigido contra Richelieu. Respecto al segundo debate, el que nos interesa, los autores citados opinan que:

> Aparentemente, la discusión sobre la condición femenina nos aparta luego del debate propiamente político. De hecho, basándose en la ideología antifeminista de los juristas y teólogos, Quevedo pretende demostrar que la mujer, ser inferior y diabólico, tentador y corruptor, pervierte el funcionamiento de

RECIBIDO: 5-8-2009 / ACEPTADO: 14-9-2009

las leyes. Siendo un peligro para el Estado, debe de ser apartada del poder. (*La Hora,* p. 90)

Esta interpretación parece el resultado de una lectura superficial, dentro de un estudio de otra manera muy bien hecho. Los mismos autores notan que el lenguaje de Quevedo está «parcialmente cifrado», lo que «invita a hacer una segunda lectura» al «lector perspicaz» (*La Hora,* p. 90), pero ellos se contentan con sólo apuntarla. Esta segunda lectura

[1] Terminado el trabajo, el profesor Julián Olivares, a quien le estoy infinitamente agradecida, me atrae la atención al hecho de que Luisa López Grigera ya había planteado la cuestión de la anamorfosis en *La Hora de todos.* Efectivamente, la insigne investigadora, en la introducción a su edición crítica de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* (1975, pp. 9-59), afirma que el momento en que escribía era «propicio para revisar las estructuras de la prosa de Quevedo» debido a «los estudios que se están haciendo sobre el manierismo en las artes plásticas» (p. 39). Habla del *mundo al reves,* con sus varias facetas, como tema dominante en *La Hora,* da la definición de la anamorfosis pictórica de Baltrusaitis citada por Hocke en *El Mundo como Laberinto. El manierismo en el arte europeo de 1520 a 1650 y en el actual* (1961, p. 38), y la relaciona con la obra de don Francisco: «Quevedo escoge una técnica de fragmentación, como medio para expresar un mundo caótico» (p. 38). En el apartado titulado «Anamorfosis» dice: «Puede ser legítimo denominar el arte de Quevedo en *La Hora* con un término propio de las artes plásticas puesto que, como venimos viendo, se trata de una serie de cuadros, más plásticos que conceptuales» (p. 43). Da una nueva definición, ampliada, de la anamorfosis, afirmando que se puede notar una evolución de las técnicas manieristas de «deformaciones ópticas» quevedianas comenzando por el *Buscón,* donde se encuentran «constructivismos archimboldescos». Sigue la «etapa de *Los Sueños*», donde «la anamorfosis es ya una preocupación por establecer una nueva estructura, un nuevo ordenamiento del caos, de la disolución» (p. 43), mientras en *La Hora* «esta es la anamorfosis»: «se desintegran los planos: cielo / tierra; se separan los personajes dioses / hombres, que solían andar juntos en la literatura de la época; se desintegran cada uno de los personajes con la técnica constructivista de las "figuras" y aun de procedimientos acumulativos archimboldescos (la buscona del cuadro x), o el estilo de las desarticulaciones atomísticas de Desiderio Mosu (los magistrales cuadros III, IV, V) y la desintegración de los tipos fijos y de los grupos en que se integran» (p. 44). En cuanto al cuadro XL sus comentarios se refieren a la presencia de las mujeres como personajes, que «defienden su igualdad con los varones» (p. 32), a los demás temas abordados y a su modernidad: «En general el cuadro presenta varios temas que mejor estarían en una asamblea del siglo XX que del XVII: quejas contra sus gobernantes, discusión de las ventajas de la monarquía o de la república, defensa de la igualdad de la mujer y del varón» (p. 41). Lo que es extraño es que no se encuentren casi ninguna referencia al trabajo, al parecer pionero, de López Grigera. Así Parker, 1978, al publicar su famoso análisis del cuadro x, parece haber ignorado el estudio en cuestión, ya que no lo cita, a pesar de los comentarios específicos de López Grigera sobre este cuadro y, además, emplea la palabra «metamorfosis» al menos tres veces. Bourg, Dupont y Geneste, los autores franceses de la edición de *La Hora* que he utilizado tampoco lo mencionan. No sucede lo mismo con César Nicolás, 1986, libro con el cual estoy profundamente endeudada por servirme de inspiración al escribir mi tesis doctoral y el presente trabajo, que se basa en un capítulo de aquella. Castillo, 2001, remite al libro de Ernest Gilman, 1978, (libro al que le debo mi orientación hacia la preceptiva tesauriana): «As far as I know, Ernest Gilman has been credited with the first serious appropriation of the concept [of anamorphosis] for the field of literary studies» (p. 1). En lo de las letras españoles, Castillo 2001, p. 1, afirma que: «In our field there is very little done on this topic, with the exception of a pioneering book by César Nicolás entitled *Estrategias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo*».

[2] Quevedo, *La Hora de todos,* ed. Bourg, Dupont y Geneste, p. 346, n. 602.

demuestra que la pieza central del tríptico de los debates contiene un fragmento anamórfico, sobreimpuesto al tema principal evidente en la primera lectura del texto. El fragmento anamórfico revela el tema complementario del gobernante inepto que él, y no la mujer (por la que se deja manipular), debería ser apartado del poder. El «lenguaje parcialmente cifrado» al que aluden los críticos franceses es un indicio de la anamorfosis semántica —análoga a la pictórica—, realizada a través de la aplicación de los preceptos aristotélicos así como prescribe Emanuele Tesauro en su *Cannocchiale aristotelico*.

Los embajadores
Holbein

Quisiéramos recordar brevemente que lo inusitado de las pinturas que contienen un fragmento anamórfico, cuyo ejemplo más famoso es el cuadro *Los Embajadores* de Holbein, consiste en el hecho de que, al lado de unas figuras realizadas de manera tradicional que se ven claramente de frente, hay una mezcla de líneas y colores que disturba la composición y desconcierta al espectador, pero que vista de lado, ángulo de donde las deformidades se corrigen, revela una imagen cuyo sentido, al ser descifrado por el espectador complementa, contradice o se burla de lo representado tradicional y claramente visible (Kemp, p. 208; Leeman, p. 13).

La anamorfosis «constituía probablemente […] una convención aceptada por el público de la época» (Nicolás, p. 21), y correspondía a la estética barroca de la dificultad (Castillo, p. 2). A Emanuele Tesauro le reviene el mérito de haber establecido la analogía entre la anamorfosis visual y la semántica. El jesuita italiano sigue la tradición aristotélica apasionadamente e incluye en la metáfora todas las figuras retóricas, concibiéndola como una cuestión de grados, falta que tanto se le ha achacado (Parker, pp. 76-77). Sin embargo, para él, las figuras retóricas son «materia no bruta sino ingeniosa» de las metáforas sobre las cuales se edifican las agudezas (Frare, p. 134). La inclusión y el tratamiento de las figuras retóricas tesaurianas parecen concordar con el uso de las mismas hecho por Quevedo en la creación de conceptos agudos. Además, para Tesauro el entimema falaz es «la agudeza perfecta» (Tesauro, p. 495), y don Francisco lo confirma de manera magistral en la pieza central del tríptico de los debates.

Una primera lectura del segundo debate, que se puede comparar con el acercamiento de frente al cuadro de Holbein, pone de manifiesto el

tema principal que consiste en una reyerta entre los sexos, que toma lugar entre un grupo de mujeres y uno de hombres-jueces a través de sus respectivos portavoces. La reyerta, que se presenta como rebelión de las mujeres contra los hombres que gobiernan sus vidas, comienza por la amenaza de la violencia física por parte de las mujeres iracundas. El portavoz femenino, sin escatimar las invectivas, acusa a los hombres-jueces de haber arreglado tanto la vida pública como la vida privada para aventajarlos, oprimiendo así a sus consortes, a quienes deprivan del derecho de estudiar y de tomar parte en la guerra, y contra quienes han instituido la pena capital por el delito de adulterio. El portavoz masculino contesta punto por punto tanto las acusaciones como las invectivas, tratando de demostrar lo justo de las leyes vigentes, justificadas por la misma naturaleza de las mujeres, con envios a episodios bíblicos, lo que determina a las mujeres, llegadas al paroxismo, a poner en práctica la amenaza inicial, apaleándolo y arrancándole la barba al ofensor.

Todo el debate se nos ofrece a través de un entrecruzamiento de varias perspectivas. La primera es la del autor sobre los contendientes tanto en grupo como individualmente. Mientras la presentación individual se atiende a los aspectos físicos de los portavoces que aparecen como caricaturas, la presencia de los grupos como «una manada de catedráticos que venía retirándose de un escuadrón de mujeres» (*La Hora*, p. 351) nos confronta con el punto de vista del *mundo al revés* al asistir a una transferencia de agresividad de los hombres a las mujeres y de pusilanimidad de las mujeres a los hombres. De esta manera las mujeres aparecen como «amazonas», mientras los catedráticos, a través de la ampliación de la inversión, basada esta vez en un término implícito, los animales, se quedan desposeídos de la cualidad de seres humanos, debido a la dilogía de la palabra «manada» que puede significar tanto «pelotón de gente» como «rebaño o ganado». Otra perspectiva, o grupo de perspectivas, es la de las mujeres: 1) sobre los hombres, a través de invectivas y acusaciones, 2) sobre ellas mismas, como víctimas de los hombres, y, 3) 'inadvertidamente' (entre comillas porque el autor se encarga de que la inadvertencia ocurra), sobre ellas mismas, al rechazar o admitir culpas propias mientras están acusando a los hombres. Y otro grupo de perspectivas es el de los hombres, simétricamente, 1), 2) y 3), al de las mujeres. Todas estas perspectivas son estrategias textuales utilizadas para que se inicie el surgimiento del repertorio del texto, cuya función es la de estructurar la red interna de referencias y facilitar la producción del objeto estético (Iser, p. 100). El arreglo de «la perspectiva de los personajes» es la de «oposición», es decir, su función es la de facilitar la comparación de normas y subrayar las deficiencias de cada una al ser consideradas desde el punto de vista de la otra (Iser, p. 100). Además, la presentación de un mismo objeto desde múltiples perspectivas, al lado del topos del *mundo al revés*, señala un «descentramiento en el enfoque que, en el mismo jalón inicial de lectura, constituye la clave de una estructura anamórfica» (Nicolás, p. 28).

La estructura del debate es, obviamente, bipartita y consiste en pura argumentación retórica y, por tanto, se desarrolla a través de entimemas. Entre los procedimientos utilizados hay la dilogía, las metáforas despreciativas y degradantes, la ironía, las invectivas, los quiasmos; predomina la función apelativa del lenguaje. Este debate, en términos de la actitud de don Francisco para con las mujeres, ha sido interpretatada por parte de la crítica, sea como profeminismo *avant la lettre,* sea como misoginia (Fernández Álvarez, p. 147). Antes de fijarnos en la anamorfosis vale la pena examinar un poco los elementos que han dado lugar a tan opuestas interpretaciones, si no fuese más que para mostrar que hay todavía otra posible interpretación de este texto tan complejo que puntualiza su misantropía.

Las mujeres, en su parlamento, se quejan de no tener lo que hoy en día llamamos derechos civiles: están excluidas de la participación en la vida política, ya que los hombres son los que decretan las leyes —algunas contrarias a las mujeres—, sin tomarlas a ellas en cuenta, a pesar de ser la otra mitad del género humano. Además, no se les permite estudiar y están sujetas a un doble estándar que, poniendo todo el peso de la honra en ellas, sirve de pretexto para recluirlas, como modalidad preventiva. Todas estas reivindicaciones son extraordinariamente modernas y se podrían interpretar como una actitud profeminista, ya que muestran lo injusto de un estado de hecho, si no fuese por la queja de privación de participar en la guerra. Por una parte, de manera irónica, las mujeres demuestran que poseen las debidas cualidades bélicas, ya que están organizadas en «escuadrón» y dispuestas a combatir. Sin embargo, el arma más eficaz que tienen es su órgano vocal, del cual se valen contra los catedráticos para asustarles: «venían […] con las bocas abiertas», para confundirlos: «los hundían a chillidos», y para amenazarlos con la acción física: «los amagaban de mordiscones» (*La Hora,* p. 351), lo que lleva a la identificacción metonímica implícita de las amazonas con la boca, que también sirve para insultar a sus adversarios, llamándoles «Tiranos», «Barbonazos», «Menguados»; a eso se añade la violencia física de verduleras, al arrancarle las mujeres la barba al portavoz masculino al final del debate. De este modo, el derecho de tomar parte en la guerra que reclaman las mujeres sirve para ridiculizarlas y socavar así sus otras pretensiones, y eso llevado a cabo con la ayuda de los hombres en su parlamento.

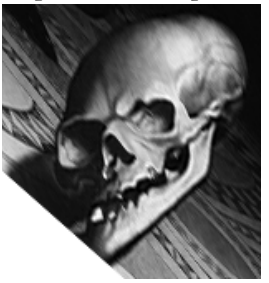
Parece que la exposición de los argumentos profeministas funciona solamente como subterfugio para facilitar los contraargumentos misóginos. La respuesta del catedrático empieza con cortesía irónica, para negarles a las mujeres la inteligencia: «Con gran temor me opongo a vosotras, viendo que la razón frecuentemente es vencida de la hermosura» (*La Hora,* p. 353), y al final del debate les sugiere: «pedid moderación y seso» (*La Hora,* p. 354). La ironía se vuelve sarcasmo al sugerir el catedrático que la educación (*nomos,* las artes liberales) les sería inútil puesto que no poseen el don (*phusis,* que en la mujer, según el catedrático, es «belleza» y no «seso») que se desarrolla a través de la instrucción docente:

«la retórica y dialéctica son rudas contra vuestra belleza». En lo de las leyes, comenzando por los principios, les reprocha a las mujeres haber «quebrantado la ley de Dios»; en lo de las armas, de utilizar la manzana para descalabrar «toda la generación de Adán» (*La Hora,* p. 353).

No obstante, los contendientes, al aportar cada uno su contribución al debate, no sólo acusan, contestan e insultan al adversario, sino que también, 'inadvertidamente', se autoinculpan. Así las mujeres, al quejarse del doble estándar que considera «delito de muerte» el adulterio cometido por ellas, mientras el adulterio masculino es «entretenimiento de la vida», práctica corriente, sin sanción o estigma, acusan indirectamente a los hombres de ser 'carceleros' de sus «potencias y sentidos» al tomar éstos medidas preventivas. Al acusar a los hombres de ser culpables por incitar los delitos femeninos, las mujeres admiten la culpa propia: «vuestra desconfianza, no nuestra flaqueza, las más veces nos persuade contra vosotros lo propio que cauteláis en nosotras» (*La Hora,* pp. 351-352). La admisión de otra culpa por parte de las mujeres, la de maldad, ocurre no sin señalar de nuevo con el dedo hacia los hombres como promovedores y maestros insuperables: «Infinitas entran en vuestro poder buenas a quien forzáis a ser malas, y ninguna tan mala a quien los más de vosotros no hagan peor» (*La Hora,* p. 352).

Los hombres, a su vez, al tratar de hacer responsables a las mujeres de los pecados que ellos cometen, también se autoinculpan, primero de corrupción en lo de la aplicación de las leyes, delatando a las mujeres como manipuladoras de los jueces. Luego, se les reprocha a las mujeres el hecho de dejarse sobornar sus esposos a causa de los gastos femeninos en «galas y trajes», gozando ellas los beneficios y ellos adquiriendo mala fama. Después, los hombres se autoinculpan de debilidad frente a la tentación carnal: «Con el corazón humano, muy eficaz es el demonio si le pronuncia una de vosotras» (*La Hora,* p. 353). Este último argumento, basado también en la Biblia, —como anteriormente, cuando se acusaba a las mujeres,— muestra que don Francisco no explota su fuente simplemente de manera misógina, sino que también la utiliza en contra de los hombres; no separa a las dos mitades del género humano para acusar a la una y absolver a la otra, sino que pone de manifiesto tanto las culpas de los hombres como de las mujeres. Al presentar la reyerta entre los sexos apunta a la discordia existente, a la misandría de las mujeres y a la misoginia de los hombres, al atacarse éstos ferozmente. Las acusaciones recíprocas tienen efecto de bumerán, llevando a la autoinculpación, de manera que la humanidad entera delata su culpabilidad (Arellano, pp. 24-37). Don Francisco, en *Marco Bruto* dice: «Yo hago el oficio de espejo, que les hago ver en sí lo que en sí no pueden ver. Ninguno puede ver en su rostro la fealdad que en él tiene; y el que con los propios ojos no puede verse a sí, la ve si se le advierte» (Quevedo, *Obras,* p. 143). Sin embargo, en lo de la actitud de Quevedo, el espejo es el del odio y además de hacerles ver a sus contemporáneos cuán feos son, trai-

ciona también su propia fealdad de espejo deformador, o sea la misantropía del autor que, como sus personajes ha caído en su propia trampa.



Todas estas posibles interpretaciones se deben a la densidad del texto, repleto de procedimientos retóricos que, a la primera lectura, envía la atención en varias partes a la vez, y el lector nota que hay partes ambiguas, difíciles de desentrañar en el correr rápido del texto, lo que tiene un efecto desconcertante, semejante a la imagen deforme de la calavera de Holbein no revelada todavía.

También como cuando se mira por primera vez el fragmento pictórico deforme y el espectador titubea en su descifre, antes de topar con el ángulo de vista adecuado, el lector del debate vacila entre varias interpretaciones: ¿profeminismo?, ¿misoginia?, ¿misantropía? Por lo tanto se debe hacer una *segunda lectura,* semejante al acercamiento de lado al cuadro de Holbein, para que las deformidades se corrijan y que la imagen escondida se revele. Para lograr eso tenemos que recoger los elementos ambiguos y desconcertantes del fragmento anamórfico diseminados por el texto, a cuya *clave* se nos atrae la atención por medio de la insistencia en la barba del catedrático; dándonos la clave, el autor nos posiciona en el ángulo intelectual adecuado para enfocarnos en su texto. Entonces, los elementos constitutivos de la anamorfosis son: 1) el insulto «Barbonazo» dirigido por las mujeres a los hombres-jueces; 2) el entimema utilizado por las mujeres contra los hombres: «Toda vuestra severidad se funda en lo frondoso y opaco de vuestras caras, y el que peina más lomo de jabalí presume más suficiencia, como si el solar del seso fuera la pelambre graduada de quien antes se prueba de cola que de juicio»; 3) la escueta presentación del portavoz masculino por el autor al comienzo de su parlamento: «Un dotor a quien la barba le chorreaba hasta los tobillos»; 4) el entimema seguido por el ejemplo y la máxima de los hombres-jueces que, 'inadvertidamente' se autoinculpan: «Si los jueces gobiernan el mundo, y las mujeres a los jueces, las mujeres gobiernan y desgobiernan el mundo, y desgobiernan a los que gobiernan; porque pueden más con muchos las mujeres que aman que el texto que estudian. Más pudo con Adán lo que el diablo dijo a la mujer que lo que Dios le dijo a él […] Es la mujer regalo que se debe temer y amar, y es muy difícil temer y amar la misma cosa», y, 5) el final del debate, cuando el autor nos dice que las mujeres «todas juntas se dispararon contra el triste doctor en remolinos de pellizcos y repelones, y con tal furia lo mesaron que lo dejaron lampiño de pelambre graduada, que pudiera, por lampiño, pasar por vieja en otra parte». Cabe notar que se trata de un juego de tres perspectivas que requiere constantes cambios y ajustamientos por parte del lector: la primera es la de las mujeres sobre los hombres-jueces, la segunda de los hombres-jueces, 'inadvertidamente' sobre ellos mismos, y la tercera, del autor so-

bre los hombres-jueces. Si a la primera lectura el debate parecía equilibrado, ya que cada sexo tenía su parlamento y la atención iba de las mujeres a los hombres y al revés, ahora el lector está dirigido a través de las estrategias textuales a ubicarse en el ángulo intelectual adecuado para que la revelación se produzca, y las tres perspectivas apuntan al mismo blanco: los hombres-jueces.

El primer elemento anamórfico tiene la función de atraer la atención. Se trata del apelativo, aumentativo despreciativo, «barbonazos», que, por poner en primer plano la barba, adorno facial llevado por los jueces, catedráticos y médicos de la época, apunta a un motivo recurrente en la obra satírica de Quevedo (*La Hora,* p. 43; Arellano, p. 27) y a la vez, al signo falible en que se basa el segundo elemento anamórfico, el entimema refutativo que sigue: «Toda vuestra severidad se funda en lo frondoso y opaco de vuestras caras, y el que peina más lomo de jabalí presume más suficiencia, como si el solar del seso fuera la pelambre graduada de quien antes se prueba de cola que de juicio». Se trata de un argumento *a persona* encontrado en el lugar argumentativo del carácter utilizado para restar credibilidad (Mortara Garavelli, p. 94). La característica de este entimema es la ausencia del entimema demostrativo, basado en el axioma clásico «*Barba teniunt philosophus*» (Vega Rodríguez), que se refuta, y al cual el lector debe actualizar; el entimema refutativo agrada más a la audiencia por su claridad, al acercar dos argumentos contrarios en un espacio reducido (Aristóteles, *Rhetorica,* II, 23). El entimema de Quevedo sugiere que lo único de la inteligencia que tienen los jueces es el signo falible de la barba, y por más larga la barba más inteligentes se creen. La opinión de que los que llevan barba son inteligentes se ve socavada por la metáfora despreciativa de «lo frondoso y opaco» que presenta la barba como vegetación lujuriante que impide el paso de la luz, y la oscuridad no puede ser atributo de la inteligencia (como ya se sabe de la burla quevediana contra los culteranos). La metáfora siguiente, de la barba como «lomo de jabalí», transforma el signo en insulto al equiparar al catedrático barbudo con un cerdo, y la palabra infamante, a través de sus sugerencias, muestra al hombre que lleva el «lomo de jabalí» no sólo falto de inteligencia, sino también sucio, ruin, grosero. La oración hipotética irreal añadida al entimema subraya la falibilidad de la barba como signo de la inteligencia, por medio de la antítesis, de una metáfora noble y otra, la tercera del debate, degradante de la barba, a la cual agrega el insulto final sobre las bajas calificaciones sacadas en las oposiciones. La refutación logra volver el signo falible en contra de sí mismo, de manera que ahora señala la necedad.

El tercer elemento anamórfico, que funciona como ampliación burlesca del motivo de la barba, y consiste en la presentación del «dotor», aparece el verbo «chorrear», perteneciente al agua, aplicado ahora a la barba. Si la barba, signo que hemos visto vuelto en contra de sí mismo, «le chorreaba hasta los tobillos», la sugerencia es que el dotor es el mismo manantial de la necedad o su alegoría. El cuarto elemento anamór-

fico es más complejo que las tres anteriores: si hasta ahora se nos ha atraído la atención a la barba como signo falible de la inteligencia, se le ha refutado y ampliado para que señale la necedad más completa, ahora se nos traen pruebas al respeto por medio de un grupo de tres componentes retóricos estrechamente relacionados: un entimema, un ejemplo y una máxima.

El entimema que toma aspecto de trabalengua: «Si los jueces gobiernan el mundo, y las mujeres a los jueces, las mujeres gobiernan y desgobiernan el mundo, y desgobiernan a los que gobiernan» combina la premisa de que los que tienen el poder pueden tanto gobernar como perturbar el buen orden del gobierno, y la idea de gobernantes de gobernantes, que manipulan tanto a las personas en cargo como el poder que tienen, motivo que aparece también el Cuadro xxxix: La Isla de los Monopantos: «encaminamos nuestra pretensión a que ellos sean señores del mundo y nosotros de ellos» (*La Hora,* p. 343). El entimema funciona como prueba de la necedad del juez provista por él mismo y consecuencia mandatoria de la lograda inversión del significado de la barba. El sentido del entimema, el de autoinculpación de lujuria, es completado por un ejemplo retórico: «porque pueden más con muchos las mujeres que aman que el texto que estudian. Más pudo con Adán lo que el diablo dijo a la mujer que lo que Dios le dijo a él…». Don Francisco aplica al pie de la letra los preceptos aristotélicos que estipulan que el entimema, cuando se quiere añadir evidencia suplementaria que tenga un efecto similar al testimonio provisto por un testigo, debe ser seguido por un ejemplo (Aristóteles, *Rhetorica,* II, 20). El ejemplo es un argumento inductivo que se desarrolla de una forma más sencilla que el entimema —deductivo éste, apropiado para una audiencia refinada, amante de contradicciones—, y por eso persuade de una manera más directa; el ejemplo se comprende instintivamente, es más familiar que el entimema y es apropiado para persuadir a las masas (Aristóteles, *Topica,* I, 12; *Rhetorica,* I, 2, 1356b). Como variedad, el ejemplo empleado aquí por Quevedo pertenece a la «invención de hechos» (Aristóteles, *Rhetorica,* II, 20, 1393a), y de éstos, reemplaza la fábula recomendada por la parábola bíblica.

Al entimema y ejemplo les sigue una máxima: ésta, usualmente forma parte del entimema sea como premisa sea como conclusión, pero puede ser utilizada también aislada. La máxima de Quevedo pertenece a lo que Aristóteles describe como «afirmaciones paradójicas que necesitan una explicación», y de éstas, a las que el Estagirita considera las mejores ya que se utiliza sola, tiene el carácter esencial del entimema y que la razón de la opinión expresada es sólo sugerida (Aristóteles, *Rhetorica,* II, 21). La máxima es una afirmación de orden general sobre cuestiones de conducta práctica que se debe adoptar o evitar, y la máxima de don Francisco es exactamente eso, un consejo hacia la justa medida para con las mujeres: «Es la mujer regalo que se debe temer y amar, y es muy difícil temer y amar la misma cosa»; hay aquí una dimensión estoica que apunta a la necesidad de subordinar las emociones a la razón.

En este momento, cuando el lector está en posesión de todos los elementos necesarios para comprender «de lo que se dice velozmente… lo que se calla» (Tesauro, p. 494), empieza la revelación del fragmento anamórfico: el juez es la antítesis del *sabio,* pero no antes de que el lector, dirigido por las estrategias textuales, actualice el ideal estoico, *el bien supremo,* que consistía en la combinación de cuatro cualidades: sabiduría, valentía, autocontrol e imparcialidad (Campbell, p. 16; Krabbenhoft, pp. 4-5). El catedrático no tiene ninguna de estas cualidades: don Francisco ha demostrado y probado magistralmente que es el manantial mismo de la necedad, lo vemos pusilánime (al retirarse en derrota la manada de catedráticos frente a las mujeres), falto del dominio de sí mismo (al sucumbir a la lujuria) y falto de imparcialidad (al desarrollar sus argumentos y al admitir que los jueces se dejan sobornar al momento de ejercer sus cargos). Todo eso se debe al hecho de «no vivir en concordancia con las leyes naturales y no distanciarse de los animales a través del desarrollo de la capacidad innata de la inteligencia» (Campbell, p. 15). La gravedad es que estas faltas de los que gobiernan repercuten en el plano social y político, de donde el papel que desempeña el fragmento anamórfico es el de delatar, al menos en parte, la situación de hecho y las causas que socavaban el previamente poderoso Imperio Español.

Finalmente, tenemos que tener en cuenta el quinto y último elemento del fragmento anamórfico, aunque no sirva más que para «revolver el placer de provocar la incertitud perceptual» (Gilman, pp. 51-52; Castillo, p. 14). Al final del debate «el triste doctor» ve la amenaza inicial de las mujeres puesta en práctica, de manera que éstas lo dejan «lampiño de pelambre graduada». Sin embargo, el hecho de quedarse el perseguido sin su adorno facial no significa que adquiere más sabiduría; Quevedo lo ha concebido como un personaje condenado de antemano y el juez está en una situación sin salida. El autor no está contento con delatar a los gobernantes sin añadir un insulto final: en su nueva postura, el doctor «pudiera […] pasar por vieja en otra parte». Nos vemos confrontados aquí con la explotación completa del motivo de la barba como doble signo falible: por una parte, la barba como signo de la inteligencia, vuelto en contra de sí mismo, para simbolizar la necedad, y por otra parte, la barba como signo de la virilidad (cfr. el romance *Varios linajes de calvas:* «Cuando hubo españoles finos, / menos dulces y más crudos, / eran los hombres lanudos» [*Poemas,* p. 262]). Quevedo parece aceptar este segundo significado del signo sólo para que el quitar de la barba no signifique un reparo a la inteligencia del catedrático, sino la pérdida de hombría, lo que deja al protagonista necio y homosexual. Además, se le identifica con el paciente del acto homosexual a través de la imagen sobrepuesta de la vieja, que, en el contexto de la obra es sinónimo al topos de la dueña, y, por lo del remover de la pilosidad —aunque aquí forzosamente, como castigo—, apunta a los afeites y a la coquetería grotesca de encubrir años, motivo recurrente en la obra satírica de Quevedo, que añade el toque final al insulto. Y aquí tenemos la revelación completa

del fragmento anamórfico: como otro aspecto del topos del mundo al revés, sobrepuesta a la imagen del grupo de las mujeres y del de los catedráticos que se confrontan, aparece la imagen andrógina, de la dueña masculina, que funciona como una manera de machacar el tema de la necedad, ya que el homosexual no puede procrear, de donde, por extensión, la esterilidad intelectual de los gobernantes ineptos, falta que, claramente, se refleja en el plano social y político.

El Cuadro XL en su totalidad se puede comparar con un tríptico pictórico cuyas partes componentes están unidas por temas relacionados: el primer debate concierne la cuestión de los dos sistemas de gobierno: monarquía o república. El segundo debate, que en estas páginas hemos venido analizando, trata el tema central de la rebelión de las mujeres oprimidas por el gobierno masculino en el plano doméstico, que sirve de fondo para el tema complementario revelado por el fragmento anamórfico contenido, que bajo la imagen hilarante de la dueña masculina delata al gobernante inepto. Finalmente, el tercer debate critica la institución de la privanza.

El segundo debate presenta una de las más logradas anamorfosis literarias que tiene todas las características de sus contrapartes pictóricas: es un texto altamente ambiguo —por lo repleto de los procedimientos retóricos—, que tiene el efecto inicial de desconcertar al lector, le convida a hacer una segunda lectura, ya que la primera no agota todas las sugerencias del texto, pidiéndole que ajuste su perspectiva intelectual para que se produzcan las correcciones de lo que inicialmente se percibe como deformación, y produce una revelación acompañada por asombro. Todo esto lo logra el autor a través de varias modalidades, comenzando por el aspecto formal del debate, ideal mecanismo estructural perspectivista.

En la pintura, como se sabe, la imagen anamórfica no existe por sí sola, sino sobreimpuesta al fondo de una representación pictórica tradicional, realizada por medio de la perspectiva lineal (Baltrusaitis, p. 19). Por analogía, en el plano semántico, la forma del debate, de controversia entre dos posiciones opuestas (Mortara Garavelli, p. 50), tiene el papel de la perspectiva lineal, y el de establecer el punto de vista central ya que, al tener cada contendiente su parlamento, la atención del lector va de las mujeres a los hombres y al revés; a eso se añade el punto de vista intelectual del autor sobre los dos grupos. De esta manera, al entrecruzarse las perspectivas intelectuales simétricamente (de las mujeres sobre los hombres y de los hombres sobre las mujeres, de las mujeres sobre ellas mismas y de los hombres sobre ellos mismos, del autor sobre las mujeres y sobre los hombres), se establece un equilibrio que ubica al lector en una posición de frente, de donde puede notar los dos grupos de litigantes y sus movimientos intelectuales hacia la conclusión entre las opiniones contrarias.

Sobre este fondo indispensable se sobreimpone el fragmento anamórfico que ya se anuncia por la densidad del texto, debido a la ambigüedad creada por palabras disémicas, al topos del mundo al revés y a la

abundancia de procedimientos retóricos (quiasmos, entimemas, metáforas despreciativas), algunos difíciles de desentrañar en el correr rápido del texto, lo que tiene un efecto desconcertante por conducir a varias posibles interpretaciones, pero ninguna completamente satisfactoria por sí misma. En la pintura hay varias técnicas para realizar la anamorfosis, según muestra Baltrusaitis al pasar revista la preceptiva. Así habla de la preocupación de Daniele Barbaro con las formas disimuladas dentro de otras formas, citando de su *Pratica della Perspettiva* de 1559:

> Para esconder mejor lo que pinta […] el artista que se propone delinear dos cabezas u otras representaciones tiene que saber cómo sombrear y encubrir la imagen para que muestre paisajes, aguas, colinas, piedras y otras cosas en vez de dos cabezas […] El pintor puede y, de hecho, tiene que engañar nuestros ojos con la interrupción y la separación de las líneas que tienen que ser rectas y continuas para que no revelen de otro ángulo de vista lo que revelan del lugar escogido […] Las figuras pueden ser interrumpidas y ciertas partes separadas de las otras de manera que parezcan unidas de nuevo cuando se miren oblicuamente; así, la frente de una cara puede ubicarse en un lugar, la nariz en otro y la barbilla en otro (Baltrusaitis, p. 32; trad. propia)

Quevedo parece seguir las mismas técnicas al diseminar por el texto los cinco elementos constitutivos de su anamorfosis semántica. Mientras las pinturas que esconden un fragmento anamórfico tienen un dispositivo mecánico ex-céntrico provisto en el marco del cuadro para que el espectador se ubique físicamente en el ángulo visual adecuado, Quevedo da la clave para el traslado intelectual del lector a través de la insistencia en la barba del catedrático. La reiteración y el desarrollo del motivo de la barba, realizados por el entrecruzamiento de tres perspectivas —de las seis iniciales, constitutivas de la perspectiva lineal semántica, que anclaban el punto de vista centralmente—, logran el deslizamiento del ángulo intelectual de enfoque hacia un lado. Mientras en la pintura se utiliza una red de líneas, o cuadrícula elongada para deformar la imagen que debe quedar escondida hasta el momento propicio, nuestro autor, para crear la anamorfosis semántica, se vale del entimema y de elementos entimemáticos independientes: un doble signo falible (inteligencia / virilidad) que funciona inicialmente como apelativo aumentativo despreciativo, un entimema que refuta uno de los sentidos del doble signo falible (inteligencia), una alegoría —fase intermedia del proceso metafórico descrito por Tesauro, que culmina con el entimema—, seguidos por el grupo de un entimema demostrativo, ejemplo y máxima, que auxilian el entimema refutativo anterior, funcionando como pruebas a favor de la refutación. A estos les sigue una descripción (el arrancar de la barba) y la comparación con la vieja, que logran la refutación implícita del segundo sentido del doble signo falible (virilidad). El uso del entimema hace que la anamorfosis de Quevedo funcione por inversión (signos falibles vueltos en contra de sí mismos), y que sugiera la dimensión filosófica contenida en la idea de la verdad detrás de las apariencias. El texto, que desde los principios había suge-

rido el topos del mundo al revés, al presentar a las mujeres belicosas frente a los hombres pusilánimes, acaba con la revelación del hombre-mujer o la dueña masculina.

El entimema falaz es el elemento clave de la estética de la agudeza de Emanuele Tesauro y don Francisco crea su anamorfosis por medio de una expertísima manipulación de los paralogismos *ex signo,* que sí dan la impresión inicial de un «lenguaje parcialmente cifrado». Cabe notar aquí, como lectores cuya competencia nos ha sido formada por el texto quevediano, que al refutar don Francisco el doble signo falible su refutación resulta también una falacia, ya que si la barba no es signo de la inteligencia o de la virilidad, tampoco lo es de la bobería, y tampoco su falta señala la afeminación. Sin embargo, las falacias de Quevedo deleitan tanto mientras delatan aspectos que todos ven y pocos entienden, que el asombro no deja lugar a la preocupación por refutarlas.

Bibliografía

Arellano, I., «Introducción», en F. de Quevedo, *Los Sueños. Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientes,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991, pp. 11-55.

Aristóteles, *A theory of Civic Discourse. On Rhetoric,* trad. G. Kennedy, New York-Oxford, Oxford University Press, 1991.

Aristóteles, *The Basic Works,* ed. R. McKeon, New York, Random House, 1941.

Baltrusaitis, J., *Anamorphic Art,* trad. W. J. Strachan, New York, Abrams, 1977.

Bourg, J., P. Dupont y P. Geneste, «Introducción», en F. de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* Madrid, Cátedra, 1978, pp. 13-121.

Campbell, R., «Introduction», en Séneca, *Letters from a Stoic. Epistulae Morales ad Lucilium,* New York, Penguin, 1969, pp. 7-28.

Castillo, D. R., *(A)wry Views. Anamorphosis, Cervantes, and the Early Picaresque,* Indiana, Purdue University, 2001.

Fernández Álvarez, M., «Quevedo: protagonismo político y testimonio de una época», en *Quevedo a nueva luz: escritura política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 133-148.

Frare, P., «*Per istraforo di perspettiva*». *Il Cannocchiale aristotelico e la poesia del Seicento,* Pisa-Roma, I.E.P.I., 2000.

Frye, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays,* Princeton, Princeton University Press, 1990.

Gilman, E., *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century,* New Haven-London, Yale University Press, 1978.

Iser, W., *The Act of Reading: A Theory of Aesthetic Response,* Baltimore-London, Johns Hopkins University Press, 1994.

Kemp, M., *The Science of Art. Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat,* New Haven-London, Yale University Press, 1990.

Krabbenhoft, K., «Góngora's Stoic Pilgrim», *Bulletin of Hispanic Studies,* 73, 1996, pp. 1-12.

Leeman, F., *Hidden Images. Games of Perception. Anamorphic Art. Illusion. From the Renaissance to Present,* New York, Abrams, 1976.

López Grigera, L., «Introducción crítica», en F. de Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. L. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975, pp. 9-59.

Mortara Garavelli, B., *Manual de retórica,* trad. M.ª J. Vega, Madrid, Cátedra, 1988.
Nicolás, C., *Estratégias y lecturas: las anamorfosis de Quevedo,* Salamanca, Universidad de Extremadura, 1986.
Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. L. López Grigera, Madrid, Castalia, 1975.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1981, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Poemas escogidos,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1980.
Quevedo, F. de, *Los Sueños. Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Parker, A. A., «La buscona piramidal: aspectos del conceptismo de Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 97-105.
Parker, A. A., «Introducción», L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea,* Madrid, Cátedra, 1993, pp. 15-129, 5ª. ed.
Schwartz, L., y A. Carreira, ed., *Quevedo a nueva luz: escritura política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
Séneca, *Letters from a Stoic. Epistulae Morales ad Lucilium,* ed. R. Campbell, New York, Penguin, 1969.
Tesauro, E., *Il Cannocchiale Aristotelico,* Torino, 1670.
Vega Rodríguez, P., «Linajes de calvas, barbas y cabelleras» en *Espéculo: revista literaria,* Madrid, UC, 1996, en la Red, http://www.ucm.es/info/especulo/

Conceptismo, historia y ejemplaridad en la *Vida de Marco Bruto*

Jorge Checa
University of California, Santa Bárbara

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 83-99]

I

A lo largo de las últimas décadas se ha venido replanteando el problema de la validez gnoseológica del *conceptismo*. Partiendo de la tantas veces glosada definición de Baltasar Gracián del *concepto* como «un acto de entendimiento, que exprime la correspondencia que se halla entre los objectos» (I, p. 55), la cuestión fundamental sobre la que se ha debatido insistentemente podría resumirse en la pregunta de Michael Woods «Are conceits created or discovered?»; o en otras palabras «Is it artífice rather than truth which prevails in the conceit?» (1978, p. 191). Aunque Woods admite que no caben respuestas simples a un problema bajo el cual subyace el perenne debate entre realismo y nominalismo, este crítico observa cómo los principales teóricos del conceptismo en Italia y España asociaron a menudo el concepto poético a la belleza artificiosa, pero sin dejar de ver en él una base ontológica, la cual podía ser mayor o menor según los casos. Así, en la versión revisada de su *Arte de ingenio* (1642) —publicada en 1648 con el título de *Agudeza y arte de ingenio*— Gracián considera la facultad del *ingenio* como parte del intelecto, añadiendo que el ingenio no se contenta «con sola la verdad», pues también «aspira a la hermosura» (I, p. 54). Al destacar no obstante la noción de *verdad* en la producción de conceptos poéticos, Gracián matiza el énfasis más estético que preside la primera versión de su tratado y que adopta igualmente su predecesor Matteo Peregrini en *Delle Acutezze* (1639). Tal desplazamiento se percibe con mayor nitidez todavía en el *Cannochiale Aristotelico* (1654) de Emmanuele Tesauro, para quien el *ingenio* potencia tanto el conocimiento como la creación[1].

Woods nos recuerda que Tesauro desarrolla su teoría a partir del principio de que el mundo contiene una intrincadísima red de relacio-

RECIBIDO: 16-6-2009 / ACEPTADO: 27-7-2009

nes, donde incluso elementos a primera vista distantes vienen a estar mutuamente interconectados. Como se sabe, una de las formulaciones más interesantes de semejante idea se debe a Giordano Bruno, el cual rebate en *De gli eroici furore* la doctrina petrarquista de la inspiración poética y propone en su lugar una noción cósmica del amor en cuanto energía no ya dirigida hacia una persona individual sino actuante en el conjunto del universo. En la medida en que comunica lo aparentemente heterogéneo, este amor universal determina numerosas, y a menudo ocultas, correspondencias, de suerte que la tarea primordial de los filósofos y de los poetas consiste precisamente en sacarlas a la luz, poniendo de manifiesto la unidad subyacente a las cosas disímiles. Algo semejante persiguen los movimientos literarios comúnmente incluidos en el mundo hispánico bajo la categoría del conceptismo[2]. De ahí que Joseph Mazzeo utilizara hace más de cincuenta años la expresión «poética de la correspondencia» para referirse a los fundamentos filosóficos de esas corrientes[3].

Resulta imposible precisar hasta qué punto la noción de correspondencia universal puede explicar todo un *corpus* textual enormemente variado en lo que atañe a sus temas y a sus prácticas retóricas, si bien es cierto que en las letras españolas el auge del conceptismo coincide con la publicación de tratados que, como los de Juan Eugenio Nieremberg, ven en la Creación una totalidad atravesada por *simpatías* y *antipatías* –o atracciones y repulsiones– entre sus diversos objetos[4]. En cualquier caso, Mazzeo y, con mayores matices, Woods, se limitan a exponer una concepción cuyos supuestos dejan de tener vigencia una vez que los avances científicos dejan atrás la imagen tradicional del Gran Libro del Mundo. Las propuestas de autores como Emilio Hidalgo-Serna y Aurora Egido amplían notablemente el campo de investigación sobre el tema, ya que, basados en el estudio de las teorías de Gracián, ven en el *ingenio* una alternativa ante el pensamiento estrictamente lógico, racional y abstracto, y donde se reivindica la temporalidad y la circunstancia. En ello radicaría el atractivo moderno del conceptismo, que, en sintonía con una realidad sometida a la movilidad y el cambio, se esfuerza por captarla teniendo en cuenta sus maneras coyunturales de manifestarse, es decir, sin prescindir de su historicidad. Este fijarse en el modo de aparecer –dando de lado fórmulas racionales y apriorísticas incapaces de expresar lo pasajero– convierte el ingenio conceptista en vehículo idó-

[1] Ver Woods, 1978, pp. 196-197. Aquí se comenta la importancia de las nociones de «perspicacia» y «versatilidad» que maneja Tesauro en su tratado. Para las tensiones detectables en Gracián entre verdad (u objetividad) y libertad poética, ver Egido, 2000, particularmente, p. 33.

[2] Para un inteligente comentario del conceptismo de Quevedo a propósito de su poesía amorosa, ver Olivares, 1995, pp. 182-193.

[3] Mazzeo, 1978, p. 78. En este artículo Mazzeo resume su teoría, que ya expuso en otros trabajos, y la contrasta con las de otros autores.

[4] La coincidencia cronológica sugiere un mutuo conocimiento entre los poetas y los teorizadores de la magia natural. Ver Woods, 1978, pp. 186-188.

neo para desvelar verdades cifradas[5]. Al unirse además a la categoría del *gusto,* el *ingenio* lleva consigo un discernimiento de las conexiones que conviene realzar en una circunstancia dada. Explica Hidalgo-Serna: «A la visión de la pluralidad de vínculos que mantienen los objetos conexos entre sí, sigue la elección hecha por el gusto de aquella relación que mejor representa las condiciones requeridas por la situación concreta» (1993, p. 189).

Las opciones escogidas para explorar determinadas correspondencias, y descartar otras tal vez apropiadas en un contexto diferente, pueden así depender de las exigencias del momento. Tal observación me parece particularmente oportuna cuando se trata de explorar los inseguros terrenos de la conducta humana constituidos por la historia, la política y la moral, toda vez que aquí los posicionamientos subjetivos del escritor configuran de manera evidente sus estrategias de selección y realce, lo mismo que sus reticencias y silencios. Más específicamente, los géneros de algún modo basados en la reflexión histórica ofrecen un espacio propicio en la tarea de adecuar correspondencias a la situación enunciativa del texto; uno de los motivos es que, según la concepción retórica heredada de la Antigüedad, la historia tiene un valor ejemplar, cuya justificación radica en el principio, formulado por Polibio, de la «semejanza de los tiempos», la presunción de similitudes y repeticiones entre lo ocurrido en diferentes épocas. Por eso no parece fortuito que durante el apogeo del conceptismo se insista en el viejo tópico ciceroniano de la historia como *magistra vitae*[6]. El supuesto de que acontecimientos temporalmente alejados se asemejan entre sí extendería la noción poética de correspondencia más allá de la naturaleza —donde habitualmente se aplica— para instalarla también en la historia. Francisco de Quevedo intentará demostrar cómo el estudio del pasado genera sus propios conceptos en el tratado histórico-político *Vida de Marco Bruto,* obra que culmina la prodigiosa carrera literaria del escritor barroco.

2

Seguramente uno de los textos que mejor resume la actividad conceptista es el siguiente de *Agudeza y arte de ingenio:*

> Es el sujeto sobre quien se discurre y pondera —ya en conceptuosa panegiri, ya en ingeniosa crisi, digo alabando o vituperando— uno como centro,

[5] Ver el libro de Hidalgo-Serna, 1993, y particularmente pp. 91-95 y p. 102. Para apreciar cabalmente la enorme riqueza de la cuestión, así como las amplias conexiones de la retórica conceptista de Gracián con la dialéctica y la filosofía en general, son muy importantes algunos trabajos de Egido. Entre otros, resultan esclarecedores el que trata de la «circunstancia especial» en la *Agudeza,* y más recientemente el prólogo a su edición facsimilar de *Agudeza y arte de ingenio,* y particularmente, CXI-CXXXVI.

[6] Para esta concepción de la historia ampliamente reformulada por los humanistas y sus conexiones con la labor historiográfica de Quevedo, ver Roncero, 1991, pp. 29 y ss. Acerca de la ejemplaridad del pasado y la noción afín de la «semejanza de los tiempos», ver asimismo Peraita, 1997, pp. 139-150.

> de quien reparte el discurso, líneas de ponderación y sutileza a las entidades que lo rodean; esto es, a los adjuntos que lo coronan, como son sus causas, sus efectos, atributos, calidades, contingencias, circunstancias de tiempo, lugar, modo, etc., y cualquiera otro término correspondiente; valos careando de uno en otro con el sujeto, y unos con otros, entre sí; y en descubriendo alguna conformidad o conveniencia, que digan, ya con el principal sujeto, ya con otros, exprímela, pondérala, y en esto está la sutileza. (I, p. 64)

Como argumenta Gracián, de un asunto o «sujeto» pueden irradiar diversas características —esenciales, accidentales, concernientes a su origen o a sus efectos, etc. —, las cuales son susceptibles de cotejarse ya sea mutuamente o bien con el mismo «sujeto». A partir de aquí el entendimiento genera conceptos, en este caso pertenecientes a los llamados «por correspondencia y proporción», si bien Gracián nota más adelante que las relaciones suscitadas por el «sujeto» o por cualquiera de sus «adjuntos» pueden igualmente basarse en la contrariedad y en la diferencia (es lo que sucede por ejemplo en los conceptos «por desemejanza» y «por disparidad» comentados en los Discursos 13 y 16 de *Agudeza*). Apurando los razonamientos de Gracián, no es difícil inferir que, según pondere una u otra característica y a tenor de las circunstancias, el artífice de conceptos resulta por un lado hipotéticamente capaz de vincular dos o más cosas, pero también por otro lado de contraponerlas al modificar su campo de relaciones. La conclusión es que, tanto si se examinan de manera simultánea como sucesiva, unos mismos términos presentan a veces la posibilidad de mostrarse de manera similar y a veces de manera distinta.

De hecho, el juego entre similitud y diferencia está en el meollo de la escritura conceptista, y Quevedo explota este juego con gran refinamiento en la *Vida de Marco Bruto*. En mi trabajo me centraré fundamentalmente en la parte más extensa del libro, donde Quevedo comenta la biografía de Marco Bruto a partir sobre todo de las *Vidas paralelas* de Plutarco mientras toca, como nota Carmen Peraita, problemas tan candentes en el siglo XVII como el tiranicidio, el poder del Monarca o el papel político del *vulgo*[7]. Si esta iluminación del presente mediante el estudio del pasado lleva consigo la comparación y conexión de épocas diferentes, debe también notarse que el texto de Plutarco glosado por Quevedo se inserta a su vez en una obra basada en un método comparativo. Pero sin descartar otros motivos, la fascinación quevediana hacia la biografía de Marco Bruto parece deberse a la insistencia con que Plutarco subraya las conjunciones y disyunciones —o las coincidencias y contrastes— entre los agentes de su relato. Quevedo hiperboliza este último rasgo. Recordando los términos de Gracián en *Agudeza y arte de ingenio,* podríamos decir que el comentarista de Plutarco sitúa a varios personajes históricos —en especial a Marco Bruto— en constelaciones

[7] Sobre la gran vigencia de estas cuestiones en tiempos de Quevedo, ver Peraita, 1996, p. 85.

desde cuyo centro se proyecta una serie cambiante de reflejos especulares y de antagonismos simétricos[8].

En el mundo natural recreado por la estética conceptista de acuerdo a la tesis de Mazzeo, las correspondencias se hallarían inscritas, por así decirlo, en los mismos objetos[9]. Dentro del ámbito histórico que examina Quevedo, las correspondencias suelen depender en cambio de la voluntad de los personajes por asemejarse a ciertos modelos —distanciándose correlativamente de otros—, de manera que la idea de correspondencia es a menudo inseparable de la de emulación. Tal principio asoma inmediatamente cuando se enfatiza la relación entre Marco Bruto y su posible padre Junio Bruto: igual que Junio Bruto logró terminar con la tiranía de Tarquino poniendo fin a la Monarquía romana, Marco Bruto se verá impelido a imitar el ejemplo de su antecesor en su oposición política a Julio César, lo que de paso también equipararía aparentemente a César con Tarquino. Luego volveré sobre las transformaciones experimentadas por estas similitudes. De momento quiero llamar la atención sobre la circunstancia de que la autoridad de Junio Bruto como modelo viene reforzada por su condición de figura pretérita e indiscutida. En la misma línea, otros pasajes sugieren cómo la distancia, y la subsiguiente falta de interacción directa, pueden favorecer la imitación. Uno de los casos más interesantes se refiere al comportamiento de Marco Bruto durante la víspera de la batalla de Farsalia, en la que Julio César derrotaría a su gran rival Pompeyo. Plutarco cuenta que Marco Bruto —partidario a la sazón de Pompeyo— pasó toda esa noche escribiendo «un compendio de Polibio, ilustrado con sus advertencias» (p. 829 b)[10] según traduce Quevedo, quien compara favorablemente a Marco Bruto con Alejandro Magno y con el propio Julio César a causa de su común excelencia en las armas y en las letras: «Rigurosa imitación de los dos fue Marco Bruto, pues en la grande batalla de la Farsalia escogió por armería el estudio» (p. 829 b). Poco después Quevedo celebra el que el autor estudiado por Marco Bruto en una situación decisiva para la suerte de Roma sea precisamente Polibio, y subraya que se trata de uno de los grandes exégetas antiguos del principio de la ejemplaridad del pasado:

> Aplauso debido a tan grande y singular escritor, en cuya historia es eficaz el ejemplo, y verdadero el escarmiento provechoso, y la sentencia viva y elegante. Armábase [Marco Bruto] de noticias y de sucesos, preveníase en lo

[8] Acerca de varias oposiciones bilaterales entre diversos personajes, ver Roig-Miranda, 1980, pp. 84-98. Por otra parte, creo que es preciso resaltar en este punto que las concordancias y discordancias conceptistas se analizan sobre todo en mi trabajo a la luz de lo que Gracián denomina *agudeza de concepto* asociada más bien a la después llamada «forma del contenido». Ni el enfoque ni los límites materiales de este artículo me permitan profundizar demasiado en los recursos incluidos en la *agudeza verbal*, y ello sin dejar de reconocer su innegable pertinencia para el estudio de la *Vida de Marco Bruto*.

[9] Así se fundamenta la *legibilidad* de la naturaleza, cuyas *signaturas* remiten unas a otras. Al respecto pueden verse las consideraciones de Foucault, 1968, pp. 34-38.

[10] Las citas de *La vida de Marco Bruto* refieren al vol. I de las *Obras completas* de Quevedo, ed. Buendía.

> pasado para lo porvenir. La batalla farsálica sólo le ocupó el pensamiento de que debía hallarse en ella por la libertad de su patria. No pensó lo que en ella le podía acontecer: estudió lo que debía obrar. (p. 830a)

Todo este breve episodio es ciertamente notable por el cúmulo de correspondencias que suscita. Si poniendo el estudio al servicio de la acción Marco Bruto emula los paradigmas de Alejandro y César, convirtiéndose en discípulo de Polibio, Marco Bruto se propone a la vez como maestro y ejemplo del propio Quevedo: gracias a Polibio, Quevedo efectivamente no sólo se asemeja a Marco Bruto en la manera de entender la historia —según lo atestigua sin ir más lejos el texto que estamos leyendo—, sino que también se le parece en «la sentencia viva y elegante».

El fragmento recién comentado llega a incorporar así una cualidad metadiscursiva, y emblematiza a su vez la especularidad recurrente en el texto quevediano. Otro episodio revelador desde el mismo punto de vista es el que conecta a Marco Bruto con su esposa Porcia, cuando Marco ha sido finalmente convencido para liderar la conspiración contra Julio César y debe mantener oculta su determinación. Sin conocer la causa, Porcia repara en el tormento secreto de su esposo, y con el fin de mostrarle que merece toda su confianza y que es también capaz de sufrir en silencio se asesta una puñalada poniendo en peligro su vida. En este caso Quevedo saca igualmente a colación el ejemplo moral de una figura ausente, ya que Porcia es hija de Catón el Censor, deudo por su parte de Marco Bruto y a quien éste «reverenció más por las heroicas virtudes suyas que por ser su tío» (p. 826a). Porcia se asimila entonces no ya a uno sino a dos modelos ejemplares, hasta el extremo de que los reencarna simbólicamente: «En sus acciones [Porcia] más pareció Catón que hija de Catón; antes Marco Bruto que su mujer» (p. 848a). Tan acusada resulta la correspondencia entre los dos últimos personajes, que la imitadora se transforma de forma recíproca en paradigma a imitar; discurre Quevedo que, mientras preparaba el atentado, Marco Bruto «no pidió a los dioses que le diesen vida, sino que fortunasen su intento de manera que le pudiesen juzgar digno de ser marido de Porcia» (p. 848b). El misógino Quevedo descubre aquí una excepción a la jerarquía «natural» de los sexos, de suerte que, al convertirse en ideal imitativo y representar virtudes que para el escritor son intrínsecamente masculinas, Porcia adquiere la categoría de *prodigio:* «Aquellas cosas que degeneran de sí mismas, en lo que desmienten su naturaleza suelen ser prodigiosas» (p. 848a). Significativamente la cita alude a una categoría muy explotada por la poética conceptista —como lo atestiguará después Tesauro con su codificación de los distintos tipos de *mirabili*—, en cuanto lo prodigioso revela características ajenas o contrarias al modo habitual de presentarse un objeto y trae en consecuencia un sorprendente ayuntamiento de lo disímil[11].

Varias cuestiones asimismo destacables de la *Vida de Marco Bruto* giran alrededor del repetido énfasis que se concede en el texto de Quevedo a las complejas conexiones existentes entre relación familiar y prácticas imitativas[12]. Ya hemos mencionado cómo Marco Bruto es po-

siblemente hijo de Junio Bruto, sobrino de Catón y marido de Porcia, en tanto que Porcia —además de esposa de Marco Bruto— es hija de Catón. Por lo menos en principio, todos estos vínculos familiares se acompañan de una afinidad moral basada en la emulación, mutua en lo relativo a Marco Bruto y Porcia. Sin embargo, las correspondencias se complican notablemente cuando distintos tipos de familiaridad crean lazos difíciles de conjugar y fomentan lealtades contrarias. Así, el texto refiere que Pompeyo había maquinado la muerte del padre de Marco Bruto, por lo cual Marco Bruto aborrecía inicialmente a Pompeyo y ni siquiera le dirigía la palabra. Pero a su vez Pompeyo se oponía de plano a la autoridad política de Julio César, y en ello coincidía con Marco Bruto. El conflicto de Marco Bruto entre su fidelidad privada a la memoria paterna y sus deberes públicos hacia Roma se inclina hacia el segundo de los dos términos, expresando Quevedo la elección en términos de maternidad, o paternidad, simbólica: «Marco Bruto siguió al que mató a su padre, y dejó al que pretendía acabar con su madre Roma» (p. 828b). Y unas líneas arriba:

> Era Pompeyo entonces padre de su patria: acudió Bruto al parentesco universal, y apartose del propio; mas no sin cumplir con él. No hacía cortesía a la persona de Pompeyo; mas reverenciaba su oficio, aprobaba su intento y seguía sus armas. Fue tan buen hijo de su patria como de su padre. (p. 828b)

Marco Bruto logra por el momento conjugar dos vínculos aparentemente antagónicos, sin dejar de servir de ejemplo «contra todos aquellos que prefieren el interés propio a la utilidad común» (p. 828 b). Sin embargo, al huir luego Pompeyo tras su derrota en Farsalia, Bruto no vacila en insinuarle a César dónde se esconde su enemigo, facilitando el asesinato de Pompeyo. Quevedo especula con tortuosos razonamientos que no se trata de una traición, pues, una vez huido Pompeyo, Bruto «sólo se defendía a sí» (p. 833b) y ningún ideal patriótico impedía ya la venganza particular. Con todo, Bruto no deja de sacar partido al afecto que le profesa Julio César, quien está convencido de ser su verdadero padre. Esta nueva relación (presuntamente) paterno-filial sí que amenaza ahora con hacer difícilmente conciliables los intereses públicos y los privados, y no sólo en lo concerniente a Bruto. Influido también por ella, César dio órdenes expresas para que en Farsalia se respetara la vida de quien irónicamente habrá de quitarle la suya tras abusar de su confianza.

A base de acentuar una tupida trama de paternidades que pueden ser literales, simbólicas —los deberes «filiales» de Bruto con Roma, por

[11] En este sentido, y por incorporar en grado sumo virtudes que según Quevedo suelen encontrarse en el sexo opuesto, Porcia entraría en los *mirabili per natura* definidos por Tesauro. Ver Woods, 1978, p. 135. Entre otros ejemplos Tesauro cita la propiedad del volcán Etna, cuya cumbre arde y se enfría simultáneamente, tópico al cual Quevedo también acude en algunos sus poemas.

[12] Sobre el complejo tratamiento en el texto de Quevedo del tema de la genealogía, la consaguinidad y las afinidades familiares, ver Peraita, 1996, pp. 81-84 y asimismo Krabbenhoft, 1993, pp. 88-93.

ejemplo– o tal vez imaginarias –¿es Bruto hijo de Julio César?–, el texto de Quevedo incorpora el método relacional propio del conceptismo, consistente en ponderar un término en correspondencia con otros «adjuntos» a él. De ahí resulta un diseño rebosante de matices y sutilezas, aunque también extraordinariamente confuso, ya que dos formas de paternidad son susceptibles de entrar en conflicto, cambiándose además el peso que se da a cada una de ellas en diferentes coyunturas. De manera análoga, hay casos en que la relación familiar sirve de acicate para la emulación –así, Marco Bruto actúa bajo el influjo cívico de su padre– pero tampoco faltan los ejemplos donde la presunción de un vínculo consanguíneo es motivo de ceguera moral y política –piénsese en la exhibida por César ante Bruto. Con ello, tanto las múltiples asociaciones emanadas de un término como el valor inconstante de algunas arrojan un conocimiento fragmentario y caleidoscópico de los agentes históricos, el cual –en Bruto y en César especialmente– va haciéndose menos coherente cuanto más se pondera sobre el personaje. La cuestión adquiere un punto de complejidad desconcertante cuando a propósito de Casio –el principal maquinador de la conspiración contra César– Quevedo nota cómo «muchas veces el parentesco ocasiona lo que debía estorbar»: «El ser hermanos, primos y cuñados, sirve más veces de disculpa para dejarlo de ser, que de razón para serlo. Oiga cada uno a su parentela, y ella me servirá de comento. Afirmo que la sangre y afinidad es pretexto, y no deudo» (p. 836b).

Aquí Quevedo parece trasladar al plano de las relaciones interpersonales la *repulsión* o *antipatía* que, según los principios de la filosofía natural, puede ocasionalmente antagonizar dos cosas semejantes –un ejemplo típico sería el del veneno y la triaca[13]. Aunque Casio era en efecto cuñado de Marco Bruto –y además le debía a éste el contar con el favor de César (p. 836a)–, guardaba una secreta inquina hacia su protector, insidiosamente avivada por el mismo César. Pero finalmente ambos cuñados caen en la cuenta de estas maquinaciones «y por medio de sus amigos, si del todo no se reconciliaron, entre sí se confederaron contra él [César] y aunaron las quejas propias contra el príncipe» (p. 837b). Sustentada por tanto en una oposición común a César, la nueva alianza no resuelve sin embargo el antagonismo que separa a Bruto y a Casio. Lo desplaza en cambio a un nivel más profundo, donde de forma larvada vuelve a manifestarse –ahora en la figura de los dos conspiradores– la dicotomía entre lo público y lo privado: «Díjose que Bruto aborrecía el reino, y Casio el rey» (p. 839a).

Por supuesto, el éxito de la conspiración depende precisamente de que tanto Bruto como el pueblo romano crean que a Casio le mueve también el amor a Roma y a sus libertades cívicas; o, con otras palabras, Casio necesita que los demás vean en él una prolongación del patriota Bruto. Por eso, cuando Casio solicita el apoyo de Bruto para destruir

[13] Agrippa no deja de mencionar este ejemplo tópico de *antipatía* entre sustancias que tienen varios componentes en común; ver Agrippa, *Filosofía oculta*, p. 95.

violentamente el poder de César, Quevedo imagina que pudo dirigir a sus confidentes el siguiente razonamiento: «Yo no tengo enemistad con la persona de César, sino con su intento, ni en estas palabras oís mi venganza, sino mi celo» (p. 843a).

Siguiendo una convención habitual en la historiografía clásica, Quevedo presenta en estilo directo el discurso donde se incluye esta cita. Según sugirió el humanista Giovanni Giovano Pontano, el recurso permite que los lectores se pongan por un momento en el lugar de quien enuncia el discurso imaginado y experimenten la fuerza persuasiva de lo que inmediatamente después Quevedo califica de «peste bien razonada» (p. 843a)[14]. Con ello se subraya cuán fácilmente es posible caer en la trampa de que Casio y Marco Bruto persiguen los mismos objetivos altruistas, de que un personaje es el reflejo del otro, o de que la afinidad familiar entre ambos vuelve a denotar una afinidad moral: taimadamente Casio expresará la interesada reconciliación entre él y Bruto con «caricias de cuñado» (843a). Pero sobre todo nos interesa ver cómo, al apropiarse de una argumentación que muy bien podría haber esgrimido Marco Bruto y hacerse pasar por una suerte de doble suyo, Casio crea una nueva correspondencia, la cual resulta en este momento patentemente engañosa. Los conjurados contra César sucumben al error y llegan a creerse que Bruto es un espejo de Casio; no reparan en que en realidad son víctimas de un espejismo.

3

A lo largo de la *Vida de Marco Bruto,* los ámbitos históricos allí representados se conciben a la manera de un texto en permanente estado de movilidad, cuyos signos son a menudo ambiguos y confusos y se someten a una continua reescritura. Todo en ese universo puede ser significativo aunque no siempre los personajes parecen entenderlo así, como lo manifestaría Julio César al ignorar los mensajes que, indirecta o directamente, le advierten sobre el peligro mortal que corre. Incluso lo que no se dice es a veces objeto de interpretación —Quevedo comenta por ejemplo cómo «los sediciosos y rebeldes contra César espiaban los silencios de Bruto» (p. 840b)—, pero los signos se hacen todavía más difíciles de leer correctamente cuando se cargan de intenciones diametralmente contrarias a su significado aparente. Los enemigos de César —dice Plutarco— ponían a escondidas diademas sobre sus estatuas «para provocar con estas insignias que le aclamase el pueblo, no dictador, sino rey, que era el nombre aborrecible entonces» (p. 840a); Quevedo glosa el pasaje de esta manera: «la que se veía corona sobre el retrato, se leía proceso contra el original» (p. 841a), manifestando cómo la supuesta glorificación de César esconde un mensaje envenenado[15].

[14] Ver al respecto Grafton, 2007, p. 38. Poco antes Grafton comenta las ideas de Valla, quien vio en los discursos directos un modo de acercar la poesía a la historia y de procurar el *decoro.*

Estas anécdotas denotan uno de los principios recurrentes en el tratado, a saber, la idea de que por debajo de muchas acciones y enunciados verbales existe lo que cabría llamar un subtexto, o un conjunto de subtextos ocultos e invisibles para la mayoría de los personajes. Se trata de un principio que rebasa la parte del libro centrada en Marco Bruto y llega a ser predominante en la parte siguiente, donde a la manera de apéndice se trata de cómo podría haber actuado César si hubiera leído un memorial en el que se denunciaba la conspiración y se revelaban los nombres de los conjurados[16]. Para responder a esta pregunta hipotética, Quevedo recrea un episodio centrado en las turbias relaciones entre el rey Fernando el Católico y el Gran Capitán Gonzalo Fernández de Córdoba que podría describirse como una suerte de versión en clave política del tópico del *mundo por de dentro*. De principio a fin todo el segmento está presidido por un complejo juego de intrigas, sobrentendidos, gestos desconcertantes, disimulaciones y movimientos que celan su verdadero propósito, hasta el punto de que las maquinaciones de Fernando el Católico y el Gran Capitán trasladan a otra época los astutos comportamientos asimismo dominantes en la Roma cesariana[17]. Entre ellos destaca, según hemos comentado, la fabricación de espejismos en la forma de correspondencias falsas e insidiosas, como la producida por Casio al equipararse con Bruto. Cabría aventurar que, por su carácter ilusorio e inventado, estas correspondencias guardan analogías con los *mirabili per opinione* y los *mirabili per fingimento* catalogados posteriormente por Tesauro en referencia a las transformaciones metafóricas del universo natural[18].

Pero Quevedo muestra cómo las correspondencias del mundo histórico pueden también resultar ilusorias sin que medie una voluntad deliberada por confundir al otro. Ocasionalmente la misma realidad parece disponerse conceptuosamente, y determina que los personajes ajusten su actuación al concepto vivo que tienen ante sí, como intentando de algún modo desarrollar sus posibilidades poéticas. Así, se da la circunstancia de que en el lugar escogido para el asesinato de César el pueblo romano había levantado una estatua a su antiguo rival Pompeyo.

[15] Ampliamente sacada a colación en el texto de Plutarco, la cuestión de la lectura de los signos y de su interpretación fascinó también a Shakespeare en su tragedia *Julius Cesar,* como Quevedo, Shakespeare acudió además a Suetonio, quien da más ejemplos sobre el tema a propósito del asesinato de César y sus avisos.

[16] Quevedo practica aquí una suerte de *historia virtual,* donde el estudio de los sucesos de una época reciente le lleva a conjeturar lo que *pudo haber ocurrido,* pero no ocurrió, en otra más remota. La noción de correspondencia histórica se complica así notablemente: ya no se trata de que el pasado ayude a comprender una situación temporalmente próxima, sino de que ésta sirva para imaginar cosas que no pasaron en realidad. Ello sería susceptible de enlazarse con los *conceptos por ficción* de que habla Gracián en su *Agudeza,* mediante los cuales se inventa lo que «pudo ser», aplicándose ahora a la historia el verosímil empíricamente inexistente, propio según Aristóteles de la poesía; ver Egido, 2000, p. 36.

[17] Sobre el último punto, ver Martinengo, 2003, p. 161.

[18] Sobre este tipo de metáforas en Tesauro, ver Woods, 1978, pp. 135-136.

Quevedo llama la atención sobre el hipotético simbolismo de la coincidencia («el lugar parecía divino por elección del cielo misteriosa»), pero igualmente el autor sugiere cómo esa misma casualidad le sirve a Casio de coartada contra sus propios temores y remordimientos. En los instantes previos al tiranicidio Casio vuelve en efecto la cara a la estatua, y el gesto suscita el desprecio del comentarista: «¡Notable acción fue la de Casio, mirar la estatua de Pompeyo, y pedirla ayuda! Esta fue idolatría de la ira, al agravio» (p. 857b). Si del detalle se infiere que Casio sublima aquí pasiones de otro modo vergonzosas para él, tampoco César renuncia al intento de dignificar teatralmente el momento de su muerte. Entonces César se tapa la cabeza con su toga queriendo evitar el innoble espectáculo de su agonía, y —conforme a la versión de Suetonio— se cubre luego los pies «por caer decente» (p. 859a). Quevedo ridiculiza aceradamente el fracaso de esta pose dramática: «Cuidar de menudencias para después de muerto, y no de los riesgos para no morir, quiere ser piedad, y no sabe; quiere parecer advertencia, y no puede; pretendió ser recato honesto, y quedose en melindre castigado» (p. 859a)[19].

«Aquí se vio claramente la arquitectura engañosa de las fábricas de la maldad» (860a), dice luego Quevedo. Creo que la frase resume bien hasta qué punto tanto la muerte de César como los sucesos posteriores a la misma se resisten a formar correspondencias poéticamente satisfactorias, según pretenden sin conseguirlo sus diferentes actores. La dignidad literaria asociada a la simetría y al cierre perfecto se sustituye en cambio por el desorden, la improvisación y la turbulencia traídas por la irrupción de factores azarosos e imponderables. Ello favorece el oportunismo de Marco Antonio, quien hasta entonces ha permanecido a la sombra, mientras que la fortuna de Marco Bruto entra en franco proceso de deriva. Y no solamente porque a partir de ahora Marco Bruto se vea siempre superado por los acontecimientos, sino también porque paralelamente Quevedo despoja a Bruto de rasgos ejemplares.

Mercedes Blanco ha estudiado con perspicacia la «métamorphose stupéfiante» operada en el tratamiento quevediano de Bruto: su transformación en una especie de criminal incompetente después de haber sido considerado un paradigma de rectitud. Tal inversión es simultánea a una revalorización positiva de Julio César, sugiriendo ambos cambios una fascinante conjunción barroca entre providencialismo histórico y moral secular del éxito: retrospectivamente se descubrirá que Bruto cometió un error al matar a César, cuyo ideario político terminaría no obstante triunfando por vías insospechadas[20]. Por otro lado, la radical revisión del juicio sobre Bruto viene a escenificar en el texto la fuerza

[19] Conforme a la terminología de Gracián, casi podríamos entender que aquí hay un intento desafortunado por parte de César de implementar una *agudeza de acción*, en la medida en que el personaje pretende fallidamente trasladar al mundo práctico actitudes o procedimientos poéticos.

[20] Ver Blanco, 1992, pp. 523-527. La cita pertenece a la p. 523.

persuasiva de las falsas correspondencias, las cuales son tanto más seductoras cuanto más verdaderas, o verosímiles, parecen.

En este sentido, las presuntas duplicaciones del virtuoso Junio Bruto en Marco Bruto —y por analogía del tirano Tarquino en el autoritario Julio César— son lo suficientemente tentadoras como para que incluso Quevedo se deje arrastrar por su atractivo: «Marco Bruto fue varón tan grande, que igualmente es alabanza para Junio ser antecesor de Marco, como a Marco ser su descendiente» (p. 826a). Aun así, Quevedo ha observado antes que la correspondencia Junio Bruto-Marco Bruto se plantea igualmente a la manera de un reto, o de un deber, para Marco:

> Tenía [Junio] Bruto estatua; mas la estatua no tenía [Marco] Bruto, hasta que fue simulacro duplicado de Marco y de Junio. No pusieron los romanos aquel bulto en el Capitolio tanto para imagen de Junio Bruto, como para consejo de bronce de Marco Bruto. Fuera ociosa idolatría si solo acordara de lo que hizo el muerto, y no amonestara lo que debía hacer, al vivo. Dichosa fue esta estatua, merecida del uno y obedecida del otro. (p. 824a)

Al emular Marco Bruto la virtud de Junio Bruto, la estatua de Junio en el Capitolio representaría idealmente la correspondencia moral entre uno y otro. La estatua funcionaría por tanto como una guía y un recordatorio, ya que mediante ella los romanos le señalan a Marco quién debe ser su modelo. Pero, aunque positiva en un primer momento, esta identificación externamente inducida puede también ponerse al servicio de intereses más turbios, con el resultado de que la llamada a seguir el modelo obnubila el buen juicio del imitador. Es lo que empieza a ocurrir cuando, una vez puesta en marcha la conspiración contra César, varias inscripciones anónimas junto a la estatua de Junio Bruto sugieren tendenciosamente la interrupción de su legado heroico: «¡Oh, si fueras hoy Bruto! ¡Oh Bruto, si hoy resucitaras!» (p. 840a). Viéndose presionado a demostrar que no desmerece en nada a Junio —y que, frente a lo que dicen otros letreros, *sí* es «verdadero Bruto» (p. 840a)—, Marco llevará hasta el exceso la similitud puesta en tela de juicio en los carteles. Para hacerse auténtico émulo de Junio Bruto, asumirá él también la obligación de acabar con el tirano, reencarnado ahora en la persona de Julio César.

Marco Bruto transforma en suma la imitación virtuosa de su predecesor en un tipo de relación idolátrica, y ello distorsiona a su vez el simbolismo inicial de la estatua erigida para honrar a Junio Bruto[21]. Ya sabemos que otra estatua —la de Pompeyo— quedó también asociada a la idolatría cuando Casio la mira antes de apuñalar a César. En ambos casos la representación artística ofrece una imagen ilusoria, si bien para Casio los efectos de la ilusión son transitorios, jugando además a favor de sus designios por cuanto la estatua de Pompeyo le infunde ánimos en el momento de ejecutar el atentado. Marco Bruto es en cambio víc-

[21] Para una interpretación, que en cierta medida complementa la nuestra, del simbolismo de la estatua de Junio Bruto y de las opciones morales que dicha estatua presenta para Marco Bruto, ver Krabbenhoft, 1993, pp. 99-100.

tima de una correspondencia con Junio en la que no deja de creer nunca y que además está asentada en principio sobre un fundamento real. Pero justo por eso el personaje no percibe cómo la aparición de intereses ajenos a sus ideales termina desvirtuando la similitud inicial, hasta el punto de que finalmente Marco Bruto no es ya un Junio Bruto redivivo sino más bien un simulacro suyo.

Para demostrarlo, dice ahora Quevedo, basta con ver que, al contrario de Junio Bruto, «mal entendió Marco Bruto la materia de tiranía» (p. 869a), pues si Tarquino fue ciertamente un tirano, no puede decirse lo mismo de Julio César «porque no se pareció a Tarquino en nada» (p. 869a). Una vez que con cuidadosos argumentos Quevedo desmonta el paralelismo entre Tarquino y César, procede luego a señalar «la diferencia (que no fue menor) entre los dos Brutos que intentaron las deposiciones entre uno y otro» (p. 868a). En un sorprendente ejercicio de reescritura, el texto quevediano viene a minar la solidez de sus supuestos iniciales, recalcando que las correspondencias de la historia no son ni mucho menos regulares ni permanentes[22]. Incluso la similitud aparentemente «objetiva» de Marco Bruto con Junio Bruto deviene no sólo falsa sino engañosa cuando la puesta en juego de nuevos factores amplía y transforma la perspectiva del observador. Sería oportuno retomar ahora la pregunta de Woods citada al comienzo de este trabajo sobre si los conceptos se descubren o se crean, y notar cómo en el espacio de la historia coexisten ambas posibilidades. Pues si unas veces los conceptos resultantes de la correspondencia entre dos figuras históricas pueden sacarse a la luz a partir de semejanzas verdaderas, en otras circunstancias las correspondencias pueden ser aparentes, fingidas o artificiosamente impuestas, con lo que los conceptos históricos encubrirían serias disparidades. Mediante la revisión del significado originariamente atribuido a Marco Bruto, la *Vida* pone de relieve la segunda posibilidad. Cabría incluso decir que la trayectoria de Marco Bruto representa dentro del texto el paso de un concepto real a otro ilusorio: al idolatrizar su genuina correspondencia con Junio Bruto y convertirla en motivo de error, Marco queda fatalmente deslumbrado por su propia imagen.

4

Para justificar su actitud revisionista ante Marco Bruto a partir de la contrariedad entre Julio César y Tarquino, Quevedo aduce la obra de Tito Livio, cuya autoridad le permite sobrepasar el mero «discurso» conjetural y acceder a la «evidencia»[23]. La reescritura de la historia depende entonces de un examen cuidadoso de los testimonios disponibles, aspecto que a su vez contribuye a relacionar las reflexiones de Quevedo

[22] Para la gran importancia en Quevedo del concepto de *reescritura*, aquí aplicable a un mismo texto, ver Fernández Mosquera, 2005.

[23] «Sea pues evidencia, no discurso, que Tarquino que las tuvo [las costumbres del tirano], fue tirano; y Julio César, que no sólo no las tuvo todas ni alguna de ellas, sino que siguió en justicia y amor las contrarias, no lo fue» (p. 868a).

sobre Bruto con el segmento protagonizado por Fernando el Católico y el Gran Capitán. Aquí el presunto hallazgo por Quevedo de documentos que prueban las maquinaciones del rey de Francia contra Fernando complica la imagen heroica de Gran Capitán difundida por autores muy prestigiosos: «De esta maldad francesa no tuvo ni pudo tener noticia Jerónimo de Zurita, ni el Jovio, ni ningún otro escritor de tantos como le dedicaron sus plumas [al Gran Capitán], así españoles como italianos y franceses, codiciando volar en las alas de su fama» (p. 871a).

Con su crítica a la credibilidad de otros escritores, el pasaje apunta hacia una concepción moderna del oficio historiográfico, donde la ejemplaridad política y moral va siendo desplazada por criterios textuales más rigurosos. Es una tendencia asimismo esbozada en otras obras de Quevedo, aunque seguramente tiene en nuestro autor menos peso que la tradicional idea de la historia como *magistra vitae*[24]. Ello no evita sin embargo el que Quevedo dé síntomas inequívocos de cómo la vieja noción ciceroniana ha entrado ya en bancarrota.

En su reciente libro sobre el proceso de transformación de la historia en disciplina independiente, Anthony Grafton se ocupa de algunos procedimientos exegéticos dirigidos a aprovechar la riqueza doctrinal de los historiadores antiguos. Entre ellos destaca lo que Grafton llama «notebook method», el cual consiste básicamente en agrupar en diferentes categorías los mensajes inferidos de los textos. Jean Bodin, por ejemplo, recomienda tres tipos de anotaciones, pertenecientes a la ley divina, humana y natural. El método, prescrito ya por Erasmo, posee indudables ventajas didácticas, pero es también bastante inestable en la medida en que sus resultados pueden depender de los objetivos específicos de cada comentarista. Sobre todo en el siglo XVII, este *modus operandi* favoreció la creciente subordinación de la historia a la política, haciendo de los modelos historiográficos una guía para resolver cuestiones de Estado e intensificando a la vez, en contrapartida, la fricción existente entre los dilemas prácticos del gobernante y sus creencias religiosas o morales. Junto a la separación —y la consiguiente atomización— de las lecciones sacadas de los textos clásicos, semejante dicotomía complicaba la tarea de integrar dichas enseñanzas en un sistema coherente[25].

Igual que tantos escritos de su época, la *Vida de Marco Bruto* ilustra un problema similar. Aquí el comentario de Plutarco produce el equivalente a un cúmulo de anotaciones acaso válidas si cada una de ellas se considera en sí misma, pero que pueden entrar en conflicto al exhibir las fisuras entre el filósofo cristiano y el observador de las turbias realidades de la política. En varios momentos Quevedo manifiesta tanto las mutuas contradicciones de ambos niveles discursivos como las discontinuidades que surgen al pasar de uno a otro[26]. Con todo, su preocupación más apa-

[24] Sobre la incorporación por Quevedo de distintos criterios historiográficos, ver Roncero, 1991, pp. 32-47.

[25] Sobre este método, sus practicantes y las cuestiones que suscita, ver Grafton, 2007, pp. 207-232.

rente radica en los usos potencialmente malévolos de su texto, ante los cuales adopta una táctica defensiva: «No serán culpables las hojas de mi libro en la rabia del basilisco que las leyere, sino el contagio de sus ojos, que miran con muerte» (p. 857b). Antes Quevedo asocia su ansiedad por eximirse de culpa al símbolo del espejo[27]: «¡Gran ceguedad es la mía, que con vanidad de maestro estoy enseñando estas cosas a los príncipes de quien las aprendo! Mas no por eso seré culpable. Yo hago oficio de espejo, que deshace ver en sí lo que en sí no pueden ver» (p. 841b).

Aun si admitimos la validez general del símbolo, la equiparación del escritor, y de su texto, con un espejo fiel a la realidad no deja de presentar graves problemas en la *Vida de Marco Bruto*. Pues en cualquier caso no se trataría de un espejo continuo sino más bien quebrado, cuyos fragmentos disuelven los objetos reflejados en múltiples imágenes. El libro no da una clave consistente para organizarlas en un todo unitario, y las fisuras textuales —manifestadas en la superposición de distintos niveles discursivos y en el continuo empleo de paradojas irresolubles— denotan dicha falta de integración. A su vez también hemos visto cómo la especularidad se manifiesta en los contenidos representados en el texto y particularmente en sus personajes, los cuales suelen definirse por sus correspondencias con los demás actores. Estas correspondencias especulares incluidas dentro del espejo simbólico del libro tienden a denegar los juicios unívocos y definitivos acerca de los protagonistas de la *Vida*, quienes son susceptibles de someterse a conexiones cambiantes, provisionales y en algunos momentos engañosas. En los últimos supuestos, las correspondencias no siempre desvelarían la realidad, como sostiene Hidalgo-Serna a propósito de la facultad del ingenio conceptista; contribuirían en cambio a encubrirla o por lo menos dificultar su entendimiento con vistas al comportamiento práctico.

Bajo tales premisas cabe preguntarse si, según la practica Quevedo, la historia continúa siendo una verdadera *magistra vitae*. Ciertamente los lectores de la *Vida de Marco Bruto* ven premiado su esfuerzo con conocimientos de muy diversa índole; pero en su sentido pleno y originario

[26] Según se percibe en otros muchos autores de su época, la reivindicación por Quevedo de principios cristianos entra en colisión con su pragmatismo político; ello le lleva por ejemplo a elogiar la duplicidad en los gobernantes y a afirmar que «la hipocresía exterior, siendo pecado en lo moral, es grande virtud política» (p. 851a). Estas tensiones están muchas veces en la raíz de su uso de la paradoja basada en el contraste de elementos, como se ve en la oposición entre Marco Antonio y Marco Bruto: «Marco Antonio sabía ejecutar bien lo que pensaba mal, y Marco Bruto ejecutaba mal lo que pensaba bien» (p. 867b); para un estudio retórico de la paradoja en nuestro texto, ver Roig-Miranda, 1980. El mismo tipo de conflictos provoca a menudo una discontinuidad entre diversos códigos discursivos, los cuales pueden resultar mutuamente excluyentes. Así, tras justificar la venganza privada de Marco Bruto contra Pompeyo, Quevedo escribe a continuación: «No había entonces la ley evangélica mandado amar los enemigos, precepto sumamente santo, eternamente seguro y humanamente descansado, sólo difícil de persuadir a la bestialidad y a la ira» (p. 833b).

[27] Sobre otras implicaciones del tópico del espejo en la *Vida*, ver Krabbenhoft, 1993, pp. 86-88.

la historia sólo adquiere una función magistral si sirve de guía para la acción, al modo en que se aproximó el propio Marco Bruto al texto de Polibio: «estudió lo que debía obrar» (p. 830a). Conforme a Timothy Hampson, postular este fin presupone no obstante el reconocimiento de una identidad moral claramente discernible en el personaje examinado, de suerte cada uno de sus episodios biográficos se lean como la parte de un todo y corroboren el significado de la vida completa. Es fácil ver cómo Marco Bruto incumple la condición de ejemplaridad señalada por Hampton. De hecho Quevedo se desmarca ya de ella cuando al comenzar el tratado contrasta ciertas opiniones —en general favorables— sobre Bruto con el demoledor juicio de Dante, quien lo situó junto a Satanás en lo más hondo del infierno[28].

Tampoco las páginas siguientes de la *Vida* resuelven las polémicas sobre Marco Bruto, y puede decirse incluso que Quevedo siente una afinidad especial hacia personajes históricos que, envueltos en claroscuros, se resisten a ofrecer una imagen íntegra. No sólo Bruto o Julio César entrarían aquí, sino también Gonzalo Fernández de Córdoba, el cual forma, junto a Belisario o Hernán Cortés, el ambiguo grupo de los que «siempre adolecieron de sus propias victorias» (p. 871). Es en definitiva la falta de rotundidad ejemplar lo que llama la atención de un escritor también perdido en sus propias contradicciones. Al dividirse entre los requerimientos del pragmatismo político y de la moral cristiana, Quevedo se muestra indeciso a la hora de formular los criterios constituyentes de una acción válida y, no puede seguir los pasos de ningún modelo con total confianza. En otra de las numerosas correspondencias movilizadas por el texto, la *Vida de Marco Bruto* termina así reflejando el escepticismo de su autor. El pasado reproduce allí las zozobras, dilemas y escisiones del presente; pero apenas ayuda a superarlas porque ese presente adolece del consenso necesario para encontrar en los tiempos pretéritos paradigmas sólidos, efectivos y comúnmente aceptados de actuación[29]. Para Quevedo ya no puede haber héroes perfectos, entre otros motivos porque la propia idea de ejemplaridad ha entrado en una profunda crisis.

Bibliografía

Agrippa, E. C., *Filosofía oculta. Magia natural,* trad. B. Pastor de Arozena, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

[28] Aristóteles y Séneca sugirieron que la condición para la ejemplaridad de una vida es su carácter *narrable,* el cual se asocia a la posibilidad de contemplar esa vida en su conjunto como una totalidad; ver Hampton, 1990, p. 24. Pero el mismo Hampton señala que la ejemplaridad se hace problemática si la vida del héroe se fragmenta en acciones cuyo significado moral es dudoso o contradictorio; en tal caso se subvierte además la intención pedagógica postulada por los primeros humanistas (p. 27). Sobre la contradictoria valoración de Bruto en la Edad Media y en el Renacimiento, ver Peraita, 1996, pp. 78-79.

[29] Sobre la necesidad de un consenso o acuerdo sobre lo que constituye una acción válida como base para determinar la ejemplaridad el pasado, ver Hampton, 1990, p. 17; Hampton se inspira aquí en la filosofía de Habermas.

Blanco, M., *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe,* Paris, Librairie Honoré Champion, 1992.
Egido, A., «La 'circunstancia especial' en la *Agudeza*», en *Las caras de la prudencia y Baltasar Gracián,* Madrid, Castalia, 2000, pp. 27-47.
Egido, A., ed., *Agudeza y arte de ingenio (Huesca, Juan Nogués, 1648),* Zaragoza, Gobierno de Aragón-Institución «Fernando el Católico», 2007.
Fernández Mosquera, S., *Quevedo: reescritura e intertextualidad,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
Foucault, M., *Las palabras y las cosas,* trad. E. C. Frost, México, Siglo xxi, 1968.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
Grafton, A., *What Was History? The Art of History in Early Modern Europe,* Cambridge, Cambridge University Press, 2007.
Hampton, T., *Writing from History: The Rhetoric of Exemplarity in Renaissance Literature,* Ithaca, Cornell University Press, 1990.
Hidalgo-Serna, E., *El pensamiento ingenioso de Baltasar Gracián: el concepto y su función lógica,* Barcelona, Anthropos, 1993.
Krabbenhoft, K., *El precio de la cortesía: retórica e innovación en Quevedo y Gracián,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993.
Martinengo, A., «Dos muertes paralelas, Julio César y Enrique iv de Francia (el modelo de Plutarco de Pierre Mathieu a Quevedo)», en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000): Prosa,* ed. V. Roncero y J. E. Duarte, Pamplona, Eunsa, 2003, vol. 2, pp. 145-163.
Mazzeo, J., «Modern Theories of Metaphysical Poetry», en *Seventeenth-Century English Poetry,* ed. W. R. Keast, Oxford, Oxford University Press, 1978, pp. 77-88.
Olivares, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo: estudio estético y existencial,* trad. A. de la Fuente y D. Carlisky Pozzi, Madrid, Siglo xxi, 1995.
Peraita, C., «From Plutrach's Glossator to Court Historiographer: Quevedo's Interpretive Strategies in *Vida de Marco Bruto*», *Allegorica,* 1996, pp. 73-94.
Peraita, C., *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.
Quevedo, F. de, *Vida de Marco Bruto,* en *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1961, vol. 1, 818-827.
Roig-Miranda, M., *Le Paradoxe dans la «Vida de Marco Bruto» de Quevedo,* Paris, École Normale Supériere de Jeunes Filles, 1980.
Roncero-López, V., *Historia y política en la obra de Quevedo,* Madrid, Pliegos, 1991.
Woods, M., *The Poet and the Natural World in the Age of Góngora,* Oxford, Oxford University Press, 1978.

Cómo ha de ser el privado de Francisco de Quevedo y la tradición española antimaquiavélica de los siglos XVI y XVII

Rafael Iglesias
Benedictine University

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 101-127]

En las últimas tres décadas se han hecho innumerables trabajos de investigación sobre la generalizada y visceral repulsa que provocan en la España del barroco las ideas expuestas por Nicolás Maquiavelo en *El Príncipe*. Típicamente, sin embargo, los investigadores que se han ocupado de este tema se han centrado casi exclusivamente en el estudio de las obras de carácter teórico de los más importantes tratadistas ético-políticos españoles de los siglos XVI y XVII, y, aunque existe sin duda alguna notable excepción[1], el efecto que esta polémica haya podido dejar en la literatura del momento no ha sido estudiado con igual profundidad.

En mi opinión, éste es sin duda el caso de la obra de Francisco de Quevedo. Aunque hay algunos investigadores que han intentado examinar textos políticos o históricos como *Política de Dios, Discurso de las privanzas, Grandes anales* o la *Carta de Fernando el Católico* a la luz de lo que sabemos del movimiento antimaquiavelista en España[2], no puede decirse que se haya hecho el mismo esfuerzo crítico con respecto a la obra literaria de este autor. Por otro lado, aunque este tipo de análisis seguramente podría ser aplicado con buenos resultados a gran parte del corpus literario de Quevedo, considero que es en lo referente al teatro quevediano que la necesidad se hace más acuciante. Al fin y al cabo, en esa época no son precisamente ni los tratados de naturaleza teórica ni los textos de contenido histórico los que en la práctica extienden y popularizan los conceptos políticos entre el público en general y la Corte

[1] Quizás uno de los ejemplos más significativos sea la obra de 1996 de Stephen Rupp que lleva el nombre de *Allegories of Kingship*, en la cual se explora de forma bastante exhaustiva la conexión entre Calderón y Maquiavelo.

RECIBIDO: 16-6-2009 / ACEPTADO: 15-7-2009

en particular. Es la literatura, y en concreto el teatro, el que con más frecuencia cumple esa función. Lo que es quizás más importante, todo parece indicar que al menos uno de los muchos objetivos que tiene Quevedo al escribir *Cómo ha de ser el privado,* su única obra teatral de envergadura que nos ha llegado en forma íntegra, es la esperanza de que quizás sirva como una especie de instrumento didáctico para que el Rey y sus colaboradores cercanos sean expuestos a lo que el escritor madrileño considera la perfecta forma de gobierno cristiano[3]. Es esta comedia, por lo tanto, una obra con un importantísimo contenido ideológico, y, como podrá comprobarse más adelante, muchos de los numerosos temas político-ético-religiosos de los que trata directa o indirectamente tienen conexiones de todo tipo con el movimiento intelectual antimaquiavelista español.

En definitiva, en este trabajo voy a contrastar el contenido político de *Cómo ha de ser el privado* y lo expuesto por Maquiavelo principalmente en *El Príncipe,* pero, eso sí, teniendo también muy en cuenta en todo momento lo que se sabe sobre la reacción que los escritos del italiano tienen en la España del Siglo de Oro y considerando igualmente ciertas obras teóricas del propio Quevedo en las que expone de forma extensa sus opiniones sobre cómo dirigir un Estado moral y eficientemente (en particular *Política de Dios*). De esta forma espero dar una explicación adecuada de una serie de elementos de tipo político presentes en esta comedia que por lo general han sido ignorados por la crítica en el pasado, y, de manera mucho más general, contribuir al esfuerzo que se lleva realizando en particular desde hace ya varias décadas por intentar determinar de forma precisa el lugar que ocupa don Francisco de Quevedo

[2] Ver para lo referente a *Política de Dios* el trabajo de Fernández-Santamaría (1986, pp. 53-56) y el de Roncero (1991, pp. 148-154); y para *Discurso de las privanzas* leer la introducción de esta obra de Eva María Díaz Martínez (2000, pp. 93-105). Para *Grandes anales de quince días* ver Villalba (2004), Peraita (1994) y Roncero (1991, pp. 150-151); y para la *Carta de Fernando el Católico* ver Peraita (1998). Los tres primeros estudios, aunque muy interesantes, dedican sólo unas páginas al tema, y el de Villalba sólo indica la presencia de algunos fragmentos de tono supuestamente maquiavelista en *Grandes anales* al mirar esta obra al trasluz de la corriente tacitista del XVI y XVII. Los dos artículos de Peraita, aunque breves, son también de interés, en especial por lo que se refiere a cuestiones tan asociadas con Maquiavelo y sus detractores como el rol del disimulo (a veces materializado en el uso de la paradoja) y del engaño en el mundo de la política.

[3] Como es bien sabido, *Cómo ha de ser el privado* no llegó nunca a representarse en la Corte, y, de hecho, ni siquiera es probable que fuera leída en forma de manuscrito aparte de por un grupo muy reducido de personas (Iglesias, 2005). No se puede decir, por lo tanto, que esta obra tuviera ningún tipo de efecto en el público de la época, y es por esto que lo que realmente debe importar al examinarla no es tanto lo que Quevedo consiguió con ella, sino lo que pretendía conseguir. En este sentido, no cabe duda de que uno de los objetivos principales de la comedia era guiar y educar en cuestiones de gobierno a los hombres más poderosos de la España del momento (Iglesias, 2005), y esto en gran parte explica por qué tenemos en ella tantísimas conexiones con las tendencias antimaquiavelistas en la España del Siglo de Oro. Esta faceta concreta de la obra no ha recibido en mi opinión toda la atención que merece, y el presente estudio constituye un esfuerzo para empezar a cambiar esa situación.

dentro del movimiento de reacción a Maquiavelo en la España del Siglo de Oro. Entre otras cosas, en las próximas páginas demostraré que, aunque *Cómo ha de ser el privado* dista mucho de ser el vehículo más apropiado para la expresión de forma coherente y exhaustiva del ideario político de Quevedo debido en parte a sus más que probables orígenes como obra con propósito propagandístico-encomiástico (Iglesias, 2005), de todas maneras es esta comedia parte integral y muy representativa de la tradición intelectual antimaquiavelista española. Más concretamente, veremos que, a pesar de que en ningún caso puede decirse que esta obra de teatro tenga como objetivo primordial el atacar directamente a Maquiavelo, muchos de los conceptos políticos expresados a lo largo del texto son por lo general perfectamente consistentes desde el punto de vista ideológico con otras obras del escritor español de contenido político tan abierta y violentamente antimaquiavelistas como pueda serlo, por ejemplo, *Política de Dios*[4].

Antes de pasar al análisis de *Cómo ha de ser el privado*, sin embargo, seguramente es necesario hacer una muy breve introducción sobre el movimiento antimaquiavelista en la España de los siglos xvi y xvii, del que indudablemente Quevedo es uno de sus representantes más conocidos.

Como es bien sabido, Nicolás Maquiavelo es seguramente uno de los primeros, si no el primero, que en el mundo occidental intenta liberar la política de cualquier tipo de consideraciones no estrictamente pragmáticas (Giménez, 2003; Badillo, 2003). Entre ellas hay que incluir, por supuesto, las restricciones de tipo moral y religioso que desde la Edad Media los escritores formados en la tradición tomista intentan sin particular éxito imponer a la práctica de la política (Ariza, 1995, p. 8). En vez de, por ejemplo, elaborar un trabajo especulativo al uso sobre las características que debería tener el príncipe cristiano ideal (un espejo de príncipes), Maquiavelo utiliza en *El Príncipe* tanto sus profundos conocimientos sobre la historia y culturas clásicas como su experiencia directa en asuntos de Estado para elaborar una serie de consejos prácticos y libres de prejuicios morales o religiosos con la intención de que le ayuden a los príncipes que lean esta obra a preservar o aumentar su poder. Como era de esperar, las propuestas de Maquiavelo, en particular la sugerencia de que de ser necesario se subordine la religión a los intereses del Estado, hacen que gran parte de las obras del florentino, y *El príncipe* muy en particular, sean eventualmente prohibidas por las autoridades religiosas[5].

[4] Quevedo (ver Quevedo, *Política de Dios,* p. 125) dice de la razón de Estado: «Los perversos políticos la han hecho un dios sobre toda deidad, ley a todas superior. Esto cada día se les oye muchas veces. Quitan y roban los estados ajenos; mienten, niegan la palabra; rompen los sagrados y solemnes juramentos; siendo católicos, favorecen a herejes e infieles. Si se lo reprenden por ofensa al derecho divino y humano, responden que lo hacen por materia de Estado, teniéndola por absolución de toda vileza, tiranía y sacrilegio. No hay ciencia de tantos oyentes, ni de más graduados».

[5] Para una breve introducción general sobre el tema ver en especial las obras de Bleznick (1958), y Cantarino (1996).

Ciertamente a lo largo de los años que siguen a la aparición de *El Príncipe*, y en especial después de que este texto finalmente es incluido en 1559 en el *Índice* del Papa Paulo IV, hay muchos pensadores cristianos de toda Europa que llegan a la conclusión de que es urgente intentar buscar un nuevo marco teórico que permita hacer compatibles tanto las necesidades concretas del Estado como el respeto a la moral y religión cristianas. Lo que es lo mismo, reconocen la necesidad de encontrar una alternativa cristiana y efectiva a lo expuesto por el escritor florentino. Es de esta forma que, gracias particularmente a los escritos de autores como el italiano Giovanni Botero, poco a poco se va marcando la diferencia entre, por un lado, lo que se viene a denominar como «falsa razón de Estado» (asociada a Maquiavelo y a los «políticos», pensadores a los que de forma justificada o no se les acusa de ser seguidores del italiano), y, por otro, la cristiana «verdadera razón de Estado» (Cantarino, 1996, pp. 1-2; Fernández-Santamaría, 1980, p. 361).

Por lo que se refiere a España, la polémica antimaquiavelista llega de forma quizás un tanto tardía con respecto a otros países europeos (Puigdomenech, 1988, pp. 192-194), pero ya hacia finales del siglo XVI en este país empiezan a aparecer obras que de una forma sistemática atacan a Maquiavelo siguiendo en gran medida las pautas establecidas con anterioridad principalmente en Italia. De hecho, irán escribiéndose tantas obras antimaquiavelistas en España en el periodo que va desde 1595 hasta al menos finales del reinado de Felipe IV que hasta cierto punto puede decirse que el intento de encontrar una respuesta adecuada a las ideas del político italiano llega a dominar una buena parte del discurso político teórico del momento (Fernández-Santamaría, 1986; Cid, 2002, p. 99).

Por lo general, los más destacados especialistas sobre el tema coinciden en identificar al menos tres grandes grupos de escritores españoles antimaquiavelistas: los eticistas, los idealistas y los realistas[6]. En cualquier caso, como sugiere Fernández-Santamaría, sería equivocado intentar establecer límites demasiado inflexibles entre los tres grupos (Fernández-Santamaría, 1986, pp. 14-18). Al fin y al cabo, las conclusiones a las que llegan eticistas e idealistas no son en absoluto incompatibles, y, por lo que respecta a los realistas, sus escritos están indudablemente enraizados de forma firme en el trabajo hecho con anterioridad por los miembros de los otros dos grupos. En definitiva, al examinar en su conjunto los tratados políticos más conocidos que se producen en España durante los siglos XVI y XVII en respuesta a *El Príncipe* de Maquiavelo lo que quizás más llama la atención es el hecho de que, a pesar de que obviamente en algunos temas concretos hay algunas diferencias significativas, de todas formas puede observarse una realmente sorprendente continuidad y sintonía temática e ideológica entre casi todas estas obras.

Quevedo, por otro lado, hasta cierto punto es un caso un poco especial. A pesar de que este autor escribe varias décadas más tarde que la

mayoría de los autores eticistas, es en esta escuela en la que normalmente se le encuadra (Fernández-Santamaría, 1986, p. 53). Al contrario que muchos de sus contemporáneos, que con frecuencia parecen dispuestos a aceptar implícitamente ciertas partes de la teoría maquiavélica (típicamente bajo la cobertura del Tacitismo), este escritor en algunos de sus escritos da la impresión de ser uno de los intelectuales españoles del Siglo de Oro más dogmáticos e inflexibles a la hora de reconocer la posibilidad de que pueda recomendarse ningún tipo de razón de Estado, buena o mala (Fernández-Santamaría, 1986, pp. 53-56). Así, por ejemplo, dedica gran parte del capítulo VI de la Parte II de *Política de Dios* a demostrar que la «materia de Estado», por medio de los actos de Poncio Pilatos, fue el «mayor enemigo de Cristo», e incluso llega acusar a los tacitistas de tendencias maquiavélicas diciendo: «¿Quién negará de los

[6] Quizás los investigadores que explican este tema de una forma más clara y sucinta son Fernández-Santamaría (1986), Cantarino (1996) y Cid (2002). Lo que sigue es una síntesis de lo que estos autores dicen al respecto: los eticistas desarrollan su obra durante la parte final del siglo XVI y, en algunos casos, en la primera mitad del siglo siguiente (es el caso de Quevedo). Lo que les caracteriza de manera general es el hecho de que se dedican a intentar atacar a Maquiavelo y a sus supuestos seguidores (los políticos), y que pretenden formular una alternativa cristiana al concepto de la razón de Estado de tradición maquiavélica. Es de esta forma como muchos de ellos se unen al proyecto de elaborar y perfeccionar lo que típicamente recibe el nombre de «verdadera razón de Estado». De todas formas, y por lo general, no salen estos tratadistas apenas del terreno de las abstracciones intelectuales y, salvo en lo que se refiere a la formación y educación del príncipe perfecto, no dan muchos consejos prácticos. Otro grupo es el de los idealistas. De manera general los miembros de este grupo trabajan de forma prácticamente simultánea a los eticistas. Aunque se puede decir que la práctica totalidad de los más importantes teóricos políticos españoles de los siglos XVI y del XVII coinciden en afirmar que los intereses de la religión católica son esencialmente inseparables de los intereses de la monarquía española, los idealistas, quizás impulsados por los ataques que a la reputación de España se estaban lanzando desde muchas partes de Europa, están dispuestos a llevar esta idea un poco más lejos que los demás. Tan firmemente creen los idealistas en la conexión especial de España con Dios (Cid, 2002, pp. 111-112), que, en la práctica, ven en este país una especie de nueva Israel, con todas las ventajas y obligaciones que eso supone. El tercer y último grupo es el de los realistas, y, en la mayor parte de los casos desarrollan su labor durante el reinado de Felipe IV, una época en la que cada vez se hace más difícil ignorar la decadencia de España en contraste al progresivo aumento del poder de Francia y de algunas naciones protestantes. Para intentar buscar soluciones basadas en la realidad concreta del momento, dejan a un lado el ataque frontal a Maquiavelo y centran sus esfuerzos en formular ciertas técnicas o instrumentos de gobierno que en principio deberían permitir a los príncipes católicos compaginar pragmatismo político y ortodoxia religiosa. En otras palabras, tomando el concepto de la «verdadera razón de Estado» como punto de partida, elaboran una serie de consejos prácticos que tienen en cuenta la complejidad política, diplomática, militar y económica del mundo en el que viven. Es en gran medida por ese motivo que este movimiento, cuyo origen se ha querido ver en parte en la influencia del tacitismo que había llegado a España desde la Europa Central gracias principalmente a Justo Lipsio, ha sido considerado a veces como el resultado del deseo de muchos pensadores católicos españoles de adaptar al sistema de valores católico las enseñanzas de Maquiavelo (ver Villalba, 2004). En cualquier caso, también es importante tener en cuenta que dentro de la escuela realista española tenemos que establecer dos categorías. Por un lado están los tratadistas teóricos y por otro los arbitristas, que por lo general se centran en problemas muy concretos de la realidad nacional y ofrecen detallados planes de acción para intentar solucionarlos (ver Fernández-Santamaría, 1980).

que son pomposos discípulos de Tácito y del impío moderno [Maquiavelo], que no beben en estos arroyuelos el veneno de los manantiales de Pilato?» (*Política de Dios,* pp. 122-127; aclaración entre corchetes propia). De todas formas, aunque palabras de Quevedo como las anteriores puedan sorprender por su marcada dureza, no cabe duda de que casi todas sus ideas políticas son en gran medida una reelaboración con variaciones relativamente pequeñas de las ideas y de los temas de los autores ético-políticos españoles y europeos que le preceden. Por otro lado, y como es bien sabido, la vida y la obra de Quevedo están llenas de contradicciones de todo tipo. Para empezar, algunas de las cosas que hace en su vida, particularmente durante su estancia en Italia, podrían ser calificadas de maquiavélicas. Además de eso, también es posible encontrar en algunas de sus obras afirmaciones que parecen dejar la puerta más o menos abierta al tipo de acciones que Maquiavelo recomienda (Ariza, 1995, pp. 78-80; Bleznick, 1958, p. 548; Díaz, 2000, pp. 59-105). En este sentido, Victoriano Roncero (1991, pp. 148-154) califica acertadamente la actitud de Quevedo con respecto al tema de la razón de Estado como «vacilante», y, según él, el autor madrileño «por un lado, en sus obras teóricas se muestra como enemigo acérrimo de esta doctrina política, y, por otro, la admite en sus obras históricas, aunque es consciente de que sus normas no están demasiado acordes con la moral que él consideraba como básica para el gobernante cristiano». Pero lo cierto es que, incluso en algunas de sus obras teóricas, *Política de Dios* incluida, de vez en cuando nos encontramos con elementos que tienen un cierto aire maquiavélico[7]:

> No importan juramentos, ni palabras, ni empeños. Juramentos hay de tal calidad, que lo peor de ellos es cumplirlos. Sólo de Dios se dice que jurara y no le pesara de haber jurado. El crédito de los reyes está en la justificación de los que le sirven; y la perdición, en el sustentamiento de los que le desacreditan y disfaman. A llevar adelante los errores, a disimular con los malos, ayuda el demonio; y hace castigarlos y reducirlos Dios. Muy cobarde es quien no se fía de esta ayuda, y muy desesperado quien prosigue con la otra (*Política de Dios,* pp. 48-49).

En fin, aunque Quevedo es seguramente uno de los escritores más conservadores del barroco español, no siempre actúa o se expresa de forma enteramente consistente con lo que por lo general dice sobre la noción de la razón de Estado en sus obras teóricas, y, en cualquier caso,

[7] El hecho de romper la palabra dada podría ser necesario si llegara el caso de que un príncipe tuviera que cometer un grave pecado o causar un gran daño a gente inocente para mantener una promesa hecha en un momento de descuido o de debilidad. Esto, que en principio parecería simple sentido común, entraba sin embargo en conflicto directo con una de las convicciones más profundas de Quevedo y de la mayoría de los hombres de cultura de la España del Siglo de Oro, o sea, la necesidad de respetar lo prometido, especialmente si había de por medio un juramento solemne (Fernández-Santamaría, 1980, pp. 360-361). Además, aunque hay ciertamente un componente moral en la excepción que plantea aquí Quevedo, de todas formas parece abrir la puerta a la justificación de la ruptura de acuerdos en situaciones menos claras desde el punto de vista moral.

sus ideas, aunque ciertamente pueden considerarse como extremas en ciertos aspectos, siguen siendo muy representativas de la ideología dominante en la España del Siglo de Oro en general y del movimiento español de reacción a Maquiavelo en especial.

Llegados a este punto, y como he anunciado anteriormente, pasemos a estudiar ciertas similitudes y diferencias significativas existentes entre *El príncipe* y *Cómo ha de ser el privado*. Antes de entrar de lleno en ello, sin embargo, parece necesario establecer una estructura o marco teórico que nos ayude a abordar esta tarea de forma lo más sistemática posible. Para intentar conseguir esto tomaré como punto de partida ciertas ideas de Fernández-Santamaría. Lo que le hace especialmente útil a este autor para los propósitos de este estudio es el hecho de que, particularmente a partir de la aparición en los años 80 de varios textos suyos sobre el movimiento antimaquiavelista en España, se ha hecho relativamente común entre los estudiosos de la materia la identificación de al menos cuatro temas generales o variantes de la verdadera razón de Estado que parecen estar presentes de forma habitual en los tratados de contenido ético-político del Siglo de Oro[8]. Ciertamente, una buena parte de los autores a los que se les pueden intentar aplicar estas categorías temáticas no las utilizaron de forma explícita o sistemática en sus trabajos teóricos (eso es precisamente lo que puede apreciarse en escritos quevedianos tales como *Política de Dios* o *Discurso de las privanzas*). A pesar de esto, nos es posible detectar sin demasiadas complicaciones la presencia de la práctica totalidad de estas preocupaciones en un lugar u otro de la obra teórica, o incluso literaria, de todos los principales escritores españoles del momento que tratan de examinar desde una perspectiva católica las conexiones entre religión, ética y política[9]. De nuevo esto es sin duda también cierto en el caso de gran parte de la obra de Francisco de Quevedo y, como se va a ver más adelante, *Cómo ha de ser el privado* no es en absoluto una excepción. Teniendo en cuenta lo que se acaba de decir, para contrastar *Cómo ha de ser el privado* y *El príncipe* en las páginas que siguen me voy a centrar específicamente en los aspectos de esta comedia que de una forma u otra están relacionados con las diversas variantes de la verdadera razón de Estado que poco a poco fueron tomando forma en el seno de la escuela antimaquiavelista española de los

[8] Junto con las cuatro clases de de razón de Estado apuntadas más arriba, Fernández-Santamaría a veces habla de una quinta categoría («la razón de Estado civil»), pero no siempre la incluye en sus listas. En cualquier caso, no parece tener esta clase relevancia particular en este estudio ya que por lo general está relacionada con temas de seguridad interna dentro de un Estado y, en particular, con lo que es necesario hacer para evitar una rebelión o una traición (ver Fernández-Santamaría, 1986, pp. 3-4 y pp. 28-29, y Fernández-Santamaría, 1980, p. 356). Estos son temas sobre los que sencillamente no trata Quevedo en esta obra de teatro. Por otro lado, también pueden resultar útiles por lo que respecta a la definición de las diversas categorías de razón de Estado las puntualizaciones que hace Ángeles López Moreno en su presentación del trabajo de María Teresa Cid sobre Juan Alfonso de Lancina (pp. 19-21).

[9] Entre ellos podemos mencionar a Pedro de Rivadeneira, Francisco de Quevedo, Diego Saavedra Fajardo, Baltasar Gracián, etc.

siglos xvi y xvii como respuesta y alternativa a las teorías del italiano[10]. Estas, más concretamente, son: la razón de religión, la razón de Estado militar, la razón de justicia (o razón de Estado administrativa), y la razón de Estado económica.

Empecemos ahora con el primer tipo o variante de razón de Estado que se ha mencionado algo más arriba, el que a veces se denomina como «razón de religión» (Fernández-Santamaría, 1986, pp. 3-4, 28-29; Fernández-Santamaría, 1980, p. 356; López Moreno, pp. 19-21), y que puede ser ilustrado perfectamente por un fragmento tomado de una de las últimas intervenciones del Rey de Nápoles:

Rey Vívase ajustadamente
en mis reinos, porque así
no habrá que temer si llueven
desdichas, aunque las guerras
por todas partes nos cerquen,
que entonces harán seguros
casos prósperos y alegres.
Mi timbre, de aquí adelante,
ha de ser guardar las leyes
y mandamientos del Cielo.
(Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, p. 159)

El texto precedente obviamente es representativo de la profunda convicción que tiene Quevedo, al igual que en realidad la práctica totalidad de los tratadistas antimaquiavelistas españoles del momento, de que es absolutamente necesario para el bienestar material y espiritual de la nación que el Rey de España respete y haga respetar los preceptos de la moral católica en sus dominios a cualquier precio. Igualmente expresa la necesidad de que la Corona de España utilice todo su poder para defender y extender la fe católica fuera de sus fronteras. Dicho de otra manera, estos comentarios reafirman la creencia de que Dios siempre va a buscar la forma de castigar a los individuos y naciones que no viven de acuerdo a sus leyes y que, por el contrario, va a premiar y proteger a los que sí lo hagan.

Este es obviamente un punto en el que las ideas de los teóricos ético-políticos españoles del momento, Quevedo incluido, y las de Maquiavelo están claramente confrontadas. Para el florentino la religión no es más que un instrumento político, es decir, algo que no hay que dudar en usar a la hora de intentar adquirir, mantener o aumentar un reino. En pocas palabras, como fácilmente puede comprobarse al examinar el fragmento de *El Príncipe* que sigue, se trata de herramientas que el gobernante astuto debe siempre supeditar a las necesidades y conveniencia del Estado:

[10] Podría también hablarse de otros puntos de conexión o divergencia entre las ideas de Maquiavelo y las de Quevedo. Por ejemplo, sería posible estudiar sus respectivas opiniones en lo referente a conceptos como la prudencia, la virtud, la fortuna, la doblez, etc. De todas formas, eso tendrá que dejarse por motivos principalmente de espacio para otra ocasión.

> Hay que entender esto: que un príncipe, y especialmente un nuevo príncipe, no puede respetar todas aquellas cosas por las cuales se estima a los hombres, ya que con frecuencia para mantener su posición se ve en la necesidad de actuar contra la fe, contra la caridad, contra la humanidad y contra la religión. Y por lo tanto necesita estar dispuesto a cambiar como el viento según los caprichos de la fortuna y las variaciones de las cosas lo determinan, y, como dije más arriba, tiene que intentar no salir del camino del bien siempre que sea posible, pero debe saber entrar por el sendero de la maldad cuando sea necesario. Un príncipe […] debería parecer todo misericordia, todo fe, todo honestidad, todo humanidad y todo religión. Y ninguna apariencia es más necesaria que ésta última. (*The Prince,* ed. H. Mansfield, 1998; traducción propia)

Por si eso fuera poco, y como muy acertadamente nos recuerda Quentin Skinner (2000, pp. 70-72), Maquiavelo no se está refiriendo precisamente al cristianismo cuando habla en sus obras de la importancia de que los Estados promuevan el culto religioso para así ayudar a preservar la estabilidad social al igual que para mejorar las cualidades morales individuales y colectivas de sus ciudadanos. Cualquier religión que ayude a obtener los resultados que se buscan puede ser adecuada para el italiano. De hecho, Maquiavelo a veces parece sugerir que, al menos por lo que se refiere a su utilidad como herramienta de gobierno, el cristianismo seguramente es inferior a otras religiones, y en particular a la de los antiguos romanos (Skinner, 2000, p. 72; Giménez, 2003).

La segunda variante de razón de Estado es la «razón de Estado militar» (Fernández-Santamaría, 1986, pp. 34, 28-29; Fernández-Santamaría, 1980, p. 356; López Moreno, 2002, pp. 19-21). Esencialmente se refiere ésta al tipo de acciones tanto diplomáticas como militares que puede y debe tomar un buen príncipe cristiano para mantener a raya a otras naciones rivales.

Por lo que se refiere en concreto a lo que Quevedo considera que son los límites morales a la hora de entablar relaciones diplomáticas con naciones no católicas, quizás la escena más reveladora sea una que aparece hacia la mitad del primer acto y que recoge una discusión entre el Rey de Nápoles, la hermana del Rey (la Infanta Margarita) y el nuevo privado del Rey (el Marqués de Valisero). Durante ella los tres personajes intentan determinar con cuál de los dos pretendientes que solicitan la mano de la Infanta conviene casarla (Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, pp. 81-86). El Rey comienza a hablar exponiendo de forma sistemática las posibles ventajas de uno y otro candidato. Por un lado está el protestante príncipe heredero de la corona de Dinamarca, que empujado por la fama de la belleza de la Infanta ha tomado la decisión sin precedentes de viajar a Nápoles de incógnito y sin previo aviso para pedirla como esposa. Al hablar en concreto de este pretendiente el Rey menciona que una alianza entre Dinamarca y Nápoles podría ser potencialmente muy beneficiosa militar y diplomáticamente a pesar de la diferencia religiosa entre las dos naciones. También deja entrever que, de ser rechazada esa propuesta, el danés con toda probabilidad se va a sentir hu-

millado hasta el punto de querer vengarse de ellos lanzando su poderosa armada contra la costa napolitana. De otra parte, el segundo candidato que don Fernando de Nápoles tiene que considerar es el Príncipe de Transilvania, un individuo con muchas cualidades y que comparte con los miembros de la familia real napolitana el hecho de ser católico y tener ancestros comunes. En otras palabras, el Rey se encuentra con el dilema de o elegir entre hacer lo que parecen dictar las condiciones del momento, es decir, el camino de la necesidad y del «político provecho» (Quevedo, *Privado*, ed. Gentilli, p. 82), o decantarse por un aspirante a la mano de la Infanta que no levante ningún tipo de suspicacias religiosas. A pesar de que la situación se ha complicado enormemente por el hecho de que el príncipe danés está en esos momentos en Nápoles como huésped de honor, tanto el Marqués como la Infanta le comunican a Fernando su firme oposición a la unión matrimonial de ésta última con una persona que profese otra religión. El Marqués, en concreto, le pide al Rey que entre a negociar con los daneses, pero recordando en todo momento que todos le consideran como el principal defensor de la fe católica, y también le indica que él sólo consideraría la posibilidad de aprobar un acuerdo con el príncipe danés si se llega a producir por su parte una improbable conversión al catolicismo. El Marqués también le dice al Rey que, de realizarse esta unión, «en el Imperio Sacro / clamarán a Dios» (Quevedo, *Privado*, ed. Gentilli, p. 84), o, lo que es lo mismo, que es muy posible que al intentar conseguir ventajas estratégicas a corto plazo se comprometa la existencia de una antigua alianza consolidada por el hecho de compartir la misma fe. Además, sin las adecuadas garantías, una vez realizado el matrimonio y entregada la Infanta no hay forma de saber si los daneses van a respetar sus acuerdos, lo cual supondría abandonar a la Infanta en tierra de infieles sin libertad ni para practicar su fe ni para influir en el adoctrinamiento religioso de sus futuros hijos.

Después de escuchar con detenimiento lo que la Infanta y el Marqués tienen que decir sobre el tema, el Rey les expresa su inclinación a rechazar la propuesta danesa, pero de todas formas, y por tratarse de un asunto tan serio, decide pedir la opinión de aquellos de sus consejeros que se ocupan de asuntos de relaciones internacionales y de religión. De todas maneras, en cierto momento en esta charla con las siguientes palabras hace la solemne promesa de no dejar que las consideraciones pragmáticas le impulsen a no respetar la ortodoxia católica o a desobedecer las órdenes del Papa:

Rey Siempre me he visto inclinado
a resolución tan justa,
y de nuevo me ha alentado
Margarita. Yo os ofrezco
(quítase el sombrero)
Señor divino y humano,
por la fe vuestra, que vive

en mi pecho y en mis labios,
que no sólo no me venza
ser el príncipe don Carlos
embajador de sí mismo,
que pudiera obligar tanto,
ni todos los intereses
que tiene representados
su deudo para mis reinos,
su unión para mis contratos.
Pero si pensara ser
de cuanto tenéis criado
tan único y raro dueño
como el sol entre los astros,
no me hiciera apartar
jamás del precepto sacro
que me ordena vuestra ley
y advierte vuestro Vicario.
(Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, pp. 86-87)

No es, sin embargo, hasta el final del segundo acto que llegan las resoluciones de la Junta de religiosos y del Consejo de Estado, que, como ya se ha comentado antes, se han reunido por orden del Rey para examinar el asunto de la posible unión dinástica con Dinamarca. Como era previsible, sus miembros se muestran radicalmente opuestos a tal trato excepto que el Príncipe de Dinamarca se convierta al catolicismo o, al menos, prometa cumplir las duras condiciones que ha puesto el Papa para dar su visto bueno a la boda (entre ellas se incluye el permitir que en el futuro los católicos daneses puedan practicar su fe sin cortapisas).

Valisero, al conocer la resolución de los expertos, está obviamente algo decepcionado con la posibilidad de una boda sin una conversión previa. De todas formas, quizás por respeto al juicio del Papa, la acepta, pero, eso sí, no sin expresar al mismo tiempo sus serias reservas:

MARQUÉS Católico rey que hizo
con otro, de ley contrario,
amistad o parentesco
por conveniencias de Estado,
rarísima vez dejó
de perder el deseado
logro, por el mismo medio
que facilitó su engaño.
[…]
Si el Príncipe se resuelve
a ser católico, dando
bastante prenda a la Iglesia
y a su Pontífice Santo,
o por lo menos dejar
libertad a sus vasallos
de elegir para salvarse
el camino bueno o malo,

Vuestra Majestad le dé
la prenda que estima tanto,
y en dote cuanto posee
de Gaeta hasta Otranto.
Menos que esto, yo protesto
[…]
que es mi dictamen opuesto,
Señor, a aqueste tratado
que con la razón resisto
y con el afecto abrazo.
(Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, pp. 120-122)

Obviamente, tanto estas palabras de Valisero como, en realidad, toda la escena previa en la que éste último discute con el Rey de Nápoles y la Infanta Margarita, sin duda nos recuerdan la hostilidad con la que el Conde Duque de Olivares y un número significativo de importantes miembros de la Corte madrileña siempre ven la posibilidad de que se concluya un acuerdo con el Príncipe Carlos de Inglaterra cuando éste va Madrid en 1623 para obtener la mano de la Infanta María (Iglesias, 2001). Lo que es más importante, textos como éstos reflejan perfectamente la oposición de Quevedo y de la práctica totalidad de los principales teóricos ético-políticos españoles del momento a la posibilidad de que un príncipe católico se alíe por «conveniencias de Estado» con declarados enemigos de la religión católica. Los motivos de esta repulsa generalizada, aunque múltiples, podrían resumirse esencialmente en dos. En primer lugar, aquellos que no compartan la misma religión o los mismos valores morales (en particular los vistos como seguidores de Maquiavelo) de ninguna manera pueden ser tenidos por aliados[11] fiables (Fernández-Santamaría, 1980, p. 359; Fernández-Santamaría, 1986, pp. 45-77). Aparte de eso, el hecho de romper la lealtad religiosa pactando con enemigos declarados de la fe, además de inmoral, es considerado por muchos en la España del momento como una de las formas más seguras de que un príncipe católico atraiga el castigo divino para sí mismo y para su pueblo, en especial, por supuesto, si el propósito del acuerdo con los herejes o los infieles es el de atacar a príncipes católicos[12].

Para Maquiavelo, por su lado, la política tiene su propia lógica y, en consecuencia, es imprescindible que funcione de forma totalmente independiente de consideraciones morales o religiosas (Mansfield, 1998, p. VII). El italiano, por lo tanto, no tiene la menor duda de que a un soberano le es perfectamente lícito hacer cualquier tipo de trato que le sea favorable y, en realidad, no debería importar lo más mínimo si la persona con la que se va a negociar es de la misma fe o no.

[11] Ciertamente no se puede decir que los soberanos católicos del momento tuvieran excesivos problemas a la hora de romper acuerdos hechos con naciones de su misma fe o que la armonía reinase en el campo católico, pero, si se examina por un momento la historia europea de los siglos XVI y XVII, no es realmente difícil entender por qué Quevedo y muchos de sus contemporáneos estaban convencidos de que los acuerdos entre soberanos de fe distinta con frecuencia no valían ni siquiera el papel en el que estaban escritos.

Como ya se ha comentado más arriba, junto con la diplomacia, el otro componente fundamental de lo que venimos denominando como «razón de Estado militar» es obviamente la guerra, y ciertamente no faltan las referencias a conflictos armados de todo tipo en *Cómo ha de ser el privado*. Como es fácil de comprobar, todos los conflictos que se mencionan hacen referencia a eventos reales del periodo entre 1623 y 1629 (Cotarelo, 1945, pp. 58-66), pero, por lo que se refiere al tema del presente trabajo, el interés de estas alusiones radica principalmente en tres elementos. En primer lugar, todas las guerras en las que se ve envuelto el Rey de Nápoles se presentan como estrictamente defensivas (vengar injurias, defender la integridad territorial del imperio, castigar a súbditos rebeldes, apoyar a aliados con problemas, etc.). Esto, no sólo inevitablemente nos trae a la mente la situación de un imperio español que por entonces está ya en franca decadencia, sino que muestra palpablemente la profunda convicción de Quevedo de que a un soberano cristiano sólo le es moralmente justificable aspirar a aquello a lo que tiene derecho. En definitiva, Quevedo, en concordancia casi absoluta con la práctica totalidad de los más importantes eruditos españoles del momento, cree que el uso de la fuerza es algo perfectamente justificable y realmente necesario cuando se hace para defender a la nación o a la Iglesia. Igualmente piensa que un soberano cristiano nunca debe caer en la tentación de lanzar una guerra injusta por orgullo, envidia, o la búsqueda a cualquier precio de la fama, de la gloria o de las riquezas materiales[13]. En segundo lugar, cada vez que los napolitanos se ven en la obligación de luchar lo hacen siempre con la confianza de quien sabe

[12] Para ilustrar esto último podemos mencionar lo dicho por Saavedra Fajardo en la Empresa 93 («Que son peligrosas las confederaciones con herejes»): «¡Qué trabajos no ha padecido Francia después que el rey Francisco, más por emulación a las glorias del emperador Carlos Quinto que por necesidad extrema, se coligó con el Turco y le llamó a Europa! En los últimos suspiros de la vida conoció su error con palabras que píamente las debemos interpretar a cristiano dolor, aunque sonaban desesperación de la salud de su alma. Prosiguió su castigo Dios en sus sucesores, muertos violenta o desgraciadamente. Si estas demostraciones de rigor hace con los príncipes que llaman en su favor a los infieles y herejes, ¿qué hará con los que les asisten contra los católicos y son causa de sus progresos?». Por su parte, el propio Quevedo en el capítulo XXIII de la Parte II de *Política de Dios* también dice algo que va en el mismo sentido: «Quien con herejes hace guerra a católicos, no sólo es demonio, sino infierno» (p. 261).

[13] Algunos autores influyentes en el Siglo de Oro, como Pedro Barbosa Homen, marcan explícitamente la distinción entre lo que denominan como razón de Estado conservativa y razón de Estado adquisitiva. La primera se refiere a la autodefensa, y es, por tanto, relativamente fácil de justificar desde el punto de vista moral. La otra, la adquisitiva, tiene por lo general un carácter más ofensivo, y por tanto es la que un príncipe cristiano debe ejercitar con más cuidado. Esencialmente, el líder católico se debe asegurar de que sólo ansía aquellas cosas a las que tiene derecho. Aparte de eso, si el medio que elige para adquirirlas es la guerra, debe estar seguro de que ésta sea justa, o sea, que el objetivo sea legítimo, que sus fuerzas militares no cometan acciones moralmente injustificables, y que la potencial ganancia final justifique los gastos y sacrificios hechos para obtenerla (ver Cid, 2002, pp. 108-112). En definitiva, aunque no hay forma de saber si Quevedo conocía la obra de Barbosa Homen, no cabe duda de que hubiera estado de acuerdo con estas ideas al respecto de la guerra.

de seguro que tiene a Dios de su lado (Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, p. 132), y, al menos por lo que se refiere a la forma en que finalmente los invasores daneses son derrotados, hay suficientes indicaciones como para asumir que efectivamente la providencia divina ha tenido algo que ver en el asunto (Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, pp. 140-141). De hecho, si tenemos en cuenta que no hay duda de que la Nápoles de la obra se refiere en realidad a España, podemos decir que esto muestra que Quevedo parece compartir la convicción expresada de forma explícita ya desde el reinado de Felipe II por los teóricos idealistas de que este país está del lado de Dios y que, en contrapartida, Dios recompensa esto favoreciéndola sobre cualquier otra nación en la tierra. En tercer y último lugar, en los casos en que los napolitanos se enfrentan a algún contratiempo militar, o incluso a una seria derrota, en ningún momento pierden éstos la confianza de la victoria final siempre y cuando en el futuro se siga haciendo lo posible por mantener el favor divino[14]. En definitiva, esto parece sugerir que en opinión de Quevedo al ser humano no siempre le resulta posible saber con certeza por qué Dios hace o deja de hacer las cosas, en particular cuando les ocurren desgracias a personas que dan la impresión de ser moralmente buenas y devotas católicas. En cualquier caso, y en concordancia con la tradición cultural y religiosa de la que el autor madrileño se nutre intelectualmente (Skinner, 2000, pp. 28-35), el hecho de que a veces Dios parezca enviar pesares a hombres justos es seguramente interpretado por Quevedo como un castigo por algún pecado, como una especie de prueba de la firmeza de las convicciones religiosas, o, quizás, como un doloroso recordatorio de que el éxito o fracaso de cualquier empresa humana está en última instancia en las manos divinas y que, por lo tanto, el único objetivo verdaderamente digno para el ser humano es la búsqueda de la salvación del alma[15].

Maquiavelo, por su lado, no parece establecer la distinción entre guerras justas o injustas, y desde luego, aunque realmente no aprueba la actitud de aquellos soberanos cuya motivación principal es la de conseguir riquezas materiales, no considera que sea indigno de un buen príncipe el perseguir los honores y la gloria (Skinner, 2000, pp. 33-34). De igual forma, no hay realmente nada en su obra que nos permita su-

[14] Ver Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Gentilli, pp. 157-160. En esta parte, Valisero le comunica al Rey que se han perdido unas naves a manos de unos súbditos rebeldes (obvia referencia a la captura de la flota de la plata por los holandeses en 1628), y también le hace saber que entre el vulgo hay muchos que les culpan a los dos de este «accidente». Aunque el Rey acaba admitiendo en la práctica que puede haber habido un cierto descuido por su parte, de todas formas se defiende diciendo que este tipo de desgracias le ocurrieron a otros reyes del pasado (léase Felipe II), y, lo que es más importante, califica el asunto de la toma de sus naves como «pérdidas dichosas» porque ve en ello un aviso por parte de Dios para que de ahí en adelante redoble sus esfuerzos para que en sus reinos se viva de acuerdo a las normas morales y religiosas más estrictas.

[15] En ese mismo sentido, en *Política de Dios* (p. 250) Quevedo dice que en el *Antiguo Testamento* el Dios de los hebreos en ocasiones «permite que su ejército sea vencido para que acuda a su divina majestad por la victoria, y para que conozca que sin él no tiene fuerzas, y que con él nadie puede resistirle».

poner que crea que ninguna nación o persona en concreto disfrutan del privilegio del favor divino. Para el italiano, en contraste con Quevedo y muchos otros pensadores españoles y europeos de la época, tanto los éxitos como las desgracias que tienen muchas naciones o personas importantes no son necesariamente prueba de la existencia de un plan divino, y más bien parecen ser consecuencia directa de la capacidad o incapacidad que los líderes políticos o militares en cuestión tengan de prever y afrontar adecuadamente el futuro. Lo que es lo mismo, el florentino cree que la fortuna tiende a sonreír más frecuentemente o a dañar en menor medida que a otros a aquellos que están bien preparados para hacerle cara, independientemente de la calidad moral de esas personas (Skinner, 2000, pp. 28-35).

Un tercer tipo de razón de Estado es el que a veces se denomina como «razón de justicia o razón de Estado administrativa» (Fernández-Santamaría, 1986, pp. 3-4, 28-29; Fernández-Santamaría, 1980, p. 356; López Moreno, 2002, pp. 19-21). Por lo general, se refiere éste a la necesidad de que la administración de justicia se haga de forma justa y eficiente, pero sin olvidar la necesaria moderación y, siempre que sea posible, la misericordia. De manera significativa también tiene que ver tanto con los criterios a tener en cuenta en el proceso de elección de los ministros del Rey como con la conducta que es esperable de ellos una vez elegidos, y, muy en particular, con la necesidad de que éstos últimos no se inmiscuyan bajo ningún pretexto en las funciones propias de sus señores temporales.

El buen ejercicio de la justicia real es claramente un asunto al que Quevedo dedica una buena parte de *Cómo ha de ser el privado*. En ese sentido, hacia el comienzo del primer acto hay una discusión entre el recientemente coronado Rey de Nápoles y unos cortesanos de alto rango durante la cual este personaje pronuncia unas palabras que pueden servir perfectamente como ilustración de tal preocupación:

Rey Si no es otra cosa el rey
que viva y humana ley,
y lengua de la justicia,
y si yo esta virtud sigo,
rey seré sabio y felice,
porque quien justicia dice,
dice merced y castigo,
no solamente rigor.
Todo está en igual balanza,
y a los principios se alcanza
autoridad y temor
con el castigo; y después,
con honrallos y premiallos,
tienen amor los vasallos.
Esta política es
leción de naturaleza.
(Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, p. 62)

Aquí hay sin duda referencias claras a la muy común creencia en la época de que es en los monarcas en quien recae de forma exclusiva el derecho y la obligación de hacer y deshacer las leyes, al igual que la responsabilidad última a la hora de aplicarlas ya sea de forma directa o a través de personas honradas y dedicadas a las que se les haya delegado esa autoridad. También, al menos implícitamente, hay una reafirmación del concepto del derecho divino de los reyes, o, en otras palabras, la convicción de que los príncipes ocupan el lugar que ocupan como resultado de la voluntad divina y que, por lo tanto, éstos sólo tienen que rendirle cuentas a Dios[16]. Finalmente, en este fragmento igualmente se defiende explícitamente la necesidad de aplicar las leyes con firmeza, pero intentando siempre buscar un equilibrio adecuado entre el «rigor» y la «merced».

Como es fácil de suponer, una cosa en la que están de acuerdo Maquiavelo y los principales pensadores del periodo anterior a la generalización del concepto de la separación de poderes durante la Ilustración es el hecho de que no consideran absolutamente necesario asignar las responsabilidades de elaborar y de aplicar las leyes a personas completamente distintas. Esa similitud, sin embargo, no se extiende a lo que se refiere al concepto del derecho divino de los reyes. A pesar de que Maquiavelo dice en *El Príncipe* que un soberano hereditario legítimo normalmente debería tener menos problemas para conservar el control del Estado que alguien que llega al poder derrocando a los gobernantes que le han precedido (Machiavelli, *The Prince,* ed. Mansfield, pp. 6-7), no hay nada en sus escritos que nos pueda hacer suponer que este pensador crea que Dios tenga nada que ver con la legitimidad o falta de ella de un gobernante dado. De hecho, *El Príncipe* da la impresión de estar dirigido principalmente a ayudar a aquellos individuos que están en el proceso de instaurar una dinastía o tipo de gobierno que de una forma u otra rompe con lo que ha habido en el poder anteriormente[17], y, además, en otras obras de Maquiavelo se puede comprobar que por lo general las preferencias de este autor van por el camino del gobierno republicano (Skinner, 2000, pp. 34-35, 59). En otras palabras, a Maquiavelo claramente le preocupa mucho más que los que llevan las riendas del Estado hagan un buen trabajo que el respeto estricto de la línea de sucesión de una determinada dinastía o las posibles ramificaciones en el mundo real del concepto del derecho divino de los reyes. Por lo que se refiere al uso de la misericordia al aplicar las leyes también hay diferencias obvias entre, por un lado, Maquiavelo y, por otro, Quevedo y los

[16] Particularmente entre los teóricos políticos franceses del momento (conocidos despectivamente en España como los políticos), a veces se puede encontrar la opinión de que los reyes en realidad no tienen obligación de cumplir sus propias leyes, pero, por lo general, en la España del momento, y ése es sin duda el caso de Quevedo, no se está de acuerdo con esa afirmación (ver Fernández-Santamaría, 1986, pp. 47-77).

[17] Maquiavelo pretendía con este libro reconciliarse con los Medici, que acababan de retomar el gobierno de Florencia después de la caída del gobierno republicano para el que Maquiavelo había trabajado durante toda su carrera política (ver Skinner, 2000, pp. 25-26).

principales eruditos españoles del Siglo de Oro. Para el italiano es importante que de ser posible un príncipe aspire a tener la reputación de misericordioso y no la de cruel, pero también nos recuerda que en el ejercicio del gobierno, y, por tanto, en la administración de justicia también, es importante actuar de forma resoluta y libre de escrúpulos morales o religiosos cada vez que las circunstancias así lo exijan (Machiavelli, *The Prince,* ed. Mansfield, pp. 65-66). Es decir, hay que evitar la crueldad excesiva o innecesaria, pero en ningún caso hay que tener miedo de hacer uso de la fuerza bruta para castigar severamente a los que por un motivo u otro suponen un peligro para la paz, la tranquilidad o la prosperidad del Estado, incluso si esto se hace a costa de arriesgarse a entrar en el terreno de la injusticia y de la inequidad.

De otra parte, también es posible encontrar varios fragmentos en *Cómo ha de ser el privado* que ilustran perfectamente la anteriormente mencionada recomendación hecha por muchos intelectuales del Siglo de Oro de que el monarca haga todo lo posible por elegir subordinados capaces, leales y que bajo ninguna circunstancia consciente o inconscientemente eclipsen a su señor temporal.

En efecto, precisamente en la sección inmediatamente posterior al fragmento transcrito hace un momento es posible encontrar una increíblemente dura muestra de firmeza por parte del Rey de Nápoles en lo que se refiere a su voluntad de mantener a cualquier costo la honestidad de los que trabajan a su servicio, incluido su privado[18]:

REY Si algún ministro o privado
justamente está culpado,
le cortarán la cabeza
en esa plaza mayor.

[18] También es importante notar una serie de comentarios en la parte final del texto transcrito aquí que casi inevitablemente nos recuerdan algunas de las ideas expuestas por Maquiavelo en el capítulo XVII de *El Príncipe*. Entre otras cosas, en ese texto el pensador florentino intenta contestar a la pregunta formulada ya desde tiempos clásicos sobre si es mejor ser amado que ser temido. Nos dice ahí que, si es que realmente no hay más opción que elegir entre una de las dos alternativas, él recomienda a los príncipes que intenten ser temidos antes que ser amados, pero, eso sí, también haciendo todo lo posible por no ser odiados. De todas formas, los motivos que dan Quevedo y Maquiavelo para justificar el uso de la fuerza por parte de un príncipe contra sus propios súbditos son, al menos en apariencia, bastante diferentes. Para Maquiavelo el uso de la fuerza es a veces imprescindible para evitar o cortar de raíz rebeliones o disturbios públicos que tienen el potencial de causar más muerte, destrucción y caos generalizado que las resolutas acciones que pueda tomar un príncipe prudente (ver Machiavelli, *The Prince*, ed. Mansfield, pp. 65-68). La fuerza es, en definitiva, un instrumento fundamental para garantizar la supervivencia del Estado, y, aunque en ningún momento defiende el uso irracional de la violencia, tampoco ve la necesidad de poner a su utilización ningún tipo de límites morales. Para Quevedo, por otro lado, el uso de la fuerza debe estar restringido por el respeto a los preceptos morales católicos, y sólo puede estar orientado exclusivamente a la obtención de objetivos moralmente aceptables desde la perspectiva cristiana. En cualquier caso, tanto Maquiavelo como Quevedo obviamente son partidarios de utilizar métodos violentos siempre y cuando sea necesario, pero, al menos en teoría, los objetivos y los métodos son diferentes.

Y si hubiere en mis Consejos,
que son mis luces y espejos,
quien vendiere su favor,
de oficio se ha de privar.
Haya limpios consejeros,
que aun tribunales enteros
será posible mudar.

MARQUÉS Con eso serás temido.

ALMIRANTE Y amado serás con eso.
(Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Gentilli, p. 62)

Aparte de eso, algo más adelante en la obra también podemos encontrar unas palabras del Rey de Nápoles que muestran sin lugar a dudas la creencia de Quevedo, y de muchos otros españoles del momento, de que ni siquiera el Rey y los miembros de la familia real pueden estar por encima de las leyes.

REY A todos mis presidentes
se escriba que la justicia
se administre, sin que ecepten
aun a mis propios hermanos;
que castiguen y que premien
pecadores y servicios.
(Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, p. 159)

En definitiva, lo cierto es que las dos intervenciones del monarca napolitano que se acaban de transcribir reflejan perfectamente la profunda convicción de Quevedo de que el Rey, sus familiares y los principales ministros del reino en todo momento deben respetar las leyes del país y que, además, es sumamente importante que siempre actúen de acuerdo a los preceptos morales más estrictos.

Para Maquiavelo, sin embargo, sería estupendo si la naturaleza humana fuese distinta a lo que es y que, como consecuencia, le fuera posible a un príncipe comportarse en todo momento de forma moral y de acuerdo a las leyes divinas y humanas, pero el caso es que sus conocimientos históricos y sus años de trabajo diplomático por toda Europa le han convencido de que tal actitud normalmente sólo trae malos resultados. De hecho, como bien indica Skinner, si hay algo distintivo en la ideología de Maquiavelo es que para él, al contrario que para casi cualquiera de los más importantes pensadores del Renacimiento y del Barroco, el concepto de la «virtud» no tiene nada que ver con una serie de cualidades morales, sino que consiste más bien en la capacidad y la voluntad de hacer lo que sea necesario en cada momento para preservar y aumentar el Estado sin tener en cuenta en absoluto ningún tipo de consideraciones que no sean estrictamente pragmáticas:

> Él acepta la convencional teoría de que *virtú* es el nombre del conjunto de cualidades que permite a un príncipe aliarse a la Fortuna y obtener honor, gloria y fama. Pero de igual forma separa el significado del término de

> cualquier necesaria conexión con las virtudes cardinales [justicia, fortaleza, prudencia y templanza] y principescas [honestidad, magnanimidad y liberalidad]. En vez de eso, él defiende la idea de que la característica realmente definitoria de un verdadero príncipe *virtuoso* es la voluntad de hacer todo lo que dicte la necesidad —tanto si la acción resulta ser malvada o virtuosa— para obtener sus objetivos primordiales. Por lo tanto el concepto de *virtú* en Maquiavelo debe entenderse como la necesaria cualidad de flexibilidad moral en un príncipe. (Skinner, 2000, p. 44; traducción y aclaraciones entre corchetes propias)

Otro aspecto en el que, al menos a primera vista, también parecen diametralmente confrontadas las opiniones de Quevedo y de Maquiavelo es el que tiene que ver con la necesidad o la conveniencia de que los Príncipes tengan privados o, incluso, ministros con poderes muy superiores a los de todos los otros servidores del rey. El italiano lo tiene claro. Un príncipe cauto no puede fiarse totalmente de ninguna persona, y, por lo tanto, de ser posible es mejor no depender de nadie (Machiavelli, *The Prince,* ed. Mansfield, pp. 93-95). Por lo que se refiere a Quevedo la cosa es un poco más complicada de lo que a simple vista podrían hacernos creer las siguientes palabras que pronuncia en cierto momento del primer acto el Rey de Nápoles:

> Rey Para aliviar este peso
> [el de gobernar][19]
> he menester un valido.
> Rey que de nadie se fía
> entre los vasallos buenos
> poco vale, y vale menos
> el que de todos confía.
> (Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, pp. 62-63)

Puesto que *Cómo ha de ser el privado* entre otras cosas pretende mostrar un posible modelo de perfecto privado[20], no debería sorprendernos el hecho de que Quevedo aquí parezca sugerir que un buen rey debe tener hombres de confianza[21]. Eso no quiere decir, sin embargo, que Quevedo no tenga profundas reservas en lo relativo a la existencia de privados tan poderosos que potencialmente puedan competir en poder y prestigio con el propio monarca. En pocas palabras, un buen rey debe estar abierto a otras opiniones, e incluso puede tener a alguien próximo que le ayude con los temas de Estado, pero las decisiones importantes siempre deben ser suyas y sólo suyas. Si tenemos esto en cuenta, el anteriormente transcrito fragmento no desencajaría en absoluto con las ideas expresadas por el propio Quevedo en trabajos de carácter más teó-

[19] Nota del autor.

[20] Aunque ciertamente esta comedia describe algunas de las características personales de Olivares, sería un grave error asumir que se trata exclusivamente de una simple obra de encomio sin ningún tipo de críticas hacia el Conde Duque (ver Iglesias, 2005).

[21] Una de las cosas que algunos antimaquiavelistas españoles reprochaban al italiano era precisamente que éste aconsejara a los príncipes que, de ser posible, sólo se guiaran por sus propias opiniones (Cid, 2002, p. 120).

rico anteriores y posteriores a esta comedia en los que sin lugar a dudas este escritor nos hace saber su preferencia por un rey libre completamente de la influencia de personas que puedan querer asumir funciones que sólo le pertenecen por voluntad de Dios al monarca[22]. En el capítulo XIII de la Parte II de *Política de Dios,* por ejemplo, Quevedo dice lo siguiente al respecto de este tema:

> Muchas cosas ha de hacer solo el señor; es conveniente: todas las cosas no le es posible. Mas siendo las importantes e inmediatas a su oficio, han de ser todas. Y así lo enseña Cristo Jesús. Cuando su majestad dispone obra de rey y despacho de monarca, vayan los ministros a buscar de comer, sirvan como criados en lo que les toca: no se entrometan en el oficio coronado. El remedio del vasallo toca al rey, no al ministro: cánsese él por la ocasión de dársele. Matar la sed y la hambre del vasallo, Señor, toca al rey; matar la suya del rey, a sus ministros. (Quevedo, *Política de Dios,* p. 172)

De todas formas, aunque todo parece indicar que por la época en que se escribe esta comedia seguramente Quevedo todavía no ha perdido completamente la esperanza de que Felipe IV finalmente tome por sí mismo las riendas del país, es para mí obvio que este autor está ya para entonces preocupado por lo que percibe como la creciente influencia de Olivares sobre el Rey de España, y hasta cierto punto esta angustia parece que queda reflejada en palabras como las que pone en boca del Marqués de Valisero[23]:

MARQUÉS Sí, Señor, porque un privado,
que es un átomo pequeño
junto al rey, no ha de ser dueño
de la luz que el sol le ha dado.
Es un ministro de ley,
es un brazo, un instrumento
por donde pasa el aliento
a la voluntad del rey.
Si dos ángeles ha dado
Dios al Rey, su parecer

[22] Como es bien sabido, Felipe IV tenía un privado con una personalidad muy fuerte y que, a pesar de sus defectos, al ser comparado con otros del pasado reciente de España salía relativamente bien parado. Quevedo no sólo tenía que vivir con esa realidad política, de la cual por cierto se benefició económicamente durante bastante tiempo, sino que resulta que, al menos durante los primeros años del reinado de Felipe IV, todo parece indicar que había sentido que el equipo formado por el Conde Duque y el Rey había constituido la mejor esperanza que había tenido España en mucho tiempo de dar marcha atrás al acelerado proceso de decadencia que había comenzado ya al menos desde tiempos de Felipe II (ver Iglesias, 2005).

[23] Aunque la mayoría de los críticos literarios que a lo largo de los años han estudiado esta comedia en concreto han tendido a interpretarla como una mera servil e interesada defensa de la figura del Conde Duque de Olivares, creo haber demostrado en un trabajo anterior que, muy por el contrario, esta obra de teatro muestra en ocasiones el descontento que ya por aquel entonces (1629) empezaba a sentir Quevedo por la complicada situación del país y, lo que es más importante, por ciertos aspectos de la forma de Olivares de llevar las riendas del Estado (ver Iglesias, 2005).

más acertado ha de ser
que el parecer del privado.
Y así, se debe advertir
que el ministro singular,
aunque pueda aconsejar,
no le toca decidir.
(Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, pp. 66-67)

En cualquier caso, y a pesar de que Quevedo en su momento acepta escribir esta comedia para defender al Conde Duque de Olivares, no deja de ser significativo que tanto don Francisco como Maquiavelo parezcan preferir que no exista en absoluto la figura política de los validos[24]. En definitiva, los dos, aunque ciertamente por motivos distintos, consideran potencialmente peligroso para la estabilidad de un reino que haya un ministro que pueda competir en poder y autoridad con su señor.

La cuarta y última de las categorías de razón de Estado que podemos decir que de forma directa o indirecta es utilizada por la mayoría de los pensadores ético-políticos españoles de los siglos xvi y xvii es la que ha venido en denominarse como «razón de Estado económica» (Fernández-Santamaría, 1986, pp. 3-4, pp. 28-29; Fernández-Santamaría, 1980, p. 356; López Moreno, 2002, pp. 19-21).

Como su propio nombre deja entrever, la razón de Estado económica hace referencia a las medidas de carácter financiero necesarias para mantener la buena salud económica del país en general y de las arcas públicas en particular. Es decir, tiene que ver con aquellas políticas económicas que son susceptibles de permitir a un Estado afrontar en mejores condiciones los potenciales peligros u oportunidades que puedan presentarse. Como es fácil de suponer, es éste un tema en el que los realistas, y más concretamente los arbitristas entre ellos, se ocupan con una cierta frecuencia (Fernández-Santamaría, 1980), pero, si hubiera que resumir muy brevemente la opinión más compartida entre los pensadores políticos españoles y europeos del momento al respecto, habría que destacar la sugerencia de que los gobernantes en todo momento intenten mostrar moderación tanto en el gasto como en lo referente a la presión fiscal[25].

[24] Curiosamente, las similitudes entre los dos parecen extenderse también a las características personales que ambos pensaban que eran necesarias para que, de existir un ministro de especial importancia, éste pudiera ser considerado de forma positiva. Por ejemplo, Quevedo en cierto momento de la obra sugiere que la más importante cualidad que ha de tener el perfecto privado es la de ser «desinteresado» (ver, Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* ed. Gentilli, p. 63), lo cual sin duda nos recuerda lo que Maquiavelo dice en el capítulo xxii de *El Príncipe:* «Pero por lo que se refiere a la forma en que un príncipe puede llegar a conocer realmente a un ministro, aquí hay modo que nunca falla. Cuando veas a un ministro pensar más en sí mismo que en ti, y si todas sus acciones parecen buscar conseguir algo útil para él, entonces está claro que alguien así nunca podrá ser un buen ministro. Nunca podrás confiar en él, ya que aquel que tiene en sus manos los dominios de alguien nunca debería pensar en sí mismo, sino siempre en su príncipe, y de igual forma nunca debería acordarse de nada que no tuviera que ver estrictamente con los intereses del príncipe» (Machiavelli, *The Prince,* ed. Mansfield, p. 93; traducción propia).

No cabe duda de que en *Cómo ha de ser el privado* hay una buena cantidad de ejemplos que de una forma u otra ilustran perfectamente este tipo de preocupaciones. Por ejemplo, en varias ocasiones a lo largo de la obra nos encontramos con individuos que, con mayor o menor motivo, piden la concesión de algún tipo de compensación económica por sus servicios a la Corona, y en todos esos casos notamos el denodado esfuerzo que tanto el Marqués como el Rey hacen para encontrar un equilibrio adecuado entre su deseo de premiar a aquellos que se han distinguido de alguna manera por sus servicios al Rey y la necesidad de no poner excesiva presión sobre los recursos del Estado. En este sentido, los dos son especialmente firmes a la hora de cortar de raíz las demandas de individuos que en su opinión no son merecedores de premios o distinciones. La siguiente descripción que hace el Marqués del Rey es particularmente ilustrativa del esfuerzo que hace éste último por no desperdiciar los fondos del Estado:

MARQUÉS Le prometo
que tiene rey tan discreto[26]
y, aunque liberal, atento,
que aunque el Consejo replique
que uno mercedes merece,
si justo no le parece,
y aunque yo se lo suplique,
no lo ha de hacer por mí.
(Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, p. 101)

No son tampoco pocas las ocasiones en que se nos describe en esta obra la extraordinaria frugalidad del Marqués de Valisero. Esto, por supuesto, sugiere que este personaje es un digno y desinteresado servidor del Rey, pero también implícitamente muestra la necesidad de mantener bajo control los gastos asociados con la Corte. De hecho, el bufón del Rey al intentar describir las comidas que hace el Marqués en los cuartos que por lo que parece tiene reservados en Palacio, dice sobre éstas lo siguiente:

VIOLÍN Porque su porción
es un caballo rijoso:
no sufre ancas. Más barato
y mejor fuera ayunar.
Yo vi hidalgo de lugar
comer con más aparato.
Un refetorio es su mesa.
Pero no hay taza sin pie.

[25] Incluso Erasmo en su momento ya había dedicado tiempo a pedir a los monarcas que mostraran moderación en el gasto, y que dedicaran lo recaudado para servir al pueblo y no para financiar superfluos y ostentosos gastos cortesanos. De hecho, recuerda a sus lectores que a lo largo de la historia la mayor parte de los levantamientos populares se han producido como consecuencia de una excesiva carga tributaria (ver Ariza, 1995, pp. 23-32).

[26] Nota del autor.

Mas a pedirle voy…
(Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, p. 107)

Obviamente, la descripción, particularmente al ponerse en boca de un bufón, tiene un cierto tono de broma. Sin duda también da la impresión de que las palabras de Violín exageran en exceso la supuesta modestia de las posesiones y costumbres del Marqués. En cualquier caso, no deja de ser menos cierto que lo que aquí se dice nos recuerda la relativa sencillez de los hábitos de vida del Conde Duque de Olivares, al que el personaje del Marqués de Valisero hace referencia. Lo que es más importante, se refleja también en este fragmento de la obra el cierto desprecio que Quevedo y otros pensadores del momento tienen por la obsesión de la alta nobleza por la ostentación material y los gastos suntuosos.

Como es bien sabido, *Cómo ha de ser el privado* con toda probabilidad se escribe en 1629 por encargo directo del Conde-Duque de Olivares al menos en parte para intentar acallar las críticas que éste está recibiendo por entonces (Iglesias, 2005), y sin duda uno de los principales motivos del descontento popular en ese momento es el lamentable estado de la economía nacional (en gran medida consecuencia directa de una serie de desastrosas decisiones que el gobierno del valido de Felipe IV ha tomado a lo largo de los años). Es importante tener en cuenta, sin embargo, que, a pesar de que en torno a 1629 Quevedo es todavía en la práctica una pluma a sueldo del gobierno, este autor está ya por ese entonces muy lejos de estar totalmente satisfecho con las acciones de éste. En realidad, es evidente que don Francisco está convencido de que todos los monarcas españoles de la Casa de los Austrias, incluido hasta cierto punto Felipe IV, finalmente han acabado por arruinar al país con algunas de sus desastrosas políticas económicas, y muy en particular al no ser capaces de dejar de realizar constantes y dramáticas fluctuaciones en el valor de la moneda nacional (Urí, 1998b, pp. 279-283). Sea como sea, al escribir esta comedia Quevedo intenta buscar la forma de cumplir con el encargo de defender frente a sus detractores al gobierno de Olivares, pero, al menos por lo que se refiere al tema de la política económica del Conde Duque, lo hace de una forma que como mínimo no parece particularmente entusiasta ni convincente[27]. Así, en un momento del segundo acto un noble de alto rango le comenta al Marqués que hay mucha gente que le echa la culpa de que los precios de todos los productos de primera necesidad hayan subido, y éste contesta así:

MARQUÉS Siento
que hombre de discurso sano
incurra en esos errores.
Ministros inferiores
tiene el rey, por cuya mano
pasa ese gobierno; y más
que esos tan comunes daños

[27] Para encontrar apreciaciones similares sobre *El chitón de las maravillas,* ver Urí («Introducción», 1998a).

no proceden de estos años:
su corriente traen de atrás.
El pueblo tenga paciencia.
(Quevedo, *Privado,* ed. Gentilli, pp. 96-97)

Ciertamente no es ésta la defensa del gobierno en materia económica más efectiva que podría haber planteado Quevedo. Mientras que, efectivamente, tiene toda la razón de mencionar que muchos de los problemas que sufre la Corona en esos momentos han sido en gran medida el resultado de errores cometidos en reinados anteriores, no se puede decir que don Francisco le haga a Olivares ningún favor al mencionar la presencia de «ministros inferiores» corruptos o incompetentes en su equipo de gobierno. Al fin y al cabo, no cabe duda de que el valido de Felipe IV va a ser visto por todos como el responsable final de las acciones de sus subordinados y, sobre todo, no es exactamente un secreto que ha sido él mismo el que a lo largo de los años ha ido poniendo a muchas de estas personas en puestos de gran responsabilidad. En cualquier caso, resulta significativo que Quevedo, que dice en muchas de sus obras rechazar de plano todo lo que representa Maquiavelo[28], decida intentar exculpar al gobierno de Olivares en lo referente a sus decisiones económicas[29] utilizando unos argumentos que él obviamente sabe que ni son suficientemente sólidos ni están basados en información totalmente cierta (Fernández-Santamaría, 1986, pp. 53-56). En otras palabras, a pesar de que Quevedo a lo largo de su carrera como escritor ataca la idea de que sea permisible el uso en el mundo de la política de la mentira, el engaño y, hasta cierto punto, el disimulo[30], para defender al gobierno en *Cómo ha de ser el privado* no tiene más remedio que recurrir a lo que, en el mejor de los casos, podríamos calificar como verdades a medias.

Maquiavelo, por su parte, es perfectamente consciente de que el intentar arrebatar injustamente las propiedades materiales de sus súbditos es una de las formas más rápidas que un príncipe tiene de perder el amor de su pueblo y, junto con él, la cabeza (Machiavelli, *The Prince,* ed.

[28] Baste recordar aquí lo dicho en el capítulo VI de la Parte II de *Política de Dios.*

[29] Quevedo era desde luego consciente de que el gobierno de Olivares no estaba ni mucho menos libre de culpa en lo referente a las perturbaciones económicas, especulación acelerada y carencias de todo tipo que había provocado la última devaluación monetaria (ver Urí, «Introducción», 1998a, pp. 8-14; y Urí, «Crisis», 1998b, pp. 264-300).

[30] Por ejemplo, en el capítulo XX de la Parte I de *Política de Dios,* Quevedo dice: «El rey que es camino y verdad, es vida de sus reinos; el que es descamino y mentira, es muerte» (p. 83), y unas páginas más adelante podemos encontrar el siguiente comentario: «Pilato fue eminentísimo como execrable estadista. Las tres partes que para serlo se requieren, las tuvo en supremo grado. La primera, ostentar potencia; la segunda, incredulidad rematada; la tercera, disimulación invencible» (p. 125). De todas formas hay que tener en cuenta también que, al menos en el tema del disimulo, Quevedo no es siempre del todo consistente. En este sentido, Peraita dice acertadamente: «Quevedo trata bastante ambiguamente en sus escritos político-históricos el tema del disimulo. Si bien lo condena desde el punto de vista moral, lo juzga necesario y útil desde el aspecto político» (1994, p. 119, nota 2).

Mansfield, p. 72). De igual forma, considera fundamental que los príncipes muestren moderación en el gasto y, en especial, que eviten usar excesivos recursos económicos para premiar o congraciarse con algunos de sus súbditos principales. En el mejor de los casos esa práctica es inútil, y, lo que es más, en muchas ocasiones lleva directamente a la pérdida de apoyo popular y a la debilitación por falta de recursos de ciertos componentes fundamentales del Estado, el ejército muy en particular (Machiavelli, *The Prince,* ed. Mansfield, pp. 62-65). En pocas palabras, Maquiavelo da recomendaciones económicas similares en gran medida a las de Quevedo y otros muchos pensadores españoles y europeos de los siglos XVI y XVII, pero estos consejos están basados en consideraciones prácticas, no morales o religiosas.

En conclusión, desde que fue redescubierta en el siglo XIX *Cómo ha de ser el privado* por lo general ha sido interpretada como una simple comedia palaciega al uso destinada principalmente a defender al gobierno y a alabar las cualidades del Conde Duque de Olivares. Esta apreciación, sin embargo, necesita ser revisada en ciertos aspectos. En este sentido, junto con los innegables elementos propagandísticos, apologéticos y laudatorios, en este texto es posible encontrar otros muy reveladores de la ideología política de este autor que por lo general han sido totalmente ignorados por la crítica, y que en mi opinión nos obligan a considerar esta obra como parte integral y representativa de los escritos ético-políticos de Quevedo y no simplemente como una servil comedia de circunstancias progubernamental. También parece evidente que desde el punto de vista ideológico, y particularmente en lo referente a las opiniones de Quevedo en torno al concepto de razón de Estado, *Cómo ha de ser el privado* está en sintonía perfecta con otras obras quevedianas de carácter más doctrinal y, de manera más general, con la escuela política antimaquiavelista española. En esta comedia don Francisco nos presenta su ideal de ministro católico en la persona del Marqués de Valisero (no necesariamente un reflejo exacto del Conde Duque de Olivares), y, al hacerlo, muestra una forma de gobernar moral y eficiente que contrasta de forma marcada con lo que él cree que han propuesto tanto Maquiavelo como sus supuestos seguidores (los políticos). Podemos decir, entonces, que, a pesar de que *Cómo ha de ser el privado* no llega a ser representada jamás en los corrales de comedias, al menos en parte representa un intento por parte del autor madrileño de transmitir al potencialmente numeroso público que en su época asiste a representaciones teatrales (entre el que sin duda hay que incluir a los hombres más poderosos de la Corte) una serie de conceptos políticos que aparecen una y otra vez a lo largo de su carrera como escritor en textos estrictamente teóricos del estilo de *Política de Dios*.

Bibliografía

Ariza Canales, M., *Retratos del Príncipe Cristiano: De Erasmo a Quevedo,* Córdoba, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Córdoba, 1995.

Badillo, P., «Simulación y disimulación en la razón de Estado», en *Simulación y disimulación: aspectos constitutivos del pensamiento europeo,* ed. P. Badillo, Sevilla, Kronos, 2003.

Bleznick, D., «Spanish Reaction to Machiavelli in the Sixteenth and Seventeenth Centuries», *Journal of the History of Ideas,* 19, 4, 1958, pp. 542-550.

Cantarino, E., «Tratadistas político-morales de los siglos XVI y XVII: Apuntes sobre el estado actual de la investigación», *El Basilisco (Oviedo): Actas de las II Jornadas de Hispanismo Filosófico (1995),* 21, 1996, pp. 4-7.

Cid Vázquez, M. T., *Tacitismo y razón de Estado en los comentarios políticos de Juan Alfonso de Lancina,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002.

Cotarelo Valledor, A., «El teatro de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 24, 1945, pp. 41-104.

Díaz Martínez, E. M., «Estudio preliminar, edición y notas», en F. de Quevedo, *Discurso de las privanzas,* Pamplona, Eunsa, 2000, pp. 13-194.

Fernández-Santamaría, J. A., «Reason of State and Statecraft in Spain (1595-1640)», *Journal of the History of Ideas,* 41, 3, 1980, pp. 355-379.

Fernández-Santamaría, J. A., *Razón de Estado y política en el pensamiento español del Barroco (1595-1640),* Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1986.

Giménez Pérez, F., «La Razón de Estado en Maquiavelo y particularmente en el antimaquiavelismo español y particularmente en Quevedo», *El Catoblepas: Revista Crítica del Presente,* 13, 2003, pp. 1-25.

Iglesias, R., «La estancia en Madrid de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, en 1623: Crónica de un desastre diplomático anunciado», *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes,* Alicante, BICEMESA, 2001, publicado on-line el 11 de enero del 2001. Disponible en: <www.cervantesvirtual.com>.

Iglesias, R., «El imposible equilibrio entre el encomio cortesano y la reprimenda política: hacia una nueva interpretación de *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *La Perinola,* 9, 2005, pp. 267-298.

López Moreno, A., «Presentación», en M. T. Cid Vázquez, *Tacitismo y razón de Estado en los comentarios políticos de Juan Alfonso de Lancina,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2002, pp. 13-26.

Machiavelli, N., *The Prince: Translated and with an Introduction by Harvey C. Mansfield,* ed. H. C. Mansfield, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998, 2.ª ed.

Mansfield, H. C., «Introduction», en *The Prince: Translated and with an Introduction by Harvey C. Mansfield,* ed. H. C. Mansfield, Chicago-London, The University of Chicago Press, 1998, 2.ª ed.

Peraita, C. «Arte del disimulo y paradoja: la crítica a Felipe III en *Grandes Anales de Quince Días* de Quevedo», en *Actas del XI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Madrid, Asociación Internacional de Hispanistas, 1994, vol. 3, pp. 111-120.

Peraita, C., «El arte del consejo: el comentario de Quevedo a la *Carta de Fernando el Católico*», en *Actas Irvine-92: Actas del XII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: 21-26 de agosto de 1995, Birmingham,* ed. J. Whicker, Birmingham, University of Birmingham, 1998, vol. 3, pp. 130-138.

Puigdomenech, H., *Maquiavelo en España: presencia de sus obras en los siglos XVI y XVII,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 1988.

Quevedo, F. de, *Cómo ha de ser el privado,* en *Teatro inédito de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. L. Gentilli, Lucca, Mauro Baroni, 2004.

Quevedo, F. de, *Política de Dios y gobierno de Cristo,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002. Edición digital basada en la 2ª ed. de Buenos

Aires (Argentina y México), Espasa-Calpe Argentina, 1947. Disponible en: <www.cervantesvirtual.com>.

Roncero, V., *Historia y política en la obra de Quevedo,* Madrid, Editorial Pliegos, 1991.

Rupp, S., *Allegories of Kingship: Calderón and the Anti-Machiavellian Tradition,* University Park, Pennsylvania, The Pennsylvania State University Press, 1996.

Saavedra Fajardo, D. de, *Idea de un príncipe político cristiano.* Edición digital a partir de *Empresas políticas,* vols. I-II, Madrid, Editora Nacional, 1976. Disponible en: <www.cervantesvirtual.com>.

Skinner, Q., *Machiavelli: A Very Short Introduction,* Oxford, Oxford University Press, 2000.

Urí Martín, M., «Introducción biográfica y crítica», en F. de Quevedo, *El chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998a, pp. 7-50.

Urí Martín, M., «Crisis y arbitrismo: Quevedo y el pensamiento económico español del Siglo de Oro», *La Perinola,* 2, 1998b, pp. 264-300.

Villalba, J., «La presencia de Tácito en los *Grandes anales de quince días,* de Francisco de Quevedo: una visión tacítea de España», *Norba: Revista de historia,* 17, 2004, pp. 205-223.

Inventarios vacíos. Circulación manuscrita y formación del canon en las primeras colecciones impresas de Quevedo

Carmen Peraita
Vilanova University

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 129-150]

Maltrecho pero con jocoso entusiasmo, desde su encarcelamiento en León Quevedo comenta a su asiduo corresponsal el jesuita Juan Antonio Velázquez que «no hay Pitágoras, como la imprenta»[1]. Al modo que el filósofo griego imaginó la transmigración de las almas a través de diversos cuerpos, la letra de molde —explica el autor— desliza el alma trazada por la pluma hacia los cuerpos de libros impresos. Además de llamar la atención sobre la materialidad, la sucesiva corporeidad de los textos, la extravagante analogía tipográfica imaginada por Quevedo manifiesta una inevitable inquietud de autor, que siente sus escritos tomar andadura y curso propio, evadirse de la tutela de su creador. Esa trasmigración, *proceso de desposesión* —o quizá *carrera* más que *proceso*, podría afirmarse, en un escritor tan exitoso como Quevedo—, en el que a medida que se ponen en circulación las obras y llegan a manos del lector, dejan de pertenecer al autor, debe contextualizarse en las diferentes tipologías de publicación que ofrece el siglo XVII. Eran diversas las modalidades de cómo podía circular un escrito, varias las formas de publicar al alcance de un autor altomoderno. La imprenta no era el sólo Pitágoras, el único medio, el más prestigioso o provechoso siempre —ni el de recto decoro— de publicar una obra.

La actitud de Quevedo con respecto a cómo y cuándo publicar sus escritos se revela matizada en sus entusiasmos y compleja en sus decisiones. En qué circunstancias descartó o propició una publicación impresa; para qué género de obra y con qué lector en mente; cuáles destinó a la circulación manuscrita, en qué ámbitos dio a circular o per-

[1] Quevedo efectúa el comentario en relación a su lectura de *Epistola ad Philipenses*. La carta se encuentra en el manuscrito Aobar (Crosby, 2005, núm. 21, 95).

RECIBIDO: 22-9-2009 / ACEPTADO: 17-10-2009

mitió que circulasen, para quién, con qué objetivos, son aspectos que importa dilucidar, pero quedan fuera del ámbito del presente estudio. Este trabajo examina, en cambio, una instancia algo distinta de la compleja red de modalidades de circulación de lo escrito que atrapaba a don Francisco. Estudio aquí el proceso de reunir, ordenar e imprimir en el siglo XVII las primeras colecciones en prosa de Quevedo, efectuadas todas tras la muerte del autor.

Jaime Moll (1988) ha publicado un estudio indispensable sobre las pautas de impresión —que denomina «estructuración de las obras completas»— a lo largo de los siglos XVII y XVIII, de las colecciones de textos de Quevedo. Fundamentado en la erudita y pionera investigación de Moll, mi trabajo retoma y complementa aspectos de dicha «estructuración». Basándome en las primeras compilaciones quevedianas, reflexiono sobre el concepto de colección en prosa que tiene el siglo XVII —sus prácticas, propósitos, reformulaciones y estrategias comerciales—, muy alejado de la noción de *obra completa* desarrollada posteriormente. Las características de las colecciones impresas en la segunda mitad del siglo XVII y los objetivos que se propone ese incipiente género editorial son diversos, pero ninguna se acerca, en su órbita conceptual, en la lógica que les da forma, en las estrategias a las que responden y en las dimensiones materiales sobre las que se configuran, a lo que plantea una edición de *obras completas* al modo en que se conciben dichos proyectos a partir del siglo XVIII [2].

La complejidad de la relación de don Francisco con sus textos —patente en los múltiples procesos redaccionales y las modalidades de circulación de obras como, entre otras, *El Buscón* o *Los Sueños*— es un factor adicional que determinó la forma en que el autor concebía la trasmisión, el modo de circulación que ciertos textos adoptaron, o sufrieron. La tensión entre control autorial de la trasmisión y *circulación real* del texto es característicamente intrincada en Quevedo. Aunque manifestara reticencias ante la idea de imprimir una mayoría de sus escritos (hasta 1620 no

[2] La concepción de las obras de un autor como *obra completa* conlleva una aspiración, una pretensión de constituir una representación nueva de todo un *corpus*, y no de ser mero aumento de las ediciones anteriores. Es importante llamar la atención sobre las diferencias de las colecciones de *obras selectas, obras escogidas* —como explica Zaid— y las *obras completas* que «son un conjunto de otro nivel, distinto del que tienen las obras que la integran» (33). Este último género editorial, desconocido en el siglo XVII, tiene un ámbito, un propósito y un significado distinto, una dimensión material y una práctica editorial diferente. Conlleva un modo específico de imprimirse. Además, se sitúa en un momento histórico determinado; ver Zaid y Dongelmans. El Renacimiento concibe *Opera omnia* de autores clásicos de la Antigüedad, pero sin ofrecer para los autores modernos una alternativa similar de *obra completa*. Se imprimen *Opera omnia* en latín inmediatamente tras la invención de la imprenta, pero no se imprimen *obras completas* en lenguas vernáculas hasta avanzado el siglo XVIII, cuando florece ese tipo de proyecto editorial con las *obras completas* de autores contemporáneos. Curiosamente, *Opera omnia* no se encuentra en la Antigüedad aplicada a obras literarias. No figura en Cicerón ni Quintiliano, pero sí en Séneca, que lo aplica al referirse a «todas las obras» del escultor y arquitecto griego Fidias; para este aspecto, ver Létoublon.

imprime una obra en prosa, y ésta la escribe por encargo, para imprimirse inmediatamente), no por ello don Francisco dejó de recurrir a otras modalidades de publicar. Optó por formas de circulación manuscrita que con inmediatez en una circunstancia propicia, situaban escogidas obras en un dominio de lectura delimitado y restringido, aristocrático, personalizado. Paradójicamente, Quevedo fue un autor inmerso en la labor de dar a conocer sus obras, permitir que determinados textos circularan por ciertas vías, llegaran a manos de lectores escogidos, se leyeran y comentaran en círculos concretos. No en vano se decía en el entorno de Quevedo, que dejaba trasladar sus textos sin excesivas reservas. De hecho, en el siglo xvii pocos textos como los de don Francisco circulan manuscritos con tal profusión, despiertan semejante curiosidad, gozan de tanto éxito y en muchos casos puede el lector leerlos con una sensación tan definida de transgresión, lo que sin duda añadía atracción e intensificaba a su vez la copia, el traslado, la diseminación de los escritos.

Don Francisco escribe numerosos textos e incontables poemas que circulan *de mano* entre lectores determinados, pero las obras manuscritas no están todas abocadas a circular de igual modo. La singularidad que podía proporcionar el encuentro del lector con cada artefacto manuscrito, también el modo específico de inscripción de cada texto –la elegancia del pliego manuscrito, o del volumen (como el manuscrito Bueno de *El Buscón*); la calidad del papel y el formato del volumen, la distinción de la caligrafía, eran ventajas de ese tipo de circulación, de las que don Francisco supo sacar partido. El autor no propone que sus diversos textos lleguen a la mano de un mismo género de lector. Encaminados a alcanzar un objetivo bien perfilado, marcados con una temporalidad y un contexto definidos, destinados a una circulación restringida, una sociabilidad circunscrita, se dirigían con frecuencia a lectores «con nombre»: un aristócrata en auge en la corte; un (posible) mecenas, el propio monarca. En ciertos casos, escribe textos *para* sus enemigos; así, *La Perinola,* sátira dirigida a la camarilla literaria en torno Pérez de Montalbán y su padre, el librero Alonso Pérez[3]. En su circulación manuscrita, determinadas obras se proponen sentar testimonio de la agudeza del autor, la capacidad de su ingenio, el calibre de su sociabilidad, sus reivindicaciones estéticas, su osadía, brillantez, saber y méritos. Algunas tienen el fin de ayudarle a conseguir o conservar el favor de algún cortesano; otras, a realzar su pertenencia a un círculo determinado, solazar a una *coterie* o academia literaria, aconsejar a un gobernante, celebrar un encuentro, solemnizar un acontecimiento. Se necesitaría de estudios pormenorizados que obra por obra en la producción de don Francisco, examinasen la circunstancia manuscrita[4].

No debe considerarse propiamente inédita la serie de escritos que no habían sido impresos al morir don Francisco. Si bien en forma ma-

[3] Ver Plata, 2006, y Peraita, 2008.

[4] Gutiérrez estudia la dimensión cortesana, la interacción con el poder, de una parte central de la producción de Quevedo.

nuscrita, muchos de ellos habían sido puestos en circulación, en momentos y circunstancias diversas. Circulaban *escritos de mano,* «corrían manuscritos», valga la expresión de Fernando Bouza. Se habían difundido en vida del autor, y muerto Quevedo, seguían *corriendo escritos de mano*. Puede considerarse que en consecuencia, se trataba de textos «publicados»[5]; así, numerosos poemas, *Grandes anales de quince días* o *La Perinola,* por aducir escritos de índole diferente. Buscados, trasladados y leídos por los «curiosos», comentados por los amigos, censurados por los maliciosos, fueron *textos circuladores* que si bien en forma restringida, selectiva, formaban parte del dominio público. Por el contrario, también hay obras manuscritas —por ejemplo, el memorial a Felipe IV *Lince de Italia, La rebelión de Barcelona* o *Breve compendio del duque de Lerma*— que casi no circularon en el dominio público[6]. En ese caso, es más problemático considerar que tuvieran una publicación manuscrita. Finalmente, algunos textos en los que trabajaba don Francisco al morir no parece que circularan en ningún modo.

Experto conocedor de los entresijos del comercio librero, del riesgo y beneficios que imprimir un texto suyo conllevaba, sólo en sus años finales don Francisco se embarca en un proyecto de dar a la estampa algunas de sus obras en prosa inéditas, como *Vida de Marco Bruto* (1644, reedición en 1645) y *La caída para levantarse* (1644). Tanto como por las razones por las que decidiera imprimir, cabe preguntarse por las ausencias en la imprenta de otros textos suyos en esos últimos años, y conjeturar sobre la variedad de hipótesis posibles para esa circunstancia. ¿Por qué en esos años en que decide imprimir, no imprime don Francisco asimismo otras obras? ¿Cuál es el criterio que lleva a *Marco Bruto* y *La caída* a la imprenta pero deja inéditos otros textos? ¿Fue una decisión basada únicamente en la condición de «texto concluido» de *Marco Bruto* y *La caída*? ¿Qué ocurrió con *Virtud militante* (1651), la segunda parte de *Política de Dios* (1655), *La hora de todos* (1650) o *Providencia de Dios* (1700), textos inéditos a la muerte del autor? ¿Las consideraba don Francisco obras inacabadas, no apropiadas todavía para la *fijación* que confería la letra de molde? ¿Algunas, por sus características, eran acaso obras no destinadas, ni *destinables,* a una circulación impresa, sino destinadas a una circulación manuscrita? En la decisión, su último año de vida, de imprimir algunas de sus obras, ¿influyeron en alguna medida los contratos del librero Pedro Coello? ¿Jugaron algún papel aspectos como el deseo de dedicar *Marco Bruto* al duque del Infantado?

No tenemos constancia que Quevedo se propusiera llevar a cabo un proyecto de envergadura, juntar para la imprenta en una colección unitaria y completa sus diversos y dispersos textos en prosa, multiplicar vertiginosamente mediante la letra de molde en un mismo *voluminoso*

[5] Hay una extensa bibliografía sobre el tema de la publicación manuscrita; ver Love; y para el ámbito castellano, Bouza.

[6] De *Lince* se conservan cinco manuscritos. No se imprime hasta la edición de Fernández-Guerra; ver Pérez Ibáñez.

cuerpo esas *diversas almas* compuestas a lo largo de su vida. En las cartas de los años finales del autor hay escasas menciones a una labor recopilatoria exhaustiva de sus papeles; ninguna a reunir sus textos ya impresos. Entre razones de varia índole y distinto peso podría alegarse que la «singularidad» de cada obra, tan diversa una de otra, hiciera difícil para don Francisco juntarlas —así, escritos tan dispares como *Política de Dios* y *Cartas del caballero de la tenaza*— en un volumen unitario[7].

Es significativa la relación entre los modos específicos cómo se trasmitía y circulaba un texto, y cómo se configura y materializa un primer canon de obras de Quevedo. La tipología de la trasmisión y circulación determina cómo se perfila el género, la forma de elaborarse las primeras colecciones en prosa de don Francisco. En una primera etapa, el canon de la prosa se construye sobre una elocuente —si bien paradójica— ausencia de todos aquellos textos que circulaban manuscritos, y no habían tenido edición impresa previa.

En efecto, la modalidad cómo se difundió en un primer momento la prosa determina qué obras forman el corpus de las tempranas colecciones impresas de Quevedo. En el siglo XVII la condición diferenciada de una circulación exclusivamente manuscrita lleva a una notable exclusión —una suerte de *inventario vacío*— de ese corpus de obras en las colecciones de prosa. Todas las obras incluidas en las primeras colecciones son reediciones de textos anteriormente impresos y generalmente, modificados en alguna medida. Los escasos inéditos en prosa que se publican tras la muerte de Quevedo se imprimen primero en *edición suelta*. No se recogen en colección hasta después de imprimirse *por separado,* circular *cada uno de por sí*. Significativamente, todos esos inéditos *sueltos,* a excepción de uno —la segunda parte de *Política de Dios* (costeada por Coello, Madrid, 1655)— se imprimen en imprentas de Zaragoza, es decir, en la periferia castellana; dos las costea en Zaragoza Roberto Duport (que entre otras, imprime la edición príncipe «no autorizada» de *Política de Dios*) e imprimen los herederos de Pedro Lanaja: *Virtud militante* (1651); *La fortuna con seso* (1650), publicada bajo seudónimo, en una versión incompleta y que es posible que originalmente fuera un texto destinado por Quevedo a una circulación manuscrita; y *Providencia de Dios* (Zaragoza, Pascual Bueno, 1700). Hasta bien avanzado el siglo XVIII, con la edición impresa por Antonio de Sancha (Tomo XI, *Obras inéditas,* 1794), no hay una colección que recoja ninguna obra de don Francisco —las más *circuladoras,* en este caso—, que se hubiera difundido

[7] La lógica de los géneros en las decisiones editoriales es una cuestión compleja. Con frecuencia en el siglo XVII, libreros e impresores recurren a la estrategia de imprimir y / o encuadernar juntos textos de diferente calibre; así, entre otros, en Madrid Luis Sánchez (1599) imprime juntos, *Galateo español* de Lucas Gracián Dantisco con *La vida de Lazarillo de Tormes, castigado,* que «de nuevo va añadido el destierro de la ignorancia» de Orazio Riminaldo. En 1631 Carlos Labayen imprime en Pamplona, *Política de Dios* y «añadidos a este tratado», *El Buscón, Los sueños,* «Discurso de todos los dañados y malos» y «Cuento de cuentos».

manuscrita, algunos de aquellos textos que carecieron de una *impresión suelta* anterior[8].

Es significativo que en un primer momento tras la muerte del autor, la imprenta deja de lado y no se ocupa de imprimir ese cuerpo manuscrito que, en distinta medida, circulaba en el dominio público. ¿Hubiera podido hacerse Coello con una copia manuscrita de algunos de esos *circuladores* textos? Es probable. No obstante, las colecciones no imprimen ninguno de ellos. Se plantean interrogantes sobre qué ocurre con la percepción de ese corpus diverso, de ese *inventario vacío* de una prosa manuscrita y *circuladora*. Es probable, pero no explica el fenómeno, que esa ausencia se debiera a un impedimento legal —una dificultad de obtener el privilegio y la licencia—, o quizá a una inquietud ante imprimir textos que Quevedo había preferido, corrieran manuscritos. No siempre desprovisto de problemas de autoría, ese corpus, en cierta medida había tenido y seguía teniendo una circulación amplia. Se copiaba y trasladaba profusamente, pero estaba conspicuamente ausente de los inventarios de obras quevedianas del siglo XVII. La ansiedad por hacerse con obras perdidas, el ávido deseo de recuperar «al completo» el corpus poético —casi exclusivamente divulgado en forma manuscrita— contrasta con la actitud ante ese otro tipo de texto en prosa manuscrito, que no recibe ninguna mención en los catálogos de la época.

En su inventario de obras de Quevedo, Tarsia se afana en repertoriar los textos perdidos, los desaparecidos o sustraídos, los inacabados, los inéditos, pero no incluye ningún manuscrito «publicado», ninguna de esas obras que nunca habían circulado impresas pero que con probabilidad el biógrafo conocía[9]. Omite al completo el corpus de textos diversos que circulaban manuscritos, sin que don Francisco hubiera deseado imprimirlo. Más sorprendente es que tampoco mencione Nicolás Antonio —que en parte se guía por el repertorio de originales perdidos elaborado por Tarsia— ninguna de las *circuladoras* obras manuscritas, apartándose así del hábito de registrar en las entradas de su *Bibliotheca Hispana Nova* (Roma, 1672), circularan en mayor o menor medida, los manuscritos de un autor. ¿Cómo interpretar esa omisión? ¿Es lógico pensar que ni Tarsia ni Nicolás Antonio sabían de obras tan *circuladoras* como *Perinola, Grandes anales de*

[8] Sancha recoge en ese tomo el *Comentario a la carta del rey Fernando el católico, Grandes anales de quince días* y *La Perinola,* que algunos años antes había publicado Valladares en su *Semanario erudito*. Sancha encabeza el tomo con la siguiente advertencia: «Aunque en el título de este tomo suenan como *inéditas* las obrillas de que se compone, no se entienda por eso que no se habían impreso antes, sino que salen ahora la primera vez en colección de las obras del Autor. Si algún ocioso intentare cotejarlas con las publicadas en el *Semanario Erudito,* o con las innumerables copias que andan manuscritas en manos de los curiosos, nada logrará sino fatigarse en vano, y admirarse de la libertad que se han tomado los copiantes trastornando, añadiendo, quitando, y corrompiendo los originales que tuvieron la desgracia de caer en sus manos».

[9] Jauralde, 1998, pp. 928-931, presenta un inventario de «Relaciones extensas de obras y catálogos». Tarsia recoge el título de treinta obras impresas. En 1663 el librero Santiago Martín Redondo costea la impresión de la *Vida de Quevedo* escrita por Tarsia, que imprime Pablo del Val. Para Tarsia y Quevedo ver Martinengo y Peraita (2003).

quince días, o una parte de los memoriales quevedianos[10]? Podríamos plantear una variedad de conjeturas sobre esa ausencia de los textos manuscritos en los primeros inventarios de obras quevedianas. ¿Provendría el silencio de un desconocimiento de la existencia de ese género de texto? O al contrario, ¿de reticencias a incluirlos, de una convicción que en el ámbito de circulación distinto del de la obra impresa, la obra tenía un estatuto diferente, estaba configurada sobre un decoro distinto, formaba parte de un grupo distinto de escritos, tenían una condición diferente? ¿Hubo en el caso de Quevedo, con tanto apócrifo circulando, alguna consideración añadida, como por ejemplo, que la imprenta refrendaba en mayor medida la autenticidad del texto, pero no así su trasmisión manuscrita, sometida a la posibilidad de añadidos, supresiones, reformulaciones y comentarios de la pluma de algún lector?

Los primeros editores de la prosa de Quevedo

La ordenación en una colección unitaria de los textos quevedianos anteriormente impresos, tras la muerte de Quevedo en septiembre de 1645, se efectúa a lo largo de un periodo histórico dilatado. Los libreros e impresores de la segunda mitad del siglo xvii, tempranos editores de don Francisco, son quienes confeccionan las primeras colecciones en prosa. Ellos imponen los criterios de selección de textos, cavilan cuáles entran a formar parte de la colección, en qué orden y de qué modo se presentan. Determinan el formato, las «normas de edición», la compaginación, las pautas de la tipografía, la estética del volumen. En varios casos, establecen en el volumen una jerarquía de visibilidad de unos textos frente a otros. Además, deciden a partir de qué impreso anterior se imprime cada obra. Las estrategias comerciales de los libreros costeadores, guiadas en importante medida por consideraciones económicas y una lógica de mercado, modelan por añadidura aspectos de esas primeras colecciones. El proceso de fabricación se enmarca en una variedad de circunstancias socio-políticas, de ámbitos culturales e imperativos legales como, por ejemplo, la concesión de aprobaciones y privilegios de impresión[11].

Al morir don Francisco, en las prensas madrileñas se produce una acelerada, casi frenética actividad de los libreros Pedro Coello y en menor medida Tomás Alfay, por imprimir compilaciones de obras quevedianas. A partir de 1648, en un periodo de diez años las imprentas de Madrid sacan a luz cuatro colecciones de prosa del autor: *Enseñanza entretenida* (1648); *Todas las obras en prosa* y *Prosiguen todas las obras en prosa* (1650); *Obras en prosa* (1653); *Parte primera* y *Parte segunda de las obras en prosa* (1658, reimpresa en 1664 y 1687). La rápida sucesión de

[10] Para *Grandes anales* ver Roncero y Peraita (1997); para los memoriales al monarca, Rey.

[11] Con admirable erudición Moll comenta sobre la situación laberíntica de las licencias y privilegios de impresión de las colecciones quevedianas. Fernández-Guerra ordena un «Catálogo de las obras de don Francisco de Quevedo, clasificadas y ordenadas» (vol. 23); ver también Jauralde (1998, pp. 927-997) y (1987) para las ediciones póstumas.

esas cuatro colecciones, todas en formato cuarto y tasadas a un precio asequible de cuatro maravedíes el pliego, corrobora el exitoso ritmo de difusión impresa de los textos de don Francisco. En tal carrera de los libreros por publicar en colección la prosa se percibe entre otros, el propósito de cosechar ganancia aprovechando y posiblemente estimulando, una demanda notable de obras impresas quevedianas. En vida del autor no se había producido con semejante sensación de urgencia tal agitación por reunir impresos los textos dispersos —*esparcidos* los califica Coello— que había publicado don Francisco.

Coello, uno de los libreros madrileños más activos entre la tercera y la quinta década del siglo XVII, había colaborado con Quevedo desde 1634. Sobrino y albacea del librero Alonso Pérez —con quien don Francisco no mantiene relaciones cordiales—, Coello financia al menos cinco obras de don Francisco en vida de éste[12]. Tras morir el autor en septiembre de 1645 Coello reúne, «edita» y costea la impresión de tres de las cuatro primeras colecciones en prosa, *Enseñanza entretenida* (1648), *Todas las obras en prosa* y *Prosiguen todas las obras en prosa* (1650) —que financia en colaboración con Tomás Alfay—, y *Obras en prosa* (1653). Además, en 1648 Coello imprime el manuscrito poético *El Parnaso,* que compra al sobrino de Quevedo y que constituye un proyecto editorial muy distinto al de la prosa.

Enseñanza recopila —así lo afirma Coello— textos impresos anteriormente, iniciando la estrategia de esas primeras colecciones: compilar material impreso, reunir textos ya publicados en letra de molde. *Enseñanza* imprime una serie (no extensa y arbitraria en la selección) de obras en prosa publicadas en Castilla con autorización de don Francisco, probablemente agotadas en las tiendas de los libreros por el año en que se publica la colección. De forma atípica incluye al final unos folios de poesía —«Cinco romances burlescos», «Cabildo de los gatos» y el Memorial de 1639— pero excluye las obras recientemente impresas —*Marco Bruto* y *La caída*— y un número notable de obras que más tarde van a imprimirse en colección[13]. La portada de *Enseñanza* aclara que recoge «juntas en este tomo las que *esparcidas* en diferentes libros hasta ahora *se han impreso*». Todas las obras se habían impreso *por separado,* cada una suelta y *circuladora de por sí,* pensada en un ámbito propio, y ahora

[12] *La cuna y la sepultura* (1634); *Epicteto y Focilides en español con consonantes* (1635, María de Quiñones, varias ediciones); la tercera impresión, primera en Castilla, de la traducción de *El Rómulo* (1635), y las dos obras mencionadas, publicadas en los últimos años de don Francisco; *Marco Bruto* y *La caída para levantarse.*

[13] Recoge: *Historia y vida de Gran Tacaño, dividida en dos libros; El Sueño de las Calaveras; El alguacil alguacilado; Las Zahurdas de Plutón; El mundo por de dentro; La visita de los Chistes; Cartas del Caballero de la Tenaza; Libro de todas las cosas, y otras muchas más; Aguja de navegar Cultos; La culta Latiniparla; El Entremetido, La Dueña, y el Soplón; El cuento de cuentos; Casa de los locos de Amor; La premática del tiempo; Gobierno superior de Dios, y tiranía de Satanás; El perro, y la calentura: Novela peregrina; Tira la piedra, y esconde la mano; Los Remedios de cualquier Fortuna; Cinco Romances burlescos; El cabildo de los gatos* y aunque el índice no lo recoge, el Memorial de 1639.

se imprimían juntas como textos de una misma colección. En la estrategia de Coello, para quien imprimir libros era una actividad subsidiaria al trabajo de encuadernar y venderlos, no fue prioritario que esa primera colección en prosa reuniera todas, o siquiera una gran mayoría de las obras de Quevedo.

Para el mercader de libros de finales del siglo xvii don Francisco es algo más que un autor. Es asimismo un producto editorial de conspicua valía, una inversión comercial sólidamente rentable[14]. Las obras del autor —explica Tarsia—, «andan en manos de todos, y no salen del sudor continuado de las prensas tantos ejemplares, cuantos gasta la curiosidad» (40). Los contratos de impresión de Coello para las obras de Quevedo son elocuentes. Muestran que el librero pagó un cuantioso e inusual precio por ellas. Ofreció condiciones excepcionalmente ventajosas al heredero de Quevedo para hacerse con las obras[15].

La muerte interrumpe la labor en que don Francisco se encontraba inmerso de recoger y ordenar en un volumen —con el fin de ser impreso— sus poesías, que en su mayor parte habían circulado sólo manuscritas (Crosby, 1967, p. 232). Ello lleva a imprimir la colección poética *El Parnaso* (Madrid, 1648) y años después, *Las tres últimas musas* (Madrid, 1670). A sus expensas y con «*no poco costo*», Coello publica *El Parnaso Español. Monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías,* con comentarios de José González de Salas[16]. *El Parnaso,* colección de poemas inéditos, que en su mayor parte se imprimen entonces por primera vez, y la colección en prosa *Enseñanza entretenida* se publican ambas en 1648. Al tiempo que imprimía *El Parnaso* —por el que había pagado una suma notable al heredero de don Francisco— gestiona Coello y obtiene el 16 de marzo la licencia para imprimir una recopilación de escritos en prosa. Obtiene el privilegio meses después, el 17 de diciembre de 1648, cuando ya debía estar avanzada la impresión del volumen en prosa. Denominado «*Obras… que escribió en prosa*» en la fe de erratas y «*Obras diversas*» en la tasa, con el título *En-*

[14] Siguiendo la tesis doctoral de Daniel Quilter, Crosby (1967, p. 231, nota 3) indica que a lo largo del siglo xvii se imprimen 175 ediciones de obras de Quevedo frente a cincuenta de Cervantes, y menos de cincuenta de cualquier otro autor.

[15] Crosby, 1967, pp. 234-235, compara los contratos de Coello para obras de Quevedo con otros doce del librero para textos de diversos autores. En once casos el autor hubo de prestar dinero a Coello para que imprimiera su obra. El librero se comprometía a devolverlo en metálico o en ejemplares impresos. En ningún caso Coello pagó antes de la impresión un solo maravedí, lo que sí hace con Quevedo. Sólo en dos casos el librero se compromete a solicitar y a pagar la licencia y el privilegio, como hace en el caso de Quevedo.

[16] Después de explorar a través de su agente Juan de Molina las ofertas de los mercaderes de libros, Aldrete vende el original a Coello, quien le ofrece la cifra más alta: «podía reproducir en tantas ediciones como quisiera, y le concedió permiso para sacar la licencia y el privilegio correspondientes, con facultad de pedir la prórroga del privilegio a su voluntad, sin limitación de tiempo» (Crosby, 1967, p. 233). Coello se encargaba de buscar los cuadernos que faltaban del original, conseguir el privilegio e imprimir el libro. Se comprometía a entregar veinte ejemplares a Aldrete; ver Moll. Pagó setecientos reales de plata, el doble de lo que había pagado por *Marco Bruto* y *La caída. El Parnaso* se tasó, más caro, en un total de 440 maravedíes; *Marco Bruto* y *La caída* en 100 cada uno.

señanza entretenida y donairosa moralidad, comprehendida en el archivo ingenioso de las obras escritas en prosa lo imprime —al igual que *El Parnaso*— la oficina «del libro abierto» de Diego Díaz de la Carrera. A diferencia de lo que ocurre en el caso de títulos como *Obras en prosa, Todas las obras, Primera parte,* el título de *Enseñanza* (a pesar de incluir la palabra *archivo*) soslaya la idea de una labor sistemática de recopilación[17].

El proyecto de estampar *El Parnaso* podría haber impulsado y perfilado la publicación de *Enseñanza,* primera colección —como mencionamos— de obras en prosa de don Francisco, diferente de la colección poética, en su concepción editorial, su realización tipográfica y posiblemente, el comprador al que se destina. A pesar de ser costeados por el mismo librero, de realizarse con pocos meses de diferencia el mismo año, imprimirse en el mismo taller, esos dos volúmenes —prosa y poesía— no se conciben como dos partes integradas en una colección unitaria[18]. A lo largo de la segunda parte del siglo xvii, la poesía se publica con ritmo disimilar del de la prosa, siempre en colección independiente. El corpus poético y el de prosa no se integran en una colección unitaria hasta 1670, en las *Obras* que imprime Foppens en Bruselas.

Ante la selección de textos realizada en *Enseñanza,* podemos conjeturar que en un primer momento Coello tuviera interés en imprimir rápidamente, a la zaga de *El Parnaso,* un volumen en prosa que saliera a luz al tiempo que el de poesía. El volumen poético era el acontecimiento editorial más importante, en el que el librero había invertido sus energías y ducados. Pero Coello andaba ya perfilando una colección en prosa más amplia (*Todas las obras* y *Prosiguen*), que ve la luz un par de años después, y para la que probablemente en 1648 todavía no tuviera financiación. Los criterios de recopilación de *Enseñanza* son de índole diferente que los de las colecciones posteriores. Se trataba de una edición *de paso* hacia *Todas las obras,* compilación más exhaustiva, en dos volúmenes —que costea a la postre junto con el librero Alfay— y que como indicamos, Coello debía tener en mente cuando se afanaba en la precipitada impresión de *Enseñanza*[19]. Así, en el prólogo de *Enseñanza* explica Coello el carácter transitorio de su edición, y su propósito de hacerse con más textos —promete incluso textos nunca impresos— que incluir en una nueva y exhaustiva colección:

[17] Con frecuencia el adjetivo *entretenido* lógicamente titula obras de entretenimiento, como en *Tardes entretenidas* de Castillo Solórzano (1625) o *Viaje entretenido* de Agustín Rojas y Villandrando (1603). Se encuentra también en obras de edificación moral: *Soledad entretenida en que se da noticia de la historia de Ambrosio Calisandro* de Juan de Barrionuevo y Moya (1638), o *León prodigioso: apología moral entretenida y provechosa a las buenas costumbres, trato virtuoso y político* de Cosme Gómez Tejada de los Reyes (1636).

[18] Es llamativa la forma diferente de concebir tipográficamente aspectos de las dos colecciones. Entre otros, *El Parnaso* —no así *Enseñanza*— incluye un retrato de Quevedo. Foppens es el primero, en 1660, en incluir un retrato de don Francisco en una colección en prosa.

[19] Hay una edición contrahecha de *Enseñanza.* Explica Moll (324) que proviene de una imprenta sevillana. En Lisboa años después Pedro Craesbeck publica de nuevo la colección.

> Por otros medios, con la Autoridad grande de V. S. se ha podido conseguir, que mucho se repare de aquella ofensa, imprimiendose estos días a mis expensas una buena cantidad de sus Poesías, y con no pequeño adorno, entre tanto se descubren las otras, que serían de grande lucimiento. Y ahora, para entretener con más alivio esa dilación, he dispuesto salgan a luz juntas *todas sus Obras de Prosa,* antes impresas, y comprenhendidas en un Tomo: a quien seguirá otro Tomo segundo, donde se contengan las que también de Prosa, *hasta ahora no se hayan estampado* (s / p).

En el caso de la obra poética se da una trayectoria diferente; por una parte, género con mayor arraigo en la circulación manuscrita, ya que gran parte de la poesía se escribe para ser divulgada de mano; por otra, género editorial con una tradición impresa en colección, que tras la muerte de un poeta de fama con frecuencia solía realizarse aumentada con la *Vida* del poeta, y que contaba con la labor de un compilador diferente del librero costeador, preocupado por reunir un corpus exhaustivo de poemas; así, Herrera para Garcilaso; Quevedo para fray Luis y Francisco de la Torre; González de Salas para Quevedo.

El estudio del modo de circular la poesía, género textual que tiene una tradición manuscrita específica, con un impacto en un entorno social distinto del de la prosa, y cuya impresión contaba con frecuencia con el trabajo añadido de un comentarista «editor» queda, sin embargo, fuera del propósito de este trabajo. Me interesa llamar la atención aquí sobre cómo a finales del siglo xvii, prosa y poesía constituyen dos géneros, dos proyectos editoriales diferenciados, que los libreros madrileños conciben bajo estrategias comerciales dispares.

Los primeros corpus impresos de obras en prosa

Quevedo no desaprovechó ocasión de manifestar con agudos desafueros su frustración ante la imposibilidad de controlar, no sólo la circulación «desordenada» y la impresión desautorizada de sus propios escritos —con frecuencia deturpados y pirateados por impresores— sino por añadidura, de los apócrifos que a pesar de sus poco exitosos desmentidos, se le atribuían casi siempre sin fundamento pero con ganancia de impresores y libreros. Así, Coello añade al final de *Enseñanza,* «Memorial al Rey, año 1639», el poema apócrifo en tercetos «Católica, Sacra y Real Majestad» encontrado por el monarca debajo de su servilleta, que causó extraordinario revuelo en la Corte. De disputada autoría, el polémico escrito antiolivarista no se adecuaba por su género a presentarse como publicación impresa, identificada con nombre de autor. Pero ya en 1641 lo había impreso Jaime Matevad en Barcelona, titulándolo *Proclamación o aclamación a la Majestad de Felipe Cuarto Rey de Castilla.* Siguiendo una opinión extendida y optando por la autoría que resultaba más comercial para el librero, la edición barcelonesa lo atribuye a Quevedo, desatendiendo los desmentidos de éste[20]. Aunque Coello lo incluye al final de *Enseñanza,* es curioso que el índice no registra el poema. En la decisión de imprimirlo pesó también probablemente un

criterio material. El *Memorial* completaba planas del último cuadernillo del volumen (Cc_3) que habían quedado en blanco. Esa ubicación del *Memorial* se vuelve habitual. En ese lugar final, completando el último pliego del volumen, se imprime asimismo en las colecciones de poesía de Foppens y de Verdussen.

Por otra parte, no se achanta Coello de incluir en *Enseñanza, El perro y la Calentura: Novela peregrina* (Cádiz, 1625) texto que el lector discernidor del siglo XVII podía recordar que no era de Quevedo, sino de Pedro de Espinosa. *El perro* había intercalado un pasaje de *Sueño de la muerte*. Además, la edición príncipe incluyó al final *Cartas del caballero de la tenaza,* que corría manuscrito sin haberse impreso hasta ese momento[21]. *El perro* desaparece de las colecciones quevedianas posteriores, aunque en el siglo XVIII se imprime todavía como de Quevedo. En el siglo XX, Williams Carlos Williams –que en 1954 traduce la novela al inglés, en colaboración con su madre– considera Pedro de Espinosa seudónimo de Quevedo.

Casa de los locos de amor, texto atribuido a Quevedo pero que no era claro que fuera suyo, se incluye en el corpus desde la primera colección; el texto se encuentra en las ediciones que derivan de *Desvelos somnolientos.* Aunque *Enseñanza* imprime la versión autorizada de *Juguetes de la niñez* (Madrid, a costa de Domingo González, 1631), que no contiene *Casa de los locos,* Coello opta por incluirlo. Las cuatro colecciones posteriores del XVII, *Prosiguen* (1650), *Obras en prosa* (1653), *Parte primera* (1658; 1664 y 1687) y *Obras* (1660; reedición de 1699), siguen ese criterio y *Casa de los locos* forma parte de todas ellas. No desaparece definitivamente del corpus hasta la edición de *Obras completas* de Astrana Marín (1932). Nicolás Antonio explica que el autor es Lorenzo van der Hammen, amigo de don Francisco («*Qui Laurentius verus auctor est hujus opusculi, quod ex ore ipsius Granatae audivi, non Franciscus noster, cujus ingenium stylum ne minimum quidem sapit*»). Sin embargo, Fernández-Guerra la considera obra de Quevedo[22].

Dos años después de publicar *Enseñanza entretenida,* Alfay y Coello costean en colaboración (aquél el primer volumen, éste el segundo) una colección de prosa de índole y escala distinta a aquella primera colección. No es simplemente una impresión muy ampliada; se trata asimismo de un proyecto editorial de carácter distinto. El título de los volúmenes, *Todas las obras en prosa* y *Prosiguen todas las obras en prosa,* denota cuán alejada se encuentra de la órbita conceptual de *Enseñanza.* Incluye una referencia al género (*prosa*) de los escritos y transmite una intención de abarcar de forma exhaustiva e inclusiva (*Toda*) tal corpus quevediano. Es revelador

[20] El libelo circuló mucho y fue profusamente comentado; Crosby (1958) y Jauralde (1998, p. 779). Tarsia considera el *Memorial* la causa del encarcelamiento de don Francisco.

[21] *Sueño de la muerte* y *Cartas del caballero de la tenaza* debieron de ser parte de los papeles que Quevedo deja en manos de su amigo Espinosa al ausentarse de la corte en la jornada a Andalucía (Jauralde, 1998, p. 138, n. 44).

[22] Fernández-Guerra (I, p. 350); Jauralde indica que es obra de Ortiz Melgarejo (1998, pp. 519-520 y 944).

que el segundo tomo se titule *Prosiguen,* subrayándose así el elemento de continuidad. No parece claro el criterio que gobernó qué obras entraban en *Todas las obras* y cuáles en *Prosiguen,* notablemente más voluminoso y que recoge un corpus más diverso de obras. Da la impresión que *Prosiguen* contiene los textos de don Francisco (así, todos los burlescos) que se consideran más atrayentes para el lector. Al igual que *Enseñanza,* la colección no imprime los prólogos y dedicatorias de Quevedo que encabezaron la edición príncipe de cada obra individual.

La colección reune varios textos que *Enseñanza* no había recogido[23]. Suprime definitivamente *El perro y la calentura;* los cinco romances burlescos, «Cabildo de los gatos» y el memorial de 1639 desaparecen a partir de entonces de las colecciones en prosa y pasan a las de poesía. *Prosiguen,* el segundo volumen, contiene todos los textos de *Enseñanza,* presentados en el mismo orden. Los dos tomos se conciben y realizan a la vez. Impresos en por lo menos dos talleres diferentes —a cargo de la imprenta de Díaz de la Carrera el primero; el segundo, según la portada impreso por la viuda de Juan Sánchez, y según el colofón por Díaz de la Carrera—, en ambos volúmenes la arquitectura de la página presenta una relativa uniformidad visual tipográfica.

En 1653 a costa de Pedro Coello, Diego Díaz de la Carrera imprime *Obras en prosa.* Es un voluminoso tomo —esta vez de nuevo financiado exclusivamente por Coello— que excluye *Política de Dios* (estaba en marcha el proyecto de Coello de publicar juntas las dos partes de *Política*) pero añade como novedad *Memorial por el patronato de Santiago.* El orden de presentación de los textos de esta colección va a seguirse en las colecciones posteriores.

En 1658, al poco de morir Coello costea Mateo de la Bastida una cuarta colección, también en dos volúmenes, que modifica ligeramente el título *Obras en prosa* de la colección en un volumen de 1653. *Parte primera de las obras en prosa* y *Parte segunda de las obras en prosa* (Melchor Sánchez 1658 y 1664; y una tercera reimpresión de Antonio González de Reyes a costa de Santiago Martín Redondo en 1687) sustituye el adjetivo *Todas* por *Parte.* Recurre así a la establecida tradición castellana de imprimir textos dramáticos en *Partes* —colecciones de doce comedias—, sugiriendo un modo de inclusión diferente de los textos. *Parte* tiene la ventaja de trasmitir una idea de colección en curso, unidad integrada por distintas *Partes,* de proceso de publicación no finalizado[24].

Fuera de Castilla, en Bruselas entre 1660 y 1661 para la prosa y 1670 para la poesía, a partir de un concepto distinto de colección —monumental la tipografía, magnífico el frontispicio, cuidada la dimensión textual

[23] *Todas las obras* incluye por primera vez en colección, *Marco Bruto, Suasorias* por Cicerón, *Carta al rey Luis XIII de Francia* y *El Rómulo.* Contiene además *Política* (con el título corregido) y *Tira la piedra,* recogidas ambas en *Enseñanza. Prosiguen* combina obras serias con festivas. Presentados en el mismo orden, incluye todos los textos de *Enseñanza.* Añade títulos no recogidos en la primera colección: *Vida de san Pablo, Epítome de Tomás de Villanueva, La cuna y la sepultura, Doctrina para morir, La defensa de la orden de Santiago, Cartas y calidades de un casamiento* y *Carta del Rey nuestro Señor a Andalucía.*

y encaminada a un lector aristocrático– el librero e impresor Francisco Foppens costea e imprime «dividida en tres cuerpos», una elegante edición en cuarto grande (*Obras*) ilustrada con grabados. La arquitectura de la página, la tipografía, la letrería, el uso de mayúsculas ornadas y de adornos tipográficos, la abundancia de blancos en la plana, y la calidad y cantidad de grabados, que también ilustraron textos de prosa y no sólo poesía, alejan esta colección de las precedentes.

Foppens es el primer impresor que comenta sobre la calidad textual de los originales de imprenta que le llegan a las manos, y que recurre en algún caso (como *La Fortuna*) a fuentes manuscritas, no sólo a los impresos previos. En el prólogo «Al curioso» detalla avatares del proceso de impresión. Subraya la dificultad del trabajo de editar textos de Quevedo. Afirma que a pesar de su trayectoria de impresor de obras en castellano, «desconfié de mi cuidado (aunque le puse particular)». Explica que ha buscado «personas de toda erudición en el estilo Castellano, por cuya mano y estudio corriese la enmienda de los yerros» (s / f). Le preocupan

> aquellos que se cometieron en la primera *Impresión del original manuscrito*, que han dejado en todas las siguientes tal o cual vez el sentido confuso, e imperfecto. *Para corregir estos es menester adivinar lo que quiso decir el Autor*, y habiendo sido tan peregrinos los pasos de su discurso, no es fácil distinguirlos, ni alcanzarlos, cuando queda la señal mal estampado.

Por una parte, ésta es una de las primeras reflexiones sobre las dificultades textuales que presentan los textos de don Francisco. Por otra, esas observaciones –que la *Institución y origen del arte de la imprenta* (1680)[25] de Alonso Víctor de Paredes expresa de forma casi similar veinte años después en su recomendación de «ser noticiosos» al corrector y al componedor– son asimismo una estrategia de venta del librero. Apuntan a una práctica de trabajo, a un modo de concebir el negocio

[24] *Parte Primera* incluye: *El Sueño de las Calaveras; El Alguacil Alguacilado; Las Zahurdas de Plutón; El mundo por de dentro; Historia y vida de Gran Tacaño; Visita de los Chistes; Cartas del Caballero de la Tenaza; Libro de todas las cosas, y otras muchas más; La culta Latiniparla; El Entremetido, La Dueña, y el Soplón; Cuento de cuentos; Casa de los Locos de Amor; Cartas de las calidades de un casamiento; Carta de lo que sucedió en el viaje, que el rey nuestro señor hizo al Andalucía; Vida de Marco Bruto; El Rómulo; Carta a Luis XIII Rey de Francia; Tira la piedra, y esconde la mano; Vida del San Pablo Apóstol; Vida del bienaventurado Fr. Tomas de Villanueva; Memorial por el patronato de Santiago*. La *Parte Segunda* incluye *La cuna y la sepultura; Doctrina para morir; De los remedios de cualquier Fortuna; Introducción a la Vida Devota; Virtud militante, contra las cuatro Pestes del mundo; Fortuna con Seso, Hora de todos; Epiteto, y Phocilides en Español.* La *Cuna y la sepultura* y los *Remedios de cualquier fortuna* pasan a la *Segunda parte,* que incluye por primera vez en colección, *Introducción a la vida devota, Epícteto y Focílides,* y *Virtud militante* y la *Fortuna con seso,* textos que inéditos al morir Quevedo, se habían publicado anteriormente *sueltos* en Zaragoza, como hemos mencionado. La colección no contiene *La prematica del tiempo,* ni *Aguja de navegar cultos,* ni *Política de Dios.*

[25] «Ayudará mucho al componedor, y más en particular al Corrector, el *ser noticiosos*, si es posible de todas, y cuando va componiendo procurar entender el concepto del autor en lo que manda imprimir» (fol. 43).

ese activo librero de obras en castellano, que el mismo año estampa *Oraciones y meditaciones de la vida de Jesucristo Nuestro Salvador y de los beneficios que nos hizo* de Tomás de Kempis en una traducción de Francisco de Borja, y el año anterior saca a luz, entre otros textos castellanos, un volumen de poesía de Góngora.

En 1699 Henrico y Cornelio Verdussen se hacen con la licencia que tenía Foppens, y prosiguen en Amberes la labor editorial. Publican una reimpresión de la edición de Foppens, con los mismos textos y grabados, y una disposición tipográfica similar. Ajustan en la portada la información referente al nuevo librero impresor y añaden un nuevo reclamo: «Nueva Impresión corregida y ilustrada con muchas Estampas muy donosas y apropiadas a la materia». Conservan la dedicatoria al marqués de Caracena, pero suprimen el prólogo «Al curioso». Juan Bautista Verdussen reimprime los tres volúmenes en 1720, sin agregar textos. También la viuda de Henrico Verdussen imprime la colección quevediana. Las reediciones de esa colección diseñada en Bruselas, hace suponer la existencia de un mercado notable para ese tipo de colección, de mayor calidad textual y estética más distinguida.

La nueva «materialidad» de los textos en colección

Diversos aspectos materiales y características bibliográficas específicas singularizan esas primeras colecciones, distintas en la forma de concebirse e imprimirse de lo que son *obras completas*. Perfilan los criterios que gobernaron una primera ordenación y presentación de la prosa de don Francisco. Algunos los podemos considerar más al uso de las prácticas de los libreros o impresores de la época[26]. Otros, distintivos de la colecciones quevedianas; como afirma Moll, el caso de las colecciones de Quevedo es atípico para el siglo xvii.

[26] El título *Obras completas* no encabeza una colección quevediana hasta finales del siglo xix, cuando el editor (en el sentido filológico del término) Fernández-Guerra (1816-1894) se propone publicar la primera colección comentada, ilustrada y –afirma–, «crítica» (Sevilla [s.n.], 1897-1907, Imp. de E. Rasco). El proyecto saca a luz una colección *de facto* incompleta –concretamente interrumpida–, de la que sólo se publican tres volúmenes (t. i. Aparato biográfico y bibliográfico; t. ii. Poesías; t. iii: Poesías, de 1632 a 1645. Con notas de Marcelino Menéndez Pelayo). El plan presenta, no obstante, varios de los particulares atributos con los que se concibe la edición de *obras completas:* el empeño o ideal de presentar al autor en *su totalidad,* su biografía y el curso de su carrera de escritor. Se organiza el orden de sus creaciones dentro de una determinada lógica. Fernández-Guerra dedica completo el primer tomo al aparato biográfico y bibliográfico (el segundo y tercero, al corpus poético). Más *completa* que su interrumpida *Obras completas* son las *Obras* que varias décadas antes el editor publica en dos volúmenes de prosa como parte de la colección de la Biblioteca de Autores Españoles y que subtitula: «colección completa, corregida, ordenada e ilustrada» (xxiii, xlviii; 1852 y 1859, con varias reediciones). Se trata de la primera edición que comenta y anota sistemáticamente la prosa de don Francisco, investiga la tradición manuscrita, coteja los testimonios a su alcance y edita las variantes. Plantea el problema de la autoría de Quevedo para ciertos textos, e imprime por primera vez varias obras, casi todas textos políticos; así, *Lince de Italia, Visita y anatomía de la cabeza del cardenal de Richelieu,* o *Breve compendio de los servicios del duque de Lerma.*

Las primeras colecciones implican una novedad en el formato en cuarto para la prosa de don Francisco. Impresos en formatos más pequeños, hasta la primera colección en 1648, excepto *Carta a Luis XIII,* ningún texto de don Francisco se imprime en formato cuarto[27]. La deficiente calidad material de las primeras colecciones, tanto del papel como de la impresión, tiene un correlato en el precio. Ello contrasta con las colecciones de poesía, diseñadas con mayor lujo. Éstas presentan una fábrica de la página más elegante, con frecuencia incluyen grabados y hay un impulso hacia una canonización de Quevedo como poeta. El pliego de *El Parnaso* (1648) se tasa un maravedí más caro (cinco maravedíes) que el de las colecciones en prosa, que se tasan a cuatro maravedíes el pliego.

Las intervenciones de los libreros son decisivas en la selección, disposición y ordenación del corpus. Un aspecto sobresaliente de las primeras colecciones castellanas es la (aparente) falta de orden en la secuencia de presentación de los textos. No se ordenan según un criterio cronológico, ni se agrupan de acuerdo con una lógica de género de la obra. En *Enseñanza* —encabezada por *El gran tacaño,* los *Sueños* y otros textos burlescos—, tras *La Premática del tiempo* se incluye la primera parte de *Gobierno superior de Dios, y tiranía de Satanás* (es decir, *Política de Dios*); después, *El perro y la calentura* que, como mencionamos, es novela escrita por Espinosa. Continúa *Tira la piedra, y esconde la mano* (que antes había sido publicado anónimo con pie de imprenta falso pero cuya autoría quevediana se da por hecha), los cinco romances burlescos y el poema «Cabildo de los gatos», y concluye con el Memorial de 1639. Es difícil determinar a ciencia cierta si esa secuencia aleatoria de ordenación de los textos se decidió en el taller de imprenta. Es más plausible que lo hiciera Coello y que le interesara poner al comienzo de la colección la obra que juzgaba, atraería más al comprador. En las restantes tres colecciones castellanas del XVII —dos de ellas realizadas en dos tomos—, la secuencia de presentación de los textos sigue sin hacerse de acuerdo con una cronología, aunque si bien no de modo sistemático, empiezan a agruparse con cierta lógica temática.

Foppens es el primero en proporcionar una explicación de los criterios que organizan materialmente la colección. Indica que reduce «a tres cuerpos iguales los escritos, que andaban derramados en muchos, de talle, letra, y papel diferente». Explica cómo ordena los textos en los distintos *cuerpos* de *Obras.* Comenta además, como novedad de su producto, la calidad textual de la copia de la que también se ha servido para imprimir *La Fortuna,* que es en efecto una copia manuscrita más completa y correcta del texto[28]. El primer tomo, al que precede una «verdadera efigie del autor», recoge «las más selectas en lo grave y lo jocoso

[27] Así, el formato en 16.° para *El Rómulo,* 12.° para *Obras del bachiller Francisco de la Torre;* más frecuente, 8.° para —entre otras—, *Epítome a la historia de Tomás de Villanueva; Juguetes de la niñez; Desvelos somnolientos; La cuna y la sepultura; Epícteto y Focílides; Política de Dios; Memorial por el patronato de Santiago; Vida de Marco Bruto; La caída para levantarse.*

[…] añadiendo a la *Fortuna con Seso* algunos fragmentos manu escritos, que me suministró un curioso». El modo cómo Foppens solventa problemas de la autoría de ciertos escritos quevedianos es significativo. Así, afirma que el segundo volumen recoge las más piadosas, y «algunas póstumas *indiciadas de no ser hijas de la misma pluma;* pero que por el aire de sus Frases y Conceptos, *merecen volar con el mismo aplauso*»[29]. El tercer tomo se dedica íntegro a la poesía e incluye *Epícteto y Focílides.*

Nuevas dedicatorias y prólogos

Al convertirse en parte de una colección, cada obra *de por sí* deja de constituir un *cuerpo* para transformarse en elemento de un *cuerpo.* Se alteran determinados elementos, y ello plantea cuestiones relativas a la textualidad y materialidad de cada obra. La noción de dónde «comienza» y «acaba» un texto se hace variable.

Los elementos textuales que se remodelan se localizan en dos ámbitos: el particular de cada obra individual y el general de cada colección. Desde un principio, los textos preliminares propios a cada texto se eliminan. Ya las primeras colecciones no incluyen los preliminares que individualizan las obras; ni siquiera *Los Sueños* o *Política de Dios* conservan su aparato preliminar propio: el prólogo, las dedicatorias, citas, etc. Pero si Coello suprime, aunque sean de la pluma de don Francisco, dedicatoria y prólogo de cada obra, conserva algunos que juzga parte integrante del escrito, no un prólogo al texto. Generalmente se trata de los prólogos ficcionales, burla de Quevedo al modo de escribir ese género preliminar. Por ejemplo, las colecciones suprimen las dos dedicatorias generales de *Juguetes de la niñez* —«A ninguna persona de todas cuantas Dios crió en el mundo» y «A los que han leído y leyeren» (y la «Advertencia de las causas desta impresión. Don Alonso Mesía de Leyva»)—, pero conservan para cada discurso el prólogo y dedicatoria, que suelen tener carácter burlesco[30]. Es peculiar, en este aspecto de los preliminares suprimidos y los conservados, el criterio de cómo conciben los libreros costeadores la autoría de un texto. *Todas las obras en prosa* por primera vez imprime en colección *El Rómulo.* Suprime los dos (únicos) textos

[28] Para *La Fortuna* ver Schwartz. Ese texto se imprime con una disposición tipográfica de la página, que tiende a conservarse a lo largo de distintas ediciones.

[29] Ese segundo tomo contiene: *Vida de san Pablo, Vida y muerte de santo Tomás de Villanueva, Memorial por el Patronato de Santiago, De los remedios de cualquier fortuna, La cuna y la sepultura, Doctrina para morir, Virtud militante, Afecto fervoroso del alma agonizante, con las siete Palabras que dijo Cristo en la Cruz* y *Política de Dios,* segunda parte.

[30] Así, se conserva «A un amigo», «Al pío lector» de *El alguacil alguacilado;* «Carta a un amigo suyo», «Prólogo al ingrato y desconocido Lector» de *Las zahurdas de Plutón;* «A don Pedro Girón», «Al lector como Dios me lo depare, cándido, o purpureo, pío o cruel, benigno o sin sarna» de *El mundo por de dentro;* «A doña Mirena Riqueza» y «A quien leyere» de *Visita de los chistes;* «Delantal de libro» («Y séase Prólogo, o proemio quien quisiere») de *El entremetido, la dueña y el soplón.* También, *La culta latiniparla* incluye a «Doña Escolástica Polianthea de Calepino, señora de Trilingue y Babilonia», y *Cuento de cuentos,* la dedicatoria a Alonso Messía de Leyva.

(«A pocos» y la dedicatoria al duque de Medinaceli) de la pluma de don Francisco que ofrecía la edición príncipe de la traducción. En cambio, sí incluye el prólogo «Al que leyere» de Malvezzi.

En efecto, *Enseñanza* suprime, excepto en los casos mencionados, las dedicatorias y prólogos de Quevedo, esos paratextos que tienen una índole funcional circunscrita. La mayoría de textos prologales —no sólo los legales o la dedicatoria, sino también el prólogo del autor— se perciben como *prescindibles,* sustituibles, abocados a ser renovados, con carácter *caducable,* no parte estable, «integrada» de la obra. Concebidos como *texto de circunstancias,* son sustituidos por otros de autoría distinta, que atraigan a compradores, hablen a nuevos lectores, despierten la generosidad de algún protector.

Los preliminares generales de cada colección se rehacen, desaparecen dedicatorias y prólogos de colecciones anteriores. Así Coello y a la zaga los editores posteriores, suprimen textos prologales, conservan alguno, añaden otros nuevos. Escriben dedicatorias de la colección a un mecenas elegido por ellos. El proceso de renovación constante de cada colección, las solicitaciones a un protector del que se espera merced, es una lógica exigida por ese sistema de patronazgo altomoderno en el que también se desenvuelven los mercaderes de libros. Los libreros rehacen el producto, encabezan sus colecciones con textos que las «modernicen». Adecuados a su colección, Coello redacta un prólogo y una dedicatoria a un nuevo protector —Pedro Pacheco Girón, «del Consejo de su Majestad en los dos Supremos de Castilla, y de la general Inquisición»— (aunque el nombre no figura en la portada), práctica usual todavía en esa época. Es probable que la decisión de dedicar *Enseñanza* a Pacheco Girón fuera inspirada por un deseo de agilizar el proceso de recuperar parte de los originales perdidos. Coello le reconoce el *favor* y *patrocinio* —un protagonismo real o deseado— en la recuperación de los papeles confiscados a Quevedo. Alfay dedica *Todas las obra*s a Pedro Sarmiento de Mendoza, conde de Rivadavia. Coello dedica el segundo tomo de la colección (*Prosiguen*) a don Gutierre Domingo de Terán, señor de la casa de Terán. Cada portada de esa colección contiene el escudo del dedicatario del tomo. *Parte primera* y *Parte segunda* se dedican al duque de Medinaceli, Antonio Juan Luis de la Cerda, dando la portada del segundo tomo mayor relieve a los títulos de grandeza del mecenas que la del primero. Por su parte, Foppens dedica la colección al gobernador y capitán general de los Países Bajos, Luis de Benavides, marqués de Caracena, aspecto que no modifican los Verdussen.

Carta al Rey Luis XIII es una excepción en la tendencia a suprimir textos prologales. Como mencionamos, *Carta* era la única obra que había tenido una impresión en formato cuarto. *Todas las obras, Obras en prosa, Primera parte* la imprimen con excepcional «dignidad» tipográfica. Se copia casi a plana y renglón el diseño de la impresión de 1635 y se conservan tanto las características tipográficas de la portada, como «Al que leyere» y los demás textos preliminares; no sólo los textos sino tam-

bién la disposición visual, el modo de la *princeps* de desplegar en la plana los preliminares; así, el tipo, tamaño y alternancia de letra (redonda / itálica); la abundancia de blancos. En colección, la portada de la *Carta* ocupa una página entera. El título se presenta con letra de tamaño notablemente mayor que el de las restantes obras en la colección. También «Al que leyere» se imprime con letra mayor y destaca en una página dedicada a ese breve preliminar de apenas diecisiete líneas. Las colecciones, sin embargo, suprimen las notas marginales impresas, las referencias en el margen de las citas en latín de la *Carta*. ¿Por qué para la *Carta* se sigue la disposición tipográfica original, pero no ocurre lo mismo con ningún otro texto en *Todas las obras* o las colecciones posteriores? Ello podría explicarse por circunstancias materiales; que la *Carta* fuera el único original de imprenta que llegara al impresor conservando su portada y preliminares. Pero la explicación parece poco probable. Deben además considerarse razones de otro calibre. Puede que se propiciara aquí el recurso a estrategias tipográficas para llamar visualmente la atención sobre un texto que no interesaba colocar en el encabezamiento del volumen, pero que se percibía como de especial relevancia y «prestigio», perteneciente a un género político bien codificado. Se daba realce a esa obra de propaganda anti-francesa, dirigida a un monarca —Astrana edita la *Carta* como perteneciente a la correspondencia de Quevedo— y pieza de una orquestada campaña de propaganda anti-francesa llevada a cabo por Olivares.

Inestabilidad de los títulos de las obras

Pero si los libreros varían el formato, para escoger uno que se adecue mejor y proporcione mayor dignidad a la colección; si elaboran índices ajustados al nuevo volumen; si suprimen preliminares para añadir prólogos y dedicatorias actualizadas, por añadidura modifican asimismo elementos a primera vista menos característicos del proceso de *modernizar*, rejuvenecer el *cuerpo* de una colección. Alteran en varia medida aspectos que atañen al ámbito textual.

En las primeras colecciones llama la atención la *inestabilidad* del título de ciertas obras; así, *El Buscón* y *El gran tacaño; El chitón de las tarabillas* y *Tira la piedra y esconde la mano; La caída para levantarse* y *Vida de san Pablo; El epítome a la vida de Tomás de Villanueva* y *Vida del bienaventurado Fr. Tomas de Villanueva,* dando posiblemente pie, en este caso, a la confusión con el título de una biografía *larga* de Villanueva que se conjeturaba, Quevedo escribió y se habría perdido. Por otra parte, en las colecciones *Los Sueños* carecen de un título general. Para esa obra se producía una situación de variantes compleja debida a la existencia de tres versiones: *Sueños, Desvelos,* y la autorizada *Juguetes de la niñez. Enseñanza* imprime la edición autorizada pero sin incluir el título *Juguetes*. Ésta es la pauta de las siguientes ediciones: los varios discursos de *Los Sueños* no se agrupan bajo un título general (también el inventario de

Tarsia presenta cada *discurso* de los *Sueños* como obra independiente). Como mencionamos, tampoco se conserva ninguno de los textos preliminares de Quevedo a la obra. Estas decisiones editoriales fragmentan una unidad de la obra. No se presenta de forma unitaria, compuesta de varias partes —cinco discursos—, pensada y editada como un conjunto, sino como una constelación de textos. No obstante, la tipografía traza en el ámbito visual una sensación de continuidad. Presenta los sucesivos discursos juntos uno tras de otro, sin separación, sin empezar nueva página en el inicio de cada *sueño*.

Enseñanza remodela el título de *Política de Dios —Gobierno superior, y tiranía de Satanás—* que únicamente figura en el índice de la colección y es reelaboración del de la edición *princeps* no autorizada. El texto empieza en el epígrafe del capítulo I; no hay portada interior, titulillo, ni preliminares que indiquen al lector qué obra da comienzo. Algo similar ocurre en *Todas las obras*. Al texto de *Política* no lo precede el título de la obra. En esta colección, sin embargo el índice corrige el título al autorizado, *Política de Dios, gobierno de Cristo*. Los preliminares y la portada se reintegran en Foppens, tercera edición de *Política* en colección, y a la que este librero da un relieve tipográfico especial. Es la única obra que se imprime con un índice propio precediendo al texto. Además es la primera que imprime ambas partes de *Política,* aunque se disponen separadas, en dos tomos.

El trabajo de la *obra completa* presupone y establece una singularidad subjetiva del autor, considerado el principio que da coherencia a la obra. Se concibe desde una estética de la totalidad, ajena a la estética moderna del fragmento, de lo inacabado, pero también a las eclécticas prácticas editoriales del siglo XVII, que tienen una lógica de los géneros textuales distinta. En ese sentido, las primeras colecciones de obras quevedianas no pueden considerarse proyectos editoriales de obras completas. En el ámbito de la poesía parece haber un mayor impulso que en el de la prosa hacia las colecciones exhaustivas, completas, de poemas, que suelen aumentarse con la «vida» del poeta. Los primeros trabajos de recopilación de la prosa de don Francisco, llamativos en su falta de «esplendor», se llevan a cabo a partir de un concepto pragmático de colección, orientados por un eficaz espíritu comercial de los libreros madrileños, donde es notable la ausencia de los textos divulgados exclusivamente en manuscrito. Quevedo se revela ya como un autor tenazmente elusivo ante el editor que aspire a realizar una edición de su *Obra completa*.

Bibliografía

Arellano, I., ed., F. de Quevedo, *Los sueños,* Madrid, Cátedra, 2003.

Astrana Marín, L., ed., F. de Quevedo, *Obras completas en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.

Bouza, F., *Corre manuscrito. Una historia cultural del Siglo de Oro,* Madrid, Marcial Pons, 2001.

Crosby, J. O., *The Text Tradition of the Memorial «Católica, sacra, real Magestad»,* Lawrence, University of Kansas Press, 1958.
Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.
Crosby, J. O., ed., *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo,* Woodbridge, Tamesis, 2005.
Dongelmans, B., «The Prestige of Complete Works. Some Editions of Joost van den Vondel (1587-1679) Discussed», *New Perspectives in Book History, Contributions from the Low Countries,* ed. M. van Delft, F. de Glas y J. Salman, Zutphen, Walburg Press, 2006, pp. 65-82.
Gutiérrez, C., *La espada, el rayo y la pluma. Quevedo y los campos literarios y de poder,* West Lafayette, Purdue University Press, 2005.
Jauralde, P., «Las ediciones póstumas de Quevedo», *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro,* ed. J. Cañedo e I. Arellano, Pamplona, Eunsa, 1987, pp. 211-231.
Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Létoublon, F., «Remarques sur l'absence de la notion d'oeuvres complètes chez les autheurs de l'Antiquité», *La notion d'oeuvres complètes,* ed. J. Sgard y C. Volpilhac-Auger, Oxford, Voltaire Foundation, 1999, pp. 13-18.
Love, H., *The Culture and Commerce of Texts. Scribal Publication in Seventeenth-Century England,* Amherst, University of Massachusetts Press, 1993.
Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura,* Pamplona, Eunsa, 1992.
Moll, J., «El proceso de formación de las "Obras completas" de Quevedo», *Homenaje a Eugenio Asensio,* ed. L. López Grigera y A. Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 321-330.
Paredes, A. V. de, *Institución y origen del arte de la imprenta y reglas generales para los componedores* (1680), ed. J. Moll, Madrid, Calambur, 2002.
Peraita, C., *Quevedo y el joven Felipe IV: el príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.
Peraita, C., «*Comercio de difuntos, Ocio fatigoso de los estudios.* Quevedo lector humanista», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 272-295.
Peraita, C., «*Así está impreso:* percepciones quevedianas de la cultura del libro en torno al *Para todos* de Pérez de Montalbán», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 341-366.
Peraita, C., *Gobernar la república interior, enseñar a ser súbdito: hagiografía y sociedad cortesana en Quevedo,* (en prensa).
Peraita, C., ed., ver *Comentario a la carta del rey don Fernando* y *Carta al rey Luis XIII de Francia.*
Plata, F., «La polémica en torno a La Perinola de Quevedo con un texto inédito», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 245-255.
Quevedo, F. de, *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra, vols XXIII, XLVIII, Madrid, BAE, 1852 y 1859.
Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
Quevedo, F. de, *Lince de Italia u zahorí español,* ed. I. Pérez Ibáñez, Pamplona, Eunsa, 2002.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 2003.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, *Obras completas,* vol. I, tomo 1, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, pp. 185-467.
Quevedo, F. de, *La fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral,* ed. L. Schwartz, *Obras completas,* vol I, tomo 2, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, pp. 563-809.

Quevedo, F. de, *Comentario a la carta del rey católico don Fernando,* ed. C. Peraita, *Obras completas,* vol. III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 3-41.
Quevedo, F. de, *Grandes anales de quince días,* ed. V. Roncero, *Obras completas,* vol III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 43-115.
Quevedo, F. de, *Carta al rey Luis XIII de Francia,* ed. C. Peraita, *Obras completas,* vol III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 249-315.
Rey, A., «Los memoriales de Quevedo a Felipe IV», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 257-266.
Roncero, V., ed., F. de Quevedo, *Grandes anales de quince días,* en *Obras completas,* vol III, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, pp. 43-115.
Schwartz, L., ed., F. de Quevedo, *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Fantasía moral,* ed. L. Schwartz, *Obras completas,* vol I, tomo 2, coord. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, pp. 561-810.
Tarsia, P. A., *Vida de Don Francisco de Quevedo* (1665), Aranjuez, Editorial Ara-Iovis, 1988.
Zaid, G., «Tres conceptos de obras completas», *Letras Libres,* 6, mayo, núm. 63, 2004, pp. 44-47.

¿Qué hacer con «textos tóxicos»? El caso de *Execración contra los judíos* de Francisco de Quevedo

James Iffland
Boston University

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 151-195]

Como estudioso de la obra de Francisco de Quevedo desde hace muchos años, la noticia del descubrimiento y publicación del manuscrito de *Execración contra los judíos* por parte de Fernando Cabo y Santiago Fernández Mosquera a comienzos de los años noventa no me tomó de sorpresa precisamente[1]. La veta antisemita en su producción se asoma por doquier, desde su poesía y prosa satírica (pensemos en «Un hombre a una nariz pegado» y el episodio de los Monopantos en *La Hora de todos*) hasta sus tratados políticos y doctrinales (pensemos en *Política de Dios* y en *La primera y más disimulada persecución de los judíos*). Como estaba dedicado a otras áreas de mi investigación en aquel momento, confieso que ni siquiera tomé el trabajo de encontrar un ejemplar para leérmelo. Sólo después de topar con las referencias a ella en la monumental biografía de Pablo Jauralde[2] empecé a interesarme por la *Execración*. Parecía que se trataba de un texto considerablemente más extremo respecto a los otros donde se encontraban los elementos antisemitas que ya conocía.

Cuando al final pude leer el texto en su totalidad, me desveló, en efecto, no un lado «nuevo» en este escritor al que he admirado tanto, sino una versión mucho más concentrada, e incluso siniestra, de sus pasiones de sobra conocidas.

De inmediato empezaron a funcionar los mecanismos que tenemos todos los que estudiamos la cultura de épocas históricas retiradas de la

[1] Como aclaran los editores, el manuscrito, dado por perdido desde el siglo XVII, fue localizado en la Biblioteca del Real Consulado de La Coruña por don José María Díaz Fernández, canónigo-archivero de la Catedral de Santiago (ver p. IX).

[2] Ver Iffland, 2001.

RECIBIDO: 24-8-2009 / ACEPTADO: 4-9-2009

nuestra y de su sensibilidad ética y moral. Quevedo es simplemente un «hombre de su momento»: un español del siglo XVII, proclive, por tanto, a manifestar todas las taras predecibles. Muchas de éstas son derivadas de toda la herencia judeo-cristiana europea. ¿Por qué nos han de sorprender manifestaciones antijudías o misóginas o clasistas si todas éstas son simplemente plasmaciones de la cultura hegemónica? Esperar otra cosa sería una ingenuidad histórica. Contextualizar, en fin, nos lleva por fuerza a perdonar.

Pero en el caso en cuestión, me parece una estrategia exculpatoria no muy persuasiva. En gran parte mi reacción tiene que ver con mi condición de docente universitario. Llevo años enseñando las obras de Quevedo y aún lo haré por unos cuantos más. ¿Qué debería hacer yo, en mi esfuerzo por cultivar por lo menos una admiración —¿tal vez un amor?— por la obra de Quevedo, sabiendo que entre las páginas que nos dejó figura la *Execración?* Al enseñar un soneto como «Yo te untaré mis obras con tocino» con sus diversos ingeniosos insultos, ¿debería aludir a la existencia de este texto donde se plantea el antisemitismo de manera mucho más «contundente»? O bien, ¿mencionarla como si no hubiera nada cualitativamente distinto de las manifestaciones antisemitas que ya conocemos? O bien, ¿debería fingir que no existe?

La cosa resulta más complicada aún por otro factor: realizo mi labor docente en las aulas de una universidad norteamericana. Por motivos variados, el tema del antisemitismo se tiende a tratar con una especial cautela en los Estados Unidos. No es que el antisemitismo se trate con ligereza en otras partes del mundo, pero enseñar a Quevedo en este país no es lo mismo que enseñarlo en España, en Francia, en México, etc. Esto tiene que ver, por supuesto, con el hecho de que estamos en la época pos-Holocausto. Enseñar cualquier texto con elementos antisemitas —desde el *Merchant of Venice* de Shakespeare hasta los *Cantos* de Ezra Pound— no puede ser igual después del exterminio realizado en los campamentos de concentración nazis. La pregunta que surge por fuerza es: ¿Hasta qué punto textos como estos no habrán contribuido a las condiciones de posibilidad de un Auschwitz? Afirmar que sólo forman pequeños eslabones en una larga cadena que remonta hasta las epístolas de san Pablo no resulta tan fácil cuando enseñamos estos textos a los estudiantes de hoy, todos nacidos muchos años después del Tercer Reich y todos ellos bastante concienciados respecto al tema del genocidio en general. Vivimos sumergidos en el ethos de los llamados «derechos humanos» y nuestros jóvenes tienden a saltar cuando se cruzan con manifestaciones *abiertas* de racismo, antisemitismo, misoginia, etc. Y si bien todos nosotros, de manera académicamente responsable, intentamos poner las cosas en su «contexto histórico», nuestros alumnos —a lo mejor para bien— no nos sueltan tan fácilmente.

Pero esto es verdad, claro está, en muchas partes del mundo, no sólo en los Estados Unidos. ¿Por qué insistir, entonces, en las peculiares condiciones que reinan aquí?

La respuesta tiene que ver con la forma tan intensa, tan sistemática, en la que se aborda el tema del Holocausto en este país en particular —producto, en gran medida, de grupos de presión judíos[3]. Ser tachado de antisemita conlleva a consecuencias mucho más palpables que en muchas otras partes del mundo, especialmente en los sectores educativos. El hecho que los Estados Unidos tuvo un papel clave en la derrota del nazismo no significa gran cosa en última instancia. Los norteamericanos tenemos un deber especial de recordar el Holocausto y de asegurarnos que nunca ocurra nada semejante otra vez[4].

En este contexto no se puede hacer caso omiso de la relación especial que existe entre los Estados Unidos y el estado de Israel. Esa relación se refuerza en gran medida por la manera en que se cultiva la conciencia del Holocausto en medios escolares y culturales en este país[5]. Criticar el sionismo es rutinariamente asociado con el antisemitismo. Criticar al estado de Israel (más que nada en relación al tema palestino) se asocia desde esta perspectiva con los llamados «Holocaust deniers» —o sea, los que niegan la existencia histórica de los campamentos de concentración nazis[6].

Tomando en cuenta esta situación sociopolítica muy real, el problema de cómo abordar textos de índole antisemita en las aulas y en nuestra investigación resulta espinoso. Si resulta que un profesor se pasa todo el día alabando la grandeza de un autor «x», y luego se descubre que dicho autor ha afirmado cosas terribles contra los judíos, que ha hablado a favor de la Inquisición, etc., ¿no se ponen en tela de juicio los criterios morales de ese profesor? ¿No *simpatizará* secretamente con los sentimientos expresados por aquel autor al que tanto ensalza? Por otra parte, ¿realmente resuelve el asunto si el profesor dedica mucho tiempo denunciando estos si, acto seguido, se transporta en sus alabanzas de la poesía de amor, por ejemplo, del autor en cuestión? ¿Son fácilmente separables las dos facetas de sus obras? Y si confesamos que, en última instancia, es *imposible* separar las dos facetas, ¿no tenemos que admitir que tal vez toda la obra de nuestro genio esté «contaminada»?

Parte del punto de partida para las reflexiones que siguen es justo mi propia indecisión respecto al camino que hay que tomar con los «textos tóxicos» de los grandes escritores. Si ocultamos su existencia, ¿qué

[3] Ver al respecto el importante, y controvertido, libro de Finkelstein, 2000.

[4] Habría que reconocer también que es verdad que en los Estados Unidos no se hizo todo lo posible para frenar el ascenso del nazismo durante los años treinta, como sucedió en muchos otros países del mundo. De hecho, hubo incluso actitudes «comprensivas» respecto al gobierno de Hitler, a veces en las más altas esferas de la academia norteamericana. Ver al respecto el nuevo libro de Norwood, 2009.

[5] Botones de muestra van desde el *United States Holocaust Memorial Museum* en Washington y el monumento dedicado a las víctimas de Holocausto ubicado en pleno centro histórico de Boston hasta la celebración de Holocaust Education Week en muchas municipalidades, escuelas y universidades.

[6] El reciente caso del obispo Richard Williamson muestra el tipo de escándalo que puede surgir en relación a este fenómeno.

hacemos cuando un alumno aplicado levanta la mano para preguntarnos por qué no hemos mencionado la *Execración* cuando hablamos de las sátiras antisemitas de Quevedo? ¿Cómo contestamos si al enseñar a Pound, o a Eliot o a Martín Lutero alguien hace la pregunta incómoda sobre afirmaciones terribles que se hallan en sus obras? ¿No corremos el riesgo de parecer hipócritas? Y si somos más abiertos al respecto, señalando nosotros mismos estas dimensiones de sus obras, ¿cómo abordamos la co-presencia de la supuesta «grandeza» de los autores en cuestión y las «anchuras éticas» que también están en evidencia?[7]. ¿Nos atrevemos a abrir la caja de Pándora de la que podría salir la posibilidad de que las taras éticas sean, en parte, la fuerza detrás de aquella grandeza? ¿Cómo nos mirarían nuestros estudiantes (o incluso nuestros colegas) si osáramos a sugerir tal cosa?

En las páginas que siguen me planteo varias tareas. Primero, examinaré la *Execración* para precisar mejor cómo cabe ésta dentro de la larga tradición del antijudaísmo y del antisemitismo (términos que no son sinónimos, como veremos más adelante) en Occidente. El excelente trabajo realizado por Fernando Cabo y Santiago Fernández Mosquera nos provee una concienzuda contextualización histórica de la *Execración,* incluyendo el lugar que ocupa el texto dentro del antisemitismo de la época[8], pero me parece necesario echar una mirada más abarcadora al asunto, remontando a épocas históricas más remotas y a otros espacios geográficos europeos. A continuación examinaremos conexiones entre la *Execración* y otras esferas de la producción quevediana una tarea ya realizada en parte por Cabo y Fernández Mosquera (ver pp. XLIX-LVII), pero orientada en una dirección diferente de la mía. Señalaré posibles nexos entre el furor antisemita de la *Execración* con otras áreas de la ideología de Quevedo y de su misma creatividad como escritor. Finalmente, volveremos a las diversas preguntas planteadas arriba respecto a las actitudes que nosotros, en nuestra labor como estudiosos y docentes, deberíamos tomar respecto a obras como la *Execración*. Este tema se vinculará, necesariamente, al antes mencionado problema de los contextos nacionales en los que se enseña a Quevedo.

[7] Huelga decir que el mismo problema se aplica a los grandes héroes nacionales de casi todos los países del mundo. En el caso de los Estados Unidos, saltan a la vista los ejemplos de George Washington y de Thomas Jefferson, dueños de numerosos esclavos los dos.

[8] Señalan, por ejemplo, en el Prólogo (XXXIV) y en sus notas la estrecha relación entre el texto de Quevedo y el *Discurso contra judíos* (1631) del fray Diego Gavilán Vela: «En[el *Discurso*] se encuentran muchos de los lugares comunes, de las citas, incluso de los argumentos que utilizará el escritor madrileño. […] El *Discurso* de Gavilán Vela conoció una amplia difusión en su momento y no es nada arriesgado suponer que Quevedo lo hubiese manejado. Los puntos de contacto son, desde luego, innegables» (XXXIV). En realidad, la obra de Gavilán Vela es una traducción del portugués de un texto escrito por un tal «Acosta», nombre que correspondía, en realidad, a Vicente da Costa Mattos, y titulado *Discurso contra a perfidia de Judaismo continuada nos presentes apostatas* (1622). Para un análisis detallado de la obra de Gavilán Vela, consúltese el sólido estudio de Josette Riandière La Roche, 1983, el cual contiene extensas citas de la obra.

I

Cabo y Fernández Mosquera explican cuidadosamente el contexto preciso dentro del cual se compuso la *Execración* en su edición del texto (ver pp. x-xxxiv). Se trata específicamente de lo que los editores llaman un «texto de circunstancias» (x), esto es, un *memorial* dirigido a Felipe IV en el cual Quevedo protesta enérgicamente contra la política del Conde-Duque de Olivares de fomentar la llegada de hombres de negocios de origen marrano-portugués para ayudar a solventar las precarias finanzas del reino en un momento crítico de la historia de España (el cual incluye las primeras fases de la Guerra de los Treinta Años). Habiendo formado parte del círculo íntimo del Conde-Duque, Quevedo está pasando a la oposición, formada en gran medida por altos aristócratas desafectos —una evolución política que a lo largo llevará al encarcelamiento de Quevedo en 1639[9]. A espaldas de Olivares, y sin mencionar a éste directamente, Quevedo le pide al rey que vuelva a las heroicas medidas de sus antecesores, Fernando e Isabel, expulsando de sus reinos a los «asentistas portugueses». En los momentos de mayor exaltación del texto, Quevedo parece abogar por el exterminio físico de estos sujetos de origen judío —una especie de «Solución Final», claro está, dentro de los límites tecnológicos del siglo xvii[10].

El meollo del argumento de Quevedo radica en sentimientos de tipo nacionalista, rodeados éstos de una larga retahila de lugares comunes antijudaicos y antisemitas. ¿Cómo puede el gobierno «entregar» a España a los «asesinos de Cristo», a un grupo totalmente falto de lealtad al país hasta tal punto que es proclive, incluso, a cooperar con sus peores enemigos? ¿Cómo puede permitir que un pueblo cuyos valores giran alrededor del «dinerismo» (como lo denomina en *La Hora de todos*) suplante los «auténticos» valores españoles que justamente son la clave de su éxito histórico? Es más, se trata de gente que incurre en gestos blasfemos con enorme desfachatez[11].

El lector habrá notado que he utilizado los términos *antijudaísmo* y *antisemitismo* en diferentes momentos de mi exposición. Antes de proseguir, quisiera explicar la distinción semántica. Me baso aquí en los excelentes estudios de Gavin Langmuir reunidos en *Towards a Definition of Antisemitism*. Este historiador insiste en la necesidad de distinguir entre las variadas formas de hostilidad dirigida contra los judíos a través de la historia. ¿Se puede considerar como fenómenos equivalentes la hostilidad expresada por Tácito o por san Pablo, o incluso la responsa-

[9] Aparte del Prólogo de Cabo y Fernández Mosquera, el lector puede consultar las partes pertinentes de la detallada biografía de Jauralde, 1998, especialmente las pp. 759-776, para la fase inmediatamente previa a su arresto.

[10] Aquí ya empezamos a entrar en las aristas ético-morales de la *Execración*. ¿Cabe en la misma categoría un texto que aboga activamente a favor de medidas prácticas de represión antisemitas, dirigido a la máxima autoridad política del país, y uno que simplemente recicla, en el contexto del género satírico, estereotipos sobre las características físicas de los judíos? Volveremos a este problema más adelante.

ble por los alborotos anti-judíos en Alejandría en el año 38 D.C., y aquélla responsable por el Holocausto en el siglo XX? La respuesta de Langmuir es negativa.

Este estudioso arguye que el antisemitismo, surgido en cierto momento de la Edad Media en el norte de Europa, es un fenómeno cualitativamente diferente del antijudaísmo que se puede rastrear hasta la Antigüedad clásica. Este último depende en gran medida de diferencias en sistemas de creencias:

> Anti-Judaism I take to be a total or partial opposition to Judaism —and to Jews as adherents of it— by people who accept a competing system of beliefs and practices and consider certain genuine Judaic beliefs and practices as inferior. Anti-Judaism, therefore, can be pagan, Christian, Communist, or what you will, but its specific character will depend on the character of the competing system. Voltaire's anti-Judaism differed from that of Augustine as Augustine's differed from that of Tacitus. (p. 57)

Por motivos obvios, hay que destacar la especial relación que tiene el antijudaísmo con el cristianismo: «Of all forms of anti-Judaism, the Christian has been the most intense because of the intimate dependence of Christianity on Judaism» (p. 57). La pervivencia del judaísmo después de la llegada de Cristo (en principio el tan esperado Mesías) representa un desafío, si no una seria amenaza, para la doctrina cristiana:

> Christianity […] grew out of Judaism amidst a conflict with non-Christian Jews, and that birth trauma was enshrined in Christian revelation and central to Christian theology. The Christian acceptance of Jewish scripture and the Christian claim to be the true Israel meant that, for Christians, Jews were a central element of God's providential plan. Moreover the continued existence of Judaism after Jesus was the physical embodiment of doubt about the validity of Christianity. Unlike pagan anti-Judaism, Christian anti-Judaism was a central and essential element of the Christian system of beliefs. (pp. 57-58)

[11] Quevedo, *Execración,* pp. XII-XIII: «El pretexto para la redacción del escrito, y que le da su título [esto es: *Execración por la fe católica contra la blasfema obstinación de los judíos que hablan portugués y en Madrid fijaron los carteles sacrílegos y heréticos, aconsejando el remedio que ataje lo que, sucedido, en este mundo con todos los tormentos aún no se puede empezar a castigar*], lo encuentra Quevedo en la aparición en Madrid de unos carteles en lengua portuguesa vindicativos de la religión hebrea. […] Según una relación contemporánea, los hechos se desarrollaron de la siguiente manera. En el amanecer del sábado 2 de julio de 1633 aparecieron fijados en distintos lugares del centro de Madrid […] unos pasquines que proclamaban: *Viva la ley de Moisén y muera la de Cristo,* además de otras cosas a este tono». El escándalo fue grave. Prueba de ello es que las indagaciones para descubrir a los autores de los carteles empezaron de inmediato. Y al día siguiente la religión de San Francisco y los miembros de la Orden Tercera organizaron una solemne procesión de desagravio que partió del convento situado en la calle de la Reina. Ese mismo 3 de julio, se hicieron públicos, en las iglesias y conventos de la corte, edictos de excomunión contra todos aquellos con alguna implicación en el caso. Y por la tarde, la Inquisición ofreció públicamente una recompensa de nada menos que mil ducados a quien descubriese a los autores de los pasquines […]. Las cosas no quedaron ahí. Hubo un decreto real del mismo 3 de julio, y también el Consejo de Castilla tomó cartas en el asunto a partir de una consulta de la Corona».

En la *Execración* veremos muchos elementos del tradicional antijudaísmo bosquejado por Langmuir, con todos los relevantes aditamentos teológicos y bíblicos. Ahora bien, ¿en qué consiste el *antisemitismo* a diferencia del antijudaísmo, y hasta qué punto se encuentra en el texto bajo consideración? Langmuir arguye que el antijudaísmo prepara el terreno para el antisemitismo, pero que hay un salto cualitativo en el origen de la hostilidad que plasma. Se trata ya no de simples, si bien muy serias, diferencias de índole doctrinal, sino de la atribución a los judíos de toda una serie de maldades y actos crueles que nadie había presenciado nunca, por ejemplo, los asesinatos rituales, el uso de «sangre cristiana» para oscuros fines mágicos y / o médicos, el canibalismo ritual, las «torturas» de Cristo mediante la profanación de la hostia, etc.:

> The irrationality of these chimerical fantasies is central for my conception and dating of antisemitism. Their rationalization of hostility to Jews differed radically from the justification of anti-Judaic doctrine; no mere exaggeration of what some or many real Jews had done [por ejemplo, participar, aunque oblicuamente, en la ejecución de Cristo], they attributed to all Jews characteristics no one had ever observed. And whatever precise psychological explanation be given, they expressed and engendered a new and peculiarly violent hatred. More and more non-Jews came to hate those they thought of as «Jews» because of something that existed only in the hater's head: the chimerical fantasy of the mysterious Jew who was dangerously different from what he or she seemed to be and who secretly conspired to do immense evil to Christians. (pp. 14-15)

Según Langmuir, el antisemitismo propiamente dicho nace en el norte de Europa (Alemania, Inglaterra) hacia los siglos XII-XIII; es más, se trata de un fenómeno esencialmente igual al antisemitismo de nuestros tiempos: «To me […] it seems clear that, already by the end of the thirteenth century, many Christians in northern Europe were manifesting the same kind of completely irrational hostility toward Jews that Hitler would express much more devastatingly six centuries later» (p. 15). Este tipo de hostilidad, insiste Langmuir, tiene características perfectamente observables, lo cual nos permite distinguirlo de otros tipos de hostilidad contra judíos (ver p. 16)[12].

Es de notar que estos atributos «quiméricos» (como los denomina Langmuir) aparecen hacia las mismas fechas en que los judíos empiezan a asociarse más ceñidamente con ciertas prácticas económicas, más que nada con la famosa «usura». Junto con muchos otros historiadores, Langmuir destaca el hecho que la población judía europea no se asociaba con la usura hasta bien entrada la Edad Media (y aquí más que nada en el norte de Europa) (ver pp. 10, 60, 305). Es más, destaca cómo fue un sector de la actividad económica que esencialmente le fue impuesto a la población judía (p. 305, entre otras). Aquí poco a poco se asoma el

[12] Hacia el final de su libro nuestro autor repite tajantemente que el término «antisemitismo» solo debería ser utilizado para referirse a «socially significant chimerical hostility against Jews» (p. 328).

coctel peligroso en que se van combinando ingredientes de diversa procedencia, desde clásicas acusaciones antijudaicas («asesinos de Cristo») hasta la asociación estrecha con la usura y rumores de canibalismo, del envenamiento de pozos, etc.

Al ir deslindando las complejidades de este fenómeno, Langmuir establece otra distinción que nos será útil más adelante en el análisis de la *Execración*. Este historiador subraya el hecho que muchos aspectos de la hostilidad dirigida contra los judíos están presentes en la que se expresa contra otros «outgroups» (grupos marginados), para utilizar el muy difundido término sociológico. Langmuir denomina esta clase de hostilidad como «xenofobia». Se trata de un miedo suscitado por la supuesta amenaza que representa el «outgroup» en cuestión. Es más: en la xenofobia se halla normalmente un «grano de verdad» («kernel of truth»); no se basa exclusivamente en atributos quiméricos[13]. En el caso que nos concierne, es verdad que los judíos paulatinamente iban asumiendo el papel de prestamistas («usureros») en la sociedad medieval europea. La hostilidad xenofóbica surge cuando se percibe ese papel como un peligro para la sociedad. Explica Langmuir:

> The most obvious characteristic of xenophobic assertions [...] is that they impute to all people labeled as members of an outgroup the actions of some members that have been considered a threat to the ingroup. [...] The concept of «the Jews» or of any large outgroup is an abstraction. And what xenophobic assertions do is to make the abstraction more real than any individual components. [...] Within a xenophobic assertion, the meaning of the outgroup label is supplied and delimited by a grammatical connection with some threat, not by the empirical characteristics of the outgroup. The subject of a xenophobic assertion is not the outgroup; it is a felt social menace. (pp. 329-330)

Como sería de esperar, el enfocarse de manera obsesiva en la amenaza que representa el «outgroup», y las medidas prácticas tomadas para eliminar ésta, son a menudo una forma de enmascarar debilidades internas del «ingroup» —algo que nos puede resultar muy pertinente en el caso de Quevedo y la España del siglo XVII. Como afirma Langmuir: «Obsessive focusing on very partial, but manipulable and external, components of the menace distracts attention from more threatening aspects, from weakness of ingroup organization and similarly menacing conduct of its own members» (pp. 332-333). Hasta el día de hoy, resulta social y políticamente conveniente atribuir graves problemas internos de una sociedad a la amenaza representada por «outgroups» de variada índole, desde los inmigrantes (mexicanos, marroquíes) hasta las comunidades afroamericanas o gitanas. El recurso del chivo expiatorio le permite a la sociedad simplificar los muchos problemas que la aquejan: «Si sólo pudiéramos eliminar a éstos, todo andaría mejor».

[13] Langmuir, 1990, p. 334: «Chimerical assertions have no "kernel of truth". This is the contrast which distinguishes the hostility that produced Auschwitz from that manifested against Jews in ancient Alexandria».

En el caso de la hostilidad vinculada a acusaciones quiméricas contra un «outgroup», también se trata, claro está, de buscar un chivo expiatorio. Pero Langmuir postula que el miedo provocado por el «outgroup» surge muchas veces no de una amenaza dirigida contra la sociedad *in toto* sino de una especie de amenaza interna del propio individuo:

> The initial or originating function of chimerical assertions would seem to be to express the awareness of individual members of the ingroup of a menace within themselves, their awareness at some psychic level that there are threatening cracks in their personality between their imagination or impulses and the social values they have internalized, this feeling that they are not comfortably integrated either within their society or within themselves. Chimerical assertions function to relieve the resulting tension —the anger, fear, or guilt— by expressing its existence openly in a socially acceptable form[14], by presenting the interior conflict as a social problem, a struggle between the ingroup and its acknowledged enemies. Thereby, the microsocially acknowledged realities, the sense of separation from society with its values is diminished, and the individual may obtain a social approval for this struggle to support those values against evil. (p. 338)

Estas matizaciones de Langmuir respecto a factores de índole más social, por un lado, y por otro, más radicados en la psique del individuo, se derivan de toda una tradición interpretativa del antisemitismo. Es decir, existe la tendencia de buscar causas de tipo socioeconómico y político a la vez que muchos investigadores —motivados, claro está, por las manifestaciones más vehementes y chillonamente irracionales del antisemitismo en épocas históricas recientes— no pueden resistir la tentación de hurgar en oscuros mecanismos internos[15].

En las páginas que siguen examinaremos la *Execración* desde las dos perspectivas. Cabo y Fernández Mosquera han realizado una excelente labor más en el área socioeconómica y política, evitando, de manera sobria, meterse en la psicodinámica que puede estar en juego. Si bien intentaré aclarar otros aspectos de la primera área, especialmente para colocar la *Execración* dentro de la historia del antijudaísmo / antisemitismo, también adelantaré unas hipótesis sobre la conexión entre la obra y el lado «tortuoso y complejo» de la personalidad de Quevedo en cuyos vericuetos Cabo y Fernández Mosquera no entran.

II

Al examinar la *Execración,* encontramos amplias manifestaciones de lo que Langmuir identifica como antijudaísmo. Quevedo vuelve una y otra vez, empleando fuentes tanto del Antiguo y del Nuevo Testamento como a autoridades religiosas más cercanas a su época, a identificar al judaísmo como un conjunto de creencias ya superado y fundamental-

[14] Huelga señalar que aquí figuraría la composición de poemas satíricos.

[15] Para un sucinto resumen de las distintas corrientes teóricas sobre los orígenes del antisemitismo, consúltese la sección del libro de Shain, 1998, dedicada a ellas (pp. 7-15).

mente inferior al cristianismo. Comienza, como sería de esperar, con fuentes del Antiguo Testamento para mostrar cómo incluso antes del advenimiento de Cristo, el pueblo hebreo se veía propenso al pecado. Con la autoridad de Isaías, pasando por Nahum, Quevedo, tacha a la nación judía de «ramera»: «yo reconozco ser esta ramera la nación hebrea con la autoridad de Isaía (cap. 1): [...] ("¿Cómo se ha vuelto ramera la ciudad fiel llena de juicio?")» (p. 7). Más adelante, los salmos de David resultan pertinentes:

> Presento a V.M. por testigo contra esta generación de hierro adúltero y viperina a David. De ellos es, con ellos habla nombrándolos y mandándolos que atiendan y llamándolos, como su rey, su pueblo (salmo 77): [...] («Atended, pueblo mío»). En todo este salmo encarece su dureza, su desagradecimiento, su obstinación, su olvido, sus maldades, su ceguera, su idolatría. Dice los beneficios tan maravillosos que de Dios recibieron y cómo se los pagaron en ofensas. Dice los castigos y cómo los despreciaron con perfidia. De que se colige, Señor, que, pues Dios ni por bien ni por mal los redujo, deben tomar enseñanza los hombres para tratarlos y conocerlos. (p. 20)

Y claro está, no puede faltar la autoridad del mismo Moisés: «Los oprobios con que los nombro a estos judíos no los invento; de su caudillo Moisén los aprendí (*Deuteronomio,* 32): [...] ("Generación depravada y perversa, ¿esta paga das a tu Señor, pueblo necio y insipiente? ¿Por ventura no es Él tu padre que te posee y te crió?")». Esta cita da lugar a una de las acusaciones más contundentes de Quevedo:

> Con este lugar pruebo yo que los judíos hoy son los puros ateístas. Opinión es mía; no pierda por serlo, ni por nueva. Señor, los judíos es evidente que no creen nada, porque al que es Dios le niegan y al que no lo es le aguardan. Tienen por ley la que ya no lo es y así viven sin ley, cosa que los turcos los hacen confesar cuando reniegan. Por ellos dijo David entonces para ahora: [...] («Dijo el insipiente en su corazón: no hay Dios»). Que este insipiente sea el pueblo judío literalmente lo dijo Mosén en el lugar citado cuando le llamó [...] («Pueblo necio y insipiente») con la propria individual palabra. Y porque se conociese que este insipiente que dijo que no había Dios era el pueblo hebreo, dio las señas con que hoy ellos propios lo confiesan: [...] («Corruptos son y abominables en sus tratos. No hay quien haga bien, no hay ni uno»). (pp. 21-22)

Con la acusación de ateos, Quevedo pone de relieve la fuerza motriz del antijudaísmo cristiano: el problema de la «descreencia» («unbelief»), como lo denomina Langmuir. La persistencia del judaísmo deja plantada la duda sobre la validez de todas creencias cristianas —obviamente catalizador de una ansiedad muy profunda entre sus adeptos [16]. El punto central se recalca más adelante:

> ¿Quién se persuadirá que los judíos se cansan de aguardar, siendo su pecado y su error no hartarse de guardar? Tal es esta incorregible nación, que no quiere aguardar lo que había de venir, como en ese caso aconteció con Moisén, y perseveran en guardar lo que ya no puede venir, como el Mesía, que ya vino. Pues, Señor, ¿qué se puede esperar de gente que desespera de

> lo que ya llega, que duda de la que ya llegó, que espera lo que no ha de llegar; gente ni contenta con un Dios, pues pide muchos, ni con muchos, pues aguarda uno? (p. 26)

Parafraseando un pasaje de *Decretales, de iudeis sarracenis* del papa Gregorio IX, Quevedo dice: «manda este decreto que se prohíba a los cristianos servir a los judíos y a las amas cristianas que no críen sus hijos, y da la razón: porque las costumbres de los judíos en nada concuerdan con las nuestras, y con el trato y conversación, dice el Santo Pontífice, les es fácil a ellos seducirlos a su perfidia y bestial superstición» (p. 16). Aquí, el sistema de creencias judío se define como «superstición» frente al cristiano; dada la oportunidad, los judíos engañarán a los ingenuos e indefensos seguidores de la «verdadera fe».

Esto nos sirve como transición al tema crucial de los conversos. Quevedo insiste en la esencia transhistórica de los judíos: «Hoy y siempre fueron como son y siempre serán como fueron» (pp. 23-24). De ahí la sensatez de las medidas empleadas contra ellos durante siglos. Tras haber citado el precedente legal de «la setena partida (título 24. De los judíos)», la cual afirma que la razón por la cual se permite a los judíos vivir entre cristianos es justamente para que «"viviesen como en captiverio para siempre, porque fuesen siempre en remembranza a los hombres que ellos venían del linaje de los que crucificaron a Cristo"», Quevedo prosigue a argüir lo siguiente:

> No podrá ser la razón por que Vos consentís judíos contraria a la razón por que los consiente la Iglesia, los emperadores, reyes y príncipes, pues aquélla fue tan santa como tenerlos para que en su captiverio y desprecio se vea el castigo que merecieron por haber crucificado a Jesucristo. Si dijeron que esta ley habla contra los judíos que lo son y no contra los conversos, al que lo dijere le desmienten estos propios conversos, con sus maldades y carteles[17], tanto peores que los otros cuanto lo prueba no haberse convertido sino para poder hacer lo que hacen. Pues los judíos que públicamente profesan su error y visten traje de judíos se contentan con no ser ellos cristianos, mas éstos, dolosamente conversos, son judíos que pasan a pretender que sean judíos los cristianos. Éstos son los que en la corte y reinos de V.M. han de estar, con el oprobio, captiverio y desprecio, obedeciendo esta ley y siendo espectáculo a las gentes de la culpa que cometieron en la muerte de Cristo; que si en el abatimiento que dice la ley hubieran vivido, no hubieran

[16] Langmuir, 1990, p. 333: «By asserting that "the Jews" had killed Christ because they were stubbornly blind to truth, Christians were able to avoid any effort to understand the real characteristics of Jews and hence any more penetrating explanation of why some people believed in Christ and others did not, which might have opened the jaws of chaos. Thereby "the Jews" became the symbol of the fundamental and much more complex problem of unbelief in general. The various expressions of the concept of Jewish Christ-killers identified the fundamental menace —that Christ might be only a dead human and that Christian belief was lifeless. And through that xenophobic assertion or expression of alarm, not only was awareness of that most frightening menace repressed, but as accusation the charge enabled many Christians through many centuries to release their tensions or repress their own doubts by attacking Jews».

[17] Aquí Quevedo alude a los carteles comentados arriba.

necesitado con tan inormes pecados la total expulsión que la paz de nuestra sagrada religión pretende. (pp. 37-38)

Así, pues, los conversos fungen como una especie de «Quinta Columna», minando el cristianismo desde dentro. Siendo «judíos transhistóricos», los conversos deben ser sometidos a las mismas medidas discriminatorias y humillantes que se aplicaban a los judíos cuando su presencia se toleraba en los reinos cristianos. Pero, claro, siempre acatando la justificación teológica para aceptarlos como miembros de la Iglesia (esto es, bajo ciertas condiciones):

No ignoro que han de ser admitidos en la Iglesia por la conversión y solicitados para ella, mas no olvido las palabras del obispo don Pablo, arriba citadas, en que aconsejó a don Enrique el Tercero no admitiese en su servicio, ni en su consejo, ni en las cosas de su patrimonio judío converso alguno. (p. 38)

El punto de arranque para este reciclaje de viejos lugares comunes antijudaicos es, por supuesto, la «amenaza» que representan los financieros marranos que han inundado la Corte tras la puesta en marcha de la estrategia económica de Olivares. Esta «amenaza» nos hace entrar en todo el terreno de lo que Langmuir denominaría «xenofobia». (O sea, ¿qué importarían los «errores» teológicos de los judíos si los hombres de negocio de la «nación» no estuvieran inmiscuyéndose en el aparato fiscal de la Corona?). Como sucede en la mayoría de los casos de ésta, hay un «grano de verdad» en los alegatos de Quevedo: «los asentistas judíos que hablan portugués» sí están colaborando con la política de Olivares y sí caminan abiertamente por las calles de Madrid. Otra cosa por completo es extrapolar de esa patente verdad que los asentistas constituyen un peligro no sólo para el Estado sino para los españoles como pueblo.

Ese peligro se extiende, según Quevedo, al ejercicio de todas las profesiones asociadas con los judíos españoles. Cita al respecto una carta supuestamente proveniente de la sinagoga de Constantinopla[18] en la que se sugieren maneras de vengarse a los conversos que quedaron en suelo español:

Y pues decís que los dichos cristianos os quitan vuestras haciendas, haced vuestros hijos abogados y mercaderes, y quitarles han ellos a los suyos sus haciendas. Y pues decís que os quitan las vidas, haced vuestros hijos médicos y cirujanos y boticarios, y quitarles han ellos a sus hijos y descendientes las suyas. Y pues decís que los dichos cristianos os han violado y profanado vuestras ceremonias y sinagogas, haced vuestros hijos clérigos, los cuales con facilidad podrán violar sus templos y profanar sus sacramentos y sacrificios[19]. (p. 11)

[18] *Execración*, p. 11, nota 30: «El fragmento que se cita […] corresponde a una supuesta carta del archisinagogo de Constantinopla, cuya noticia hace remontar [Ignacio] Villar Maldonado [en su *Sylva responsorum iuris, in duos libros divisa* (Madrid, 1614)] a don Juan Martínez Silíceo, arzobispo de Toledo. Esta correspondencia circuló manuscrita en la época y pasó a ser lugar común en los escritos antijudíos de aquellos años».

Para Quevedo es evidente que esta estrategia ya ha sido implementada:

> siendo verdad que no hay cosa que se venda o se compre, por menudo ni por junto, vil ni preciosa, desde el hilo hasta el diamante, que no esté en su poder, ni estanco, ni arrendamiento, ni administración que no posean. Y con haber arribado a ser asentistas han avecindado su venganza a más de lo que pudieran maquinar los detestables rabíes de Constantinopla. (p. 13)

Este último alegato es el meollo de toda la *Execración:* la política económica de Olivares ha abierto la puerta para lo que es, ni más ni menos, un concertado plan para destruir España.

Aquí entra en juego la ya consagrada vinculación entre los judíos y la «sed insaciable de usuras y riquezas» (p. 19). Las sustancias preciosas poseídas por ellos terminan contagiándose por el contacto: «Escoria es su oro, hediondez su plata, peste su caudal. Jesucristo Nuestro Señor nos enseñó en naciendo a huir del oro de los judíos. […] Ejemplos son éstos[20] que dan a conocer cuánto debemos los cristianos huir, en nuestras necesidades, de acudir a las bolsas de los judíos por dinero» (p. 33). Este pasaje se encuentra después de uno en el que se menciona el instrumento financiero que es el punto de partida para todo el texto, esto es, el llamado «asiento». Antes de elaborar su rechazo de la estrategia económica del valido, Quevedo echa mano, como siempre, de la justificación bíblica:

> Paréceme a mí que la moneda de Judas por la venta de Jesucristo y la moneda déstos, también judíos y descendientes de aquellos que no sólo le compran, sino le azotan y le queman, son de una propia casta, metal amasado con sangre inocente, y que son de un propio linaje y de una misma liga. Pues, Señor, religión de vida será que los cristianos católicos tengamos deste moneda el propio asco que los sacerdotes del templo tuvieron de aquella que les ofreció Judas[21]. […] Arrojó Judas la moneda que le dieron por Jesucristo en el templo y fuese a ahorcar. Los sacerdotes la levantaron, pareciéndoles que estaba en su disculpa en cogerla del suelo por no recibirla de la mano del traidor. Considerad, Señor, cuán asquerosa es la moneda de los judíos, que Judas la arrojó y quiso antes ahorcarse que tenella, y aun le pareció infamia ahorcarse llevándola consigo. […] Estos asientos son *Aqueldemac,* pre-

[19] Huelga señalar el hecho que todas las profesiones y oficios mencionados aquí son el blanco sistemático de la sátira quevediana.

[20] *Execración,* p. 32: «Estaba profetizado que había de recibir oro, y habiéndole en Judea, ordenó el Eterno Padre que una estrella se le trujese en la adoración de los Reyes de Oriente, región tan apartada de los malos resabios de la hebrea. Tuvo Cristo necesidad de moneda para pagar por sí y por san Pedro el tributo y, porque la moneda que había de dar por sí no fuese partícipe de tierra tan ingrata, mandó a san Pedro que pescase en el mar, sacase un pez y le abriese, y que pagase con una moneda que hallaría en su boca».

[21] Se refiere aquí a *Mateo,* 27, donde se narra cómo después de que Judas tirara las monedas que había recibido por entregar a Jesús al suelo del templo, los sacerdotes no querían quedarse con ellas y terminaron comprando un terreno para una «sepultura de peregrinos» —el cual terminó llamándose Aqueldemac o «heredad de sangre», en la traducción de Quevedo. Ver pp. 31-32 para la versión de Quevedo.

> cio son de sangre, pues Judas le desecha, y con malos sacerdotes no mereció entrar en bolsa. (p. 32)

Estas reflexiones pronto dan lugar a comentarios sobre la naturaleza «abstracta», volátil y resbaladiza, de las actividades financieras de los judíos:

> sus socorros y letras antes son espías, contra las órdenes de v.m., a sus enemigos, que socorros. Siendo verdad infalible que todos los judíos de España consisten ["se fundan"] para los asientos en dos cosas, que son caudal pronto y crédito puntual: con el caudal trajinan y negocian, con el crédito socorren. El caudal, como siempre le tienen sus pecados temeroso del Santo Oficio y amenazado de confiscaciones, consiste en moneda y mercancías portátiles y siempre dispuestas a la fuga. (pp. 34-35)

Todo esto es posibilitado por la dimensión internacionalizada del incipiente sistema capitalista: «El crédito le tienen en Raguza, en Salónique, en Ruán, en Amsterdam; de manera que dependen para toda la puntualidad y aceptación de sus letras de los que son enemigos de v.m.» (p. 35). Aquí está el grano del asunto para Quevedo:

> Pues si son para Flandes, contra los herejes rebeldes, depende dellos propios la paga; si contra los turcos, depende de los propios turcos; si contra los franceses, depende de los franceses; si contra los herejes de Alemania, depende de los mismos herejes la judería de Praga; y si se encendiese guerra en Italia, dependerá de las sinagogas de Roma y Ligorna y Venecia. v.m. sabe si será necesario prevenir esto, pues si se presumiesen rumores entre las armas de v.m. y algunos potentados, podrían estos asentistas judíos ser desde Vuestra corte la mejor parte de sus ejércitos. (p. 35)

Es decir, al formar parte de la compleja red de la banca transnacional, los asentistas «por definición» no tienen ningún vínculo auténtico con la Corona ni con España como nación. Como el capital es «apátrido» en cierto sentido, los que lo manejan, por lo menos al nivel internacional, también lo son. Esperar lealtad de ellos sería un craso error. El paso lógico en el argumento de Quevedo es el de considerarlos una «Quinta Columna» en el sentido más estricto. Con la mutabilidad de su ropa, fungen como «agentes secretos» de todos los poderes enemigos de España:

> Yo, Señor, he visto en Raguza, con tocas y trajes de judíos, hombres que en Madrid había visto con cuellos y espadas en buen asiento y en buen lugar en las iglesias. […] En Ruán y en Roma, Ligorna y Venecia he visto lo propio. Pues, Señor, ¿quién ha podido ignorar que, siendo esto como es cierto, cada letra que dan los asentistas judíos que hablan portugués no es tantas espías como letras, pues su efecto se remite a los correspondientes suyos, que, siendo también judíos, viven debajo del dominio de vuestros enemigos? […] Pues no se puede dudar que estos secretos y otros que siguen a éstos, que tanto importa a los monarcas ocultarlos, estos judíos los informan a sus padres y hijos y hermanos, que viven, puede ser no con otro intento, consentidos de Vuestros enemigos. (pp. 36-37)

Con esta argumentación, Quevedo establece el distingo entre «auténticos» y «falsos» vasallos, esto es, vasallos que son leales cien por cien a la Corona (entre otras cosas, por adhesión a la «verdadera fe») y los que no lo pueden ser por el papel que desempeñan en el flujo del capital al nivel internacional y que incluso van más lejos al cooperar asiduamente con los muchos enemigos de la nación: «como no se llaman vasallos de v.m. las enfermedades de sus vasallos, así no se pueden llamar vasallos ni pueblo de v.m. los judíos, por ser plagas de Vuestros reinos y enfermedades de Vuestros vasallos. Son esponjas que el turco y todos los herejes empapan en el tesoro de España para exprimirlas en sus sinagogas contra ella» (p. 34). Más adelante recalca Quevedo la noción de que los «auténticos» vasallos son las víctimas de los «falsos» gracias al manejo de los asientos:

> con los asientos se da jurisdición en Vuestros reinos, poder y mando a los judíos malos sobre vuestros vasallos buenos y verdaderamente católicos y siempre y en todo leales. Y esta maldita nación, que, en justo castigo de haber crucificado a Jesucristo, en todas las partes del mundo es esclava, vil y abatida, sola en España manda con exaltación y dominio. (p. 37)

Así, pues, a través de los instrumentos del capital, los judíos se han apoderado del país, convirtiendo en presa indefensa a los pobres cristianos.

En toda esta parte de la *Execración* nos encontramos con la imbricación entre los judíos y el capital que surgió en la Edad Media y que forma una parte clave de la ideología antisemita hasta nuestros días. Entre las diversas interpretaciones del fenómeno que se han ofrecido, se destaca la de Jean-Paul Sartre en su famoso ensayo *Réflexions sur la question juive*. El filósofo francés señala varias facetas claves del repudio que siente el antisemita respecto a la manera en que el judío genera su riqueza:

> Il y a une incompréhension de principe chez l'antisemite pour les diverses formes de la propriété moderne: argent, actions, etc.; ce sont des abstractions, des êtres de raison qui s'apparentent à l'intelligence abstraite du sémite […]. L'antisémite ne conçoit qu'un type de appropriation primitive et terrienne, fondé sur un véritable rapport magique de possession et dans laquell l'objet possédé et son possesseur sont unis par un lien de participation mystique; c'este la poète de la propriété foncière. Elle transfigure le propriétaire et le pourvoit d'une sensibilité particulière et concrète. (pp. 26-27)

Y más adelante en su exposición:

> Il y a ici un cercle vicieux: plus le Juif este riche, plus l'antisémite traditionaliste aura tendance à insister sur ce que la véritable propriété n'est pas la propriété légale, mais une adaptation du corps et de l'esprit à l'objet possédé […]. La littérature antisémite fourmille de fières réponses adressées à des Juifs par de vertueux orphelins ou par de vieux nobles ruinés et dont le sens est, en substance, que l'honneur, l'amour, la vertu, le goût, etc. «ne s'achètent pas». (pp. 154-155)

Sartre dice aquí cosas muy aplicables, *mutatis mutandis,* a la España de Quevedo y a nuestro propio autor. Ya se sabe que los «cristianos vie-

jos» tendían a asociar las finanzas, el comercio, etc., con los judíos y con los cristianos nuevos. La tenencia y el cultivo de la tierra, por un lado, y el ejercicio de la guerra, por otro, eran los oficios propios (amén de los eclesiásticos, claro está) de los cristianos viejos. Por Américo Castro y muchos otros historiadores, sabemos que la forma más consagrada de generar riqueza era a través de la acumulación primitiva —o sea, la conquista militar. Lo «auténticamente español» se vinculaba con la matanza de moros y la consiguiente adquisición de tierras de cultivo.

Esto se ve de forma nítida en uno de los textos claves para entender el programa ideológico de Quevedo, esto es, la «Epístola satírica y censoria», donde encontramos los siguientes pasajes:

> No de la pluma dependió la lanza,
> ni el cántabro con cajas[22] y tinteros
> hizo el campo heredad, sino matanza.
> Y España, con legítimos dineros,
> no mendigando el crédito a Liguria,
> más quiso los turbantes que los ceros.
> Menos fuera la pérdida y la injuria,
> si se volvieran Muzas los asientos;
> que esta usura es peor que aquella furia[23].
> (*Un Heráclito cristiano,* vv. 76-84)

Ahora bien, es de notar que los asientos tan repudiados en este texto, de la decada anterior a la *Execración,* son los que suministraba la banca genovesa, no los judíos portugueses. Depender de Génova para el bienestar del proyecto nacional español se percibe aquí como una humillación —algo que aparece constantemente en la obra de Quevedo, donde los prestamistas genoveses son atacados con dureza[24]. Por eso resulta tan llamativo cuando en la *Execración* se propone enérgicamente una vuelta

[22] «[L]lamamos caja al que entre compañías de tratantes recibe y recoge el dinero por todos. Libro de caja al que tiene cuenta y razón deste tal recibo y gasto» (en nota de Blecua en *Poesía escogida,* p. 119).

[23] La glorificación belicista se encuentra en muchas otras partes del poema: «Y aquella libertad esclarecida, / que en donde supo hallar honrada muerte, / nunca quiso tener más larga vida. / Y pródiga de l'alma, nación fuerte, / contaba, por afrentas de los años, / envejecer en brazos de la suerte» (vv. 34-39). «Multiplicó en escuadras un soldado / su honor precioso, su ánimo valiente, / de sola honesta obligación armada» (vv. 52-54). «Hilaba la mujer para su esposo / la mortaja, primero que el vestido; / menos le vio galán que peligroso. / Acompañaba el lado del marido / más veces en la hueste que en la cama; / sano le aventuró, vengole herido» (vv. 58-63).

[24] Como botón de muestra, léanse estas palabras de Pablos en el Libro II, capítulo 3, del *Buscón,* pp. 84-85: «Topamos con un ginovés, digo con uno destos antecristos de las monedas de España, que subía el puerto con un paje detrás, y él con guardasol, muy a lo dineroso. Trabamos conversación con él. Todo lo llevaba a materia de maravedís, que es gente que naturalmente nació para bolsas. […] Entretúvonos el camino contando que estaba perdido porque había quebrado un cambio [*cambista* o *prestamista,* y, a veces, *banco*] que le tenía más de sesenta mil ducados. Y todo lo juraba por su conciencia; aunque yo pienso que conciencia en mercader es como virgo en cantonera, que se vende sin haberle. Nadie, así, tiene conciencia, de todos los deste trato, porque, como oyen decir que muerde por muy poco, han dado en dejarla con el ombligo en naciendo».

a los arreglos financieros con los vituperados genoveses como una alternativa más aceptable que recibir dinero de los judíos portugueses:

> No puede ser salida destos inconvenientes decir que no hay otros con quien hacer asientos, estando el caudal de la república de Génova en pie, república cristianísima y opulenta, y la puntualidad y verdad de los nobles ginoveses en el propio grado que la hemos experimentado siempre [?!], con letras verdaderas, seguras y efectivas, pues con ellas han asistido hasta ahora a las grandes ocurrencias del invicto emperador Carlos Quinto, Vuestro bisabuelo, y a las de Vuestro abuelo don Felipe Segundo y a las que tuvo tan apretadas Vuestro santo y glorioso padre el señor rey don Felipe Tercero. Y es de considerar que todos estos asientos se hacían por un factor [intermediario financiero, que tenía carácter oficial] u dos en Madrid con una o dos casas de Génova, y ahora, Señor, como los judíos son ricos por los medios que tengo dichos y su caudal es mecánico [«Se toma también por cosa baja, soez e indecorosa» (*Aut.*)], para cada asiento se junta multitud de canalla vil y baja, en cuya multiplicación se siguen todos los daños referidos[25]. (pp. 39-40)

El dinero de los genoveses no se presenta de manera infamante como sí lo es en el caso de los judíos. En éste es «sucio» no sólo por el contacto con la «nación pérfida» sino por el modo «mecánico» en el que se ha ganado. Además, las interacciones con ellos vuelven el dinero más fugitivo, más abstracto y móvil, lo cual constituye un peligro para España. Es de notar cómo Quevedo contrasta la relativa estabililidad del manejo del capital genovés frente al judío:

> Todo el tesoro que Génova ha adquirido en los socorros de España ha mudado de lugar [esto es, ha sido invertido en otros sitios], yo lo confieso, mas no ha mudado de señor. V.M. lo tiene, en posesiones, rentas y estados, en Nápoles, en Milán, en Sicilia, en Málaga, en Granada, Sevilla y Lisboa y otras ciudades; y de repúblicos libres ha hecho a casi toda su nobleza vasallos V.M. Empero, lo que chaparen las infames sanguijuelas judías se desaparece y huye y se retrai [*sic*] en el poder de todos Vuestros enemigos; y lo que es detestable, enemigos de nuestra santa fe. (pp. 40-41)

En otras palabras, el capital genovés sí se mueve, pero dentro de un ámbito más restringido y, en última instancia, más controlado por España[26]. En ese sentido, se parece más a los bienes inmuebles que tanto anhela el «buen español». En cambio, el huidizo capital judío termina parando en territorios dominados por los enemigos no solamente del Rey, sino de la fe católica. De nuevo, los españoles terminan siendo víctimas: «Porque los judíos hace con nosotros lo que Satanás hizo con Cristo, que, viéndole en el desierto fatigado y ayuno, le ofreció su soco-

[25] Para más información sobre los vínculos financieros entre la Corona y la banca genovesa, y las diferencias entre estos y los forjados por los financistas marranos, consúltense las notas 137 y 139 en pp. 39-40 de la edición de *Execración*.

[26] Cabo y Fernández Mosquera nos recuerdan que Quevedo desarrolla un argumento parecido a favor de los tratos financieros con Génova en *Lince de Italia* (1628), esta vez para protegerse contra las maniobras de Inglaterra y Francia (ver p. 40, nota 142).

rro, que son piedras. No es otra la moneda deste pueblo endurecido: el propio metal acuñan que Satanás» (p. 41)[27].

III

Este es buen momento para pasar ya al lado mucho más oscuro de la *Execración,* esto es, donde Quevedo deja atrás el antijudaísmo y la xenofobia para zambullirse en el antisemitismo *tout court,* tal como lo define Langmuir. Se trata de aquella parte del texto en que los ataques de Quevedo empiezan a centrarse en los atributos quiméricos de los judíos.

Conste que debemos matizar aquí un poco, puesto que la justificación oficial para la composición de nuestro memorial tiene que ver con «sucesos reales» en la Corte, esto es, la antes mencionada colocación de carteles blasfemos, amén del arresto de marranos involucrados en supuestas actividades anti-cristianas. Sin embargo, estos acontecimientos más que nada dan lugar a la invocación de toda una serie de estereotipos antisemitas en los se enfoca Langmuir. Y más importante, allanan el camino para el planteamiento de «soluciones» no sólo antijudaicas (normalmente centradas en la expulsión) sino antisemitas en el sentido moderno —es decir, que abogan a favor de la liquidación física.

Comencemos con los aspectos quiméricos de la caracterización quevediana de los judíos. Desde la Edad Media empezaron a surgir anécdotas basadas en la noción de que los judíos no se habían contentado con «matar» y «torturar» a Cristo sino que lo seguían haciendo en el presente, esto es, a través de la profanación de la hostia o del maltrato de su representación iconográfica. Justo al principio del texto Quevedo alude al «suceso real» del Cristo de la Paciencia en 1630[28]: «Mas permitir que en la corte de v.m. azoten y quemen un crucifijo, que repetidamente fijen en los lugares públicos y sagrados carteles contra su Ley sacrosanta y solamente verdadera, esto es castigar con los pecados» (p. 6)[29]. Luego, cita *Decretales* para reforzar más la noción de la propensidad judía hacia la blasfemia ritual:

> «Ha venido a nuestra noticia que los judíos dan amas cristianas que les críen a sus hijos y —lo que no sólo decirlo sino imaginarlo es nefando—, como acontezca que el día de la Resurrección del Señor reciban el cuerpo y la sangre de Jesucristo, por tres días después que comulgaron las hacen derramar la leche en una necesaria y cometen otras maldades contra la fe ca-

[27] En otro momento del texto Quevedo, inspirándose en la reacción de Moisés al ver el becerro de oro fabricado en su ausencia (*Éxodo,* 32, 19-20), propone la siguiente respuesta a las ofertas de préstamos: «Quemad el oro destos judíos, hacelde polvo y dádsele a beber a ellos» (p. 29).

[28] *Execración,* p. 6, nota 15: «En 1630 un grupo de judaizantes de origen portugués fue acusado de reunirse en una casa de la calle de las Infantas, en Madrid, para flagelar y someter a diversas vejaciones una imagen de Cristo. Como consecuencia serían encausados por la Inquisición y, en 1632, quemados tras un aparatoso auto de fe al que acudió el propio Felipe IV». Consúltese la página xvi del Prólogo para más información sobre este triste episodio (provocado por el testimonio de un niño de diez años).

> tólica detestables y inauditas por lo cual los fieles deben temer no incurran en la divina indignación, pues indignamente los permiten cometer delitos que inducen confusión a nuestra fe». (p. 18)

Reaparece esta noción, junto a la acusación contra la práctica de la «guerra biológica» tan típica de la «pérfida nación», cuando Quevedo alude al incidente que supuestamente fue la «gota que colmó el vaso» para Fernando el Católico, incitándolo a expulsar a los judíos:

> más vidas nos cuestan sus medicinas y sus recetas que las batallas. Un médico fue causa de la postrera expulsión. Era judío y traía en lo hueco de una poma de oro un retrato suyo pisando con los pies la cara de un crucifijo. Y en el propio libro y párrafo citado, cuenta el doctor Ignacio del Villar Maldonado de otro médico judío que se le averiguó haber muerto más de trecientas personas con medicinas adulteradas y venenosas, y que, todas las veces que entraba en su casa cuando volvió de asasinar [*sic*] los enfermos, le decía su mujer, que era como él judía: «Bien venga el vengador»; a que el judío médico respondía, alzando la mano cerrada del brazo derecho: «Venga y vengará». Y destas historias de médicos judíos que han vendido por dinero la peste a los cristianos, están llenos los libros y las historias y los autos de Inquisición. Y hoy, Señor, en Madrid son muchos los médicos y oficiales de botica los que hay portugueses de esta maldita y nefanda nación; y son infinitos los que andan peleando, con achaque de curar, por todos los reinos, y cada día el Santo Oficio los lleva de las mulas al brasero. (pp. 11-12)

Este alegato va mucho más allá de la tradición satírica de los médicos; se afirma la existencia de una concertada campaña de matar a los cristianos por motivos religiosos. La referencia a la destrucción física de los infractores a manos de la Inquisición empieza a anticipar lo que va a ser la «Solución Final» quevediana propuesta más adelante en el memorial.

Gente capaz de hacer estas cosas está marcada, claro está, por una «esencia» que la predispone en esa dirección; la misma «sangre» que llevan en el cuerpo es corrupta:

> Tal es aquella nación que los príncipes no tuvieron por salud entera desterrarlos. Antes, por todo lo dicho, reconocieron el peligro y el contagio en pequeña participación de sus venas. El vaho de su vecindad inficiona, su sombra atosiga. Una gota de sangre que de los judíos se deriva seduce a motines contra la de Jesucristo toda la de un cuerpo en la demás calificado. No la olvidan las tardanzas del tiempo en su mala calidad. Siempre empeora la

[29] Según Quevedo, Dios a veces castiga los pecados con grandes catástrofes naturales, etc., pero también dejando que se cometan más pecados, especialmente los escandalosos. A continuación figuran otros ejemplos del texto en la misma veta: «Yo me prometo de la justicia de v.m. que, recordado de los ultrajes hechos en su tiempo tan atroces al Santísimo Sacramento por dos herejes en Su corte, de los primeros carteles que, con la nota destos segundos, se fijaron en Sevilla cuando el inglés acometió a Cádiz» (p. 15); «manifiesta y pública conspiración, no presumida, sino ejecutada en el mismo sacramento del altar, pisándole la imagen de Jesucristo, abrasándola en su Ley sacratísima, condenándola a muerte con carteles públicos!» (p. 25); «los públicos enemigos de Jesucristo, a los que en el Sacramento le pisan, en la cruz le queman, en su Ley le condenan a muerte» (p. 30).

> buena sangre con que se junta y por eso la busca. Nunca se mejora con la buena en que se mezcla y por eso no la teme. (p. 14)

Ya no se trata aquí de un problema teológico como encontramos en el antijudaísmo; es algo más bien racial. El peligro que representan significa que incluso hay que tener cuidado con la leche que producen las mujeres judías: «Sólo hago recuerdo a v.m. que por esto en la Casa real es estatuto que se haga información a las amas de los serenísimos príncipe y infantes y que, aunque la leche sea buena, en la que fuere desta perversa ralea, no se admita, temiendo aun en tanta majestad el contagio desta nación» (p. 18).

Huelga destacar el hecho que Quevedo le da su apoyo incondicional a los estatutos de «limpieza de sangre». Al comentar la presencia de los conversos en distintos sectores de la sociedad y economía españolas, dice nuestro autor: «Todo esto debieron de reconocer y prevenir los señores reyes de felice recordación, las leyes, los establecimientos y los sagrados cánones que, para todas estas cosas (fuera de la mercancía), mandaron precediese información de limpieza» (p. 13). Es decir, hay que evitar la lenta infiltración de los conversos en oficios claves, incluyendo —y tal vez especialmente— el sacerdocio. Leon Poliakov, uno de los grandes estudiosos de la historia del antisemitismo, no vacila en vincular toda la doctrina de limpieza, además de las prácticas represivas que la sustentaban, con las más peligrosas variantes del antisemitismo de épocas recientes: «Racial interpretations of history, which were particularly popular during [el siglo xix], were really just an obsession of the same type as *limpieza:* they culminated in a racist crusade, and the Hitler war would have been inconceivable without them» (pp. 281-282). Si bien más de un estudioso del fenómeno de la *limpieza* se negará a reconocer el vínculo con el racismo hitleriano, se entiende, me parece, por qué Poliakov se siente justificado en señalarlo. El repudio a los judíos se extiende a los que han rechazado su antigua fe para abrazar el cristianismo justamente porque éstos llevan una esencia «dañada» que los empuja a portarse de cierta manera y de la que nunca pueden escaparse[30].

Al subrayar esta noción Quevedo no escatima esfuerzos en amontonar insultos y descalificaciones del tipo más sórdido imaginable. Inicia esta veta de su texto con antecedentes encontrados en *Decretales:* «Y como si con el Santo Pontífice se consultara el advirtirlos por asentistas, dice que no se ha de comunicar ni tratar con ellos, porque los judíos dan el pago que da el ratón al que le lleva en las alforjas y la serpiente al que la abriga en el regazo y el fuego al que le hospeda en el seno» (p. 17). Con tan santo antecedente para darle cobertura, Quevedo va subiendo de tono los ataques:

> Vea v.m.: si el mantenimiento que les fiamos le roen, si el regazo en que los abrigamos le envenenan, si el seno donde los recogemos le abrasan, ra-

[30] Recuérdese al respecto la imagen «transhistórica» del judío comentado arriba (*Execración,* pp. 23-24).

> tones son, Señor, enemigos de la luz, amigos de las tinieblas, inmundos, hidiondos, asquerosos, subterráneos. Lo que les fían roen y lo que les sobra inficionan. Sus uñas despedazan la tierra en calabozos y agujeros, sus dientes tienen por alimento todas las cosas, o para comerlas o para destruirlas. Desvelados en el sueño y descuido de los que los padecen temerosos, y fecundos de fertilidad tan nociva, que la casa donde están la minan de suerte que no puede vivir en ella quien se contenta con cerrar los agujeros u espantarlos, y sólo puede habitarla quien, o se muda della, o los mata. Sierpes son, Señor, que caminan sin pies, que vuelan sin alas, resbaladizos, que disimulan su estatura anudándola, que se vibran flecha y arco con su lengua en los círculos sinuosos de su cuerpo, que se encogen para alargarse, que pagan en veneno desentomecido el abrigo que se les da. Fuego son que paga la vecindad en incendios y la acogida en ceniza. (p. 17)

Aparte de la animalización y cosificación de los judíos y el rebajamiento que éstas implican, encontramos aquí a los judíos como una auténtica amenaza del tipo que Langmuir describe en sus reflexiones sobre la xenofobia. El miedo que semejante amenaza engendra sólo puede crecer cuando Quevedo establece la conexión con el Behemoth y Leviatán bíblicos. Vuelve a su bienquerido Job para evocar la imagen pertinente:

> Repararé en el verso 13 y en el 18 [del cap. 39] que retratan en este monstruo el pueblo hebreo: […] ("Sus huesos como cañones de metal, sus ternillas como láminas de hierro"). No es, Señor, de otra suerte su dureza. Los huesos destos pérfidos son cañones de batir; sus médulas son balas; sus ternillas, láminas de hierro. Éstos no son hombres, sino máquinas de guerra. Con la carne arrebatan la batería sobre que se fabrican. Prosigue Job: […] ("Veisle que se sorberá el río y no se admirará, y tiene esperanza que ha de agotar el Jordán en su boca"). Aquí, Señor, declara la pretensión de este pueblo anatemizado por el río que se sorbe, y no se admira su sed insaciable de usuras y riquezas. (pp. 18-19)

Se imbrican aquí la actividad financiera de los judíos con imágenes de destrucción bélica. Ya no son «hidiondos» ratones que carcomen todo desde dentro sino una colosal máquina de guerra que avanza sobre la cristiandad.

Ante este peligro de «contagio» y de agresión, resulta patente la necesidad de tomar medidas serias. La primera que sugiere Quevedo es la que ha caracterizado la política antisemita europea durante siglos: la expulsión. La «prueba» de la solidez teológica de ésta es la expansión del imperio español de manera asombrosa:

> Y es, Señor, caso admirable maravilla grande que premiase Dios Nuestro Señor la expulsión postrera de los abominables judíos y el establecer contra su perfidia el Tribunal del Santo Oficio con dar a los Reyes Católicos tanto mundo, que ignorancia tan antigua guardó hasta sus días para que fue recompensa de acción tan colmada de gloria y, juntamente, señal de lo mucho que se agradó la majestad divina de tan santa determinación. Cargue v.m. la consideración sobre el cuidado que en esto tuvo el verdadero Dios nuestro, pues, yendo Colón primero a rogar con el nuevo mundo al rey de Portugal,

> no se le concedió, y le llevó al rey don Fernando porque le gozase quien desterraba los judíos y la perdiese quien los acogió. (p. 14)

Quevedo insta a Felipe IV a seguir los pasos bienaventurados de sus antepasados: «que sus órdenes, con perpetua transmigración, arrojen de todos sus reinos esta cizaña descomulgada» (15).

Tras haber alabado la expulsión de los moriscos bajo Felipe III, a pesar de los beneficios económicos que esta población representaba, Quevedo exclama: «¡Cuánto mayor causa tiene hoy v.m. para desolar y expeler a los infames y vilísimos judíos y despreciar sus tesoros precitos y sus caudales condenados por manifiesta y pública conspiración» (p. 25). No se trata de una expulsión sólo de la Península sino de todas las posesiones de la Corona: «Pues los judíos en Vuestra corte fijan carteles con editos públicos condenando a muerte nuestra Ley soberana, fíjense los Vuestros, Señor, expeliéndolos universalmente de todos Vuestros reinos, que en negocios desta condición el echarlos y aniquilarlos es el solo remedio, que el castigarlos no lo es» (p. 32). La *Execración* se cierra con la reiteración de su finalidad:

> Si yo hubiese acertado a interpretar los retiramientos[31] deste capítulo [se refiere a la historia de Balaam en el libro 22 de los *Números*], no habré perdido el tiempo ni la esperanza de autorizar en la brutalidad mía estas palabras encaminadas a sólo el servicio de v.m. y gloria de Jesucristo en la total expulsión y desolación de los judíos, siempre malos y cada día peores, ingratos a su Dios y traidores a su rey, prometiéndome y creyendo que en todo será lo justo y más acertado lo que v.m. determinare como monarca católico lleno de admirables y esclarecidas virtudes. (p. 44)

Junto con la palabra «expulsión» encontramos «desolación». ¿A qué se refiere Quevedo en términos prácticos? Ya hemos visto que en algunas de las otras citas del texto se emplean palabras que parecen remitir a medidas más drásticas que la simple expulsión. ¿En qué consistiría, precisamente, la «desolación»? ¿Qué significa «aniquilarlos»? ¿Habla en términos metafóricos o literales? Si habla literalmente, ya estamos en el terreno del antisemitismo de épocas más recientes y no en el «clásico» de la Edad Media.

Desgraciadamente, es en esta dirección que Quevedo se inclina de manera muy abierta. Recuérdese que al hablar de cómo resolver el problema de los ratones, dice: «o se muda della [esto es, de la casa infestada] o los mata» (p. 17). Si bien podríamos decir que Quevedo está desarrollando un planteamiento figurado, se disipan las dudas más adelante en el texto: «Quemar y justiciar los judíos solamente será castigo» (p. 29); «Señor, hase de empezar el castigo desde una puerta a otra puerta: esto es decir que en todas la puertas de Vuestros reinos han de hallar muerte y cuchillo» (p. 30); «Perezcan, Señor, todos [los judíos] y todas sus haciendas» (p. 33); «Yo espero que de la soberana grandeza,

[31] *retiramientos:* 'abstracciones'; puede entenderse aquí como 'lección alegórica' (nota de los editores).

clemencia y justicia de v.m. que, borrando esta mala generación de Vuestros reinos y asolándolos, libraréis Vuestros vasallos» (p. 41). Incluso alude favorablemente a un episodio histórico muy concreto en el que se dio muerte, de forma cruel, a los judíos: «Dejo de referir a v.m. todas las cosas que contra esta nación alega el bachiller Marcos de Mazarambroz, teniente que fue, en la ciudad de Toledo, de Pedro Sarmiento, asistente de aquella ciudad, cuando, en tiempo del rey don Juan el Segundo, todos los cristianos viejos, acaudillados del dicho teniente y asistente, quemaron vivos todos los judíos de dicha ciudad y les saquearon sus bienes» (p. 22).

En fin, resulta bastante claro que la solución que Quevedo propone es una que se asemeja a la «Final». La simple expulsión no resuelve nada; hay que exterminar a los judíos y borrar todas sus huellas. Dirige esta propuesta a la autoridad política capaz de llevarla a cabo en términos prácticos. No es un puro ejercicio retórico, repleto de hipérbole para efectos dramáticos; es un auténtico plan de acción.

Para todos los que somos admiradores de la obra de Quevedo, encontrarnos cara a cara con este odio tan intenso, tan terrible en las medidas concretas que surgen de él, es una experiencia muy desazonadora. Todos los esfuerzos que podamos invertir en la contextualización de la *Execración* como parte de una campaña anti-olivarista no pueden disipar la impresión de que se trata de una «enfermedad del alma», de una especie de psicosis. Y luego, la pregunta atormentadora: ¿se puede separar todo esto de las manifestaciones de la genialidad que nos agradan tanto? ¿No formarán parte de la creatividad, por así decir, responsable de éstas?

IV

En esta coyuntura volveremos a las nutridas reflexiones de Jean-Paul Sartre mencionadas arriba. Me doy cuenta que sufriré acusaciones de anacronismo histórico y de querer «psicoanalizar» a un muerto al echar mano a éstas. Sin embargo, cuando leí el clásico texto de Sartre al tratar de encontrar herramientas para acercarme a la *Execración,* me quedé constantemente sorprendido ante la semejanza entre lo que describe Sartre y aspectos fundamentales de la obra quevediana.

El punto de partida del argumento de Sartre es que el antisemitismo no es cuestión de «opiniones» sino de toda una estructura de la personalidad. Comienza con la siguiente caracterización del problema:

> Si un homme attribue tout ou partie des malheurs du pays et de ses propres malheurs à la présence d'élements juifs dans la communauté, s'il propose de remédier à cet état de chose en privant les Juifs de certains de leurs droits ou en les écartant de certaines fonctions économiques et sociales ou en les expulsant du territoire ou en les exterminant tous, on dit qu'il a des opinions antisémites. (p. 7)

Es justamente lo que muchos de nosotros estaríamos dispuestos a decir: «Quevedo tiene opiniones antisemitas». Como afirma Sartre, mu-

chos dirían que estas opiniones antisemitas pueden convivir perfectamente con *otras* opiniones de diferente índole, sin que éstas queden afectadas, necesariamente, por las primeras: «Ainsi l'opinion antisémite nous apparaît comme un molécule susceptible d'entrer en combinaison sans s'altérer avec d'autres molécules d'ailleurs quelconques. Un homme peut être bon père et bon mari, citoyen zélé, fin lettré, philanthrope *et* d'autre part antisémite» (p. 8). Se supone que estas opiniones son el fruto de experiencias concretas:

> S'il ne les aime pas, dit-on, c'est que son expérience lui a révelé qu'ils étaient mauvais, c'est que les statistiques lui ont appris qu'ils étaient dangereux, c'est que certains facteurs historiques ont influencé son jugement. Ainsi cette opinion semble l'effet de causes extérieures et ceux qui veulent l'étudier négligeront la personne même de la antisémite pour faire état du pourcentage des Juifs mobilisés en [1914], du porcentage des Juifs banquiers, industriels, médecins, avocats, de l'histoire des Juifs en France depuis les origines. […] De la sorte, l'antisémitisme paraît être à la fois un gôut subjectif qui entre en composition avec d'autres gouts pour former la personne et eun phénomène impersonnel et social qui peut s'exprimer par des chiffres et des moyennes, qui est conditionné par des constantes économiques, historiques et politiques. (pp. 7-8)

Pero Sartre se niega rotundamente a aceptar este planteamiento: «Mais je me refuse à nommer opinion une doctrine qui vise expressément des personnes particulières et qui tend à supprimer leurs droits ou à les exterminer» (p. 10). Sartre opta, más bien, por definirlo así: «D'ailleurs, c'est bien autre chose q'une pensée. C'est d'abord une *passion*» (p. 10). Lo curioso es que se trata de una pasión cuyo punto de arranque es difícil de precisar:

> Tout le monde a compris qu'il s'agit d'une afection de haine ou de colére. Mais, à l'ordinaire, la haine et la colère sont *sollicitées*: je hais celui qui m'a fait souffrir, celui qui me nargue ou qui m'insulte. Nous venons de voir que la passion antisémite ne saurait avoir un tel caractère: elle devance les faits qui devraient la faire naître, elle va les chercher pour s'en alimenter, elle doit même les interpréter, elle doit même les interpréter à sa manière pour qu'ils deviennent vraiment offensants. (p. 19)

Y un poco más adelante:

> [N]ous devrons convenir que l'antisémite a *choisi* de vivre sur le mode passionné. Il n'est pas rare que l'on opte pour une vie passionnelle plutôt que pour une vie raisonnable. Mais c'est qu'à l'ordinaire on aime les *objets* de la passion: les femmes, la gloire, le pouvoir, l'argent. Puisque l'antisémite a choisi la haine, nous sommes obligés de concluire que c'est l'*état* passionné qu'il aime. (p. 20)

Como es el estado de la pasión que el antisemita busca, Sartre llega a la siguiente conclusión sorprendente: «Loin que l'expérience engendre la notion de Juif, c'est celle-ci qui éclaire l'expérience au contraire; si le Juif n'existait pas, l'antisemitisme l'inventerait» (p. 14).

Sartre enfatiza que la pasión del antisemita es algo que invade todo su ser e interactúa con todas sus características:

> L'antisémitisme est […] une attitude globale qu l'on adopte non seulement vis-à-vis des Juifs, mais vis-à-vis des hommes en général, de l'histoire et de la société; c'est à la fois une passion et une conception du monde. Sans doute, chez le antisémite, certains caractères seront plus marqués que chez tel autre. Mais ils sont toujours tous présents à la fois et ils se commandent les uns les autres. C'est cette totatité syncrétique qu'ils nous faut à présent tenter de décrire. (pp. 18-19)

Al hacerlo, Sartre es contundente al negar la posibilidad de separar la pasión antisemita de características positivas que tal vez podamos identificar en el mismo sujeto: «[S]a générosité, sa douceur, ne sont pas semblables à notre douceur, à notre générosité, on ne peut pas localiser la passion» (p. 24). Sobre este punto supongo que muchos lectores discreparán de la perspectiva de Sartre. ¿Cómo no vamos a poder distinguir entre la «faceta más odiosa» (*Execración,* p. LVII) de nuestro escritor y otras más positivas —por ejemplo, su más acendrado amor por Lisi? ¿Por qué hemos de admitir que su antisemitismo participa en una «totalidad sincretica», siendo inseparable, por tanto, de todo lo demás?

Huelga decir que es imposible «probar» semejante hipótesis. Quevedo es un hombre vehemente, apasionado, en casi todo lo que hace, dice o escribe. Esto, claro está, en abierto contraste con ese estoicismo del cual es predicador en gran parte de su obra.

Más de un estudioso ha destacado que justo son los individuos menos «estoicos» en términos de su carácter natural los que terminan afiliándose con esta doctrina[32]. Es decir, funge como un mecanismo de defensa, una especie de «concha» existencial / anímica, para alguien que siente demasiado. De ahí la extraña imagen que proyecta Quevedo, con su alternancia sistemática entre los encendidos arrebatos de amor y de odio, por un lado, y las solemnes invocaciones de Séneca por otro.

Hay algo en el planteamiento de Sartre que podría ayudar a resolver esta aparente contradicción. Al analizar la predilección del antisemita por la apabullante irracionalidad, el filósofo francés escribe lo siguiente:

> Mais comment peut-on choisir de raisonner faux? C'est qu'on a la nostalgie de la imperméabilité. L'homme sensé cherche en gémissant, il sait que ses raisonnements ne sont que probables, que d'autres considérations viendront les révoque en doute; il ne sait jamais très bien où il va; il est «ouvert», il peut passer pour hésitant. Mais il y a des gens qui sont attirés para la permanence de la pierre. Ils veulent être massifs et impénétrables, ils ne veulent pas changer; où donc le changement les mènerait-il? […] [C]omme ils ont

[32] Como afirma Henry Ettinghausen, 1972, p. 19, en su clásico estudio: «As in the cases of Montaigne and Lipsius, the attraction exercised on [Quevedo] by the ideals of Stoic imperturbability and self-reliance evidently stood in direction proportion to his own need for an effective shield against adversity and to his essentially unstoical nature. His appeals to his readers to concern themselves only with 'internals' often give the impression of being addressed as much to his own wayward self as to them».

> peur du raisonnement, ils veulent adopter un mode de vie où le raisonnement et la recherche n'aient au'un rôle subordonné, où l'on ne cherche jamais que ce' que déjà trouvé, où l'on ne devient jamais que ce que déjà, on était. Il n'en est pas d'autre que la passion. Seule une forte prévention sentimentale peut donner una certitude fulgurante, seule elle peut tenir le raisonnement en lisière, seule elle peut rester imperméable à l'expérience et subsister durant toute une vie. (pp. 20-22)

Es más: la búsqueda de esta certidumbre pétrea por parte del antisemita tiene que ver con el miedo que siente:

> Nous sommes en mesure, à présent, de le comprendre [al antisemita]. C'est un homme qui a peur. Non des Juifs, certes: de lui même, de sa conscience, de sa liberté, de ses instincts, de ses responsabilités, de la solitude, du changement, de la societé et du monde; de tout sauf des Juifs. […] En adhérant à l'antisémitisme, il n'adopte pas simplement une opinion, il se choisit comme personne. Il choisit la permanence et l'impénétrabilité de la pierre. (pp. 62-63)

Y luego, de forma más categórica aún: «L'antisémitisme, en un mot, c'est la peur devant la condition humaine. L'antisémite est l'homme qui veut être roc impitoyable, torrent furieux, foudre dévastatrice: tout sauf un homme» (p. 64).

Tal vez mi intento de vincular las reflexiones de Sartre al complejo fenómeno llamado «Quevedo» suscitará o bien enojo o bien risas incrédulas. No obstante, habiendo estudiado su obra durante cuatro décadas ya, me parece a mí que sí proyectan luz sobre la dinámica interna presente en varios aspectos de su obra. Esa adhesión «oficial» al estoicismo revela, en efecto, un deseo de «blindarse» desde una perspectiva anímica / sentimental. Su obra está repleta de referencias a las peripecias ansiogénicas de la vida humana, a la naturaleza escurridiza del tiempo, a los engaños a los que estamos siempre sujetos, al progresivo deterioro de nuestros cuerpos, etc.[33] Sí, es cierto que Quevedo busca un ancla «existencial» en su fe cristiana, pero es evidente que ésta no le resulta suficiente. Si no lo fuera, no se sentiría obligado a buscar apoyo en autores paganos —Heráclito, Séneca, entre otros.

Pero esa búsqueda de equilibrio interior para afrontar las amenazas externas también puede partir de las pasiones a las que alude Sartre. Al simplificar todo organizándolo alrededor de una pasión, aunque ésta sea justamente una pasión negativa, un odio, el individuo sí puede encontrar esa pétrea impenetrabilidad evocada por Sartre. Todo tiene —o empieza a tener— un solo sentido. No nos atormentan esas sutilezas resbaladizas que tenemos que confrontar al intentar discernir la verdad, como puntualiza Sartre. Si España está perdiendo los estribos tanto do-

[33] Para un repaso de las distintas fuentes posibles de ansiedad y de miedo identificables en la obra de Quevedo, en este caso en relación a la psicogénesis de lo grotesco, consúltese Iffland, 1982, vol. 2, pp. 188-231. Me doy cuenta con cierta satisfacción que incluso en aquella lejana obra mía, destaqué la «amenaza» psíquica que representaban para Quevedo los integrantes de la clase media de origen converso (vol. 2, pp. 219-220).

méstica como internacionalmente, si está sufriendo reveses militares y económicos, tiene que haber una explicación. La explicación es que Dios está castigando España por haber tolerado el regreso interesado de los judíos —exactamente lo contrario de lo que Él hizo cuando Fernando e Isabel los expulsaron. Quevedo tiene miedo, pero no sólo de la situación politico-económica de su país, sino de todas las cosas evocadas arriba. No tolera el incipiente mundo moderno, marcado por el efecto desestabilizador del capital —ese Don Dinero que vuelve todo patas arriba. De ahí su prédica a favor de una vuelta a los sencillos días de la Edad Media, cuando se acumulaban riquezas matando moros y luego cultivando la tierra[34]. ¿Y quiénes son los que más se asocian con las manipulaciones abstractas del capital, con el mundo de la alta finanza, etc.? Claro, los judíos… El odio suscitado por ellos organiza el mundo anímico de Quevedo de manera muy sólida[35].

v

Tengo que confesar que durante mis reflexiones iniciales sobre la *Execración,* me sentía inclinado a pensar que se trataba, en última instancia, de un tratado más que nada anticapitalista y no antisemita. Es decir, me parecía que debajo de toda la apestosa arenga contra los judíos residía el verdadero blanco de su ira: un naciente sistema económico y sociopolítico que iba a condenar a gente como Quevedo, miembro de la baja aristocracia tradicional, al «basurero» de la Historia[36]. En ese sentido, sería una especie de Ezra Pound *avant la lettre* —un hombre que teme el imparable avance de un sistema económico nocivo y que al tratar de identificar a los «culpables», esto es, a los que manejan los engranajes internos de ese sistema, topa irremediablemente con los judíos.

Pero como en el caso de Pound, es evidente que hay algo más detrás de las jeremíadas histéricas de Quevedo. La pulsión anímica responsable por los excesos retóricos tiene que estar surgiendo de algo mucho

[34] Respecto a la noción de un repliegue a la vida campestre y la actividad agrícola, sirvan de botones de muestra poemas como «Dichoso tú que alegre en tu cabaña» (*Un Heráclito cristiano,* p. 59) o «Cuando esperando está la sepultura» (*Poemas escogidos,* p. 95).

[35] ¿Es puramente casual el hecho que Quevedo estaba redactando *La cuna y la sepultura* (fechada la dedicatoria el 14 de mayo de 1633) y *De los remedios de cualquier Fortuna* (terminada el 12 agosto de 1633) hacia las mismas fechas en las que escribió la *Execración?* (El hecho me saltó a la vista al darme cuenta, tardíamente, que los tres textos están comentados uno detrás del otro en el capítulo de Jauralde titulado «La entrega al neoestoicismo (1632-1634)» [pp. 653-663]).

[36] Como dice don Toribio en *El Buscón:* «Veme aquí V. Md. un hidalgo hecho y derecho, de casa de solar montañés, que, si como sustento la nobleza, me sustentara, no hubiera más que pedir. Pero ya, señor licenciado, sin pan y carne, no se sustenta buena sangre, y, por la misericordia de Dios, todos la tienen colorada, y no puede ser hijo de algo el que no tiene nada» (Libro II, cap. 5, p. 97). Quevedo no es ningún don Toribio, pero toda la manía de Quevedo por ser declarado «señor» de La Torre de Juan Abad, detallada por Jauralde en su narrativa del interminable pleito legal que llevó nuestro autor, se vincula, a mi parecer, con la profunda inseguridad que sentía respecto a su identidad aristocrática.

más oscuro, mucho más irracional. (No es «irracional», en el sentido estricto, atacar a un grupo vinculado con la implantación de un sistema económico que un individuo considera destructivo).

Tampoco me convence del todo la premisa, subyacente en gran parte de la argumentación de Cabo y de Fernández Mosquera, quienes buscan la fuente de la *Execración* en la campaña anti-olivarista en la que paulatinamente se estaba integrando nuestro autor. En efecto, no hay nada como asociar al enemigo político con un grupo rechazado «oficialmente» por la sociedad en cuestión —sean «comunistas», «masones», «fascistas», etc. El ente atacado se presenta como un «traidor»; si no, no se explicarían sus interacciones con el grupo proscrito. En la *Execración* vemos un ejemplo prístino del argumento adelantado por algunos estudiosos de la historia del antisemitismo. Benjamin Ginsberg, en su libro titulado *The Fateful Embrace: Jews and the State,* examina cómo la participación de los judíos en los embriónicos proyectos de estados modernos les hacían propensos a figurar como víctimas de campañas dirigidas contra esos proyectos. Incluso hasta el día de hoy, según Ginsberg, la tendencia a formar alianzas con el estado a fin de conseguir su protección significa que los que se oponen al estado siempre pueden señalar con el dedo la presencia de asesores, financieros, etc., de origen judío en el gobierno como «explicación» de las políticas nocivas de éste: «major organized campaigns against the Jews usually reflect not only ethnic hatred, they also represent efforts by the political opponents of regimes or movements with which Jews are allied to destroy or supplant them. Anti-Semitism has an instrumental as well as an emotive character» (p. 8). Y luego Ginsberg agrega:

> Indeed, in the service of the state, Jews have often become very visible and extremely powerful outsiders and thus awakened more suspicion and jealousy than ever before. As a result, the relationship between Jews and the state is always problematic. An identification with Jews can weaken the state by exposing it to attack as the servant of foreigners. Correlatively, Jews' identification with the state invites political forces that are seeking to take over or destroy the established order to make use of anti-Semitism as a political weapon[37]. (p. 10)

Ésta, en esencia, es la perspectiva elaborada por Cabo y Fernández Mosquera en el Prólogo de su edición[38]. Creo que tienen razón en gran medida: Quevedo quiere «moverle el piso» a Olivares restregándole en la cara a su superior, el rey Felipe IV, todas las ramificaciones de semejante colaboración con «los judíos». Si éstos están implicados en el saneamiento de la precaria situación fiscal del estado español, «por

[37] Respecto a nuestra época actual, Ginsberg, 1993, p. 10, señala lo siguiente: «In contemporary America […] radical populist fringe groups such as "The Order" and the "White Aryan Resistance" refer to the administration of the United States as the "zoc", or "Zionist Occupation Government" —a corrupt tool of the Jews who are so prominent in the American political elite». Ver también su capítulo titulado «Another Fatal Embrace?» (pp. 224-243).

definición» es un terrible error. No sólo no hay que buscar la ayuda de los judíos; más bien, hay que matarlos a todos. Se podría postular que Quevedo plantea la cosa en términos tan extremos justamente para lograr un objetivo más restringido, esto es, desbancar a un político al que ya no es adepto.

Mas, ¿qué pasa si ese creciente desafecto surge precisamente al ver la dirección de la política económica de Olivares? ¿Qué sucede si se aleja Quevedo de éste justamente a raíz de verlo tan «amigo de los judíos»? No sería un aprovechamiento oportunista y pragmático de Quevedo del antisemitismo para socavar al Conde-Duque sino que el deseo de derribarlo partiría de su pasión antisemita. Mirando el asunto desde otra perspectiva, podríamos decir que la antipatía que siente por Olivares le sirve sobre un plato el pretexto para una catarsis de la pasión antisemita que ya llevaba dentro[39].

VI

En la sección de su libro titulada «Jews and the Absolutist State» (pp. 13-18), Ginsberg destaca el hecho que durante la Guerra de los Treinta Años, muchísimos de los estados contrincantes tenían a su servicio financieros judíos: «During and after the Thirty Years War, virtually all the major states in Central Europe and Scandinavia found it necessary to make use of the resoures and talents of Jews to compete with their rivals» (p. 17). Esta realidad prepara el camino no sólo para los alegatos de la *Execración,* sino para los mucho más detallados, y «puestos en escena», del episodio de los Monopantos en *La Hora de todos*[40]. El lector recordará que en éste se narra la reunión celebrada en Sa-

[38] Fernández Mosquera, 2005, vuelve al planteamiento en un importante ensayo posterior, en los siguientes términos: «No estará este racismo quevediano exigido por el género (como pudiera pensarse de otras obras suyas) ni parece ser una actitud atávica antijudía. Quevedo quiere expulsar a los banqueros portugueses porque su aparente ayuda no facilita el desarrollo económico de España, antes al contrario, lo impide» (p. 172). «De tal forma que atacar a los marranos es, en este caso –y en todos en el contexto de los años 30– atacar al conde-duque de Olivares». Jauralde, 1998, también va por un camino parecido: «La inspiración terrena […] le vendría de su familiaridad con el Duque de Medinaceli, y desde ahí, con la nobleza descontenta, apartada de los círculos del poder por Olivares. El fuego de Quevedo era fácil de atizar con aquella leña» (p. 662). Es de notar que Quevedo no estaba solo en la tendencia de jugar la carta antisemita para sabotear a Olivares: «El caso es que esta clase de asociaciones no es extraña a las sátiras antiolivaristas de la época. En una de las más famosas, *La cueva de Meliso,* texto que circuló profusamente y del que se conservan numerosas versiones, se incide de hecho en el episodio de los carteles –aunque no en todos los testimonios– asociándolo a la comunicación y trato con los judíos que se achaca a Olivares con reiteración» («Prólogo», *Execración,* p. XVII).

[39] Y claro, en el caso del Conde-Duque, se trata de alguien que no sólo se codea y coopera con ese grupo sino que es miembro de él, como insinúa, no muy sutilmente, Quevedo en el tratado de los Monopantos de *La Hora de todos* en cuya confección estará pensando por las mismas fechas. La ascendencia conversa del Conde-Duque le permitiría a Quevedo volver a la noción del judío transhistórico –«siempre fueron como son y siempre serán como fueron»– consagrada en todo el ensamblaje ideológico de la limpieza. Volveremos a este asunto más adelante.

lónica por representantes de los judíos de toda Europa junto con los líderes de los Monopantos, «gente en república, habitadora de unas islas […] entre el Mar Negro y la Moscovia, confines de la Tartaria» (p. 330). Salónica era, como nos lo confirma Poliakov (p. 246), la «capital» de los marranos esparcidos por el mundo. En el episodio de *La Hora,* el Rabí Saadías plantea la posibilidad de aprovecharse de la crisis europea mediante maniobras financieras que involucraran a todos los contrincantes:

> Nosotros, primer linaje del mundo, que somos desperdicio de las edades y multitud derramada que yace en esclavitud y vituperio congojoso, viendo arder en discordias el mundo, nos hemos juntado a prevenir advertencia desvelada en los presentes tumultos, para mejorar en la ruina de todos nuestro partido[41]. (p. 333)

> Nosotros tenemos Sinagogas en los Estados de todos estos príncipes ["herejes y cristianos"], donde somos el principal elemento de la composición de esta cizaña. En Ruan, somos la bolsa de Francia contra España, y juntamente de España contra Francia, y en España, con traje que sirve de máscara a la cincuncisión, socorremos a aquel Monarca con el caudal que tenemos en Amsterdán en poder de sus propios enemigos, a quienes importa más el mandar que le difiramos las letras que a los Españoles cobrarlas. ¡Extravagante tropelía servir y arruinar con un propio dinero a amigos y enemigos, y hacer que cobre los frutos de su intención el que lo paga del que lo cobra! Lo mismo hacemos con Alemania, Italia y Constantinopla; y todo este enredo ciego y belicoso causamos con haber tejido el socorro de cada uno en el arbitrio de su mayor contrario[42]. (p. 339)

Sus interlocutores, recordemos, son no sólo los otros rabinos presentes sino los adalides de los Monopantos. Todos estos ostentan nombres extraños, los cuales resultan ser anagramas. Los estudiosos de *La Hora* difieren al descifrar algunos de estos, pero hay completo acuerdo en el desciframiento de Pragas Chincollos, «perfecto anagrama de Gaspar Conchillos, el mismo Conde-Duque» (p. 331) [43]. El Rabí Saadías explica

[40] Como explican los editores: «La palabra "Monopantos" viene del griego "monos" (uno) y "pantos" (gen. de *pas:* todo); la edición [de Bruselas, 1660)]: "Unos hombres que lo son todo"» (p. 329, nota 565).

[41] Antes de proseguir, el Rabí Saadías repasa (pp. 333-337) gran parte del material del Antiguo Testamento que Quevedo también utiliza en la *Execración* —la desobediencia frente a Moisés, el becerro de oro— todo lo cual es rematado por una referencia a «nuestro ateísmo» (p. 337).

[42] Respecto a toda la auto-inculpación del discurso del Rabí Saadías, los editores de *La Hora* afirman lo siguiente: «la intención de Quevedo es quizá más política que religiosa, más anti-maquiavélica que antisemita. Como en la *Política de Dios,* aunque de modo más abierto, el texto sagrado no es sino una ocasión para evocar la actualidad: justifica la expulsión de los judíos y ofrece argumentos a los que se oponen a su retorno» (p. 333, nota 575). Ya en su Introducción los editores afirman lo siguiente: «El conjunto de los temas religiosos, económicos y políticos desarrollados por Quevedo en este cuadro xxxix parece indicar claramente que su objetivo primordial no es escribir un texto antisemita sino criticar la política económica de Olivares con los marranos» (p. 113). En esto siguen, esencialmente, la línea desarrollada por Cabo y Fernández Mosquera, junto con Jauralde, respecto a la *Execración.*

por qué está proponiendo una alianza entre los judíos y los Monopantos. Ve en estos —«gariteros de la tabaola de Europa» (p. 339)— una raza muy parecida a la judía ya que su preocupación mayor es la acumulación de riqueza a cualquier costo[44]. En efecto, los considera los «Judíos del Nuevo Testamento» (p. 340): «creyendo que Jesús era el Mesías que vino, le dejan pasar por sus conciencias: de manera que parece jamás llega para ellos ni por ellas» (p. 340). Son, por tanto, aliados naturales de los judíos: «Ellos y nosotros, de diferentes principios y con diversos medios, vamos a un mismo fin, que es a destruir, los unos, la Cristiandad que no quisimos, los otros, la que ya no quieren; y por esto nos hemos juntado a confederar malicia y engaños» (p. 340).

Pacas Mazo, portavoz de los Monopantos en la reunión[45], le da toda la razón al Rabí Saadías, ensalzando el dinero como bien supremo y describiendo cómo, en efecto, los Monopantos ejercen una política «transnacional» muy parecida a la de los judíos:

> No tenemos ni admitimos nombre de reino ni de república, ni otro que el de Monopantos: dejamos los apellidos a las repúblicas y a los reyes, y tomámosles el poder limpio de la vanidad de aquellas palabras magníficas; encaminamos nuestra pretensión que ellos sean señores del mundo, y nosotros de ellos. Para fin tan lleno de majestad no hemos hallado con quien hacer confederación igual, a pérdida y a ganancia, sino con vosotros que hoy sois

[43] Los editores explican que el abuelo del Conde-Duque «don Pedro, primer conde de Olivares, se había casado con doña Francisca de Ribera Niño: ésta disimulaba, bajo el prestigioso patrónimo materno, el origen plebeyo de su padre, don Lope Conchillos, eminente jurista promovido por sus méritos a secretario de Carlos VI. […] Además, los Conchillos eran famosos por su ascendencia conversa» (p. 331). Los demás anagramas remiten a «personajes, varios de los cuales son jesuitas, [que] forman parte de la camarilla del Conde-Duque, camarilla que […] la opinión pública designaba con el nombre de "sinagoga"» (p. 331). Uno de ellos, «Arpiotrotono», «es el perfecto anagrama de Protonotario […]; se trata del Protonotario de Aragón, Jerónimo de Villanueva» (p. 332). Lo interesante es que Villanueva era pariente de Quevedo: «El 27 de noviembre de 1590 se celebró una boda importante en Madrid. Ana Díez de Villegas, emparentada —tía maternal— con los Quevedo, por parte de la rama Villegas, de la Montaña, se casa con un alto funcionario de Palacio, Agustín de Villanueva. […] Agustín de Villanueva acabará por ser curador de Francisco (1602) [después de la muerte de sus padres], convivirá con él y con sus hijos, uno de los cuales, Jerónimo de Villanueva, nacido el 2 de abril de 1594, con quien Quevedo compartió familia por lo menos en los años vallisoletanos (1602-1605), sera Protonotario de Aragón, el Segundo hombre más poderoso tras el Conde-Duque durante el reinado de Felipe IV. Las relaciones de Quevedo con el hijo de su tutor y, en general, con los Villanueva nunca fueron familiares ni especialmente llamativas, antes bien, Jerónimo de Villanueva y Quevedo se relacionaron según circunstancias políticas, a conveniencia de sus intereses. […] El escritor debió recelar de la proximidad familiar de Villanueva, a quien todo el mundo señalaba como descendiente de conversos» (pp. 89-90). Huelga decir que la posibilidad de que Quevedo mismo tuviera vínculos conversos, si bien oblicuos, complejiza enormemente toda la problemática que estamos estudiando.

[44] Como el Rabí Saadías confiesa: «la religion de nuestras almas [es] el oro» (p. 334).

[45] Se trata de «José González [que] era un abogado de Valladolid, de ascendencia conversa, que, por haber conseguido una sentencia favorable para Olivares, fue protegido por él e introducido, en abril de 1631, en el Consejo Real de Castilla» (Quevedo, *La Hora,* p. 332, nota 573).

> los tramposos de toda Europa; y solamente os falta nuestra clasificación para acabar de corromper todo, la cual os ofrecemos plenaria en contagio y peste, por medio de una máquina infernal que contra los cristianos hemos fabricado los que estamos presentes. (p. 343)

Al ofrecer la posibilidad de cooperación entre los dos bandos, incluyendo su «receta secreta» para causar más daño todavía, Pacas Mazo dice lo siguiente: «Si os determináis a esta alianza, os daremos la receta con peso y número de ingredientes, y boticarios doctos en esta confección, en que Danipe y Alkemiastos[46] y yo hemos sudado, y no debe nuestro sudor nada a los trociscos de la víbora. Dejaos gobernar por nuestro Pragas, que no dejaréis de ser Judíos y sabréis juntamente ser Monopantos» (p. 344). Dentro de este planteamiento, los judíos se quedan cortos en el arte de la manipulación interesada de los gobiernos con la consiguiente acumulación de riquezas; aliándose con los Monopantos y liderados por Pragas pueden ser aún más eficaces de lo que ya son. El Conde-Duque resulta ser una especie de «meta» o «super-judío». Esto se posibilita, huelga decirlo, por su misma «sangre judía».

En cierto modo, se podría hablar de una «judaización» del ejercicio de la política en el planteamiento de los Monopantos, excepto en clave seglar. Resulta que los Monopantos le entregan a los judíos un «libro encuadernado en pellejo de oveja» (p. 345) como parte del trato[47]. «El autor es Nicolás Maquiavelo, que escribió el canto llano de nuestro contrapunto», explica Pacas Mazo (p. 346). Aquí la veta antimaquiavélica del pensamiento político de Quevedo se vincula con su antisemitismo[48]. Ve en Maquiavelo una praxis parecida en última instancia a la de los judíos. Estos practican lo que el pensador italiano predica. Por eso, cuando bajo los efectos de la Hora, y siguiendo la lógica de la obra en su totalidad, la alianza no se realiza (¡por las sospechas de los judíos respecto a los Monopantos!), se evoca el siguiente panorama: «Con esto se apartaron, tratando unos y otros entre sí de juntarse, como pedernal y eslabón, a combatirse y aporrearse y hacerse pedazos hasta echar chispas contra todo el mundo, para fundar la nueva secta del dinerismo, mudando el nombre de ateístas en "dineranos" o en "dineristas"» (p. 346). A fin de cuentas este pasaje alude al efecto desterritorializador del capital, capital

[46] «Danipe» es anagrama de «Pineda»: «Famoso jesuita, profesor de teología y de filosofía sucesivamente en Córdoba, Sevilla y Madrid, inspector inquisitorial de los libreros, censor temible, autor de un Índice que maltrata varias obras satíricas de Quevedo, y al fin rector de su Orden» (p. 332, nota 573). «Alkemiastos» parece remitir al «padre jesuita Hernando de Salazar, que interviene en las manipulaciones financieras de 1628, y que inventará en 1636 el famoso arbitrio del papel sellado» (p. 332, nota 573).

[47] Consúltese la hipótesis de los editores respecto a la posible alusión a los «libros del becerro» —o sea, «repertorios genealógicos de la nobleza de una ciudad o de una provincia [transformados] en auténticos catálogos de las familias cuyo origen se presumía judío o converso; se utilizaron con fines difamatorios. […] Esos "libros del becerro" constituían una amenaza constante para todos los sospechosos, con razón o sin ella, por su ascendencia; así Pacas Mazo, que ofrece uno de ellos a los judíos, les da al tiempo una garantía contra los Monopantos» (p. 345, nota 599).

cuyo manejo por intereses oscuros terminará por sembrar un caos que sólo revertirá en el beneficio de los que lo sepan manejar. Es ese temor respecto a la «abstracción» resbaladiza del capital y de las finanzas que destaca Sartre[49]. Y si bien los judíos son los representantes arquetípicos del capital dentro del planteamiento antisemita, Quevedo sugiere que se pueden llevar el capital y sus daños a niveles más altos todavía siguiendo las pautas de esta especie de «judaísmo seglar» de los Monopantos.

En el episodio de los Monopantos de *La Hora* Quevedo termina «teorizando» el problema que retrata en la *Execración:* proponer semejante política tan dañina únicamente puede ser elaborada por alguien que es partícipe en toda una conspiración[50]. Si en la cabeza de Olivares corre «sangre judía», todo se explica más fácilmente —algo que dentro de los parametros de un memorial dirigido al rey no se puede decir, claro está[51].

Se sabe que Quevedo no inventó la noción de una conspiración internacional judía con base en los dominios turcos[52]. Ahora bien, lo que sí parece posible es que el episodio de los Monopantos haya podido plantar la semilla para un texto de triste fama dentro de la historia del antisemitismo posterior, esto es, *Los Protocolos de los Sabios de Sión*. Inspirado éste en un pasaje de la novela titulada *Nach Sedan* de Hermann Goedsche, esta falsificación ha tenido una vida enérgica desde su aparición en el siglo XIX. J.A. van Praag se dio cuenta del parecido entre el pasaje pertinente de la novela y el episodio de los Monopantos hace ya mucho tiempo, llevándolo a plantear lo siguiente: «Las conformidades entre el escrito quevedesco y el episodio de la novela de Goedsche son tan sorprendentes que a mi ver parece casi imposible que el funesto alemán causador de tanto estrago no lo hubiera conocido» (p. 170)[53]. Se-

[48] La expresión mayor del antimaquiavelismo de Quevedo se encuentra, claro está, en *Política de Dios*. Ver, por ejemplo, el capítulo VI de la Segunda Parte de la obra donde Quevedo presenta a Poncio Pilato como el representante mayor de la práctica de «razón de estado»: «De manera, Señor, que el más eficaz medio que hubo contra Cristo, Dios y Hombre verdadero, fue la razón de estado» (p. 172). Y luego, «¿Cuál Secta, cuál herejía, no se acomoda con el estadista, cuando no se ciñe, y gobierna por la ley evangélica? Los perversos políticos la han hecho un Dios sobre toda deidad, ley a todas superior. Esto cada día se les oye muchas veces. Quitan, y roban los estados ajenos: mienten, niegan la palabra, rompen los sagrados, y solemnes juramentos: siendo católicos favorecen a herejes, e infieles. Si se lo reprehenden por ofensa al derecho divino, y humano, responden que lo hacen por material de estado, teniéndola por absolución de toda vileza, tiranía, y sacrilegio» (p. 173). Es pertinente que el ataque más contundente contra la maquiavélica razón de estado se encuentre en la Segunda Parte de *Política de Dios* (1635), la cual está confeccionando hacia las mismas fechas de *La Hora* y de la *Execración*.

[49] El mismo Pacas Mazo resulta elocuente en ese sentido: «La Moneda es la Circe que todo lo que se le llega o de ella se enamora lo muda en varias formas: nosotros somos el *verbi gratia*. El Dinero es una deidad de rebozo, que en ninguna parte tiene altar público y en todas partes tiene adoración secreta; no tiene templo particular, porque se introduce en los templos. Es la Riqueza una secta universal en que convienen los más espíritus del mundo, y la Codicia un heresiarca bienquisto de todos los discursos políticos, y el conciliador de todas las diferencias de opiniones y humores» (Quevedo, *La Hora*, p. 342).

[50] Con argumentos solventes, los editores de *La Hora* sugieren que el episodio fue compuesto en los años 1634-1635 (pp. 107-108). Consúltese toda la sección de la Introducción (pp. 106-116) dedicada al episodio y sus vericuetos histórico-políticos.

mejante posibilidad le da un cariz histórico mayor a las lucubraciones antisemitas de Quevedo, forjando un nexo más directo con algunas de las manifestaciones más nefastas del antisemitismo en épocas modernas. En la medida en que la *Execración* sale de la misma matriz ideológica que luego produce Monopantos, también termina teniendo sus propias «responsabilidades históricas». En sus comentarios sobre Monopantos, Poliakov subraya el *aggiornamento* del antisemitismo que éste representa:

> Utilizing all the old myths and legends circulated during the preceding centuries by the anti-converso theologians and by 'authorities' of the Inquisition, he secularized them to give them a more modern twist and described how the Jews, aided by the *Monopanti* (the future Freemasons), conspired to secure world domination thanks to their gold. […] Doubtless Quevedo was ahead of his time, for during his lifetime anti-Semitic literature generally followed the old pattern, and the incredible grievances the pampleteers continued to copy from one another were medieval rather than modern, or, if you prefer, religious rather than political. (pp. 298-299)

Si normalmente gusta la idea de que un autor se haya «adelantado a sus tiempos», en este caso no surte el mismo efecto[54].

[51] Poliakov, 1974, pp. 237-238, describe la dinámica de la diáspora marrana en términos que parecerían sustentar parte de la caracterización de Quevedo, tanto en la *Execración* como en Monopantos: «During the sixteenth century, adventurous Portuguese "businessmen" swarmed over all the countries of the known world, and these pioneers of capitalism on the march created a network of new trading relationships. They did not go abroad merely to flee the Inquisition and to be able to practice Judaism in peace, as a certain naïve historiography would have it. Neither, after studying their coastal routes and their enterprises, would it be correct to turn their condition into an abstraction and neglect their beliefs, as sophisticated scholars of our time tend to do. All things considered, business, through various detours, could keep alive what was doubtless a fairly tepid faith in the hearts of numerous great explorers and merchants. As a matter of fact, the role that clan and family relationships formerly played in commercial life should not be forgotten. To be a *marrano* meant also to be affiliated to a vast secret protection and mutual-aid society. And later, to return to open Judaism in Salonica or Amsterdam was also to join a powerful commercial consortium, and these *sui generis* naturalizations were often followed by remarkable religious revivals» (pp. 237-238). La existencia efectiva de esta red internacional, mantenida mediante el ejercicio del comercio y de las finanzas, no significa que haya tenido como objetivo lo sugerido por Quevedo. El salto que da nuestro autor es el de considerarla como amenaza contra la cual había que resguardarse.

[52] Ver Poliakov, 1974, p. 225, nota 6, sobre «Correspondencia de los judíos de España con los judíos de Constantinopla», documento falso confeccionado tal vez por el arzobispo Siliceo (según Albert Sicroff).

[53] Es más: tras destacar que los autores de los *Protocolos* también se hayan inspirado por el *Dialogue aux enfers entre Machiavel et Montesquieu ou la politique de Machiavel au XIXe siècle, par un contemporain* (1864) de Maurice Joly, donde justamente se postula un vínculo entre el pensamiento de Maquiavelo y la praxis judía, van Praag, 1949, p. 173, termina su pequeño estudio, que incluye un cotejo de las semejanzas entre Monopantos y *Nach Sedan,* con lo siguiente: «Se plantea ahora la cuestión de saber si también Maurice Joly, quien […] ve afinidad entre la política de Maquiavelo y la de los judíos, se ha inspirado en Quevedo para escribir su "Dialogue". […] Es imposible decidir la cuestión sin más pruebas a mano. La suposición, sin embargo, de que Goedsche, que parece haberse interesado por España, habiendo escrito novelas intituladas: "Villafranca" y "Puebla", conociera la diatriba quevedesca, no me parece demasiado aventurada».

VII

La inquietante posibilidad de que nuestro autor haya podido contribuir, siquiera de manera oblicua y obviamente menor, a las condiciones ideológicas que prepararon el camino para los terribles estragos del siglo xx nos hace volver a la pregunta que se planteó al principio de este ensayo: ¿Qué debemos hacer, como estudiosos y docentes universitarios, con «textos tóxicos» como la *Execración*, salidos de la pluma de un autor canónico? Repito: la pregunta no resulta ociosa después de las enormidades del Holocausto nazi. Como afirma mi colega Nancy Harrowitz de manera tajante: «After the Holocaust, our context has changed, which is why it is not only possible but necessary to reevaluate certain "culture heroes" from a different perspective and to question the ongoing dissemination of their thought, and with it their bigotry» («Introduction», p. 2). Después de repasar toda una galería de figuras consideradas «ilustres» dentro de la tradición europea y cuyas obras contienen elementos antisemitas, Harrowitz plantea las siguientes preguntas:

> In their work they set new standards for aesthetic and philosophical excellence. How is that they didn't seem to 'know better' when it came to prejudice? On a deeper level, must we not ask if the intellectual legacy left behind by such figures is itself suspect? Is the prejudice an inextricable part of the work, or rather extrinsic to it? (p. 3).

Esta pregunta es, claro está, la más preocupante. El perjuicio que se percibe, ¿sólo contagia la obra individual donde aparece o permea, más bien, su producción entera? Recordemos lo que dice Sartre sobre las llamadas «opiniones» antisemitas. Si él tiene algo de razón, ¿no tenemos que estar sobre aviso respecto a toda la obra de Quevedo? ¿Y qué pasa si su «genialidad» sale precisamente de ese furor, esa pasión, que des-

[54] A propósito de la dimensión tristemente «pionera de Monopantos», vale la pena tomar en cuenta que al terminar su análisis del *Discurso* de Gavilán Vela, fuente de inspiración muy directa para la *Execración*, Riandiére La Roche, 1983, pp. 74-75, escribe lo siguiente: «Revenons donc à notre question initiale: antijudaïsme ou antisémitisme? De toute évidence, la religion n'est plus guère ici que le prétexte et le masque d'un discours d'exclusion socio-économique et politique, auquel elle fournit un moyen de sacralisation et de prestigieuses autorités de référence. On est donc tenté de répondre: antisémitisme. Les ressemblances abondent en effet entre le *Discurso* et les discours nazis les plus délirants, et, dans l'un et l'autre cas, un groupe dominant utilise en le dévoyant un discours dominant –pseudo-théologique ou pseudo-scientifique– pour éliminer un groupe minoritaire qui pourrait le menacer sur le plan socio-économique et /ou politique et qu'il charge, en période de crise, de la responsabilité de toutes les difficultés du moment: nous y trouvons donc les mêmes types d'accusations fantasmatiques, les mêmes formes de procès, le même ethnocentrisme sacralisé. Le premier, ici, préfigure les seconds. Certes, dans la mesure où il les préfigure, on ne peut taire ce qui les sépare et qu'il est indispensable de mettre à jour: trois cents ans d'histoire». Es útil repasar el cotejo de las semejanzas que Riandière La Roche encuentra entre el *Discurso* de Gavilán Vela y *Mein Kampf* de Hitler; luego, entre el *Discurso* y las leyes de Nuremberg de 1935, establecidas para proteger la «sangre alemana» contra la contaminación judía (pp. 74-75, nota 74). Resultan escalofriantes estas semejanzas y da asco el hecho que Quevedo haya empleado tanto material del *Discurso* para elaborar su propio texto.

cribe Sartre? ¿No coloca todo lo que escribió «bajo sospecha»? ¿Y qué nos dice sobre nosotros mismos y la tradición cultural canonizante que va instaurando a todos los «grandes autores»? Como afirma Harrowitz, «we must try to understand [...] why they were canonized as cultural heroes, what it means to continue to revere them despite their prejudices, and the role of history both in terms of their antisemitism and our reaction to it» (p. 3). Incluso antes del descubrimiento de la *Execración* no era precisamente un secreto que Quevedo descollara entre sus contemporáneos por su antisemitismo. Se conocía «Monopantos» desde hace mucho, se conocía desde hace mucho *La primera y más disimulada persecución de los judíos*[55]. Eso no obstaculizaba que alguien de la envergadura de un Borges, por ejemplo, lo señalara a Quevedo como «el primer artífice de las letras hispánicas» (p. 51)[56]. Considerando todos los siglos de antijudaismo y antisemitismo que marcan el Occidente hasta el reciente pasado, tal vez habría una excusa para no tomar tan a pecho este componente de su obra.

Pero después de ver adonde pudo ir a parar este fenómeno en el siglo pasado, ¿podemos simplemente hacerle caso omiso, enfocándonos solamente en la parte «positiva» de su producción[57]? Y claro, este problema se hace más patente cuando queremos enseñar a Quevedo: «And, finally, how do we teach texts that contain bigotry? In a post-Holocaust era, how do we regard the appearance of bigotry against Jews, knowing what its final outcome could be?» (p. 11).

No resulta sorprendente, reitero, que cuando nosotros, docentes e investigadores responsables, tropezamos con estos aspectos de los autores cuya «grandeza» ensalzamos cada vez que podemos, terminamos yendo en la dirección de la contextualización. Como personas adultas con preparación académica, todos sabemos que el ser humano es, en gran medida, «producto de su momento histórico». Alguien como Quevedo no puede evitar manifestaciones del antijudaísmo y del antisemitismo ya que estos moldean la cultura de la que sale.

Pero, ¿contextualizar es, necesariamente, perdonar? En una serie de perspicaces reflexiones sobre el complejo caso de Martin Heidegger, Robert Gibbs explora la manera en que la crítica ha intentado resolver el problemático contraste entre la «grandeza» de su pensamiento filosófico y su simultánea adhesión al nazismo. Después de recorrer varios de

[55] Aunque no estudia exhaustivamente el tema del antisemitismo en nuestro autor, *Víctima o verdugo: conservadurismo y antisemitismo en el pensamiento político-social de Quevedo* de Juventino Caminero (publicado en1984) ya había destacado su centralidad ideológica.

[56] En otro momento del mismo ensayo Borges, 1976, p. 45, afirma lo siguiente: «Para gustar de Quevedo hay que ser (en acto o en potencia) un hombre de letras; inversamente, nadie que tenga vocación literaria puede no gustar de Quevedo».

[57] Tenemos un problema parecido con su acendrada misoginia, respecto a la cual tenemos que hacer más y más excusas, si se puede, en la medida que la lucha contra el sexismo va avanzando en la época actual. ¿Explicarles a nuestras alumnas que toda la tradición judeo-cristiana occidental es misógina resuelve el asunto? Es evidente que no.

los caminos que se han seguido en esta difícil tarea, Gibbs llega a la opción de la contextualización histórica:

> How can we engage Heidegger's writings without dissolving them into their historical context? The social and cultural forces in play at that time may have nurtured what is worst in Heidegger's writings, but they do not simply account for both the best and worst (the worst in the best) of these texts. If we must set out rereading those texts with a moralistic judgment upon Heidegger, then we must also read him as responsible himself for what occurs in those texts. The possibility of an ethical rereading depends on postulating of ethical responsibility. These texts, as the work of an important thinker, have at least some measure of origin in the thinker and are not altogether a product of their times. The historicist refusal to return itself denies to us the chance to discover responsibility. (p. 160)

Gibbs reacciona aquí contra lo que parece ser una «salida fácil» para abordar la presencia de elementos odiosos en los autores a quienes admiramos. En efecto, nuestros estudiantes tienen todo el derecho del mundo de preguntar: «Bueno, ¿no hay ningún autor de la época en cuya obra no encontramos cosas tan horribles? ¿Todos, sin excepción, abogan a favor de la expulsión, o del exterminio físico, de los judíos?». La respuesta no puede ser afirmativa.

¿Y qué pasa si el estudiante nos quiere zambullir en aguas más profundas aún? De la misma mente de la que salió la *Execración* salieron «Cerrar podrá mis ojos…», «Ah de la vida…», etc. ¿No habrá una especie de «contagio» oculto de la primera obra en las otras? ¿No serán «vasos comunicantes», lo cual nos debe poner sobre aviso al leer toda la obra de Quevedo? Es el mismo problema que confronta a los estudiosos de Pound, de Céline, de Wagner, de Eliot, etc.[58]

El hecho de que varias de estas figuras terminaron en el antisemitismo a través de su anticapitalismo no desactiva el problema tampoco, incluso para los que estamos en la izquierda política. En este caso, la estrategia de la «contextualización exonerativa» intentaría colocar a los judíos en el papel de «daño colateral» («collateral damage»), desgraciadamente, por su papel muy real en la evolución del capitalismo en ciernes, los judíos «por fuerza» se van a poner en la punta de la mira de los que se oponen al predominio de Don Dinero. Son sus agentes y facilitadores. Pensadores como Sartre incluso pueden afirmar que la solución para el «problema judío» es, en gran medida, la revolución que aboliría el capitalismo[59]. Al desaparecer el sistema con el que se ven íntimamente afiliados, se irían desinflando manifestaciones del antisemitismo, particularmente las más violentas.

En el caso de Quevedo el anticapitalismo no se plasma, claro está, en la postulación de una revolución socialista; más bien, se trata de una vuelta al belicismo medieval y a la acumulación primitiva lubricada con sangre mora. Tampoco ayuda, necesariamente, el hecho de que su antisemitismo se haya manifestado no en las vísperas del Holocausto judío, como en el caso de Heidegger y Pound, sino trescientos años antes,

cuando «todo el mundo pensaba así». Las virulentas diatribas de Martín Lutero contra los judíos, en las que aboga a favor de la destrucción de sus sinagogas y de sus hogares, la confiscación de sus libros talmúdicos, etc., también han dado lugar a serias reflexiones, y críticas, en épocas recientes[60]. ¿Hasta qué punto no estará «infectada» su teología entera por semejantes sentimientos? Si bien los príncipes alemanes a los que Lutero da estos consejos no los siguieron en la práctica, Hitler, en cambio, no vaciló en reflotar estos escritos como parte de la preparación ideológica para su nefasto proyecto. Lutero no pudo imaginar algo como el Holocausto nazi, por supuesto, ¿pero se le puede declarar «libre de culpa» totalmente? Después de todo, Hitler simplemente siguió su «lógica» hasta sus últimas consecuencias.

Volviendo al caso de la *Execración,* tampoco Felipe IV llevó a cabo lo que proponía Quevedo. De hecho, nunca sabremos si leyó el texto. Es más, por todas sus maniobras anti-olivaristas, Quevedo terminó en la cárcel como «preso político». ¿No le da este hecho una especie de *cachet* a nuestro autor, la cual debería cultivar en nosotros cierta flexibilidad comprensiva al leer sus jeremíadas? ¿Y no fue Olivares un tirano, a fin de cuentas? ¿Importa tanto que para tumbarlo, Quevedo haya echado mano a la vieja herramienta del antisemitismo?

[58] Cabo y Fernández Mosquera dedican una importante sección de su Prólogo a destacar la densa red de conexiones entre la *Execración* y toda una serie de obras pertenecientes a otras esferas de su producción; hacia el final de ésta afirman lo siguiente: «la *Execración* ilustra perfectamente las relaciones, a través del género, con textos precedentes con los que guarda concomitancias importantes y la fluidez de la comunicación que pueden mantener ciertos "papeles" con la obra de mayor alcance. A pesar de la riqueza y complejidad genérica de la obra de Quevedo, de los distintos tonos e intenciones, de los contextos y cauces formales heterogéneos, cada uno de los escritos se entiende mejor como una encrucijada intertextual, que como un texto rígidamente determinado por su circunstancia más cercana, ya sea ésta literaria o vital» (p. LVI). Los dos editores tienen toda la razón, con lo cual resulta casi imposible postular la viabilidad de establecer una especie de «muro de contención» alrededor de la *Execración.* No es un texto aislable en última instancia. Resulta más elocuente al respecto un importante ensayo de Fernández Mosquera, 2005, p. 158, donde muestra los múltiples y complejos vínculos entre la *Execración* y el resto de la obra de Quevedo. El ensayo también revela las numerosas conexiones con un sermón —*Jesús desagraviado*— del padre Horacio Paravicino, admirador de Quevedo y viceversa, que se centra a los mismos acontecimientos que sirvieron de punto de partida para la *Execración* (pp. 152-174) y que fue presentado ante el rey en el mes de mayo de 1633 y luego publicado en junio del mismo año (pp. 157-158). Tomando en cuenta que Paravicino era el predicador oficial de la Corte, la semejanza entre los dos textos le confiere a la *Execración* unas ramificaciones considerablemente mayores. Después de examinar las fechas de la publicación del sermón, Fernández Mosquera afirma lo siguiente: «[E]n este mundo tan complejo de la Corte, pero también tan cerrado, reconcentrado y conocido, no sería nada extraño que el propio Quevedo acudiera a este sermón, si tenemos en cuenta, además, que la presencia del propio Rey acrecentaría el interés del público y del propio autor».

[59] Sartre, 1954, p. 182: «Qu'est-ce à dire, sinon que la révolution socialiste est nécessaire et suffisante pour supprimer l'antisémite; c'est *aussi* pour les Juifs que nous ferons la révolution». (Conste que también traza una estrategia para combatir el antisemitismo bajo las condiciones históricas actuales [ver pp. 182-185]).

[60] Consúltese al respecto el ensayo de Lindberg, 1994.

Cada lector tendrá que decidir por su cuenta si va a dejar que la *Execración* coloree su percepción del resto de la obra de Quevedo, o si lo va a separar definitivamente de ésta. Personalmente, puedo entender la reacción del rabino Joseph Polak, colega en la Universidad de Boston, cuando describe la desilusión que sufrió cuando, siendo un gran admirador de Joseph Conrad, se topó con un pasaje en *Nostromo* repleto de estereotipos antisemitas y terminó tirando el libro al suelo. Se sintió tan decepcionado por este autor que dejó de leer su obra: «Books by Conrad sit unread on my shelf; their sight repels me» (p. 280). Polak reflexiona sobre la auténtica dificultad que confrontamos al intentar separar la obra de su autor:

> It is easier in theory to separate the author from his work than it is in practice. When an author writes books that move his reader to greater honesty, to a truer vision of the moral demands of the hour, and then publicly violates these values by either writing something contradictory or behaving or speaking in a contradictory way, then surely the reader's relationship to the work is affected as well. What a reader knows about a writer surely colors the way he reads his works. (p. 278)

Entonces, ¿qué hacer una vez que nos encontramos con algo que nos asquea tanto? Polak se pregunta lo siguiente:

> Do I resume reading Conrad because there is greatness beyond the flaws? Shall I return again and again to 'Prufrock' because, notwithstanding the prejudices of its author, it can teach me a great deal about to speak of myself and my time? Or shall I perhaps say that because these writers have sinned with their lips, with some of their words, all of their writings have therefore become contaminated? Do I need to assume a gesture of moral snobbery and steer clear of their thought, as great as some if it may be? Is it like nuclear waste, to be submitted to some sort of permanent quarantine until, millenia from now, it can be no further danger? (p. 283)

Aunque Polak no recomienda que todos sigamos su ejemplo al apartarse de la obra de un autor que lo «defraudó», sí se pregunta que cuando se trata de autores directamente cómplices con regímenes fascistas y homicidas, como Heidegger y Pound, si no deberíamos dejar de leerlos y punto (ver p. 287)[61].

La noción de poner en «cuarentena permanente» los «textos tóxicos» de Quevedo (y de otros autores) resulta objetable desde la perspectiva de la libertad académica y de expresión; además, resulta poco práctica y tal vez hasta contraproducente. La gran pregunta, repito, es cómo manejar la «toxicidad» en nuestra labor de eruditos y de pedagogos. Cómo lo hacemos afectará, indefectiblemente, la actitud que nuestros lectores y estudiantes tendrán hacia nosotros. Y vuelvo a insistir en la especificidad de los contextos nacionales en los que desempeñamos nuestra actividad.

[61] Tengo que reconocer que escribir este ensayo, en contacto necesariamente seguido con la *Execración,* me ha producido un malestar interno muy profundo.

Yo diría que adoptar una especie de «neutralidad metodológica» o «científica» resulta difícil desde la perspectiva anímica, amén de éticamente resbaladiza. Aunque mis amigos Fernando Cabo y Santiago Fernández Mosquera no lo hacen en un sentido estricto, a veces la impresión que producen su Prólogo y su aparato crítico es que, en efecto, lo estaban intentando hasta cierto punto. Sé por conversaciones directas con los dos que el texto sí les produce espanto; el problema es que ese espanto no se asoma abiertamente en casi ningún momento. Lo más que se acercan los dos autores es al final de su Prólogo al denominar la *Execración* «el texto de más violento antisemitismo quevediano. Lo hasta entonces restringido al cauce de lo burlesco o lo doctrinal se hace ahora patente en un escrito que muestra a las claras la faceta más odiosa del escritor, al tiempo que una vez más nos lo presenta como el hombre de letras, complejo y tortuoso, que siempre fue» (pp. LVI-LVII). Quizá para ellos resulte tan evidente la tremebunda dimensión genocida del texto que señalarlo sería, en efecto, «llover sobre mojado»[62].

Pasar al otro extremo también resulta problemático. Emplear este texto para insistir una vez más sobre el antisemitismo «estructural» de la cultura de Occidente, sobre la «leyenda negra» española (desenmascarando a los «héroes culturales» del mal llamado «Siglo de Oro»)[63] sobre la necesidad de «mantener la guardia» ante la posibilidad de que estos sentimientos resurjan nuevamente en el momento menos esperado, etc., es introducirse en otra dinámica asaz problemática, especialmente aquí en los Estados Unidos. Por un lado, simplemente ayuda a reforzar la imagen estereotipada de España y de los españoles que predomina aquí. Los alumnos norteamericanos, gracias a los ecos aún muy fuertes de la «leyenda negra», suelen ser perfectamente conscientes de la expulsión de los judíos en 1492, del funcionamiento de la Inquisición española, etc., pero pocos saben, por ejemplo, que los judíos fueron expulsados de Inglaterra y Francia mucho antes. Tampoco saben que el antisemitismo (que no el antijudaísmo) en realidad tiene sus raíces en el norte de Europa, no en el Mediterráneo, como destaca muy bien Langmuir en diversos momentos de su estudio[64]. Además, es participar

[62] A continuación encontramos la perspectiva de Jauralde, 1998, p. 659, sobre la *Execración:* «El panfleto, deslumbrante en la tersura de su estilo, en el aliento retórico, en la eficacia argumentativa, en el acopio de fuentes, sirve a un tiempo a varios fines: es, creo, ante todo, un exabrupto del autor, que dispara con aquel pretexto histórico toda su ideología, que vomita iras, traza fronteras y apela a privilegios de casta. Nada semejante vamos a volver a encontrar en este tono trágico; sí, en el tono sarcástico». «Al margen de su contenido, llama la atención el atiborramiento de citas, el repertorio de fuentes, que, aunque en algún caso preceden de textos de actualidad que ya las presentaban compiladas, muestran un modo de lectura quevediana recogiendo textos antijudíos, es decir, en una actitud beligerante a priori» (p. 663). De nuevo, se da por sentado el repudio de los sentimientos expresados por Quevedo.

[63] En esta veta escribe Armon, 1994.

[64] Consúltese toda la parte central del libro («Irrational Fantasies», capítulos 8-12), junto con el capítulo 13, «Medieval Antisemitism».

en el fortalecimiento del antes mencionado cerrazón ideológico que se ejerce en Estados Unidos respecto a toda la cuestión del Holocausto[65].

Esta última está íntimamente vinculada, como ya destaqué, con el mantenimiento del apoyo incondicional hacia Israel que forma parte de la doxa de la clase política estadounidense, respaldada por grandes sectores de la población. Estos últimos han sido los receptores de un constante bombardeo sobre el horror del Holocausto, sobre la necesidad de decir «nunca más», etc. La creación del estado de Israel se considera una especie de «antídoto» y una lógica «recompensa» para el Holocausto. Al estudiar manifestaciones de antijudaísmo y de antisemitismo del pasado, se insinúa que aquellas «llevan» indefectiblemente al Holocausto. Tenemos, por tanto, la obligación de combatir contra cualquier nuevo asomo de éste, manteniendo especialmente nuestro apoyo para el estado de Israel. Cualquier crítica del gobierno de aquel país o del sionismo se interpreta como otro brote de antisemitismo[66]. Enseñar a un «autor antisemita» como Quevedo es, en fin, pisar terreno resbaladizo en este país[67].

No tengo una respuesta fácil sobre la pregunta de qué camino debemos seguir. Si se trata de la enseñanza de la obra de Quevedo, me pa-

[65] Remito, nuevamente, a Finkelstein, 2000.

[66] Es frecuente encontrarse con el enfoque que le da al asunto Shain, 1998, p. 94: «It would be simplistic to equate hostility towards Israel with antisemitism. The Arab-Israeli struggle is a political conflict over real issues and such clashes are invariably characterized by negative stereotyping of, and bitterness towards, the 'enemy'. However, a careful analysis of anti-Zionist rhetoric (including that in the West) reveals that much although not all of the propaganda against Israel has employed classic anti-Jewish motifs. Jews or Zionists have become, at least for some critics, diabolically evil». Para un ejemplo reciente proveniente de los medios periodísticos estadounidenses, ver el editorial de Jeff Jacoby titulado «Yes, it's anti-Semitism», donde se afirma que «anti-Zionism today […] is merely the old wine of anti-Semitism in its newest bottle».

[67] Respecto al fenómeno de la presión ejercida en el ambiente académico norteamericano por grupos pro-israelitas, incluyendo campañas organizadas contra profesores específicos, consúltese la sección titulada «Policing Academia» en el libro de John Mersheimer y Stephen Walt, 2007, pp. 178-185: «the charge of anti-Semitism remains a widely used weapon for dealing with critics of Israel, especially in the United States. This tactic has been effective for a number of reasons. First, anti-Semitism is a set of beliefs that led to great evils in the past, including the monstrous crimes of the Holocaust, and it is now utterly discredited in most segments of society. The charge of anti-Semitism is one of the powerful epithets one can level at someone in America, and no respectable person wants to be tarred with that brush. Undoubtedly, the fear of being an anti-Semite discourages many individuals from voicing reservations about Israel's conduct or the merits of U.S. support. Second, smearing critics of Israel or the lobby with the charge of anti-Semitism works to marginalize them in the public arena. […] Politicians will be especially reluctant to associate themselves with anyone who has been charged as anti-Semitic, because doing so could have a chilling effect on their own careers. Third, this tactic works because it is difficult for anyone to prove beyond all doubt that he or she is not anti-Semitic, especially when criticizing Israel or the lobby. Proving a negative is hard to do under any circumstances […]. Until recently, therefore, the charge of anti-Semitism has been a potent way to make sure that criticisms of Israel or the lobby were rarely spoken and were either ignored or disparaged when they were» (pp. 191-192). Los dos autores hablan de su propia experiencia personal respecto a todo este fenómeno sociopolítico (pp. 193-194).

rece que todo depende, en gran parte, del nivel preciso de los estudiantes. En cursos más avanzados como los seminarios graduados, por ejemplo, me parece necesario hablar abiertamente sobre el tema, agregando las matizaciones contextualizadoras, historizando el fenómeno, etc. Estudiantes a ese nivel en principio tienen la madurez intelectual necesaria para confrontar un «texto tóxico» directamente. Pero al hacerlo, creo que los profesores tenemos la obligación de decir abiertamente: «Esto está mal». Contextualizar no es perdonar.

En el caso de los subgraduados, me parece que hay que ir más lentamente. Si, en efecto, creemos que hay algo valioso en la lectura de Quevedo, me parece que sí podemos señalar pasajes «tóxicos» —al analizar «Érase un hombre a una nariz pegado» por ejemplo— agregando que se encuentran con cierta frecuencia en su obra (como en la de muchos otros), que es parte del «trasfondo social» de la época (y no sólo en España), etc. Pero remitirlos a la *Execración* como «bibliografía suplementaria» sí me parece un paso equivocado —a menos, claro, que pensemos dictar un anatema sobre toda la producción quevediana, estando ésta «infectada» incluso cuando no hay alusión alguna a los judíos. Ya me imagino cómo sería filtrado el dato dentro del contexto hogareño («El profesor Fulano nos está enseñando la obra de un escritor que le pidió al rey el exterminio de los judíos, y nos dice que es un "gran escritor"»).

Para los dos públicos me parece que tener que afrontar un fenómeno como el antisemitismo de Quevedo (y de todos los otros autores «manchados») es una experiencia educativa fértil. Creo que sí es necesario desmitificar a los «grandes escritores», disolviendo de una vez por todas la noción que un talento literario enorme puede convivir perfectamente con un alto nivel de vileza humana —de prejuicio, de odio, de misoginia, etc. Ser un gran escritor no significa ser un gran ser humano. Todo sería más fácil si, en efecto, la capacidad de escribir grandes obras sólo estuviera presente en personas de alta calidad humana. Simplemente no es así, y punto[68].

Ahora bien, recalco que esto no debería traducirse en la noción de que como «todos lo hacen», como es un «fenómeno social con hondas raíces históricas», etc., no podamos decir: «Esto está mal. Esto es algo que hay que erradicar del alma humana». Y al hacer esto, dicho sea de paso,

[68] Al respecto son muy valiosas las reflexiones de Ungar, 1994, p. 207, a propósito de Maurice Blanchot: «Whether tainted or not, the attribute of greatness itself is grounded in grand narratives or metanarratives of culture and history whose coherence has become less and less compelling. It is this grounding and the corollary periodizing of modernity to which it points that no longer hold. To think (or rethink) greatness in critical terms is always to assert at least the possibility of taintedness. The question thus becomes one of determining the extent to which —that is, how and at what point— taintedness undermines the quality of greatness it might otherwise be seen as only qualifying. Rather than simply equating taintedness with antisemitism and thus with a recognition of prejudice seemingly at odds with greatness, it seems more prudent to consider the assumption on which the quality of greatness is grounded». Es decir, tal vez el problema mayor reside en la misma categoría de «grandeza». Al insistir tanto en la «grandeza» de los escritores, simplemente preparamos el terreno para el fenómeno del «ídolo caído».

no hay que limitar nuestra condena sólo, o casi exclusivamente, al antisemitismo. El concepto de la «grandeza manchada» no puede restringirse exclusivamente a las manifestaciones del antisemitismo. ¿Qué pasa con el racismo dirigido contra los negros? ¿Qué pasa con la misoginia o la homofobia o con la xenofobia anti-inmigrante? ¿Manifestaciones de estos fenómenos no debería suscitar nuestra condena igualmente fuerte?

Todo pueblo sobre la faz de la Tierra tiene un párrafo mínimamente, o bien un capítulo entero, en «la historia universal de la infamia», y todos tenemos que confrontar ese hecho fundamental, no tratando de sentirnos superiores, no creyendo que nosotros somos las víctimas privilegiadas del mal endémico en el ser humano[69]. Seamos todos «gente adulta» con la capacidad de reconocer que todos tenemos nuestro grano de culpabilidad, lo cual no nos exime de la necesidad de ser mejores como miembros de una misma raza humana.

Y finalmente, si la «mancha» del antisemitismo es responsable, en parte, por la peculiar grandeza de Quevedo —si la extraña energía que permea mucha de su obra tiene que ver, como sugerí arriba, con su virulento antisemitismo— huelga decir que sería mejor si hubiera sido simplemente un escritor mediocre, sin ninguna «gracia». Si un Céline, un Pound, un Genet, etc., sólo puede llegar a la «grandeza» movidos por una extraña pasión cuya fuerza motriz es el antisemitismo, es mejor que prescindamos de su talento del todo, en mi opinión[70].

[69] Resulta a propósito el ensayo de Cohen, 1994, donde destaca el hecho de que Jehová avala actos genocidas en la Biblia judía. Cohen concentra su atención en 1 *Samuel,* 15:2-3, donde Jehová insta a Saúl a masacrar a Amalek y a todo su pueblo: hombres, mujeres, niños, bebés y animales: ovejas, camellos y asnos. Pero no es un caso único: «Heretics, false prophets, witches, communities harboring apostates, and the six Amorite nations that occupied Canaan at the time of the Israelite are all sentenced to extermination in the book of Deuteronomy» (p. 290). ¿La noción de la «grandeza manchada» no se aplica a los autores de ésta también? (¿O es que el Jehová del Antiguo Testamento es, en realidad, un dios genocida?). ¿No tenemos que intentar leer y comprender esas partes terribles del Libro Sagrado por excelencia? Así lo hicieron los intérpretes talmúdicos al confrontar estos pasajes plenos de «bigotry». Como dice Cohen: «It is our command, our *mitzvah,* to study the great works of our culture, even when they are "tainted". Although we are not required to consent to bigotry, we also are not permitted to deny bigotry's essential role in the formation of our cultural consciousness. To fight bigotry we must understand it, which we cannot do without first remembering that our "taintedness" is indivisible from our "greatness"» (p. 300).

[70] Quiero hacer constar mi agradecimiento a Santiago Fernández Mosquera y a Fernando Cabo por haber cooperado en la elaboración de este trabajo, respondiendo a mis muchas preguntas y, en el caso de Santiago, enviándome ejemplos de las reseñas que aparecieron tras la publicación de la *Execración* y un resumen de la considerable reacción mediática. También quisiera agradecerle a mi viejo amigo Julián Olivares por haberme invitado a participar en esta muestra del quevedismo que se realiza en los Estados Unidos y por haberme mostrado tanta paciencia respecto al considerable retraso en el envío de la versión final del trabajo.

Bibliografía

Armon, S., «Ungilding Spain's "Golden Age"», en N. Harrowitz, ed., *Tainted Greatness: Antisemitism and Cultural Heroes,* Philadelphia, Temple University Press, 1994, pp. 75-90.

Borges, J. L., «Quevedo», en *Otras inquisiciones,* Madrid, Alianza, 1976, pp. 44-51.

Caminero, J., *Víctima o verdugo: conservadurismo y antisemitismo en el pensamiento político-social de Quevedo,* Kassel, Reichenberger, 1984.

Cohen, J., «The Remembrance of Amalek: Tainted Greatness and the Bible», en N. Harrowitz, ed., *Tainted Greatness: Antisemitism and Cultural Heroes,* Philadelphia, Temple University Press, 1994, pp. 289-301.

Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement,* Oxford, Oxford University Press, 1972.

Fernández Mosquera, S., «La *Execración contra judíos,* modelo de construcción intertextual», *Quevedo: reescritura e intertextualidad,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, pp. 57-174

Finkelstein, N., *The Holocaust Industry: Reflections on the Exploitation of Jewish Suffering,* London-New York, Verso, 2000.

Gibbs, R., «Reading Heidegger: Destruction, Thinking, Return», en N. Harrowitz, ed., *Tainted Greatness: Antisemitism and Cultural Heroes,* Philadelphia, Temple University Press, 1994, pp. 157-172.

Ginsberg, B., *The Fateful Embrace: Jews and the State,* Chicago-London, University of Chicago Press, 1993.

Harrowitz, N., «Introduction», en N. Harrowitz, ed., *Tainted Greatness: Antisemitism and Cultural Heroes,* Philadelphia, Temple University Press, 1994, pp. 1-11.

Harrowitz, N., ed., *Tainted Greatness: Antisemitism and Cultural Heroes,* Philadelphia, Temple University Press, 1994.

Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque,* Londres, Tamesis, 1982, 2 vols.

Iffland, J., «Desperately Seeking Don Francisco de Quevedo: A Review Article of Pablo Jauralde's *Francisco de Quevedo», Calíope,* 7, 1, 2001, pp. 111-131.

Jacoby, J., «Yes, it's anti-Semitism», *The Boston Globe* (7 de enero, 2009), A 11.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Langmuir, G., *Toward a Definition of Antisemitism,* Berkeley-Los Angeles, University of California Press, 1990.

Lindberg, C., «Tainted Greatness: Luther's Attitudes Toward Judaism and Their Historical Reception», en N. Harrowitz, ed., *Tainted Greatness: Antisemitism and Cultural Heroes,* Philadelphia, Temple University Press, 1994, pp. 37-50.

Mersheimer, J., y S. Walt, *The Israel Lobby and U.S. Foreign Policy,* New York, Farrar, Straus and Giroux, 2007.

Norwood, S., *The Third Reich in the Ivory Tower: Complicity and Conflict on American Campuses,* Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

Polak, J., «Tainted Artists / Tainted Texts: Reflections from the Rabbinic Sources», en N. Harrowitz, ed., *Tainted Greatness: Antisemitism and Cultural Heroes,* Philadelphia, Temple University Press, 1994, pp. 277-288.

Poliakov, L., *The History of Anti-Semitism (From Mohammed to the Marranos),* Trad. N. Gerardi, London, Routledge & Kegan Paul, 1974, 2 vols.

Quevedo, F. de, *Execración contra los judíos,* ed. F. Cabo Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1996, 2ª. ed.

Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. J. Bourg, P. DuPont, P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.

Quevedo, F. de, *La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo Jesús en favor de la sinagoga* (1619), en *Obras completas de Francisco de Quevedo (Prosa),* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1941, pp. 1023-1028.
Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo, Barcelona, Crítica, 2001.
Quevedo, F. de, *Poemas escogidos,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1972.
Quevedo, F. de, *Política de Dios,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.
Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Riandière La Roche, J., «Du discours d'exclusion des juifs: antijudaïsme ou antisémisme?», en *Les problèmes de l'exclusion en Espagne (XVIe-XVIIe siècles): Idéologie et discours,* ed. A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1983.
Sartre, J.-P., *Réflexions sur la question juive,* Paris, Gallimard, 1954.
Shain, M., *Antisemitism,* London, Bowderdean, 1998.
Ungar, S., «Gray Zones: Vichy, Maurice Blanchot, and the Problem of Aftereffect», en N. Harrowitz, ed., *Tainted Greatness: Antisemitism and Cultural Heroes,* Philadelphia, Temple University Press, 1994, pp. 193-209.
Van Praag, J. A., «Los "Protocolos de los Sabios de Sión" y la "Isla de los Monopantos" de Quevedo», *Bulletin Hispanique,* 51, 2, 1949, pp. 169-173.

Leyendo a Quevedo: Lope

Antonio Carreño
Brown University

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 197-220]

Lope de Vega estaba al día sobre las publicaciones de su amigo Quevedo. En carta de 1630 (núm. 528), dirigida al duque de Sessa, escribe sobe el panfleto de Quevedo, *El Chitón de las tarabillas,* y divaga con su amigo Francisco López de Aguilar sobre el lugar de impresión:

> El *Chitón* es verdaderísimo. ¡Ojalá no lo fuera! Leyómele una tarde don Francisco de Aguilar en un coche en el río. Son cinco pliegos de impresión, de letra más grande que pequeña, y en las floridas se conoce que es impreso en Madrid, aunque dice «En Huesca, de Aragón». Son las floridas las letras mayores y este advertimiento me dijo el Padre Nisseno, basilio, que también le había visto, y que el impresor era Bernardino de Guzmán, con quien podría vuestra excelencia hacer de secreto diligencia: que claro está que los tendrá. También me habló en el libro el conde de Saldaña, delante de don Fernando mi señor, en el Refugio, donde fui a oír un sermón el lunes por la tarde[1].

Concluye Lope: «Es lo más satírico y venenoso que se ha visto desde el principio del mundo, y bastante para meter a una persona culpada, que lo debió ser mucho, pues dio tal ocasión». Es, diríamos, la primera impresión crítica sobre un texto de ardiente actualidad. Describe su tamaño, el tipo de letra, su pie de impresión falso (impreso en Madrid y no en Huesca) y su contenido. Pero se añade una nota más: se lee en voz alta, a hurtadillas, alejados «en un coche, en el río». Tal era el riesgo que conllevaba. La noticia de tal impresión da en cotilleo a modo de murmullo en la oreja de quien escucha. Del libro, comenta Lope, le habla también el conde Saldaña, delante de don Fernando. Al grupo de tres lectores del libelo de Quevedo, se añade un cuarto, el duque de Sessa, a quien Lope le comenta y le pasa opiniones al respecto. Se realza la lectura en voz alta de su amigo Francisco de Aguilar, diferenciando la lectura individual, en silencio, frente la oída, acompañada de tono de voz, gesto, pausas y comentarios[2]. Esta

[1] Ver Lope de Vega, *Prosa, III. Epistolario, I (1604-1633)*, p. 561.

RECIBIDO: 16-6-2009 / ACEPTADO: 27-8-2009

es una lectura crítica sobre el texto del amigo. Lo que indica y sugiere la presencia de Quevedo en el anciano Lope, ya entrado en los sesenta y ocho años. *El Chitón de las tarabillas* retintineaba en la mente de quien lo oyó leído y Lope, como sus allegados y amigos, corrió la noticia de boca en boca sobre su impresión. Ambos habrían coincidido en aventuradas correrías nocturnas. Lo que más admira Lope del joven y agudo Quevedo (se llevan dieciocho años de diferencia), es su picardía erótica y burlesca; su desparpajo en decir lo que siente y su animosidad ante el abuso del poder, el tapujo y la hipocresía. Los clérigos están en su punto de mira. Lo es Lope a partir de 1614[3].

De «faldas levantadas»

Y de forma casual, Lope le escribe al duque de Sessa, en carta de mediados de 1616:

> Hoy me han escrito de Sevilla que don Felipe Manrique, proveedor de las flotas, dio a su mujer cinco puñaladas, con que la enterraron a la una de la noche, sobre unos papeles que le halló de cierto canónigo. Debía de ser de aquellos por quien dijo Quevedo: «Las, Dios nos libre, faldas levantadas» (*Epistolario,* I, núm. 257).

El microrrelato (hay mucho de este género en el *Epistolario* de Lope) no tiene desperdicio[4]. Se alude a un corresponsal que Lope tiene en Sevilla, a un crimen por honor, a un entierro a media noche y a un acusado: «cierto canónigo». Pero la cita de un dicho de Quevedo, aparte del erotismo implícito y de la mención del delincuente, pertenece al repertorio mnemotécnico del poeta madrileño. Le llegan misivas, noticias, re-

[2] Francisco López de Aguilar fue amigo común de Lope y Quevedo. Firmó el prólogo de *La Dorotea* y el de la comedia *La villana de Getafe,* asistiendo al Fénix, de acuerdo con Pérez de Montalbán, «a sus últimas congojas» (*Fama póstuma,* p. 27). Lope destaca en su *Laurel de Apolo* (silva séptima, vv. 410-414) la gran dedicación de Aguilar al estudio: «sobre los libros yace / desde que el Fénix sol muriendo nace / pintando con solícito cuidado / la historia del pirámide sagrado». Eran también amigos, como vimos, de lecturas comunes. Le dedicó a Aguilar dos sonetos (*Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos,* núms. 50 y 75). Lo ensalza en la epístola octava de *La Filomena* (*Poesía,* IV, 268, vv. 367-368) y le dedicó la epístola nona de *La Circe* (*Poesía,* IV, pp. 741-747).

[3] Lope se ordenó sacerdote en 1614. En varias cartas dirigidas al duque de Sessa describe el proceso y el motivo de tal decisión. Culmina con la ordenación de subdiácono, de diácono y finalmente de presbítero. En su versión del acontecimiento, en carta dirigida al duque de Sessa del 15 de marzo de 1614, el Fénix subraya las facetas dramáticas de su cambio de estado. Escribe: «Llegué, presenté mis dimisorias al de Troya, que así se llama el Obispo, y diome Epístola […]; y sería de ver cuán a propósito ha sido el título, pues sólo por Troya podía ordenarse hombre de tantos incendios; mas tan cruel como si hubiera sido el que metió en ella el caballo, porque me riñó porque llevaba bigotes; y con esta justa desesperación yo me los hice quitar, de suerte que dudo que vuestra excelencia me conozca, aunque no me atreveré a volver a Madrid tan rapado […]. Aquí me ha recibido y aposentado la señora Gerarda con muchas caricias; está mucho menos entretenida y más hermosa». Ver *Epistolario,* I, núm. 138) y la extensa introducción a nuestra edición de las *Rimas sacras* (pp. 13-103).

[4] Ver al respecto Lagmanovich, 2006.

ferencias y tiene almacenados en su memoria frases célebres de su buen amigo. Lope está al día (no podía menos) en cuanto a los estrenos de comedias en la Corte. Ya enzarzado con Marta de Nevares (la *Amarilis* de numerosos escritos), le escribe al duque de Sessa sobre la representación de una comedia de Quevedo, al parecer cancelada[5]. Comentándole sobre el regalo de una tacilla de colorete que le hace el duque de Sessa a Amarilis, comenta Lope:

> No se la he dado porque va a la comedia, que es nueva, y no tendré lugar de hablarla. De la de don Francisco he tenido aviso. Ya habrán mudado de parecer, que así corre la inconstancia de aquella jerarquía» (*Epistolario,* I, núm. 351).

Marta de Nevares no se pierde un estreno de las comedias, pero importa destacar que Lope tiene noticias, que pasa a Sessa, de la negada aprobación de una comedia de Quevedo por la correspondiente jerarquía, obviamente eclesiástica, a juzgar por la noticia previa. Ha pasado escasamente un año (octubre de 1617) desde el incidente sobre las relaciones sexuales, nocturnas, del canónigo sevillano.

El 19 de mayo de 1635 Quevedo aprueba la *Veinte y una parte verdadera de las comedias de […] Félix Lope de Vega Carpio.* Será uno de los últimos contactos con el leal amigo. Escribe Quevedo:

> Por mandato de Vuestra Alteza he visto estas doce comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan, son todas de muy honesta enseñanza y otros tantos ejemplos, elegantes y entretenidos para la advertencia moral; merecen ser leídas y en la impresión, la aprobación igual al aplauso con que se oyeron en los teatros. El grande nombre de su autor las acredita y sus estudios las aseguran de palabra indecente o mal sonante a las buenas costumbres o la verdad de nuestra sagrada Religión. Por este juzgo que merecen la licencia que a vuestra alteza pide, para que consiga las alabanzas que merece y la lengua española el ornamento que la ilustra[6].

[5] Sobre una comedia cancelada, posiblemente de Quevedo, escribe Lope al duque de Sessa en su *Epistolario* (I, núm. 351): «Señor: basta, que quiere vuestra excelencia que hasta la hermosura le deba Amarilis y yo la salud, que así llaman las mujeres a la color. No se la he dado porque va a la comedia, que es nueva, y no tendré lugar de hablarla. De la de don Francisco no he tenido aviso. Ya habrán mudado de parecer, que así corre la inconstancia de aquella jerarquía. La de Saldaña me dicen que es el jueves; grandes prevenciones hay de montes, selvas, navíos y galas. Deseos me dan de verlo, pero yo los reprimiré con cierta imaginación que me los templa en fiestas semejantes. Las mías son que vuestra excelencia tenga salud, gusto y vida, como se lo deseo, y le suplico no desprecie esos guantes, que así me los dieron, pero no sabiendo que se emplearan en tales manos, que beso mil veces».

[6] Así describe Jauralde, 1998, p. 127, las relaciones entre Lope de Vega y Francisco de Quevedo: «Por ahora, el dramaturgo madrileño no hace más que integrar al jovencísimo poeta en la nómina de escritores; pero Quevedo y Lope mantendrían siempre relaciones amistosas, que en los años finales del dramaturgo —desde 1632— se culminarán con dedicatorias, encargos, elogios, que les sitúan un poco por encima de otras circunstancias». Ver también p. 426.

Notemos que Quevedo realza la moralidad de ese conjunto de comedias, carentes de palabras indecentes o mal sonantes a las buenas costumbres, y el de presentar «muy honesta enseñanza y otros tantos ejemplos, elegantes y entretenidos para la advertencia moral». Realza aquellos elementos que hace ya casi veinte años obligó a la jerarquía eclesiástica, en 1617, a negar la aprobación de una de sus comedias. De aquellas contaba Quevedo con treinta y siete años. A Lope le quedan tan solo un par de meses de vida a la hora de firmar Quevedo esta aprobación.

Tal vez movido por la amistad o tal vez por la edad del Fénix, Quevedo le paga con creces las buenas relaciones mantenida con Lope. Ya eran amigos, como veremos, desde el período *de iuventute* de ambos[7]. Se mueven en la misma onda lírica y comulgan los mismos preceptos. Los malos imitadores de Góngora, sus excentricidades léxicas, son para ambos objeto de reprimenda. Así lo declara Quevedo en la aprobación un año antes de la publicación de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) de Lope, un texto nuevo y revolucionario en donde el personaje lírico central (*Tomé de Burguillos*) se ve reflejado en el espejo en que se mira (el texto) como doble del otro (el autor) que le da voz. Como hábil ventrílocuo (de esto sabe mucho Lope) se realza la hilarante figura de un viejo clérigo, enamorado (Burguillos), que chochea ante una rústica lavandera que enjabona trapos a orillas del Manzanares. Asocia la espuma de su jabón y su figura con la nueva Venus que surge de las ondulantes espumas del mar. La parodia es clave[8]. En entredicho está la vieja convención del amor cortés, que idealizó a amadas no conocidas, la propia lírica de Lope (romances, rimas, églogas, canciones) y su andadura textual, escrita, afinando conceptos y sentidos[9].

De ello se hace eco Quevedo en la aprobación de estas *Rimas*. Advierte que están escritas con «donaire»; que carecen del asco de «palabras viles»; que son sumamente entretenidas. Califica su estilo de «no sólo decente sino raro» y lo identifica con el «bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa

[7] Sobre este ciclo, ver Carreño, 2002a.

[8] La parodia está presente, de acuerdo con Foucault, 1969, en la profunda transformación de los epistémes culturales de cada época. La considera el crítico francés a modo de una arqueología reflexiva del texto en donde un sistema de funciones, tanto epistemológicas e históricas como sociales, condicionan la escritura y la lectura. La consideración de tal modalidad como una forma dialógica fue llevada a cabo por los formalistas rusos Victor Sklovsky Jurij Tynjanov y, más extensamente, por Mikhail Bakhtin. Éste define y detalla el proceso de codificación y descodificación de la parodia; la relación o comunicación entre el texto que se parodia y el lector a quien se dirige. Escalígero (*Poetices libri septem,* I, p. 42) describía la parodia como un canto que levemente altera o cambia las palabras de los versos cantados por los rapsodas de Homero, pero incluyendo ligeramente un elemento ridículo. El término «*ad redicula sensum*» asocia el elemento burlesco y le confiere una connotación lúdica. Ver Rose, 1993, pp. 8-10. Para una definición de la parodia como concepto literario y técnica de escritura y de lectura, ver Davis (1951), Dane (1979), Hutcheon (1981, 1985) y Golopendia (1969, 1983 y 1989).

[9] Ver Carreño, 1981; del mismo, 2002b.

que no ha concedido la fama a otro nombre». Describe el motivo central del texto: «son burlas», si bien «doctas y provechosas, que enseñan con el entretenimiento y entretienen con la enseñanza»[10]. Quevedo muestra un gran ojo crítico. La parodia, que ya intuye, y que la crítica más fervorosa sobre el último Lope ha pasado por alto, es central. La máscara es su gran metáfora. El texto es de Burguillos y de quien le da voz (el autor). Y lo es la amada: una Juana pasiva, humilde lavandera (ficción), caricatura de las otras muchas ficticias (no Juanas, sino Filis, Amarilis, Belisa) que cortejó el joven y maduro Lope, dobles de la histórica Elena Osorio, Micaela de Luján, Juana de Guardo, Marta de Nevares (y otras)[11]. No desdeña Quevedo la observación sobre el estilo en esta aprobación: «No hay palabra que disuene a la verdad católica, ni palabra que no se encamine a alentar las buenas costumbres, méritos que granjean la licencia que se pide para que la imprenta la reparta. Así me parece». Quevedo firma la aprobación en Madrid, el 27 de agosto de 1634. Los títulos con que se anuncia quien escribe la aprobación avalan su autoridad: «Caballero del hábito de S. Jacobo y Secretario del Rey, Nuestro Señor».

«Érades vos lo más sutil del mundo»

Quevedo es también personaje literario del texto cuya aprobación firma. Lope le dedica el soneto «Para cortar la pluma en un profundo / ideal concepto y trasladarle en rima» (núm. 158)[12]. La *laudatio* es eco, como veremos, de la presente en el *Laurel de Apolo,* que vio la luz cuatro años antes. Describe a Quevedo como un «Faetón segundo», y pide al coro de Apolo (a todas sus Musas) que, para alabar justamente el ingenio de Quevedo, donasen a su pluma el tesoro de sus múltiples voces. El terceto final se cierra, a modo de diálogo, con la voz del coro de Apolo. Se dirige a Burguillos y le recomienda que para lograr su objetivo («Para alabaros hoy») debe bañar su pluma «en el ingenio de Quevedo». El instrumento de quien escribe, pluma, y el acto mecánico de afilar su punta para lograr una refinada grafía, se traslada al espacio textual y al metafórico: lograr el concepto ideal y ajustarlo a la rima que le pide el verso. Y divagando en busca de una posible fuente en la que beber su inspiración u obtener referencias, el personaje que figura como escribidor (*Burguillos*) cae en la cuenta de «que érades vos lo más sutil del mundo» (v. 4). Quevedo se convierte en la gran fuente de inspiración: infunde vida al ingenio, informa a la pluma «que a escribir, a cantar, a ser me anima / de vuestro claro Sol, Faetón segundo» (vv. 7-8). La imagen de la pluma como instrumento físico de la escritura, el acto de agudizarla, de sumirla en la tinta, de trazar el garabato sobre el papel, al igual que la figura de quien escribe, lee, tacha, anula y reescribe sobre

[10] Pedraza Jiménez, 1978; del mismo, 1981.

[11] Ver Carreño 1979, pp. 25-44 y nuestra edición Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos,* pp. 694-695.

[12] Sobre este soneto incluimos un extenso comentario en nuestra edición de las *Rimas de Tomé de Burguillos,* pp. 352-353.

lo escrito, es en Lope motivo reincidente[13]. Está como subtexto la búsqueda de la agudeza y del sutil concepto, en clara oposición a la algarabía de palabras de los cultistas[14]. Tal eco se puede rastrear en varios sonetos representativos y en una larga polémica que se extiende y elabora en las numerosas epístolas. Así, por ejemplo, en el soneto cuyo epígrafe reza «A la nueva poesía», incluido en el *Laurel de Apolo, con otras rimas* (Madrid, 1630, fol. 123). El soneto fue recogido en *Poesías varias de grandes ingenios españoles* (Zaragoza, 1634), recopiladas por Josef Alfay. Además de ser un magnífico soneto dialogado, simulando las voces de Boscán y Garcilaso, presenta la mejor parodia del estilo culterano. La respuesta de la criada, ante estos caballeros que buscan posada, «No hay donde nocturnar palestra armada» (v. 4), y la serie de preguntas y respuestas de forma asindética, muestran la incongruencia conceptual y lingüística entre quien pregunta (dos insignes poetas: Boscán y Garcilaso) y quien responde (una inculta sirvienta). Escritura, papel, llanto, letra y lágrimas van asociadas con el desengañado por amores que describe el soneto de Lope «Quiero escribir y el llanto no me deja» (*Rimas humanas,* núm. 107)[15].

Quevedo ha sido, pues, para Lope, pese a la señalada diferencia de edad, una frecuente referencia, no tan solo en textos claves sino también en dichos casuales, al desaire, ocurrentes. Como ocurre con Lope frente a Góngora, las lecturas no son mutuas; no recorren un camino de ida y vuelta. Es decir, Lope se embebe de algunas metáforas claves del poeta cordobés, pese a la airada crítica que hace de sus malos imitadores, y se deja atraer por el locuaz desparpajo de Quevedo o por su marcado sen-

[13] Al mecánico acto de escribir asociado con el sentimiento que expresa, llanto con tinta, papel con grafía, lo refleja Lope en el soneto, «Quiero escribir y el llanto no me deja» (*Rimas humanas y otros versos,* núm. 70). El mensaje amoroso dirigido a la amada está en blanco, incapaz la voz lírica de escribir en él, abrumado por el fluir de las lágrimas. Consagra el tópico Petrarca en el *Canzoniere,* «Piovonmi amare lagrime dal viso / con un vento angoscioso di sospiri» (núm. 17) y en «Amor piengeva et io con hui talvolta» (núm. 25). La lágrima impide el escribir o deletrear la página en blanco, en diálogo con la pluma que traza el verso. El papel es blanco y la lágrima es la invisible letra que cae sobre el papel. Antonio Armisén, 1985, establece un interesante paralelo, si bien teniendo en cuenta las diferencias, entre el soneto de Lope y el de César Vallejo, «Quiero escribir, pero me sale espuma». Recoge el tópico Garcilaso, XXXVIII, «Estoy contino en lágrimas bañado», lo mismo que en múltiples casos Herrera en donde Kossoff (1966, p. 193b) documenta el sintagma con gran detalle: «Regando, enciendo todo; ardiendo baño / con triste humor prolijo el campo abierto», «La pluvia qu'en mi faz contino llueve», «Estos ojos, no hartos de su llanto» y «Si no es llorar, ¿qué pueden ya mis ojos?». Sin embargo, la asociación «llanto», «escritura», «pluma», «papel», «letra» y la referencia paralela entre el «escribir» y el «llorar» como un proceso textual interrumpido, es única en Lope; si bien está también detrás del lenguaje de las lágrimas la tradición del amor cortés. El mismo motivo lo presenta Lope en los números 43, 45 y 173 de las *Rimas humanas* y lo parodia («lágrimas mestas») en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (núm. 51, v. 11). Ver Castro y Rennert, 1968, pp. 403-429; Carreño, 1981; Armisén, 1985.

[14] Las diferencias entre cultistas y culteranos y la extensión de dicha confrontación las anota con claridad Andrée Collard.

[15] Ver Egido, 1995.

tido filosófico del vivir y del morir. Ya en temprana edad, con tan solo veintidós años, Quevedo marcó una pauta sobre el buen decir, ágil, fastuoso, a tener en cuenta por Lope. Lo hace con ocasión de la publicación de las *Rimas* (soneto núm. 128), que salen acompañadas de una *Primera parte: La hermosura de Angélica con otras diversas Rimas* y de *La Dragontea (Tercera parte)*[16]. El epígrafe del soneto reza: «A don Francisco de Quevedo». Lo sitúa a orillas del río Pisuerga bajo el nombre de Anfriso. En sus orillas reside la corte de Felipe III con quien se ha desplazado la encapotada nobleza, atildados cortesanos y poetas de toda índole. El soneto marca una diferencia como temprana percepción crítica y contrasta la *poiesis* del joven Quevedo con la del Lope ya entrado en años. Los dos primeros cuartetos refieren y definen las dos personas líricas. Se realza al mítico Anfriso, nuevo habitante de las orillas del río que menciona, máscara del «claro Francisco» (v. 2) quien, con su presencia («con vuestro dulce aviso») silencia («huyeron») las voces de quienes llegaron con celeridad a las riberas del río de Valladolid. Se encumbra la fama del «vos»: «Vos, de Pisuerga, nuevamente Anfriso» (v. 1), «Vos, coronado de la excelsa planta / por quien suspira el sol, no veis, Francisco, / si canta la Sirena o Circe encanta» (v. 9-11)[17].

Frente al «Vos», al «claro Francisco» y al «coronado de la excelsa planta / por quien suspira el sol», se presenta el «yo» referido a base de una serie de ramalazos autobiográficos. Definen ya al Lope del ciclo *de iuventute:* al vate heroico (Lope ha terminado *La Dragontea,* el *Isidro, La hermosura de Angélica,* las *Fiestas de Denia* y las *Rimas*) que rememora su presencia en la ya lejana expedición de la Invencible («las angélicas banderas», v. 7) y su destrozada andadura amorosa, con visos de adulterio (Antonia Trillo) y de deslealtad matrimonial entre la esposa, Juana de Guardo, y la fascinante actriz, Micaela de Luján, la *Amarilis* presente como subtexto en un buen número de poemas de las *Rimas*[18]. Francisco es ajeno al canto de la sirena o a los encantos de Circe (v. 11). Más contundente es el terceto final. Fija la máscara, dentro de la convención de los Cancioneros, del ser dividido por la ausencia. Asocia la figura de don Alonso en *El caballero de Olmedo* (III, vv. 2178-2228) y, años después, la del conde Federico en *El castigo sin venganza* (II, vv.1520-1531). Realza también la figura del atormentado, a modo del mítico Prometeo amarrado a la roca de sus deseos. Pese a no haber «hurtado al sol la llama santa» (v. 13) es «sustento de mi sangre un basilisco» (v. 14). El soneto es una misiva dirigida, a modo de *laudatio,* al amigo que asume lejano (Queve-

[16] Tanto *La hermosura de Angélica* como *La Dragontea* han sido recogidas en Lope de Vega, *Poesía,* I. Esta última goza, por primera vez, de una edición crítica a cargo de Sánchez Jiménez; lo mismo *La hermosura de Angélica* a cargo de Trambaioli.

[17] Parte del grupo de poetas que se desplazan a Valladolid con el traslado de la corte a dicha ciudad, entre 1601 y 1605, los recoge la *Primera parte de flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa, que sale en Valladolid, de las prensas de Luis Sánchez, en 1605. Su aprobación data de 1603.

[18] La presencia de Micaela de Luján, *Amarilis,* en la vida de Lope, la detallan Castro y Rennert, 1968, pp. 403-429.

do), y una abreviada confidencia de su estado de ánimo. Revela confianza en quien recibe el mensaje (Quevedo) y muestra la amistad por parte de quien lo escribe (Lope). A estas alturas (1602) Quevedo cuenta con veintidós años; Lope va camino de los cuarenta. Es prudente asumir que el soneto fue escrito un año antes de la impresión de *La hermosura de Angélica,* es decir, al filo del fin de siglo (1600)[19].

Ya en esta primera etapa, que se extiende, como veremos, a lo largo de la vida del Fénix, Quevedo está en el punto de mira de Lope, atento a lo que aquél escribe. Comenta sus escritos y le pide que prologue algunas de sus obras. Es decir, la relación Quevedo-Lope va mucho más allá de las páginas dedicadas en las biografías de ambos, algunas recientes, otras ya mas lejanas[20]. La escritura de la *Jerusalén conquistada* implicó un considerable esfuerzo por parte de Lope. Si bien anuncia en carta de 1605 (*Epistolario,* I, núm. 2) estar a punto de salir impresa, su extensión y el aparato explicativo, a modo de comento, que se incluye en el margen de muchas de sus octavas, implicó un esfuerzo arqueológico de envergadura. Escribe al respecto:

> Mi *Jerusalén* envié a Valladolid para que el Consejo me diese licencia. Imprimirela muy aprisa, y el primero tendrá vuestra excelencia. Es cosa que he escrito en mi mejor edad y con estudio diferente que otras de mi juventud, donde tiene más poder el apetito que la razón[21].

Se proponía Lope realzar el honor nacional a base de asumir una épica que nunca tuvo lugar: la participación española en las Cruzadas[22]. Pero crea y recrea toda una genealogía, tanto cívica (la monarquía y aristocracia castellana) como sacra: las figuras relevantes de la cristiandad. Busca patronazgo y realce personal en un género (la épica) que disfruta de un gran abolengo cultural y literario. Aquí no tendría cabida ninguna referencia a Quevedo. Tan sólo les sería común a ambos el modo de sentir el entorno político, moral, filosófico y social: el paso fugaz de la vida, los vaivenes de la fortuna, las miserias humanas, la ambición desmesurada, las rencillas literarias, el ascenso social, el patronazgo y un patriótico desvivirse, asumiendo la identidad de toda una comunidad. Sin embargo, en el libro decimonono que, como el vigésimo (*Jerusalén conquistada* se di-

[19] Soneto 128 de las *Rimas.* Astrana Marín, 1945, p. 86, cree que Quevedo le contestó a Lope con el soneto que precede al *Peregrino en su patria,* Sevilla, 1604: «Las fuerzas, Peregrino deseado…», en el que destaca los «modos» del decir quevedesco, tales como «afrentará del tiempo y del olvido» (v. 2). José Manuel Blecua, (I, p. 284) presenta la versión de acuerdo con BN 9.660, quien remite a Francisco Escudero y Pedroso, Tipografía Hispalense, Madrid, 1894, núm. 885. Ver Jauralde, 1998, pp. 126-127 y nota 23; Lope de Vega, *Laurel de Apolo,* silva VII. Los cuatro primeros versos fueron traducidos por Francisco López Aguilar en la *Expostulatio Spongiae* (Madrid, 1618). Ver Entrambasaguas, I, p. 497.

[20] Astrana Marín, 1935, pp. 186-187, citando el epistolario de Lope, recuerda que el 15 de noviembre de 1611, éste actúa como secretario en la segunda academia en la casa del conde de Saldaña. En ella lee Quevedo el idilio que empieza «¿Cómo pudiera ser hecho piadoso…?». Ver Jauralde, 1998, p. 275.

[21] Lope de Vega, *Epistolario,* I, núms. 2 y 284.

[22] Ver al respecto Carreño, 2005.

vide en veinte libros) la crítica asume ser escritos a última hora, sin mantener una obvia correspondencia con el resto. Figura entre la nobleza castellana y aragonesa el valiente Silvestre de Quevedo, montañés, claro e ilustre: «Fija la vista en este que sin miedo, / puede ponerla al sol como hijo propio / del montañés Silvestre de Quevedo» (canto XIX, estr. 35, vv. 1-3). Tal heroico personaje, a modo de triunfante águila que puede desafiar la luz del sol, es el hijo cuyo padre es oriundo de Cantabria. El libro decimonono describe el episodio de Alfonso IX con su amada, la judía Raquel, con trágicas consecuencias, que dio materia para la famosa comedia de Lope *Las paces de los reyes y judía de Toledo,* e incrusta una extensa *enumeratio* de ilustres nombres[23]. Los Quevedo, de rancio abolengo, ya tienen cabida entre las ilustres casas castellanas. La dependencia es obvia: su ascendencia noble, contrastaba con el oficio del padre de Lope (bordador), originarios ambos (Lope y Quevedo) de la Montaña. Tal origen lo recuerda Lope en la epístola séptima, «Belardo a Amarilis», que incluye en *La Filomena* (vv. 70-123), que ve la luz en 1621[24].

[23] Weiner, 1984, pp. 1-38. De acuerdo con Menéndez Pelayo, ed., *Obras de Lope de Vega,* VIII, p. CXIII, la única fuente que utiliza Lope para esta comedia fue la *Crónica General* de Alfonso el Sabio quien, a su vez, registra un hecho recogido de la tradición oral. Afirma el que tan arraigada estaba en Castilla la idea de que los posteriores desastres del reinado de Alfonso VIII (especialmente la derrota sufrida en la célebre batalla de Alarcos, en que el ejército del rey fue derrotado por el sultán almohade Anu Yusuf Yacub I Almansur quien destruyó la población), que «habían sido providencial castigo de aquel pecado, así como la victoria de las Navas recompensa y corona magnífica del arrepentimiento y penitencia del Rey, que al amonestar D. Sancho el Bravo a su hijo, en el *Libro de los castigos e documentos,* para que se guardara de *pecados de fornicio,* cita, entre otros ejemplos históricos, y como uno de los más solemnes, el caso de la judía: "Otrosí para mientes, mio fijo, de lo que conteció al rey D. Alfonso de Castiella, que venció la batalla de Úbeda, que por siete años que viscó mala vida con una judía de Toledo, dilo Dios gran llaga e gran ajamiento en la batalla de Alarcos, en que fue vencido, e fuyó, e fue mal andante él e todos los de su Reyno, e los que mejor andanza ovieron, fueron aquellos que y murieron; e demás matól los fijos varones, e ovo el Reyno el rey D. Fernando, su nieto, fijo de su fija. E porque el Rey se conoció después a Dios, e se repentió de tan mal pecado, como este que avie fecho, por el qual pecado por emienda fizo después el monesterio de las Huelgas de Burgos de monjas de Cistel, e el hospital, Dios diol después buena andanza contra los moros en la batalla de Úbeda"» (citado de *Castigos e documentos,* cap. XX, edición de Gayangos). También menciona Menéndez Pelayo al poeta y moralista estoico don Luis de Ulloa y Pereyra, caballero de Toro, quien tomó el asunto de Raquel desde el punto de vista político, como una lección dirigida a los reyes viciosos y negligentes. Ulloa, amigo fidelísimo del conde-duque de Olivares, a quien acompañó en su destierro, compuso un poema, tras el destierro del privado, para dirigir duras verdades a los reyes y a los poderosos. Según Menéndez Pelayo (ed., *Obras,* VIII, p. CXXI): «el aliento, más oratorio que poético, que en estas octavas se respira, es de una arenga tribunicia, vehementísima, inflamada, sincera, y por lo mismo elocuente. El autor piensa menos en Alfonso VIII y en Raquel, que en Felipe IV y en sus mancebas». Éste es precisamente el tema del relato épico de la *Jerusalén conquistada* de Lope.

[24] Jauralde, 1980, 1995; 1998.

Otros ecos de Quevedo

Los ecos de Quevedo en las *Rimas sacras* (1614) de Lope, consideradas, al decir de Gerardo Diego, como la expresión más excelsa del sentir religioso del Barroco, son fáciles de señalar[25]. Inciden en espacios comunes, pero también en lecturas atentas, bien de forma directa u oblicua. Las coincidencias son múltiples. No estamos hablando de la llamada *Anxiety of influence,* que puso en circulación Harold Bloom, aplicada con rigor a los poetas románticos ingleses, sin posible cabida en el Barroco europeo donde la técnica de la *imitatio,* la presencia de un canon (los clásicos y los humanistas italianos) y el diálogo intertextual entre espacios literarios comunes (se escribe «los libros consultando», afirma Lope) es fundamental[26]. Sin embargo, el extenso corpus de poesía sacra de Lope, a modo de palinodia de sus versos profanos, tuvo menor cabida en la obra poética de Quevedo[27]. Ya en el primer soneto de las *Rimas sacras* («Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por donde he venido», vv. 1-2), establece Lope una conexión evidente con el soneto I de Garcilaso, «Cuando me paro a contemplar mi stado» (*Obra poética,* soneto I) y su precedente, el soneto CCXCVIII del *Canzoniere* de Petrarca: «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni». De hecho, la imitación de Garcilaso fue tan influyente en la España áurea que Edward Glaser, Bruce W. Wardropper e Ignacio Navarrete han mostrado que se imitó la reescritura del verso del poeta toledano más que el original de Petrarca[28]. Es obvio que el petrarquismo que sustenta el cancionero del amor divino (*Rimas sacras*) está mediatizado por el impulso de moralización que mueve la Contrarreforma. En el soneto de Garcilaso, el penoso «stado» que examina el narrador corresponde al del amante rechazado. Por otra parte, el soneto de las *Rimas sacras* describe la condición angustiosa del pecador, que se alivia con el arrepentimiento, descrito en el terceto final. Un inicio semejante lo presenta Quevedo en la canción «Cuando me vuelvo atrás a ver los años / que han nevado la edad florida mía». Incide en los tópicos barrocos del paso del tiempo y de la fugacidad de la vida (*Un Heráclito cristiano,* núms. 1-5; 7). Como es sabido, ya Sebastián de Córdoba había adaptado el soneto de Garcilaso «a lo divino» en 1577: «Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por do me

[25] Wardropper, 1958, Gerardo Diego, ed., 1963, pp. 9-40, Ricard, 1964.

[26] Tanto la *Officina* de Ravisius Textor como Levinus Lennius y Leo Suabius son los textos de consulta habituales. Para Lope ver Morby, 1952 y Trueblood, 1958.

[27] Los ejemplos más destacados de la poesía sacra en Quevedo se encuentran en *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David,* que dedica a doña Margarita de Espinosa, su tía, hermana de la madre de Quevedo. Firma el texto en Torre de Juan Abad, el 3 de junio de 1613, un año antes de las *Rimas sacras* de Lope. El motivo de la contrición, que domina las *Rimas sacras* de Lope, lo destaca el soneto de Quevedo, «¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño / llevado del antojo y gusto mío!» (núm. 9), el salmo en metro de silva, «¡Qué llegue a tanto ya la maldad mía» (núm. 11 y 13). Ver también los números 30 y 31.

[28] Ver Glaser, 1957, pp. 59-95; Wardropper, 1971, p. 53; Navarrete, 1995, pp. 99, 162; *Romancero y cancionero sagrados,* núm. 67, vv. 1-4.

ha traído, / hallo, según que anduve tan perdido, / que hubiera merecido ser juzgado»[29].

La imagen «patria», presente en el verso 14 del «Soneto primero» de las *Rimas sacras* de Lope describe al pecador a modo del nuevo Ulises de regreso a una Ítaca alegórica ya en ruinas. Los impulsos primarios y las pasiones ofuscaron la «divina razón». Se traspone el motivo a la enajenación espiritual del pecador y se vincula la imagen petrarquista, presente en Garcilaso, con los pasos aludidos en el v. 2 («y a ver los pasos por donde he venido»). El proceso del destierro implica la figuración de un examen interior como camino peligroso. El penitente se torna en un peregrino de amor a lo divino. Se establece de este modo uno de los ejes de la alegoría itinerante. Semejante estructura se presenta en el primer verso del salmo 9 del *Heráclito cristiano* y *Segunda Arpa a imitación de Cristo* (1613) de Quevedo: «Cuando me vuelvo atrás a ver los años», que corresponde a la imagen de la «edad florida» presente en Herrera: «Gasté en error la edad florida mía; / ahora veo el daño, pero tarde»[30]. El soneto III es más preciso. Describe una especie de viaje al interior espiritual del yo pecador, y narra la batalla que allí se desarrolla. El narrador reflexiona sobre el proceso mismo de la escritura, y contrapone el antes al después de su conversión. Asimismo describe su interioridad usando la referencia alegoría («república», «de su fuerza armada») —que utiliza Quevedo en su famoso soneto «Miré los muros de la patria mía» (*Un Heráclito cristiano,* núm. 24)—, echando mano a una serie de términos escolásticos («apetito sensitivo», «voluntad», «potencia»). A través de estas poderosas imágenes el soneto realza el predominio de la voluntad sobre el apetito.

La consideración de la vida como un instante y como brevedad está arraigada en el pensamiento neo-estoico de estos años, pero también en el mismo concepto barroco del imparable paso del tiempo[31]. El tema era un tópico en la oratoria sagrada de la época: «Cada día que vive la dama más gallarda, va perdiendo de su belleza y como que le comen una partecilla de su hermosura los días, con que se va desflorando y envejeciendo. Todos los puntos de su vida son daños y menoscabos de su belleza y bizarría»[32]. En el soneto núm. XVI de las *Rimas sacras* el presente se sitúa entre un pasado, ya ajeno, bueno o malo, según las virtudes o vicios predominantes (vv. 12-14) y un futuro de contrición. El instante es también la transición de la vida a la muerte. Señala a la vez el principio del futuro, y en él se sitúa la voz lírica que interroga sobre el tiempo del vivir eternamente. La angustia por el paso del tiempo aparece de manera destacada en varios sonetos de Quevedo, como en los famosos «¡Ah de la vida!… ¿Nadie me responde?», «Fue sueño ayer; mañana será tierra», «Huye sin percibirse lento el día», «Vivir es caminar breve jornada»,

[29] Sobre Garcilaso a lo divino, ver Sebastián de Córdoba, edición de Gale.
[30] Fernando de Herrera, *Poesía,* pp. 62-63.
[31] Blüher, 1983, pp. 440-443; Maravall, 1983, pp. 382-387.
[32] Ramón, *Puntos escriturales,* vol. 2, p. 604.

«¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño!», etc.[33]. Una serie de interrogaciones retóricas y de fórmulas exclamativas, lugares comunes clásicos sobre la brevedad de la vida, caracteriza al soneto XVI (*Rimas sacras*), de corte ascético. Entre ellos se encuentra la metáfora recurrente de la vida como un río, de gran fortuna en las letras españolas, y traída a colación por la predicación de la época[34]. El narrador aprovecha la tópica comparación entre la vida humana y el curso de los ríos para elaborar los versos del segundo cuarteto a base de una manida alegoría náutica. Se siente ya maduro, dada la edad y los escasos años de vida que le quedan. Dentro de esta perspectiva ascética todo momento vivido es un paso más hacia la muerte: «Lo que con más energía y singularidad muestra una cultura como la española del Seiscientos es la apertura a representar una pulsión de muerte y un principio de ir más allá de todas las determinaciones, entre ellas las de la misma razón», observa Rodríguez de la Flor[35]. En efecto, las *Rimas sacras* vienen a ser el relato de un pecador arrepentido que con su ejemplo moverá a los lectores a enmendar sus propias vidas. Se trata de un tópico en la literatura áurea. El resaltar las propias ofensas a Dios se constituye en el motor del desengaño ajeno. Esta temática alcanzó su máxima expresión en el *Guzmán de Alfarache* (1599) donde el narrador describe sus pecados desde su posición privilegiada de desengaño, vigía en la «atalaya de la vida humana». Está presente en algunos poemas que Quevedo incluye en *Un Heráclito cristiano* (pp. 5-14), especialmente en «¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas!» (p. 12), que desarrolla la imagen náutica de la vida como río[36].

Del mismo modo, y en ambos poetas, la imagen de la mariposa o polilla atraída trágicamente por la llama. De origen petrarquista, simboliza la situación fatal del amado[37]. Petrarca fijó el tópico en su *Canzoniere:* «Come talora al caldo tempo sòle / semplicetta farfalla al lume avezza / volar negli occhi altrui per sua vaghezza, / onde aven ch'ella more, altri si dole: / cosí sempre io corro al fatal mio sole» (núm. 141, vv. 1-5). Posteriormente la imagen aparece en la obra de Fernando de Herrera quien expresa cómo «La incauta y descuidada mariposa, / de la belleza de la luz rendida, / entorno de ella vuela y, encendida, / pierde en ella la vida, presurosa» (*Poesía castellana,* núm. 56, vv. 1-4). Góngora la utiliza para representar la ambición por la fama: «Mariposa, no sólo no cobarde, / mas temeraria, fatalmente ciega, / lo que la llama al Félix aun le niega, / quiere obstinada que a sus alas guarde»[38]. Y Quevedo usa el motivo, en su faceta amorosa, en «Túmulo de la mariposa»: «Yace pintado amante, / de amores de la luz, muerta en amores, / mariposa elegante, / que

[33] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* pp. 5, 7, 11, 14, 17.

[34] Manrique, *Poesías,* p. 150, vv. 25-36; fray Ramón, *Flores nuevas,* vol. 2, p. 222.

[35] Rodríguez de la Flor, 2002, p. 19.

[36] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* pp. 5-14.

[37] Abundan los estudios sobre este conocido tópico, desde el primerizo de Jones (1965) al de Trueblood (1986) y el posterior de Manero Sorolla (1990).

[38] Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa,* núm. 56, vv. 1-4; Góngora, *Sonetos,* núm. 161, vv. 1-4.

vistió rosas y voló con flores, / y codicioso el fuego de sus galas / ardió dos primaveras en sus alas»[39]. La imagen es persistente entre los emblemistas del Siglo de Oro. La documentan tanto Juan de Borja (*Empresas morales,* pp. 66-67) como Pedro Rodríguez de Monforte (*Descripción de las honras,* en el lema *Mors in luce*) y Francisco Núñez de Cepeda (*Idea del Buen Pastor,* vol. 2, pp. 30-31). La presenta Lope en *El caballero de Olmedo:* «Como mariposa llego / a estas horas, deseosa / de tu luz [...] No mariposa, / Fénix ya, pues de una suerte / me da vida y me da muerte / llama tan dulce y hermosa» (act. II, vv. 1060-65). Y la parodia en las *Rimas de Tomé de Burguillos:* «para ser mariposa no eres llama, / fuerza será mariposar en hielo» (núm. 5, vv. 7-8). En el soneto que nos ocupa, presente en las *Rimas sacras,* el Fénix utiliza el emblema a lo divino: la «mariposa» representa al alma que revolotea en torno a la «luz» del pecado. El «hielo» (núm. 10, vv.1-4) es también un establecido símbolo de la muerte. Y lo es el campo helado, la sequedad, que consagra Quevedo en el clásico soneto «Miré los muros de la patria mía»: «Salime al campo; vi que el sol bebía / los arroyos del hielo desatados» (*Un Heráclito cristiano,* vv. 5-6). Lo es el diamante (núm. 20, v. 4) «mi corazón duro», imagen lexicalizada en la lírica del XVII. Así aparece en Quevedo, que califica al hombre de duro y cruel («de diamante / tu corazón»)[40].

Los primeros cuartetos del soneto «Hombre mortal mis padres me engendraron» de Lope (*Rimas sacras,* XLVIII) se abren con una serie de preguntas, respondiendo a previas aseveraciones. Establecen la dualidad antitética del ser humano, centrada en la voz lírica que le da voz. Ésta hila su discurso a partir de la consideración de hombre caído, de la vida como continua, del nacimiento como un comenzar en llanto y del cuerpo humano, que tanto estima, como ya potencial «polvo» (v. 7). La final consideración, la «vida breve» (v. 12), conecta con el tópico neoestoico, que ya aparecía en Séneca (*Moral Essays,* «De brevitate vitae»), y que fue desarrollado por Quevedo en clásicos sonetos. Pero la imagen de la vida como una breve jornada es también imagen lexicalizada que cunde en numerosos textos de la época. «La vida nunca para, / ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara» (vv. 9-10), escribe Quevedo en «Cuando me vuelvo atrás a ver los años» (*Heráclito cristiano,* núm. 16), que sale a la luz en 1613, un año antes que las *Rimas sacras* de Lope. Y es de destacar, también en el libro de Quevedo, el soneto «Todo tras sí lo lleva el año breve / de la vida mortal» (núm. 25, vv. 1-2). Se trata obviamente del clásico concepto de *epistéme* fijado por Foucault. Pero destaca la fuerza de contraste y su similitud (la *differance* de Derrida) que marca el andamiaje de un discurso lírico frente al otro, en donde la semejanza se establece como tal y a la vez como su opuesto.

El motivo de la brevedad de la vida es, pues, una de las constantes que caracterizan al Barroco europeo y al pensamiento neo-estoico. Tuvo en Quevedo al gran maestro. Fijó líricamente tal obsesión con claros

[39] Quevedo, *Poesía original,* núm. 200, vv. 1-6.
[40] Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 241-279.

ecos en Lope. La vida, «¡Oh engaño de los hombres, vida breve!» (*Rimas sacras,* LXXII) es a modo de «flor al hielo, rama al viento» (v. 5) pero, paradójicamente, se aferra a su deseo de eterna vida. La escisión de la persona es clara: el cuerpo tiende a ser tierra (v. 13), el alma a ser cielo en el cielo (v. 14). El sujeto lírico se ve, de este modo, atrapado entre dos fuerzas en aguda tensión. Tal vivencia (véanse también núms. V, XII, XIII, XXXVI, XLIII) es parte del sentimiento del hombre del Barroco. Gracián incluye el soneto LXXII de Lope en su *Agudeza y arte de ingenio,* y lo alaba «por lo ingenioso y por lo desengañado». Lo cita como ejemplo del tipo de agudeza que consiste en hacer «una disonancia muy concorde» entre contrarios (I, p. 87). El tópico lo desarrolla Quevedo en una serie de sonetos tales como los números 23-26 incluidos en *Un Heráclito cristiano,* con obvios ecos en Séneca (*Diálogos*) y en los *Epigramas* de Marcial[41].

Motivos bíblicos comunes

María Magdalena es también un motivo recurrente tanto en Lope como en Quevedo. Es símbolo de la pecadora absuelta por Cristo. La salva su profunda fe. Acompaña a Jesús camino del Calvario y llora su muerte al pie de la cruz. Cristo la perdona, explica el evangelista, porque «había amado mucho». Tanto su conversión como su figura adquirieron un gran relieve en la iconografía del siglo XVII, siendo principalmente realzada como figura de la gran arrepentida. Es objeto de innumerables piezas, tanto escultóricas y pictóricas como literarias. Ya Mario Praz (1964) vio en la Magdalena un símbolo del barroco europeo, pasando a ser ejemplo emblemático de la pecadora arrepentida, y tema de sermonarios y de tratados de ascética. Lope le dedica un extenso poema, «Las lágrimas de la Magdalena», que incluye en las *Rimas sacras* (núm. 105), lo mismo Quevedo en «Llegó a los pies de Cristo Magdalena / de todo su vivir arrepentida» (*Obras poéticas,* I, p. 373)[42]. Y ambos poetas madrileños inciden en las mismas figuras religiosas. Destacan las de los grandes arrepentidos, entre ellos, san Pablo en Quevedo, san Ignacio en Lope[43]. El soneto de Lope titulado «A un hueso de san Lorenzo» (*Rimas*

[41] Schwartz, 1986, 1999.

[42] Ya Malón de Chaide había consagrado este motivo bíblico en su tratado de *La conversión de la Magdalena,* escrito entre 1578 y 1583, al que precede el poema anónimo *Breve Summa de la conversión y Vida de la gloriosa María Magdalena,* difundido extensamente en la Edad Media. Años antes Juan Petreyo (Pérez) da a la luz en Toledo, 1552, su tratado de *Libri quattuor in laudem divae Mariae Magdalenae.* De destacar es también el *Llanto de la Magdalena* de Cristóbal de Mesa y un número señalado de composiciones que incluye el *Cancionero de Úbeda* (1588) de Juan de Timoneda, Alonso de Ledesma, Gregorio Silvestre y Ambrosio Montesino. Ver el *Romancero y cancionero sagrados,* núms. 50, 119, 231, 232, 341, 347-348. Cundió el motivo bíblico en las artes plásticas: en *La aparición de Cristo a Santa María Magdalena* (c. 1590) de Pellegrino Tibaldi, en el *Éxtasis de Santa María Magdalena* de Ribera, etc. Bajo la figura de Magdalena se configura el ideal ascético-cristiano del arrepentimiento y de la santificación; también los varios trances de Cristo hacia el Calvario y su final Resurrección. Ver Martz (pp. 199-203), Powers (1956), Réau (1999-2002, vol. 5, pp. 293-306). Y Lope de Vega, *Rimas sacras* (núm. 105).

sacras, núm. LXI) incide en una peculiaridad de la devoción postridentina, que exalta san Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales:* las reliquias. El texto gira concretamente en torno a un hueso de san Lorenzo que Felipe II («el más cristiano rey») conservaba en El Escorial. En una original metáfora, el narrador pinta a Cristo comiendo a Lorenzo como si de un cordero asado se tratase. Felipe II espera que acabe los restos de esa comida para gozar de la reliquia («un hueso»), a modo de siervo y criado a la espera de las sobras de su señor. Al igual que Lope, Quevedo dedicó al martirio de san Lorenzo un destacable soneto en el que, según Henry Ettinghausen, presenta al santo como un modelo de constancia: «Arde Lorenzo y goza en las parrillas; / el tirano en Lorenzo arde y padece, / viendo que su valor constante crece, / cuanto crecen las llamas amarillas»[44].

Entre los signos cósmicos que ocurrieron a la muerte de Cristo se cuenta que las «piedras» se partieron en dos (*Mateo,* 27, 51). El narrador interpreta este prodigio como una muestra de dolor. La ruptura de estas piedras fue también uno de los temas favoritos de Francisco de Quevedo, que lo trata en detalle en tres bellos sonetos (*Poesía original completa,* pp. 148-150). El primero se titula «Las piedras hablan con Cristo y dan la razón que tuvieron para romperse»: «Si dádivas quebrantan peñas duras,

[43] La cultura a los santos como grandes arrepentidos tiene como figura representativa a san Pablo. Aparece representado en las artes plásticas de múltiples formas; la voz que le conmina «*Saul, Saul, quid me persequeris?*» (*Actas de los Apóstoles,* 9, 4), su caída del caballo, que si bien no se menciona en las Escrituras, se establece como una de las representación más comunes de este santo. Ver las *Actas,* 9, 3-7; 26, 12. A tal suceso alude Quevedo en *La caída para levantarse:* «No digo que san Pablo cayó del caballo, como se ve en todas las pinturas y estampas de la conversión y caída del Apóstol. Moviome a no hacer mención de él el texto sagrado y las razones y autoridades que da y refiere el reverendo padre Masucio y se verán en su libro» (*Obras completas en prosa,* p. 1622). De acuerdo con Masucio, tal caída es de origen luterano. Del mismo modo que Quevedo, san Agustín afirma que san Pablo no cae del caballo y observa cómo el arte bizantino lo representa a pie. Ya López de Úbeda presenta el romance titulado «A san Pablo», en el que también narra la conversión del santo: «Bravo, furibundo y fuerte, / de un loco furor guiado, / guiado de su apetito, / y de su Dios olvidado; / con furia que espanta al suelo, / los cielos amenazando, / el fuerte Pablo se parte / a la ciudad de Damasco» (*Romancero y cancionero sagrados,* núm. 305, vv. 1-8). Asimismo, Alonso de Bonilla incluye en su *Nuevo jardín de flores divinas* (Baeza, 1617) unas quintillas en que Cristo y san Pablo dialogan sobre la conversión de este último: «—Di, ¿por qué me has perseguido, / Pablo, y a los que incluido / tienen mi cristiano sello? / —Señor, no he caído en ello / hasta agora, que he caído» (*Romancero y cancionero sagrados,* núm. 637, vv. 1-5)

[44] Ettinghausen, 1965, p. 34; Quevedo, *Poesía original completa,* p. 165, vv. 1-4. Por su parte, Alonso de Ledesma escribió sobre el tema unas curiosas redondillas tituladas «A san Laurencio, famoso mártir español. En metáfora de acrisolar oro» (*Conceptos espirituales,* p. 121). De modo semejante, Bartolomé de Cairasco y Figueroa incluyó en su *Tercera parte del templo militante. Festividades y vidas de santos* (Madrid, 1609), una larga silva dedicada a «El valeroso Laurencio, mártir español» (*Romancero y cancionero sagrados,* núm. 725) y Damián de Vegas el soneto «Las armas canto, y el varón más raro / que nació en nuestras ínclitas Españas», que se halla en sus *Poesías* (Toledo, 1590) (*Romancero y cancionero sagrados,* p. 470, vv. 1-2). La iconografía cristiana destacó la caridad de san Lorenzo, cómo fue asado en la parrilla y su ordenación como diácono (Réau, 1999-2002, vol. 5, pp. 255-261).

/ la de tu sangre nos quebranta y mueve» (vv. 1-2). En cuanto al segundo, «Da la razón por qué se quiebran las piedras en la muerte de Nuestro Señor, recordar cuando los judíos quisieron apedrear a su divina Majestad y se desapareció»: «Con sacrílega mano el insolente / pueblo, de los milagros convencido, / alza las piedras, más endurecido / cuanto el Señor atiende más clemente» (vv. 1-3). Por último, el tercero lleva por título «Las piedras a Dios con el lugar cuando Moisés quebró las piedras en que estaba escrita la ley»: «Dividionos en piezas enojado; / mas como desde entonces ley tenemos, / contigo nos preciamos de tenella. / Y así, nosotras mismas nos rompemos / sin el profeta: que es dolor doblado / ver despreciar la ley y al dador de ella» (vv. 9-14). En ambos cunde la presencia de lugares comunes tomados de los Evangelios.

A partir del pasaje evangélico de la oración en el huerto de Getsemaní (*Lucas,* 22, 42), el «cáliz» simbolizó la Pasión de Cristo. También Quevedo le dedicó al cáliz un sentido soneto: «Si de vos pasa el cáliz de amargura, / ¿quién le podrá endulzar, para que sea / bebida alegre, que salud posea / contra la enfermedad antigua y dura?» (*Poesía original completa,* p. 157). Y entre los evangelios canónicos, solamente el de san Juan señala escuetamente que Cristo cargó con su propia cruz (19, 17). Los demás indican que los romanos encargaron de ello a Simón Cireneo (*Mateo,* 27, 32; *Marcos,* 15, 21; *Lucas*, 23, 26). Por consiguiente, la caída de Cristo a que alude Lope en el romance «A la cruz a cuestas» (*Rimas sacras,* 125) debe de proceder de los evangelios apócrifos. También Quevedo le dedicó a «Simón Cirineo» un bello soneto: «Atlante que en la Cruz sustentas cielo, / Hércules que descansas sumo Atlante, / alivia con tu fuerza el tierno amante / que, humilde, mide con la boca el suelo» (*Poesía original completa,* pp. 159-160, vv. 1-4). Y en ambos corre paralela la imagen del Buen Pastor. En Lope, en el romance «Entre estas cinco llagas» (*Rimas sacras,* núm. 135, vv. 29-32) y, sobre todo, en el soneto XIV de las *Rimas sacras:* «Pastor que con tus silbos amorosos». Ya Erasmo, en la *Educación del príncipe cristiano* (*Institutio principis christiani*), destacó la figura del buen pastor, presente ya en Homero. La desarrolla posteriormente Francisco de Quevedo en *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás*. El objetivo de tal imagen en Quevedo es el de caracterizar al buen monarca cristiano. Tal concepción, arquetípica y utópica, emana de la conjunción con relatos bíblicos. El rey David, líder militar y político del pueblo judío fue pastor, así como su descendiente Cristo, quien declara «*Ego sum pastor bonus*». No solamente porque guarda sus ovejas sino porque también da su vida por ellas. La imagen está también presente en la literatura clásica de tendencia estoica. En ésta el ejercicio pastoril es exaltado como un modelo de convivencia pacífica y sencilla.

Hacia 1630, el año en que Lope saca el *Laurel de Apolo* y Quevedo el *Chitón de las tarabillas* y a punto de escribir *Marco Bruto* y «Aguja de navegar cultos», la estimativa literaria sobre la obra de Garcilaso ha sufrido algunos reveses. Si bien representó el ideal poético en la primera mitad del siglo XVII, su influencia se diluye posteriormente. Quevedo en «Agu-

ja de navegar cultos», que incluye en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más, con la aguja de navegar cultos* (1631), lo menciona como un instrumento para «desgongorar» a los imitadores de don Luis: «Mientras por preservar nuestros Pegasos / del mal olor de culta jerigonza / quemamos por pastillas Garcilasos»[45] (*Obras festivas,* p. 130). Por el contrario, Lope invoca burlescamente a un «segundo Gatilaso» en el soneto introductorio de *La Gatomaquia.* Sin embargo, Alonso Salas Barbadillo (*Coronas del Parnaso,* fol. 8) lo destaca como el ideal de poesía castellana. Y Baltasar Gracián lo menciona insistentemente en *Agudeza y arte de ingenio* (I, p. 25) cuando, por ejemplo, desdeña a Herrera. Es, de hecho, el único poeta del XVI recordado en el arco para la entrada triunfal de Mariana de Austria, en 1649.

Como vemos, tanto Lope como Quevedo inciden en imágenes comunes y traen a colación las mismas referencias. Así en la silva primera del *Laurel de Apolo* (vv. 654-655) realza Lope la figura de Ana de Castro. Es singular el soneto que el Fénix le dedica: «Tu dulce voz, cual suele en primavera / suave despertar Céfiro a Flora, / en las cenizas que animó sonora / vivir Filipe donde expira, espera»[46]. Del mismo modo Quevedo, en el prólogo a la *Eternidad del rey,* alaba el estilo de doña Ana: «El volumen es descansado, el estilo pulido, con estudio dichoso, la palabra sin bastardía mendigada en otras lenguas [...], la sentencia es viva y frecuente, los afectos eficaces y debidos». Entre los panegiristas de este libro se encuentran tres damas, una de ellas, Clara María, que se nombra sobrina y tía respectivamente de doña Ana; las otras Catalina del Río y Ana María de Castro. Quevedo y Lope coinciden también en denigrar el mismo espacio literario: en este caso, el río Manzanares. Agobiado por «el peso de la puente» que lo cruza dio lugar a un gran número de composiciones burlescas. Destacan el romance de Quevedo, «Manzanares, Manzanares, / arroyo aprendiz de río» (núm. 266), el de Góngora (*Romances,* núm. 78) y, sobre todo, el soneto de Lope, que incluye en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 157) donde el río se lamenta de tener sobre él una gran puente[47].

Quevedo en el «Laurel de Apolo»

Es en el *Laurel de Apolo* (silva séptima, vv. 362-377) en donde Lope realza la figura literaria de su amigo Quevedo: un Lipsio en prosa, un Juvenal en verso. Invoca a las Musas para que le ayuden a engrandecer

[45] Rico, 1978, pp. 325-338.

[46] Lope de Vega, *Poesía,* VI, núm. 627.

[47] La figura personificada de los ríos cunde como *topoi* en las letras de este período. En *Don Quijote* (II, 22, 23) se le otorgan al río Guadiana cualidades humanas: «¡Oh lloroso Guadiana, y vosotras sin dicha hijas de Ruidera, que mostráis en vuestras aguas las que lloraron vuestros hermosos ojos». En el caso del río *Manzanares,* cunden las burlas entre los ingenios de la época (Góngora y Quevedo sobre todo) por la escasez de sus aguas. Ver Góngora, *Romances* (núm. 78), Deleito y Piñuela, 1942, pp. 77-82, Fradejas Lebrero, 1958, pp. 98-100.

su figura. Pero a falta de conceptos y de imágenes sublimes, se declara ferviente admirador de su ingenio, augurando la vida eterna de su fama:

> espíritu agudísimo y suave,
> dulce en las burlas y en las veras grave;
> príncipe de los líricos, que él solo
> pudiera serlo, si faltara Apolo.
> ¡Oh Musas!, dadme versos, dadme flores
> que, a falta de conceptos y colores,
> amar su ingenio y no alabarle supe,
> y nazcan mundos que su fama ocupe (vv. 370-377).

Ya previamente, y en dos ocasiones Lope había llamado directamente la atención sobre el «otro» Francisco. En la epístola séptima, «A un señor de estos reinos», que Lope incluye en *La Circe* (*Poesías,* IV, pp. 684-689), presenta un breve empedrado de citas y autores en torno al arte poética, la retórica, la métrica y la sintaxis. La referencia a Francisco de Quevedo viene a colación como gran ejemplo de «ingenio verdaderamente insigne y tan adornado de letras griegas y latinas, sagradas y humanas, que para alabarle más quisiera deberle menos». A estas alturas (1624), Quevedo se halla en el justo medio de su vida literaria. No sólo es reconocido como la figura del gran humanista, ducho en lenguas, sino también como un esclarecido modelo en el manejo y buen uso de la retórica. Pero tres años antes, en la epístola segunda de *La Filomena* (1621), que Lope dirige «Al doctor Gregorio de Angulo, Regidor de Toledo», que viene a ser un collage de referencias autobiográficas, notas críticas, consejas y elogios, realza la figura del «otro Francisco»[48]. Incide dos veces en alabar la figura del amigo: «Si aquí tuviera ingenio, si aquí espacio, / yo os pintara a Quevedo, más no puedo» (vv. 265-266). En la mente y pluma de Lope la historia de la silva como nueva forma métrica y la figura que la inicia (Estacio). Quevedo ha superado, de acuerdo con Lope, el modelo clásico ya «que renueva / con más divino estilo que el de Estacio / las silvas, donde ya vencerle prueba» (vv. 262-264). Lope está familiarizado con la nueva forma métrica y con el maestro en esta forma lírica: Quevedo[49].

De silvas

De hecho, el Fénix fue uno de los primeros poetas, dentro del grupo de su generación (los de siempre, Góngora, Quevedo, Jáuregui) que alude al nuevo género de las silvas, consciente de sus grandes posibilidades expresivas. Tal sucede, como vimos, en la epístola dirigida al doctor Gregorio de Angulo, incluida en *La Filomena,* pero cuya escritura y contexto se sitúa, de acuerdo con Millé y Giménez, entre 1608 y 1609[50]. Lope le pone al día sobre las nuevas modas poéticas que se airean en la Corte. Le aconseja al tal doctor, regidor de Toledo y padrino del hijo de Lope, Carlos Félix, que se haga leer las *Flores poetarum,* abundantes en silvas.

[48] Lope de Vega, *Poesías,* IV, pp. 193-203.

Después de enumerar varios poetas aristocráticos (el conde de Lemos, Villamediana y a don Francisco de la Cueva) observa: «Veréis otro Francisco que renueva / con más divino estilo que el de Estacio / las silvas donde ya vencerle prueba», en declarada alusión a don Francisco de Quevedo, su buen amigo. A estas alturas, el gran practicante de la silva es Quevedo[51]. Tal forma lírica, de la pluma de Lope, y a la zaga de Góngora, es moldeado en variedad de motivos y discursos: descriptivo, retórico, polémico, laudatorio y satírico (*Laurel de Apolo*), cómico y burlesco (*La Gatomaquia*). Pero la silva métrica, por los años en que Lope redacta el *Laurel,* está ya considerada como un asentado género lírico. El discurso narrativo y didáctico, al igual que los extensos pasajes lírico-descriptivos, con profusión de referencias culturales –míticas sobre todo–, en 1621, ampliamente mostrado en la segunda parte de *La Filomena.* Pero ya en la *Relación de las fiestas* en que la ciudad de Toledo celebró el nacimiento de Felipe IV (Madrid, 1605), se incluye el extenso poema «Al nacimiento del príncipe», que consta de cuatrocientos trece versos[52]. Empedrado de ricas referencias clásicas, alterna mito y encomio (*laus*), lugar (Toledo) y, sobre todo, una gran exposición didáctica (suma de cosas diversas) a modo de gran cartel publicitario: «Ha nacido un príncipe». Pero para entonces ya Lope había probado, como hemos indicado, tal métrica destacándose la silva titulada «Apolo», escrita varios años antes[53].

Ya al filo de 1600, codeándose con Quevedo y al calor de sus varios viajes a Sevilla, incluye Lope en la misma parte de sus *Rimas,* «dentro del molde casi puro de silva», la «Descripción del abadía jardín del duque de Alba», en cuartetos endecasílabos[54]. En la epístola que dirige a

[49] La silva ya está presente en las primeras obras de Lope de Vega: en las églogas «Albanio» (vv. 89-216; 509-612), «Eliso» y «Apolo», incluidas en las «Segunda parte» de las *Rimas* de 1604 (*Rimas humanas y otros versos,* núms. 240, 242) y en su cierre final, «El siglo de Oro», calificado como «Silva moral», y que va al frente del libro póstumo *La Vega del Parnaso* (*Poesía,* VI, núm. 3). Se intercala en *Pastores de Belén* («Bendito eternamente»). Y en dicho metro se escribe la epístola dirigida a Juan de Piña, la alabanza «A don Agustín Collado de Hierro» y la «Oración […] en el certamen de los recoletos Agustinos», incluidos ambos en *La Vega del Parnaso.* En «Silva» dedicada a Rubens, que sale en la sección de las «Otras rimas» del *Laurel de Apolo,* arguye la voz lírica sobre la estimativa de la pintura frente a la poesía. La *Selva sin amor,* a modo de breve opereta, incluida a continuación del *Laurel,* se presenta en silvas y es la forma poética elegida para un buen número de elegías como la canción dedicada a la muerte de Carlos Félix (*Rimas sacras,* núm. 145), la epístola VI de «Amarilis a Belardo» (*La Filomena, Poesía,* IV, pp. 246-255) y la «Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina» (*La Filomena, Poesía,* IV, pp. 324-336). Sirve de vehículo didáctico en el erudito poema de «Isagoge a los Reales Estudios» (*Poesía,* V, pp. 415-437 y en los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho. Pero es el *Laurel de Apolo* con *La Gatomaquia* los dos poemas que compiten, en cuanto a su forma y extensión, con las revolucionarias silvas de las *Soledades* de Góngora. El silencio crítico ante la silva en Lope frente a los estudios dedicados a dicho género en Góngora y Quevedo es sorprendente. Ver en general sobre la silva a Asensio, 1983, en Quevedo a Alatorre, 1988; Jauralde, 1991; Candelas Colodrón, 1995.

[50] Millé y Giménez, 1928.

[51] Ver la *Relación.*

[52] Lope de Vega, *Poesía,* VI, núm. 23.

[53] Ver en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos,* pp. 425-434.

su gran amigo Juan de Piña, incluida en *La Filomena* (*Poesía,* IV, pp. 346-348), que consta de cien versos, con un alto porcentaje de heptasílabos, poco menos de la mitad, la reflexión crítica corre pareja con la sátira dirigida a los llamados «poetas nuevos» (v. 12): «¡Oh bestias del Parnaso!, / paced los alcaceres paso a paso, / y no seáis infames detractores / de Herrera y Garcilaso» (vv. 60-63) que se extiende al *Laurel de Apolo*[55]. Combina el panegírico literario en ese desfile de esfuerzo heroico hacia la cumbre del Parnaso. En los años en que se divulga el *Laurel de Apolo,* la silva ya se declama en el corral de comedias: desde *El castigo sin venganza* de Lope a *La vida es sueño* de Calderón[56].

Antes, como ahora, poetas, dramaturgos, prosistas, pintores, leen, imitan, observan; siguen a sus modelos preferidos. Tal proceso de observación, lectura, imitación, recreación es a modo de la emblemática cara de Juno. Por un lado, ésta mira al pasado clásico; la otra a su actual circunstancia social e histórica: al amigo, vecino, al rival más leído, al más comentado o citado. En el corral de comedias Lope no tuvo rivales durante una treintena de años. Al final, Calderón le arrebató el privilegio de ser único. En cuanto a su figura como prosista, sus *Novelas a Marcia Leonarda* escritas por un compromiso amoroso, fueron un vago remedo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes[57]. Como poeta lírico, Lope se mueve encasillado entre el amigo (Quevedo) y el rival (Góngora). Pero no tuvo igual como poeta épico, un género que, desde *La hermosura de Angélica* (1602) hasta *La Corona trágica* (1630), practicó sin desmayo. Pero le faltó aliento. Se quedó corto a la sombra de un Ariosto, un Tasso e incluso un Camoens y Ercilla. En la lírica de Quevedo pudo aunar voces comunes, si bien marcadas a la vez por señaladas diferencias: autobiografismo, confidencia y religiosidad a ultranza en Lope; intimismo, desaire y provocación en Quevedo[58]. La admiración en ambos casos fue, como mostramos, mutua y duradera. Lo mismo sus lecturas.

Bibliografía

Alatorre, A., «Quevedo: de la silva al ovillejo», en *Homenaje a E. Asensio,* ed. L. López Grigera y A. Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 19-31.
Armisén, A., «Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética», *Bulletin Hispanique,* LXXXVII, 3-4, 1985, pp. 277-303.
Asensio, E., «Un Quevedo incógnito. Las "Silvas"», *Edad de Oro,* II, 1983, pp. 13-48.
Astrana Marín, L., *Vida azarosa de Lope de Vega,* Barcelona, Juventud, 1935.
Astrana Marín, L., *La vida turbulenta de Quevedo,* Madrid, Gran Capitán, 1945.
Bahktin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics,* trad. R. W. Rotsel, Ann Arbor, Michigan University, 1973.
Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence,* New York, Oxford, 1973.

[54] Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos,* pp. 443-460.
[55] Ver nuestra «Introducción» a Lope de Vega, *Laurel de Apolo,* pp. 27-33.
[56] Ver *La Silva,* 1991.
[57] Brownlee, 1981.
[58] Manguel, «The Autor as Reader» en *A History of Reading,* pp. 247-259.

Blüher, K. A., *Séneca en España,* Madrid, Gredos, 1983.
Borja, J. de, *Empresas morales,* ed. C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
Brownlee, M. S., *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their Cervantine Context,* Madrid, Porrúa Studia Humanitatis, 1981.
Candelas Colodrón, M. A., «Las Silvas de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 161-185.
Carducho, V., *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia,* ed. F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
Carreño, A., *El romancero lírico de Lope de Vega,* Madrid, Gredos, 1979.
Carreño, A., «Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Lope de Vega y los orígenes del teatro español,* ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 547-563.
Carreño, A., «Lope de Vega y el ciclo de *iuventute*», *Iberorromania,* 56, 2002a, pp. 4-32.
Carreño, A., «"Que érades vos lo más sultil del mundo": de *Burguillos* (Lope) y Quevedo», *Calíope,* VIII, 2, 2002b, pp. 25-50.
Carreño, A., «Las trampas de la historia: la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», en *Dejar hablar los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva,* ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 139-148.
Castro, A. y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega, 1562-1635,* Madrid, Sucesores de Hernando, Salamanca, Anaya-Las Americas, 1968, 2.ª ed.
Collard, A., *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española,* Madrid, Castalia, 1967.
Córdoba, S. de, *Garcilaso a lo divino. Introducción, texto y notas,* ed. G. R. Gale, Madrid, Castalia, 1971.
Dane, J. A., «Parody and Satire: a Theoretical Model», *Genre,* 13, 1979, pp. 57-75.
Davis, J. L., «Criticism and Parody», *Thought,* 16, 1951, pp. 180-204.
Deleito y Piñuela, J., *Sólo Madrid es corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV),* Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
Diego, G., ed., Lope de Vega, *Rimas,* Madrid, Taurus, 1963.
Egido, A., «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro,* XIV, 1995, pp. 67-94.
Entrambasaguas, J. de, *Estudios sobre Lope de Vega,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, 3 vols.
Espinosa, P., *Primera parte de flores de poetas ilustres de España,* ed. I. Pepe Sarno y J. M. Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement,* Oxford, Oxford University Press, 1965,
Foucault, M., *L'Archéologie du savoir,* Paris, Gallimard, 1969.
Fradejas Lebrero, J., *Geografía literaria de la provincia de Madrid,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
Glaser, E., *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro,* Valencia, Castalia, 1957.
Golopendia-Eretuscu, S., «Grammaire de la parodie», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée,* VI, 1969, pp. 167-181.

Golopendia Eratuscu, S., «Parodie, pastiche et textualité», en *Le singe et la porte. Vers une thèorie de la parodie.* Textes rassembles et édités par GROUPAR, New York,-Berne-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1983, pp. 117-133.
Golopendia Eratuscu, S., «La parodie et la veinte», en *Dire la parodie,* ed. C. Thompson y A. Pagés, New York, Peter Lang, 1989, pp. 35-69.
Góngora, L. de, *Sonetos completos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969.
Góngora, L. de, *Romances,* ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2000, 5.ª ed.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1990.
Herrero García, M., *Ideas de los españoles en el siglo XVII,* Madrid, Gredos, 1966.
Hutcheon, L., «Ironie, satire, parodie (Une approache pragmatique de l'ironie)», *Poetique,* 46, 1981, pp. 140-155.
Hutcheon, L., *A Theory of Parody,* New York-London-Methuen, The Teaching of Twentieth-Century Art Forms, 1985.
Jauralde Pou, P., *Quevedo: leyenda e historia,* Granada, Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad de Granada, 1980.
Jauralde Pou, P., «Las silvas en Quevedo», *La Silva. I Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro,* ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 157-180.
Jauralde Pou, P., «La familia de Quevedo», *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 45-67.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* pról. A. Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1998.
Jones, R. O., «Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and Change in Renaissance Poetry», *Modern Language Notes,* 80, 1965, pp. 166-184.
Kossoff, David, A., *Vocabulario de la obra poética de Herrera,* Madrid, Real Academia Española, 1966.
Lagmanovich, D., *El microrrelato. Teoría e historia,* Palencia, Menoscuarto, 2006.
La Silva: *I Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro,* ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.
Ledesma, A. de, *Conceptos espirituales y morales,* ed. F. Almagro, Madrid, Editora Nacional, 1978.
Manero Sorolla, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio,* Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
Manguel, A., *A History of Reading,* New York, Penguin Books, 1997.
Manrique, J., *Poesía,* ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.
Maravall, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica,* Barcelona, Ariel, 1983.
Martz, L. L., *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century,* New Haven, Yale University Press, 1974, 7.ª reimpresión.
Menéndez Pelayo, M., ed., Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española,* Madrid, Real Academia Española, 1890-1913, 15 vols.
Millé y Giménez, J., «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega», *Revue Hispanique,* LXXIV, 1928, pp. 345-372.
Morby, E., «Levinus Lemnius and Leo Suabius in *La Dorotea*», *Hispanic Review,* XX, 1952, pp. 108-122.

Navarrete, I., *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance,* Berkeley, Los Ángeles, University de California Press, 1995.
Nuñez de Cepeda, F., *Idea del Buen Pastor copiada por los santos doctores, representada en empresas sacras,* Lyon, Anisson y Posuel, 1682.
Pedraza Jiménez, F., «El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», *Anuario de Filología,* 4, 1978, pp. 391-418.
Pedraza Jiménez, F., «La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester,* Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros de Salamanca, 1981, pp. 615-638.
Pérez de Montalbán, J., *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio,* ed. E. Di Pastena, Pisa, ETS, 2001.
Petrarca, F., *Canzoniere,* ed. J. Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.
Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
Powers, P. J., «Lope de Vega and *Las lágrimas de Magdalena*», *Comparative literature,* 8, 1956, pp. 273-279.
Praz, M., *Studies in the Seventeenth Century Imagery,* Roma, Storia Letteratura, 1964.
Quevedo, F. de, *El chitón de las tarabillas,* ed. M. Uri Martín, Madrid, Castalia 1999.
Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945.
Quevedo, F de, *Obras festivas,* ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1981.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, 1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.
Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta a sola Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Ramón, Fray T., *Flores nuevas, cogidas del vergel de las divinas y humanas letras,* Barcelona, s.i., 1611-1612, 2 vols.
Ramón, Fray T., *Puntos escriturales de las divinas letras y Santos Padres,* Barcelona, s.i., 1619, 2 vols.
Réau, L., *Iconografía del arte cristiano,* Barcelona, Serbal, 1999-2002, 5 vols.
Relación: Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe Nuestro Señor Felipe IIII, Madrid, Luis Sánchez, 1605.
Ricard, R., *Estudios de literatura religiosa española,* trad. M. Muñoz Cortés, Madrid, Gredos, 1964.
Rico, F., «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée,* LII, 1978, pp. 325-338.
Rodríguez de la Flor, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680),* Madrid, Cátedra, 2002.
Rodríguez de Monforte, P., *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de Felipe IV,* Madrid, Francisco Nieto, 1966.
Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles, ed. J. de Sancha, Madrid, Hernando, 1925.
Rose, M., *Parody: Ancient, Modern and Postmodern,* Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
Scaligero, G. C., *Poetices Libri Septem,* Lyon, Imprenta A. Vicentius, 1561.

Schwartz, L., «De Marcial y Quevedo», en *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986, pp. 133-157.
Schwartz, L., «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 295-315.
Textor, R., *Officina,* Venecia, 1579.
Trueblood, A. S., «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review,* XXVI, 1958, pp. 135-141.
Trueblood, A. S., «La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro», en *Letter and Spirit in Hispanic Writers*: *Renaissance to Civil War. Selected Essays,* London, Tamesis, 1986, pp. 26-34.
Vega, G., *Obra poética y textos en prosa,* ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
Vega Carpio, L. de, *Rimas humanas y otros versos,* Barcelona, Crítica, 1998.
Vega Carpio, L. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos,* ed. A. Carreño, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.
Vega Carpio, L. de, *La hermosura de Angélica, Poesía,* I, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2002.
Vega Carpio, L. de, *Jerusalén conquistada, Poesía,* III, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
Vega Carpio, L. de, *La Filomena, La Circe, Poesía,* IV, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
Vega Carpio, L. de, *La hermosura de Angélica,* ed. M. Tramboliani, Madrid, Iberoamericana, 2005.
Vega Carpio, L. de, *Huerto deshecho, Égloga a Claudio, La Vega del Parnaso, Otros versos,* ed. A. Carreño, Poesía VI, Madrod, Biblioteca Castro, 2005.
Vega Carpio, L. de, *Rimas sacras,* ed. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, Madrid, 2006.
Vega Carpio, L. de, *La Dragontea,* ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
Vega Carpio, L. de, *Laurel de Apolo,* ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
Vega Carpio, L. de, *Prosa, III. Epistolario, I (1604-1633),* ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2008.
Vega Carpio, L. de, *La Dorotea,* en *Prosa II,* ed. D. McGready, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
Wardropper, B. W., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental,* Madrid, Revista de Occidente, 1958.
Wardropper, B. W., ed., *Spanish Poetry of the Golden Age,* New York, Appleton-Century-Crofts, 1971.
Weiner, J., *En busca de la justicia social. Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro,* Washington, Scripta Humanistica, 1984.

El soneto «Retirado en la paz de estos desiertos» de Quevedo: ensayo de una lectura fenomenológica

Hernán Sánchez M. de Pinillos
University of Meryland, at College Park

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 221-246]

Una vez más, uno de los mejores sonetos en lengua española[1]:

ALGUNOS AÑOS ANTES DE SU PRISIÓN ÚLTIMA ME ENVIÓ ESTE EXCELENTE SONETO DESDE LA TORRE

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años vengadora,
libra, ¡oh gran don Ioseph!, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora,
pero aquélla el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.

En una de las primeras lecturas pormenorizadas del poema, se preguntaba Luisa López Grigera[2] por el método de interpretación desde el que leer el soneto de Quevedo y en general la poesía áurea. Una pregunta

[1] Según la versión impresa, de 1648 en la edición crítica y anotada de Alfonso Rey, *Poesía moral (Polimnia)*, pp. 314-316.

[2] El soneto ha sido objeto de numerosos estudios: Bell, 1984; López Grigera, 1987; Bravo, 1995; Villanueva, 1995; Carreira, 1997.

RECIBIDO: 20-10-2009 / ACEPTADO: 25-10-2009

crucial, sin duda, que condiciona decisivamente el alcance y la pertinencia de la lectura. La respuesta que adelanta López Grigera a la pregunta metodológica tenía intención polémica en el momento de proponerse pero es hoy ampliamente aceptada en los estudios quevedianos. Anticipo parcialmente su respuesta y conclusiones, para luego proponer una lectura que la confirma y complementa desde un análisis fenomenológico.

López Grigera lee el soneto desde la metodología de la estilística romance, vale decir, de la aplicación de la lingüística de Saussure al análisis de textos poéticos, pero rebate ciertos aspectos de fondo de ese método desde el campo de los estudios retóricos. Este revisionismo de la estilística romance a partir de los estudios retóricos subvertía uno de los supuestos centrales de la estilística: el concepto de la poesía como «expresión de la personalidad del poeta». Si bien López Grigera no lo dice explícitamente, parece insinuar con esto que la estilística romance (en particular la de Leo Spitzer, a la cual alude) entendería tal «expresión de la personalidad» como un fenómeno espontáneo, original, natural, no sujeto a normas, «libre» en este sentido, quizás inconsciente, quizá fatal, de la objetivación poética del «yo» que escribe el poema, y tal «expresión» como algo consubstancial a ese «yo» cuya interioridad apriorística (su «personalidad») se objetivaría en sus poemas. López Grigera rechaza este supuesto y sustenta su interpretación —de manera convincente— mostrando cómo todas las dimensiones estilísticas del soneto están normadas en los tratados de retórica, bien conocidos en el mundo literario de la España del siglo xvi y xvii.

López Grigera muestra detalladamente la sujeción de los aspectos cruciales de la composición del poema a las normas establecidas en uno de los tratados de retórica de Hermógenes: (1) *El aspecto fonético (vocálico):* la abundancia numérica de las vocales *a* y *o* no sólo en el soneto en general sino además, y significativamente, —pues también lo prescribe Hermógenes—, en los finales de palabras. (2) *El aspecto morfológico:* el uso preponderante de las formas nominales de los verbos también está prescrita por Hermógenes para la composición de piezas literarias de un estilo que este retórico llama *semnotes,* en latín *dignitas* o *auctoritas,* y que López Grigera traduce como «gravedad»; (3) en concordancia con estas dos constataciones estilísticas, López Grigera comprueba en *el análisis semántico del léxico* el uso igualmente consciente, deliberado, y prescrito por la retórica, de vocablos cultos, en armonía asimismo con el estilo «semnotes» al que pertenecería este soneto. El análisis detallado de López Grigera muestra toda la variedad específica de este léxico culto que ayuda a generar la «gravedad» estilística del soneto: se trata de cultismos recientes —barrocos— o relativamente recientes —renacentistas—, de vocablos infrecuentes en el uso de la lengua general y en el habla de Quevedo en particular, de un léxico centrado en campos semánticos de actividades humanas privilegiadas —lectura, comunicación espiritual, música—, y de un léxico filosófico-estoico; (4) al análisis del sistema vocálico, de la morfología, de la semántica del léxico, López

Grigera agrega *el análisis ceñido de la sintaxis,* y encuentra que también ésta se adecúa al estilo «semnotes» que exige el tema culto y grave del soneto: «[H]ay período, pero no ofrece dificultad alguna, los miembros son de muy parecida extensión, es decir, que hay isocola, pero no tienen paralelismo. Al contrario, parecería que se rehúye toda forma paralelística»[3]. El uso de *isocola* sin paralelismo concuerda significativamente con otro rasgo de la sintaxis decisivo para la recta comprensión del soneto: «Hay una permanente variación: ninguna estrofa tiene la misma estructura sintáctica». Y luego, «hay que advertir que esta movilidad, esto que llamaríamos perspectivismo sintáctico, se da también en el sujeto», pues éste cambia en cada estrofa: yo (primer cuarteto), mis libros (segundo cuarteto), imprenta (primer terceto), y hora (segundo terceto). (5) La constatación de que los sujetos de los cuartetos son personales e individualizados, mientras los de los tercetos son generales lleva a López Grigera al análisis igualmente esclarecedor de lo que, siguiendo los tratados de retórica, se llama *dispositio:* los cuartetos presentan el ejemplo, los tercetos la sentencia; dicho en términos de la retórica, los cuartetos proponen la *quaestio finita* del soneto, los tercetos la *quaestio infinita.*

De los críticos que han interpretado este soneto, y entre los que destacan James O. Crosby, Steven M. Bell, Darío Villanueva y Antonio Carreira, López Grigera es el único que ofrece un análisis realmente orgánico en el que el «contenido» y la «forma» son correlacionados; es decir, un análisis en que el sentido del soneto no queda restringido al «contenido» lógico de los versos, o incluso, a la explicación de las metáforas del soneto, sino que este sentido lógico e incluso metafórico está enriquecido, y por lo tanto calificado de manera decisiva, por sus aspectos formales (estructurales, estilísticos y retóricos) que constituyen su forma o composición, y que generan su particular expresividad.

De retórica, estilística y fenomenología

Antes de revisar los aportes de Bell, Villanueva, Carreira y López Grigera, propondré una lectura que desearía más básica y fundamental. López Grigera ha abierto las puertas a esa lectura y es necesario partir de ella. Se trata de una lectura insoslayable pues la determinación *estilística* (el estilo «semnotes» definido por Hermógenes) y el sistema de normas retóricas que rigen la composición del poema son esenciales para la interpretación del mismo. Y con esto retomo la pregunta que López Grigera hace al comienzo de su ensayo, a saber, cuál es la metodología que conviene invocar para leer el soneto «Desde la Torre» de una manera primordial que resulte adecuada y pertinente. Como vimos, la metodología estilística de Leo Spitzer[4] es un instrumento muy útil para comprender un poema (o cualquier obra literaria). Sin embargo, según López Grigera la estilística presupone un concepto del «yo», de la «per-

[3] López Grigera, 1987, pp. 113-114.
[4] Spitzer, 1948, 1980.

sonalidad», y de la «libertad» expresiva y creativa que el análisis retórico en importante medida —aunque no del todo, como mostraré en breve— desmiente. En este punto capital diverge la metodología retórica de la estilística. Dice López Grigera:

> La interpretación retórica nos ayuda a comprender que no todo es expresión libre del yo, sino que dentro de unas concéntricas sujeciones impuestas por las sucesivas normas, la libertad del poeta está en establecer combinatorias legítimas, pero nuevas: dentro de viejos temas, nuevas combinaciones y nuevos modos de estructurarlos[5].

Efectivamente, no se puede soslayar el análisis retórico en la interpretación de un texto poético del Siglo de Oro, pero la cuestión decisiva reside en si la metodología escogida debe servir el fin no sólo de una intelección formal, sino asimismo para comprender, experimentar y disfrutar el poema como poema. Y la lectura de un poema —que incluye, pero no se limita a sus elementos retóricos— parte necesariamente de lo que se entienda por poesía y por poema. Y la mejor respuesta a esta pregunta es, a mi juicio, la lectura fenomenológica de la poesía.

De las lecturas de Steven Bell, Darío Villanueva y Antonio Carreira, se desprende que para ellos el soneto estaría diciendo algo reductible a un lenguaje lógico-conceptual. Ya decíamos que López Grigera, sin reducir el soneto a ese sentido lógico-conceptual, hacía sin embargo una interpretación precisa de ese sentido:

> La *quaestio infinita* que aquí se desarrolla es, […] el valor de la lectura, sólo que presentando los dos beneficios que produce: el hombre en cuanto «animal político» ansía la amistad como forma, la mejor, de comunicación humana, pero también anhela la posesión, la ganancia; pues bien, la lectura le proporciona la más exquisita amistad: en el desierto, en soledad, puede practicar mejor el comercio, el mejor intercambio humano, la conversación, pero puede practicarla con almas privilegiadas, con las que la conversación se hace más estimable; pero como no siempre tenemos la oportunidad de coincidir en el tiempo y espacio con criaturas de excepción, la lectura hace posible el más apetecible de los intercambios. Este milagro se realiza por medio de la tecnología de aquellos siglos: la imprenta, primer gran medio de comunicación de masas que conoció Europa[6].

Para Carreira, como para Villanueva (aunque éste último acoge ciertos aspectos de la expresividad del soneto), la dilucidación conceptual de la metáfora central del poema constituye su sentido:

> La clave del poema, como bien ha visto D. Villanueva […], está en la forma del contenido: la metáfora de la lectura como *conversación,* desarrollada en el primer cuarteto[7].

[5] López Grigera, 1987, p. 116.
[6] López Grigera, 1987, pp. 114-115.
[7] Carreira, 1997, p. 92.

Para Steven Bell, el sentido también se reduce al contenido lógico de los versos y estrofas:

> The essence of «Desde la Torre» […] is conceptual and sensorial only secondarily […]. In effect, «Desde la Torre» unfolds in the form of a (hidden) logico-dialectical argument, as a playful juxtaposition and inversion of terms, and in fact as a denial / resolution of the antithesis life-death[8].

La comprensión lógica de los versos y estrofas es absolutamente necesaria para la interpretación de este soneto, pero, desde una interpretación fenomenológica, vale decir, desde la comprensión de la poesía misma como poesía, resulta claramente insuficiente. Y, en consecuencia, el mismo sentido lógico del soneto que ofrecen estos lectores resulta parcial y, por ende, incompleto.

La poesía de Quevedo desde «La estructura de la obra literaria»

A diferencia de la estilística y el estructuralismo francés, que parten, ambos, de la lingüística de Saussure y de su importante distinción entre el significante y el significado, Félix Martínez Bonati propone en su libro *La estructura de la obra literaria*[9] una teoría de la literatura (y en particular de la poesía lírica) tomando como punto de partida la lingüística de Karl Bühler[10] y su descripción fenomenológica de la situación comunicativa, y del signo lingüístico como instrumento de comunicación. Martínez Bonati corrige en profundidad el modelo de Bühler y uno de los logros de esta corrección es la redefinición que hace de la lírica como género literario.

Para nuestros propósitos basta destacar la tesis central de Martínez Bonati, a saber, la tridimensionalidad del significado del signo lingüístico. El sentido de todo signo lingüístico es unitario, pero la unidad de pensamiento que éste conforma está determinado recíprocamente por los tres polos de la situación comunicativa real y concreta en que siempre y necesariamente se da: el yo que habla, el tú que escucha (o lee), y el objeto de la referencia (aquello de lo que se habla). El sentido del signo lingüístico «significa» al mismo tiempo de tres maneras esencialmente diferentes pero interdeterminadas que corresponden a las tres funciones semánticas de cada uno de los tres polos configurados en el signo lingüístico que se objetiva en una situación comunicativa particular. Estas funciones reciben el nombre de «representativa» (el signo indica o representa un «objeto» concreto, aquello a lo que el hablante se está refiriendo al producir el signo lingüístico en un acto de comunicación específico), «expresiva» (al producir el signo, el hablante expresa su interioridad de una manera concreta y relacionada con la situación en que produce el signo, del contenido representativo del mismo, así

[8] Bell, 1984, p. 9.
[9] Martínez Bonati, 1983.
[10] Bühler, 1950; 1980.

como de la persona a la que habla), y apelativa (el hablante produce el signo lingüístico con la intención de que el oyente comprenda no sólo lo que se le dice —el contenido indicativo o representativo del signo— sino la situación comunicativa en su integridad, que comprende, a parte de lo indicado o representado por el signo, lo expresado por el signo, y la carga o intencionalidad apelativa con que el signo es comunicado).

Quisiera recalcar dos puntos de esta teoría del signo lingüístico relevantes para nuestra lectura del soneto de Quevedo. En primer lugar, la interdeterminación de las funciones semánticas del signo lingüístico. En palabras de Martínez Bonati:

> [L]a rigurosa y, para la comunicación, fundamental interdependencia de las dimensiones semánticas, se evidencia en el hecho, de que sólo a través de la dimensión expresiva se realiza la dimensión representativa. […] Las tres dimensiones se van edificando, en compleja interdeterminación, unas sobre otras, enriqueciéndose cada una con estratos sucesivos[11].

En segundo lugar, el concepto de la poesía lírica como modo literario que se extrae de la fenomenología de la situación comunicativa. La poesía lírica es una modalidad literaria en la que predomina la función expresiva del lenguaje:

> Lírico sería el predominio de la dimensión expresiva, de lo puesto de manifiesto sin ser dicho, por sobre lo dicho y lo apelado. […] Podemos concebir la poesía lírica como el despliegue de la potencia lingüística de poner de manifiesto, a través de algo que se dice (representa), algo que no se dice. Y de esta manera cabe pensar (en consecuencia estricta de estas determinaciones, y sin usar las palabras metafóricamente ni con connotación sentimental, sino propiamente) que lírica es un modo de comunicar algo en esencia *indecible*[12].

Tras relacionar la poesía lírica con la expresividad del hablante que se objetiva en el poema, este teórico concluye con un comentario luminoso sobre la experiencia y la particular dificultad de leer poesía lírica:

> La peculiar ceguera, mejor dicho: sordera, para lo lírico, aquella forma de incomprensión que se describe como un no «sentir» el poema, cuyo «significado lógico» (entiéndase: dimensión representativa) sí nos es claro, puede ser explicada con las distinciones precedentes. […] Sordera para la lírica, es no-percepción de la dimensión expresiva, incapacidad de vibrar espontáneamente *en la clave de lo dicho*[13].

Esto fuerza la pregunta que nos formularemos en la interpretación del poema que nos ocupa: ¿cuál es «la clave de lo dicho» en el soneto «Desde la Torre»? Ya vimos que Steven Bell, Darío Villanueva (en menor medida) y Antonio Carreira reducen este sentido a lo que Martínez Bonati, siguiendo a Bühler, llama la función «representativa» del signo que en este caso constituye el soneto. Pero tratándose de un poema, y aún

[11] Martínez Bonati, 1983, pp. 96-97.
[12] Martínez Bonati, 1983, pp. 175-176.
[13] Martínez Bonati, 1983, p. 176.

más, de un soneto, palabra que apunta al sentido musical, lírico propiamente, del género de decir que constituye, debemos tomar como guía el análisis estilístico y retórico de López Grigera, que apunta claramente en la dirección correcta. López Grigera muestra cómo los aspectos estilísticos del soneto siguen bastante al pie de la letra las prescripciones retóricas que Hermógenes estima idóneas para generar un estilo literario que él llama «semnotes» y que López Grigera traduce al latín como «auctoritas» o «dignitas» y al español como «gravedad». Se trataría de un estilo «grave». Pues bien, esta «gravedad» estilística del soneto es uno de sus aspectos «expresivos» fundamentales, y nos ayuda a empezar a comprender «la clave de lo dicho» en el soneto. Sigamos el análisis estilístico de López Grigera para ver si podemos avanzar en la dilucidación del sentido unitario y tridimensional de este poema como poema.

La función expresiva desde el análisis vocálico

Como vimos anteriormente, López Grigera hace un preciso análisis vocálico del soneto en su integridad y descubre que las vocales *a* y *o* son las que se usan con mayor frecuencia. Esta frecuencia no es la del uso normal de la lengua hablada (*parole,* según la llama Saussure) en español, hecho que delata la deliberación con que el poeta recurre a ellas en la composición del soneto. Hermógenes, como nos enseña López Grigera, agrega que en una pieza literaria del género «semnotes» deben predominar estas vocales en los finales de las palabras, lo cual López Grigera también comprueba. Este análisis me parece no sólo correcto, sino imprescindible y, por ello, parto de él para desentrañar con toda la precisión posible el sentido expresivo del poema. Es cierto que estas dos vocales son desde el punto de vista numérico las que más abundan, y es cierto que esta superabundancia es determinante estilísticamente en el sentido ya indicado. Pero no son las únicas vocales significativas del soneto en el sentido expresivo que buscamos, y aquí recurro al conteo mismo que hace este crítico. Desde el punto de vista expresivo, las vocales que generan la expresividad del soneto son necesariamente las vocales «tónicas», de las que López Grigera hace el conteo exacto. Al revisar ese conteo, resulta que la vocal tónica más abundante sería la *u.* Si a las vocales tónicas sumamos los diptongos «tónicos» destacando las vocales dominantes de éstos, las vocales tónicas en orden de abundancia en este soneto son: la *e* (13 sumando *e, je,* y *we* siguiendo el esquema de este crítico), la *o* (11 sumando *o,* y *jo*), la *u* (10), la *a* (8), y la *i* (con sólo 5). Si descartamos de momento la *a* y la *o* (cuyo uso estaría prescrito por Hermógenes para generar la gravedad estilística del soneto), nos quedamos con la *e* y la *u,* vocales que ese retórico no prescribe para este fin estilístico, pero cuya tonicidad es patente a lo largo del soneto. Notemos de paso que entre las vocales tónicas aquéllas que le confieren al soneto una mayor carga expresiva son las que conforman el sistema de rimas que el soneto configura. Las predominantes en este caso son

las tónicas *e* (7) y la *u* (4), seguidas de la *o* (3). La *e* se destaca particularmente por su presencia tanto en las rimas de los cuartetos como de los tercetos, es decir, en todo el sistema de rimas del soneto, lo que es significativo, como intentaremos explicar. Por su parte, la *o* adquiere relevancia expresiva por el hecho de que remata el soneto, lo que le da a éste un acento o expresividad en los tercetos y al final mismo del poema que también debemos tratar de dilucidar.

Comencemos sin embargo por destacar el valor expresivo de la *u,* decisivo en las rimas de los cuartetos, pero cuya presencia es dominante a lo largo de todo el soneto. Ya remarcamos que su uso no está prescrito por Hermógenes para generar la «gravedad» estilística. Estimo que el único modo de determinar el valor expresivo de esta vocal es a partir de los vocablos mismos. Como han remarcado todos los críticos, el soneto se centra en torno a la experiencia de la lectura. Villanueva llama la atención sobre el hecho de que la clave del poema es la metáfora de la lectura como conversación que se introduce en el primer cuarteto. Pues bien, la vocal *u* parece ser expresiva de la compleja actitud con que el hablante del poema lee los «doctos libros» y, como mostraré, de lo que está en juego en su consciencia al leer esos libros. Podemos aventurar una fisiología de la pronunciación de esta vocal: el gesto que hacen los labios al pronunciarla corresponde a un gesto típico que solemos relacionar, entre otros actos relacionados, con el acto de leer con atención y concentración. En este sentido, podemos decir que esta actitud de concentración mental es la dominante de comienzo a fin del soneto, y que éste expresa esta actitud por medio de la enfática reiteración de esta vocal tónica. El soneto, sin embargo, nos revela que el acto de leer es un todo complejo, determinado por su sentido orgánico y multivalente en el soneto, el cual hay que describir en toda la concreción que asume en él. En el primer cuarteto, el verbo «escucho» nos indica que este acto de leer es a la vez un escuchar, acto que a su vez se asocia con el mismo gesto fisiológico y fonético que acompaña la pronunciación de la letra *u*. Al preguntarnos *qué* es lo que el hablante escucha, debemos resolver la metáfora que supone el acto de escuchar aquello que se lee, a saber, los «pocos pero doctos libros juntos» (entendiendo que estos «libros» son a su vez metáfora de «los difuntos» y de «los muertos»). Estos libros son metafóricamente las «voces» que el hablante escucha al leer y con las que conversa. Pero a la violencia de la metáfora de leer como un escuchar, se suma la violencia metafórica de que las voces que el lector escucha son voces de «difuntos». Y es aquí donde la *u* tónica adquiere un valor expresivo que no es obvio a primera vista (de hecho, no ha sido indicado por ningún crítico): al decir que escucha estas voces, el hablante no está describiendo el mero acto convencional de leer libros y de enriquecerse intelectualmente a través de ellos, sino que el acto de escucharlas lo pone en la situación extraordinaria de entrar en contacto con los muertos, es decir, suscita en su espíritu el asombro y la exaltación de experimentar una forma de trascendencia (todo lo calificada

que se quiera). El acto de leer pone al hablante en una suerte de trance, y la *u* tónica, expresiva de la actitud concentrada (al leer) y atenta (al escuchar las voces), y, podemos agregar, reflexiva y meditativa (al procesar lo que escucha), califica expresivamente esa actitud concentrada, atenta y meditativa como la de un trance, que a la vez asombra y exalta al hablante. Ya desde este primer cuarteto comienza a adquirir forma el estado de consciencia en que el hablante enuncia su decir.

El libro, objeto de trascendencia

A esta luz, me parece que la metáfora que organiza el segundo cuarteto es la de los libros como oráculos de esa trascendencia con la que el hablante entra en contacto al leerlos. Lo que el hablante escucha son los «músicos callados contrapuntos» de esos oráculos. Como es sabido, los oráculos griegos eran dominio de Apolo, dios de la música y la poesía, por lo que las revelaciones de su oráculo estaban asociadas con la lira de Apolo y, por lo tanto, con la música. El vocablo «músicos» alude a esos oráculos apolíneos, como también la constatación de que las voces de estos oráculos que son los libros de los difuntos son «no siempre entendidos». La metáfora musical «contrapuntos» bien podría aludir a la lira de Apolo, y al modo lírico de comunicación oracular de ese dios, así como a la ambigüedad de sus oráculos, cuyo sentido muchas veces era lo contrario de lo que parecía decir. Lo que el empleo enfático de la *u* tónica en estos vocablos expresa es, además del estado de trance de escucha del oráculo, aquello que el oráculo (los libros) comunica: revelaciones trascendentales de un tipo que aún nos queda por especificar, pero que podemos describir por ahora como revelaciones de verdades trascendentales. Por lo pronto, el valor expresivo complejo de la *u* tónica se extiende también al efecto que esas revelaciones de verdades tienen en el hablante, a saber: «o enmiendan o *fecundan* mis asuntos».

Los tercetos introducen la experiencia de la temporalidad. Es decir, relacionan el estado de consciencia del hablante, que hemos logrado definir en los cuartetos —aunque imperfectamente, pues sólo nos hemos enfocado en el análisis del valor expresivo de la *u* tónica— con esa experiencia de la temporalidad. La *u* tónica expresa la experiencia y la consciencia de la temporalidad por parte del hablante en tres conceptos rectores: en primer lugar, la conciencia de la fugacidad del tiempo, es decir, de que éste no sólo pasa, sino que pasa de una manera vertiginosamente rápida (todo el primer verso del segundo terceto está construido retórica, prosódica y estilísticamente para expresar este vértigo —y, como veremos, también algo más que es imprescindible constatar); en segundo lugar, esta fugacidad del tiempo es irrevocable (la reiteración de la *u* tónica en la palabra «f*u*ga» y luego «h*u*ye» absorben en sí el sentido «representativo» de la palabra «irrevocable» y sugieren esa irrevocabilidad del tiempo), y en tercer lugar, la calificación enfática de la manera en que el hablante experimenta o vive en la lucidez de su cons-

ciencia esa fugacidad irrevocable: como una prolongada o reiterada injuria («injurias de los años»). Como hemos apuntado, la reiteración de la *u* tónica en los tercetos correlaciona esta experiencia de la temporalidad con el acto de leer los libros, y que hemos precisado como el acto de escuchar oráculos que le comunican al hablante verdades trascendentales. El acto de leer y de escuchar las voces de los oráculos se da en el contexto de este sentirse injuriado por la sujeción de la condición humana a la fugacidad irrevocable del tiempo.

En este punto se hace necesario destacar lo que quizás constituya el momento más intensamente expresivo de todo el soneto, pues es esta expresividad climática la que en gran medida resuelve tanto el problema de intuir la expresividad específica del poema, como el contenido representativo del mismo y que ninguna de las descripciones del soneto formuladas por los críticos antes citados consigna. Martínez Bonati ya señalaba que la intuición del componente expresivo de un poema es indispensable para comprender el contenido representativo (lógico-conceptual) del mismo. Este momento expresivo se da en el primer terceto. Al analizarlo desde el punto de vista de la sintaxis, López Grigera no destaca su irregularidad sintáctica, la cual resulta enfática y deliberada por parte de Quevedo pues el poeta se ha preocupado de que la sintaxis de los cuartetos y del segundo terceto se estructure por comparación de una manera llana y regular. La sintaxis del primer terceto constituye, de hecho, un hipérbaton, el único del poema. Esto es muy significativo y tiene de fondo una finalidad expresiva de resonancia en todo el poema. La oración que conforma este terceto está estructurada de manera tal que todo el sentido de la misma se concentre en el último verso y, en particular, en la primera palabra y sílaba de ese verso. Los dos primeros de este primer terceto producen un efecto de intensidad acumulada –en la medida que se prolonga la expectación por el sentido que les ha de dar el verbo principal, y por la carga emocional de la consciencia lúcida de las «injurias de los años» (es decir, la vivencia del patetismo de la conciencia de temporalidad) que introduce en particular el segundo verso. Toda esta intensidad alcanza su clímax, tanto fonético como semántico, en esa primera sílaba del tercer verso, sin duda la más expresiva de todo el soneto: «*Li*bra». Llama la atención el hecho de que sea una *i* tónica la vocal en la que converja y de la que emane como una deflagración, se podría decir, toda la energía expresiva del soneto. Como constatamos, la *i* es la vocal tónica menos frecuente de todo el soneto (sólo hay cinco *i* tónicas en todo él). Pero es justamente por esto mismo que esta liberación de energía fónica y semántica resulta tan poderosa en su expresividad, porque todo el poema apunta a ella y se resuelve expresivamente en ella. Es válido el principio de la preponderancia vocálica que invoca López Grigera como generadora del estilo «grave» del soneto, y que en mi lectura se traduce como gravedad «expresiva» y rectora del poema. En esto concuerdo absolutamente con López Grigera. Pero el principio opuesto puede ser igual y

simultáneamente válido, como es el caso en este soneto: la expresividad o tonalidad grave dominante del soneto está decisivamente calificada por la expresividad puntual de la vocal tónica menos frecuente del mismo. Me parece que ambos principios son utilizados de manera deliberada y por lo demás tremendamente efectiva por Quevedo. Pero ¿qué es lo que esta vocal, esta sílaba, y este verbo tan enfáticamente expresan?

Júbilo metafísico

En el contexto sintáctico del terceto (y por extensión la *i* tónica y el fonema */i/*), este verbo expresa, en primer lugar, aquello que «representa» literalmente, es decir, desde el punto de vista restrictivo de su contenido lógico-conceptual en el terceto. Pero no cabe duda que este sentido lógico-conceptual, que es el que destacan los críticos, no es el único sentido. Como remarcamos, el hipérbaton que estructura este terceto sirve el fin de crear la carga expresiva de este verbo, carga que no conlleva el sentido meramente literal. Como clímax del hipérbaton (y del poema en general), el sonido de la primera sílaba de este verbo expresa la visceralidad del sentimiento de reivindicación de la dignidad humana y espiritual de «las grandes almas», que, gracias a «la imprenta», se sustraen de un modo limitado, sin duda, pero también humanamente significativo y afirmativo, de las injurias de los años y de la fugacidad irrevocable del tiempo. En segundo lugar, expresa esta misma reivindicación visceral un sentimiento de júbilo «metafísico», por llamarlo de alguna manera. Este júbilo da lugar a su vez a la euforia de la consciencia del hablante. Ésta consciencia eufórica y jubilosa, intensamente sentida por cuanto se confronta con plena lucidez a la experiencia de la temporalidad, es la que quizás mejor describa el estado de consciencia que posee al hablante lírico que nos habla en este soneto, así como el sentido que para él reviste su acto de leer los «pocos pero doctos libros juntos».

Con todo, el terceto final califica esa jubilosa euforia «metafísica» que lo arrebata al conversar con los difuntos. Ciertamente no se trata de un júbilo y euforia desatados ni estridentes, sino más bien contenidos e intensos, en consonancia tanto con la gravedad estilística que López Grigera ha identificado en todo el soneto (correlativa de la elevación espiritual que anima y posee al hablante), como con el estado de trance oracular que apreciamos en los cuartetos y que se extiende a los tercetos, hasta el enfático último verso con la reiteración final y deliberada de la *u* tónica de *estudios*.

El primer verso de este terceto final está construido con el fin de evocar el paso vertiginoso e «irrevocable» del tiempo. Pienso que para este fin se hace necesario destacar en la lectura (mental u oral) el acento prosódico de la *u* en la palabra «huye», que en una lectura natural que no tomara en cuenta el sentido del verso, y del soneto como un todo, no se destacaría, y por cierto hacer la sinéresis en «la hora» de manera que se lea «l'hora». Leído de esta manera, marcando las *u* tónicas, en especial la

segunda («h*u*ye»), a la vez que la *a* tónica (en la palabra «irrevocable») expresiva del horror metafísico de la consciencia de la temporalidad, el verso «expresa» no sólo el paso vertiginoso del tiempo, sino además la correlación entre la consciencia lúcida del paso fugaz del tiempo («tema» específico de los dos primeros versos de este terceto final) y el trance de la escucha de las voces de los «difuntos» (que la repetición de las *u* tónicas nos vuelve a hacer presente), como asimismo, la euforia jubilosa del hablante (introducida expresamente en el primer terceto, pero presente por implicación *a priori* en todo el soneto y el terceto final), quien en este punto vive el tiempo o es consciente de su paso pero desde esa euforia jubilosa de reivindicación metafísica de cara a las «injurias».

Y es esto justamente lo que explica el sentido del segundo verso de este último terceto, a saber, que, como el mismo Quevedo dice en otro texto, en la «conversación con los difuntos» él «logra» el tiempo, es decir, lo experimenta en su absoluta plenitud, y por lo mismo, no lo pierde ni dilapida. Creo que en el segundo verso de este terceto final, la palabra «aquella» conlleva toda la carga semántica de esta reivindicación del ser humano de cara a su sujeción inexorable al poder destructivo del tiempo; me parece incluso que se debe leer en ella una expresividad a la vez voluntariosa, triunfal y orgullosa. No deja de ser significativo que esta palabra, que no es más que un pronombre demostrativo (referido, sí, a «la hora», el tema central de los tercetos), sea a la vez una de las palabras más expresivas de toda la pieza, es decir, que desde el punto de vista lírico connota (o expresa) mucho más de lo que denota (o representa), o, dicho de otra manera, que el sentido expresivo de esta palabra excede con creces su sentido lógico-conceptual.

Apocalipsis de la conciencia

Lo mismo es el caso de la *e* tónica, que aquí se puede decir que revela el sentido expresivo de su uso (como afirmación visceral de la propia dignidad de cara al poder abrumador del tiempo), dominante en todo el soneto, como asimismo el sonido *k* de la sílaba tónica «a*que*lla», y, por último, la *a* final, que expresa la liberación eufórica que el hablante constató en el primer terceto, y que extiende su sentido expresivo a las otras *a* tónicas del soneto, pero también a las átonas, particularmente aquellas con que terminan cada una de las rimas de los tercetos, que encuentran en este sentido expresivo su razón de ser.

Es de notar a la vez el uso reiterativo del fonema *k* en este segundo verso al inicio de sendas sílabas tónicas en las palabras *aquella*, *cálculo*, y *cuenta* (además de la *k* de la segunda sílaba, átona, en *cálculo*). Se puede afirmar que el poeta le confiere a cada verso en particular una expresividad privativa dominante, que depende del énfasis «representativo» de cada verso —aunque no se limita a él, pues como hemos visto, aporta algo adicional—. En este caso, el sentido expresivo de la *k* de *aquella* se extiende a todo el verso mediante la reiteración del fonema.

Esto resulta evidente si reflexionamos sobre el sentido alusivo de la palabra *cálculo* en la frase «el mejor cálculo cuenta», que ha sido explicada por varios lectores con referencia a un verso de Persio. En esta acepción, «*lapillus*» se suele traducir como «piedrecita», y no como «cálculo» pues esta última palabra tiene otras connotaciones en español, a saber, los dos sentidos específicos que el vocablo posee hoy (en los campos semánticos de las matemáticas y medicina), y que se apartan del sentido literal de la palabra latina «*calculus*».

Se justifica la traducción que hace Quevedo de «*lapillus*» en función de la expresividad que desea conferirle al verso, y que sólo la palabra «cálculo» (que sería aquí un latinismo) y sus dos fonemas *k* le proveen. Pero por otro, se puede ver en la elección por parte de Quevedo del vocablo «cálculo» una alusión a un pasaje de la versión latina (*Vulgata*) del libro del *Apocalipsis* en que este vocablo latino apunta justamente, y con mayor relevancia que «*lapillus*» o «piedrecita», a la experiencia de la plenitud espiritual de la consciencia. El pasaje se halla en el capítulo segundo, versículo 17, y dice así:

> *Qui habet aurem, audiat quid Spiritus dicat ecclesiis. Vincenti dabo ei de manna abscondito et dabo illi calculum candidum, et in calculo nomen novum scriptum, quod nemo scit, nisi qui accipit*[14].

En español se ha traducido este pasaje de la siguiente manera:

> El que tenga oídos, oiga lo que el Espíritu dice a las Iglesias: al vencedor le daré maná escondido; y le daré también una piedrecita blanca, y, grabado en la piedrecita, *un nombre nuevo* que nadie conoce, sino el que lo recibe[15].

Destacaría en este pasaje por una parte la correlación que se hace entre el vivir bien —en este caso, el vivir cristiano, el vivir en orden a la justicia cristiana— con la posibilidad de acceso a lo que podríamos llamar el apocalipsis de la consciencia, es decir, de la experiencia del sentido pleno de la vida; en lenguaje romántico, podríamos decir «la experiencia del absoluto». Por otra, el hecho de que esa plenitud o apocalipsis de la consciencia tenga un sello individual: es absolutamente plena, pero de una manera privativa, diferente y personal para cada individuo.

El pasaje bíblico parece decir que la intuición, el conocimiento y la vivencia de la divinidad es el fruto de la vida espiritual autónoma e incluso incompartible, incomunicable, de cada persona. El soneto de Quevedo expresa justamente esta individualidad privativa de la consciencia, como asimismo la individualidad privativa de la experiencia del absoluto, o el apocalipsis de la consciencia. Pero lo que se destaca en el soneto, por contraste con este pasaje del libro del *Apocalipsis,* en que se accede a la experiencia de la divinidad siguiendo hasta las últimas consecuencias la ortodoxia del Evangelio de Jesucristo, es que en el soneto se accede a la plenitud de la consciencia entendida más restrictivamente en

[14] *Novum Testamentum Latine,* p. 636.
[15] *Biblia de Jerusalén,* p. 1693.

clave secular, aunque este «lograr» el tiempo en el mundo no contradiga necesariamente el concepto cristano del tiempo como algo que se trasciende (a saber, en la eternidad, en la vida después de la muerte), pues la trascendencia cristiana también se vive en el mundo en la medida que el cristiano vive su fe activamente. Mediante la «conversación con los difuntos», que la dedicación a «la lección y estudios» hace posible, la consciencia individual experimenta su fecundidad y su mejoramiento. Más que el producto específico de esa fecundación y mejoramiento de la consciencia, lo que el soneto resalta es que el apocalipsis secular consiste en vivir la fecundación de la propia consciencia. La alusión, si efectivamente se tratase de una alusión, al pasaje citado del libro del *Apocalipsis*, pondría en relación la experiencia del absoluto, de la divinidad posiblemente, con el estado eufórico y jubiloso de la consciencia en trance de fecundación. Como habíamos dicho, es esta euforia y júbilo que la vivencia de la fecundación de la propia consciencia obra en el hablante lo que el soneto como un todo expresa.

La función expresiva desde el sistema de rimas

Conviene explicar ahora el sistema de rimas del soneto en lo que atañe a su valor expresivo. Ya interpretamos el uso expresivo de las *u* tónicas en los cuartetos, y vimos que este uso se extiende a los tercetos. Pues bien, las rimas consonantes de los cuartetos son en *-ertos* y *-untos,* la primera de éstas abraza o enmarca a la segunda en ambos cuartetos. ¿Cuál es el sentido expresivo de estas rimas? Tomo como punto de partida para interpretar la rima en *-ertos* lo que acabamos de notar a propósito de la palabra «aquella», a saber, toda la carga expresiva de la *e* tónica, y que explicamos diciendo que expresaba voluntad, triunfo y orgullo.

En el contexto del segundo terceto, la *e* tónica va seguida —la palabra termina— en una *a* átona, expresiva a su vez de la liberación constatada por el hablante en el primer terceto. Pero en los cuartetos, la rima en *-ertos* no termina en *a* átona, sino en *o* átona. López Grigera nos enseñó que el uso de la *o* en este soneto era expresivo de la gravedad estilística del mismo, y nosotros indicamos que esa gravedad se hacía extensiva al estado de consciencia del hablante, dominado por la gravedad, la seriedad de lo que está mentando. Este sentido expresivo de la *o* átona está sin duda presente en las rimas de los cuartetos. Pero esta *o* átona de las rimas de los cuartetos, y de esta primera rima en particular, también conlleva otras dos cargas expresivas. En primer lugar y en virtud de su similitud fonética, cumple una función expresiva análoga a la de la *u* tónica, tal como la describimos en su momento: como la *u* tónica, también ella es expresiva de la actitud concentrada (al leer) y atenta (al escuchar las voces de los difuntos), reflexiva (al procesar lo que escucha), asombrada y extática (al entrar en lo que calificamos como «trance» con esas voces trascendentes, u oráculos *sui generis*). En segundo lugar, la *o* átona expresa lo que la *o* tónica en las rimas de los tercetos, y que yo describiría como una

convicción eufórica de la fortaleza espiritual que el hablante alcanza al dedicarse en su retiro a «la lección y estudios» y al ir constatando cómo «mejora» gracias a ello. Respecto de la rima en *-untos,* ya comentamos el sentido expresivo de la *u* tónica y de la *o,* átona en este caso.

Sólo un comentario más sobre las dos rimas de los cuartetos. Ellas preparan el sentido expresivo de las rimas de los tercetos, al menos en dos aspectos que me parecen evidentes. Primero, el lexema *-un* (en el que el sentido expresivo de la *u* tónica va unido y es potenciado por la expresividad nasal de la *n,* evocadora de la reflexión y, una vez interpretados los cuartetos, del trance y escucha oracular del hablante) tiene un eco (en virtud de la misma *n* precedida de vocal) en el lexema *-en* de los tercetos (aus*en*ta, impr*en*ta, cu*en*ta), el cual vincula la afirmación triunfal de la *e* tónica (cuya máxima expresión se da en la palabra *aquella*) con el trance oracular de los cuartetos, que en los tercetos asume de manera expresa la euforia jubilosa (si bien, como indicamos, el estado de consciencia del hablante a lo largo de todo el soneto está dominado por esa euforia jubilosa).

En segundo lugar, resulta notoria la terminación en *-os* de todas las rimas de los cuartetos, vale decir, de una *o* átona, que anticipa y prepara la *o* tónica de la rima de los tercetos, la cual, podríamos decir, «se realiza» o «cumple» su valor expresivo latente y potencial en los cuartetos en la resolución tónica, eufórica y afirmativa de los tercetos. Por lo mismo, se puede decir que en los cuartetos la euforia que se desata en los tercetos está en estado de latencia o de potencia, mientras en los tercetos se hace patente y se manifiesta. Es notorio asimismo el que las rimas de los cuartetos terminen en una vocal cerrada seguida de *s,* consonante sibilante que por un lado reafirma la expresividad oracular, y que al mismo tiempo fuerza la retención de esa expresividad oracular (ocluyendo la terminación de la rima con dicha consonante), manteniendo el estado de trance y reconcentración contenido, y generando, por lo mismo, la expectación de su resolución o liberación.

Esto explica, a mi modo de ver, la rima de los tercetos, en particular, la marcada expresividad de la enfática *a* final (no obstante su atonalidad) con que terminan todas sus rimas: tanto la fuerza de la voluntad, el sentimiento de triunfo y el profundo orgullo espiritual que expresa la *e* (ausenta, imprenta, cuenta) y que apreciamos en su máxima expresividad en el vocablo *aquella,* como la convicción de reivindicación espiritual que expresa la *o* (*vengad*o*ra, h*o*ra, mej*o*ra*) —que aquí en los tercetos se descomprime, resolviendo y liberando su carga expresiva contenida en las rimas de los cuartetos—, son afirmados y «consagrados» por esa *a* final cuya expresividad podríamos describir como «liberadora» y «celebratoria», en confirmación de la tonalidad eufórica y jubilosa explicitada en los mismos tercetos.

Me he detenido quizás más de la cuenta en la descripción de la expresividad del sistema de rimas del soneto, pero me parece que esta descripción sirve además para dar una idea de la complejidad, sutileza y

eficiencia expresiva de la urdimbre verbal de todo el soneto, la razón expresiva de su trabazón formal, donde entiendo por «formal» no sólo su «argumento» o disposición lógico-conceptual, sino además la construcción de cada estrofa en sí misma, la sucesión de las estrofas, la sintaxis, las metáforas, el sistema vocálico, el sistema de consonantes, el sistema de rimas, la semántica del vocabulario, todo ello concebido con la finalidad de generar la particular expresividad del soneto. Sirve para confirmar, en suma, la interpretación fenomenológica que hemos hecho del mismo partiendo del análisis retórico de López Grigera.

La «economía verbal» de la escritura de Quevedo

La lectura que hace Darío Villanueva parece aceptar en lo sustancial la lectura de López Grigera, y creo que es básicamente correcta en su descripción lógico-conceptual, o «representativa». Por momentos, Villanueva constata el valor expresivo del poema, aunque sin ahondar en él, y privilegiando el sentido lógico de los versos y de las unidades de sentido. Como he intentado mostrar, el sentido expresivo del soneto es el sentido del soneto, de modo que si bien el sentido lógico-conceptual es imprescindible para comprenderlo, no es suficiente, pues constituye la base referencial sobre la que se erige la expresividad del soneto, que viene a ser la esencia misma del soneto como poema.

Si Darío Villanueva ofrece una lectura correcta, pero restringida, del sentido representativo del poema, Antonio Carreira, que coincide con él, aduce una serie de argumentos con los que cuestiona la economía verbal del soneto, y con ello el tenor básico de la apreciación que hace Villanueva. Como apuntamos anteriormente, Carreira está de acuerdo con Villanueva sobre el sentido del poema:

> La clave del poema, como bien ha visto D. Villanueva [...], está en la forma del contenido: la metáfora de la lectura como *conversación,* desarrollada en el primer cuarteto[16].

Pero ya hemos mostrado que tal lectura, sin ser incorrecta, sino, más bien, incompleta, constituye una reducción del poema al sentido lógico que se puede constatar previo a la intuición de la expresividad del poema. Ésta modifica la constatación lógico-conceptual inicial en un sentido decisivo. Sólo una vez intuida y comprendida la expresividad del soneto se puede comprender debida y cabalmente el sentido lógico-conceptual del mismo. Y este sentido lógico-conceptual que resulta de la comprensión del poema como poema, vale decir, como expresividad, no termina en sí mismo, no se agota en sí mismo (es decir, en una afirmación lógica, como la que propone aquí Carreira), sino que revierte, como dirigiendo nuestra atención, a la experiencia «indecible» (como la describe Martínez Bonati) de la expresividad, del lirismo del soneto. Lo que se constituye en una lectura fenomenológica del soneto (es decir, en una

[16] Carreira, 1997, p. 92.

lectura pretendidamente «esencial») no es un sentido lógico, sino una experiencia que podemos llamar «expresiva», «lírica» o «estética», de modo que el acto de comprender el poema apunta de vuelta al poema mismo, invitando a su relectura con un mayor aprecio y un mayor disfrute de su esencia misma, que sólo se objetiva como expresividad irreducible en la experiencia de releerlo. El ejercicio interpretativo sólo puede apuntar hacia la expresividad del poema; tal es su limitación intrínseca, pero también radica en esa limitación su virtud.

Carreira realiza una serie de juicios de valor sobre la composición verbal del soneto. Cuando dice: «No es, por tanto, en la sustancia del contenido donde se encuentra idea alguna original», parece presuponer dos cosas. Por un lado, la reducción del soneto a una «idea», lo que ya hemos intentado rebatir, y, por otro, en buscar la «originalidad» del soneto en una idea (que Carreira identifica en «la metáfora de la lectura como conversación»). Por original que sea esta «idea», ella no constituye de suyo la «originalidad» del poema. La originalidad del poema como poema radica en su expresividad, que gobierna todo el soneto en todas sus dimensiones, incluso las más nimias, como es el caso de la *i* tónica en la palabra «libra», y la *e* tónica en la palabra «aquella» (por mencionar sólo dos detalles de la factura de un poema que aprovecha concienzudamente los recursos expresivos del lenguaje y sus formas). Pero ella gobierna también, justamente, el contenido «representativo» (la «idea»), que se ve significativamente calificado por la expresividad que el poeta imprime al signo comunicativo que es el poema como un todo. Este contenido así calificado adquiere elementos esenciales que el sentido estrictamente lógico-conceptual de los versos no posee (como hemos intentado mostrar). De modo que la «idea» o dimensión «representativa» del poema bien puede ser original, pero no sólo de la manera que señala Carreira, sino de una manera más orgánica y diferenciada, que la función expresiva del soneto como un todo orgánico constituye como tal.

¿Pleonasmos?

Pero la crítica de Carreira se centra sobre todo en lo que considera los pleonasmos del soneto, característicos, sostiene, del Quevedo poeta: «la tendencia de Quevedo al pleonasmo en su obra poética es muy notoria»[17]. Antes de repasarlos, recordemos lo que constata Heinrich Lausberg a propósito de los dos usos posibles del pleonasmo. Uno, con valoración positiva y elogiosa: «surabondance des termes, donnant plus de force à l'expression, comme: *je l'ai vu de mes deux*»; y otro, con valoración negativa: «redondance, emploi de mots inutiles dans l'expression de la pensée»[18]. El argumento de Carreira se concentra en esto último, en la redundancia e inutilidad de varias palabras, lo que afectaría a la economía del soneto.

[17] Carreira, 1997, p. 93.
[18] Lausberg, 1995, p. 372.

En primer lugar, «el leve pleonasmo que encierra el v. 7», a saber, el de la adjetivación redundante «músicos [...] contrapuntos». En la nota 8 de su artículo, Carreira explica:

> El término *contrapunto* está usado aquí como tecnicismo musical: el movimiento horizontal de dos o más voces cuya superposición origina armonía que al menos en el arsis [*sic*] de cada compás debe ser consonante. El epíteto *músico* no añade nada, ni siquiera para formar el oxímoron, que ya existía en la versión original. Tampoco las expresiones de este v. 7 tienen que ver con el ritmo, contra lo que afirma Federico Bravo en su reciente estudio del soneto[19].

La palabra «músico» en el contexto de este soneto propone un problema de interpretación como adjetivo de «contrapuntos». Carreira explica respecto de este último vocablo:

> No es que los libros nos hablen en contrapuntos, es decir, formando contrapuntos, sino [*sic*] dentro de ellos, pues la conversación, imagen de la lectura, es ella misma el contrapunto: superposición o alternancia de dos voces silenciosas, la del autor, que habla a través de su libro, y la del lector, que lo escucha y le redarguye[20].

Pero Carreira mismo está interpretando en este pasaje la palabra «contrapuntos» en un sentido no musical, como «superposición o alternancia» de *voces,* cierto, pero no de voces musicales (es decir, voces –literal o metafóricamente– líricas, armoniosas o melodiosas), sino discursivas (lo que los libros dirían, por un lado, y lo que el lector barruntaría, por otro).

Pero si esta fuera la lectura correcta, el vocablo «contrapuntos» deberá ser entendido en un sentido no musical, y el adjetivo «músicos» será, además de redundante, inoperante, pues le estaría confiriendo a la discursividad de los (supuestos) polos de los «contrapuntos» (las voces de los libros y del lector) una cualidad musical que no poseen. La metáfora musical en la que el poeta insiste y que organiza este verso se resuelve (en la lectura de Carreira) en un contraste o alternar de pensamientos discursivos. Semejante lectura parece ir en contra del sentido que la misma metáfora musical está proponiendo. Me parece que Carreira malinterpreta el sentido de «contrapuntos» proyectando en él algo que se describe en el primer cuarteto (a saber, la «conversación» entre el hablante y los libros). Esta proyección es innecesaria, pues en este segundo cuarteto, que constituye una amplificación del cuarto verso del primer cuarteto («y escucho con mis ojos a los muertos») el hablante está destacando el efecto que la «escucha» de esos libros tiene en él, el efecto en él de esos oráculos que son los libros, no el alternar (ir y venir) entre él y los libros en la conversación.

Contra lo que afirma Carreira, diría que el hablante lírico sí está describiendo aquí la manera en que esos libros le hablan, y no otra cosa (no

[19] Carreira, 1997, p. 90.
[20] Carreira, 1997, p. 92.

la conversación, sino sólo uno de sus aspectos, la escucha por parte de él, y el efecto en él de lo que «escucha»). Me parece que sólo así se puede comprender el vocablo «contrapuntos» y su adjetivación «músicos», es decir, el sentido gravitante de lo musical en la escucha oracular de «los difuntos». El segundo verso del cuarteto confirma esto, pues ahí se describe el efecto que los libros tienen en el hablante: «o enmiendan o fecundan mis asuntos». El hablante no redarguye lo que dicen esos libros. Al contrario, el énfasis está aquí en la autoridad, en el ascendiente, y en la numinosidad de los libros, y, por implicación en la receptividad y sensibilidad del hablante que intuye en ellos todas esas cualidades, que en este segundo cuarteto *obran* en él.

Pero ¿de dónde nace esa autoridad, ese poder, esa numinosidad capaces de enmendar y fecundar? Ya mencioné la alusión al oráculo de Apolo —y a la lira de Apolo— que esconde el segundo cuarteto (los libros como oráculos), y, por extensión, todo el soneto. Creo que el sintagma «músicos callados contrapuntos» debe ser entendido en este sentido metafóricamente lírico y trascendental, vale decir, en el sentido de «apolíneos», «oraculares», «sibilinos», o, quizás, aún mejor, como «órficos» «contrapuntos», pues la musicalidad metafórica a la que aluden estos cuartetos (y el soneto como un todo, por cierto) es la de quien escucha a los muertos (es decir —aun más que un sacerdote de Apolo, un oráculo, o una sibila— un Orfeo, o un sacerdote órfico), y el acto de leer como el descender de un lírico Orfeo al mundo de los muertos. A esta luz, se puede afirmar que el soneto propone la lectura como un rito órfico que renueva al oficiante (el lector de los «doctos libros»), dándole nueva vida, infundiéndole su inefable sabiduría, y sólo en virtud de ello corrigiéndolo y fecundándolo.

Por último, «en contrapuntos» bien podría aludir al «tipo de lectura en que se salta de [un libro] a otro»[21], pero, a la luz de lo que venimos diciendo, incluso esta interpretación parece innecesaria, y posiblemente equivocada (en lo que respecta estrictamente a este segundo cuarteto). Carreira no ofrece ningún argumento en contra de la interpretación de esta frase adverbial como referida a la manera en que los libros hablan. Pero la metáfora musical y su sentido alusivo apuntan precisamente a aquello que los libros comunican, trátese del pensamiento discursivo o filosófico al que parece referirse Carreira, o de la poesía lírica.

En cuanto a la poesía lírica, basta tomar este mismo soneto de Quevedo como ejemplo: su sentido orgánico sólo se puede comprender una vez intuida su expresividad, que consiste en el contrapunto entre todos los aspectos formales del poema y el sentido lógico-conceptual del mismo. Un poema, en particular un soneto, es una caja de música y de resonancias, cuyos contrapuntos deben ser intuidos y «escuchados» para que pueda ser captado su sentido orgánico y preponderantemente expresivo. Respecto del lenguaje discursivo, cada género discursivo está compuesto a partir de su propio sistema de «contrapuntos». Piénsese en

[21] Carreira, 1997, p. 92.

la oratoria forense: su estructura retórica (su *dispositio*) consiste en los contrapuntos que conforman el *exordium* y la *conclusio,* la *narratio* y la *argumentatio,* y en la *argumentatio* misma los argumentos a favor y los argumentos en contra. Para comprender lo que dice un discurso forense, se debe «escuchar» estos «contrapuntos» que conforman sus distintas partes. El sentido de la Biblia misma consiste en un contrapunto (de hecho, una serie riquísima de contrapuntos) «tipológico» entre Antiguo y Nuevo Testamentos, que hacen su sentido tan profundo e inagotable. También la Biblia hebrea se ha leído en clave tipológica. La lógica de Hegel comprende el pensamiento como un encadenamiento de contrapuntos entre tesis y antítesis (el contrapunto entre ambas genera una inédita síntesis que pasa a ser una nueva tesis que engendra su propia, y nueva antítesis, un nuevo contrapunto). La estructura misma de una oración consiste en un contrapunto entre sujeto y predicado, donde, además, el adjetivo forma contrapunto con el sustantivo, el verbo con el adverbio. En suma, parece ser que todo sentido, ya sea sintáctico, discursivo, lírico, musical, visual incluso, está constituido a partir de un sistema de contrapuntos que le es privativo, y que hay que intuir para que se constituya ese sentido. Me parece que es a esta metafórica musicalidad, intrínseca a toda forma de lenguaje, a la que hace referencia el hablante en este segundo terceto.

El análisis que hicimos de la *u* tónica corrobora esta lectura del adjetivo «músicos», cuya carga expresiva genera sentido a partir de la correlación entre el sentido lógico (representativo, referencial) y su sonoridad. Esta función expresiva explica además el sentido expresivo de aquellos vocablos que Carreira considera pleonasmos, por ejemplo la de «los sinónimos *difuntos / muertos*». Tomados en un sentido estrictamente lógico-conceptual (denotativo), se trata de sinónimos. Pero la repetición conceptual sólo se justificaría a partir de una razón no conceptual, como sería la de la función expresiva de estos dos vocablos. En el análisis de las vocales tónicas, y en el análisis del sistema de rimas, vimos que la *u* y la *e* tónicas son las dominantes en el soneto, y reflexionamos en torno al valor expresivo de ambas, constatando que poseen un valor expresivo esencialmente distinto. De un lado, la *u* tónica es expresiva del estado de consciencia de trance del hablante (en la escucha de los oráculos y en el encendimiento de su consciencia que resulta de esa escucha); de otro, la *e* tónica, que alcanza su clímax expresivo en la palabra «aquella» del penúltimo verso, expresa, como dijimos, la reivindicación del ser humano de cara a su sujeción inexorable al poder destructivo del tiempo. Provistos de esta diferente carga expresiva, estos dos vocablos «significan» cosas muy distintas —aunque complementarias—. «Difuntos» da a entender el estado de trance y el efecto que ese trance tiene en el hablante. «Muertos» da a entender, si se nos permite expresarlo en términos idealistas, el triunfo del espíritu humano de cara a la consciencia del poder del tiempo de acabar con la vida de las «grandes almas». De ser acertada esta lectura, la palabra «muertos» posee en

este soneto un marcado sentido órfico: los muertos vivifican a los vivos, la consciencia de la vida nace de la interiorización de la realidad de la muerte en el contacto, a través de los libros, con aquellos «que la muerte ausenta». Con todo, es posible hacer una distinción conceptual en la etimología de estos vocablos. «Difuntos» significa «aquellos que han dejado de fungir», es decir, «aquellos que han dejado de desempeñar un oficio o una función»; por contraste (relativo), «muertos» destaca más enfáticamente la condición *post mortem,* por así decirlo, lo definitivo de la muerte de esas personas. Hay por lo tanto una gradación lógico-conceptual en lo que respecta a estos dos vocablos entre el tercero y cuarto versos de este cuarteto: el hablante vive en conversación con quienes *alguna vez vivieron* (tercer verso); y escucha con sus ojos a los que *ahora están muertos* (cuarto verso). Ya destacamos el doble sentido órfico de este último vocablo, a saber, la unión metafísica del hablante con los muertos (su interiorización de la muerte definitiva de esas «grandes almas»), de un lado, y, de otro, la euforia de triunfar de la muerte logrando el tiempo gracias a la escucha de esas grandes almas.

En fuga irrevocable huye la hora

Carreira menciona otro pleonasmo:

> D. Villanueva […] ha detectado el más llamativo del soneto en el v. 12: «en fuga irrevocable huye la hora», que contiene uno poco justificable, pues *fuga* y *huir* son lexemas con sentido y etimología comunes[22].

Es cierto que ambos vocablos tienen un sentido y etimología comunes. Pero remito a la lectura que ya he hecho de este verso, el cual está construido con el fin de evocar el paso vertiginoso e irrevocable del tiempo, pero a la vez, siguiendo el sentido órfico señalado, el hecho de que en esta constatación enfática de la temporalidad radica la euforia de la consciencia que vive con plenitud su propia fecundación en el tiempo concreto que vive («la hora») a través de la conversación con los muertos.

Vimos que para apreciar este verso se debe constatar el valor expresivo de las vocales: la repetición de la *u* tónica en *fuga* y *huye* (evocadoras del trance eufórico y jubiloso, a la vez que del paso del tiempo), intermediada por la *a* tónica (expresiva del «espanto» ante la experiencia de la temporalidad destructiva que es la condición radical de la consciencia desde la que ésta alcanza esa euforia), y la afirmación voluntariosa de la *o* tónica final, seguida de la *a* átona, celebratoria y liberadora. Nos parece que, una vez intuida, la expresividad de este verso justifica el recurso a dos vocablos de etimología común. Pero esta misma familiaridad etimológica es lo suficientemente diversa no sólo para justificar la repetición, sino incluso para pasar desapercibida (siempre que se tenga presente la naturalidad de lo que se afirma, así como la expresividad del verso). En este sentido hay que tener presente que lo que

[22] Carreira, 1997, p. 93.

prima a nivel de la *parole* (el idioma español y el uso de estos vocablos en la lengua hablada) es la relativa diferencia entre ambos vocablos, pues el sustantivo *fuga* se relaciona en el uso de la lengua hablada con el verbo *fugarse,* no con el verbo *huir;* y, asimismo, el verbo *huir* se relaciona con el sustantivo *huida,* no con *fuga.* La lectura etimológica resulta suficientemente rebuscada como para descartarla, con lo que también se difumina el pleonasmo de valor negativo. El pleonasmo, si se acepta que lo hay, es más bien del tipo que Lausberg llama «con sentido positivo», aunque en este caso se trata del sentido positivo de evocar con eficacia expresiva el valor que tienen estos vocablos como elementos del verso, en su aspecto local, y del soneto como un todo.

Lección y estudio, una conversación estudiada

El último «pleonasmo» que detecta Carreira es el del último verso. Sostiene que *la lección* y los *estudios* no «acaban de ser ideas suficientemente dispares»[23]. Remite al comentario de Crosby, quien sostiene a su vez que Quevedo «repitió con *estudios* la idea de *lección,* creando así un verso final cuya estructura bimembre remedia en parte la falta de imágenes altamente afectivas»[24]. La lectura que hemos hecho del soneto contradice este comentario de Crosby relativo a la «afectividad» de las imágenes del poema. Se trata, como hemos intentado mostrar, de un poema afectivo en su integridad, de una afectividad nada sentimental («afectiva» en el sentido al que parece apelar Crosby), sino de un estado de consciencia (eufórico, jubiloso) arraigado en la consciencia metafísica de la temporalidad y la muerte. Todos los elementos discretos que componen el poema, formales y semánticos, hasta los más nimios, como hemos mostrado, expresan ese estado de consciencia, generándolo y objetivándolo en la compleja urdimbre orgánica del soneto. También estos dos vocablos. Comencemos por constatar que no son sinónimos, no repiten un mismo concepto, y que las «ideas» que denotan ciertamente son dispares, pero relacionadas. Una cosa es la «lección» (cultismo por «lectura») que se hace de los libros, y otro los «estudios», concepto que supone los actos de reflexión, relectura, interiorización, asimilación, meditación en torno a esa «lección». No basta con leer para «entender» lo que los libros dicen: a la lectura debe seguir el estudio y el complejo de actos que implica el poder llegar a entender e interiorizar el contenido de los libros (por eso éstos están «*siempre* abiertos»). La etimología latina de la palabra «estudios» confirma, por lo demás, la diferencia esencial de esta palabra y «la lección». «Estudios» tiene su etimología en el verbo latino *studeo, studere* («*to be eager or zealous*», «*strive after*»), del que deriva el sustantivo *studium* («*a busying one's self about or application to a thing; assiduity, zeal, eagerness, fondness, inclination, desire, exertion, endeavor*»)[25]. Este sentido etimológico diverso (que explica el sentido profun-

[23] Carreira, 1997, p. 93.
[24] Carreira, 1997, p. 93.

do de la palabra «estudiante») permite una lectura alterna a la que acabamos de proponer de la relación entre estos dos vocablos, a saber, como hendíadis. El diccionario de la RAE define: «Figura por la cual se expresa un solo concepto por dos nombres coordinados»[26]. Viene al caso recordar una frase de Pascal que cita López Grigera en su artículo:

> [Q]ue la lecture de tous les bons livres est comme une conversation avec les plus honnêtes gens des siècles passés, qui en ont été les auteurs, et même *une conversation etudiée,* en la quelle ils ne nous decouvrent que les meilleurs de leurs pensées[27].

«Una conversación estudiada», dice Pascal. A esta luz, se puede interpretar «la lección y estudios» como hendíadis: los dos sustantivos en este último verso conforman un solo concepto compuesto que acoge los sentidos diversos de ambos vocablos (de hecho, dos conceptos diversos), de modo que podemos entender: «la lección estudiada, celosa, aplicada, asidua, entusiasta, apasionada». Nada se repite porque se expresa un solo pensamiento compuesto de dos conceptos, uno de los cuales califica al otro, modificándolo de una manera, no sólo significativa, sino esencial para la comprensión del verso, del soneto, y del estado de consciencia y la actitud del hablante.

Todos estos supuestos pleonasmos que Carreira interpreta como defectos en la composición del soneto, son, en los casos en que convenimos en que se trata de pleonasmos (por ejemplo, no en el caso que acabamos de rebatir, sino más bien en el uso de «difuntos» y «muertos» en el primer cuarteto), repeticiones significativas y expresivas, que, como dice Lausberg, le dan más fuerza a la expresión. Hay que precisar que, en el caso de un poema como «Desde la Torre», no sólo le dan más fuerza a la expresión, sino que juegan una función esencial en la generación del sentido del soneto y de su expresividad (como también hemos intentado mostrar). Carreira acierta en reconocer las repeticiones, pero no en la interpretación que hace de ellas, pues se restringe al sentido conceptual (o etimológico) de los vocablos (donde se da la repetición), soslayando por completo la función expresiva de las repeticiones, lo que en un poema es «esencial» (en el sentido fenomenológico de esta palabra), pues su expresividad se genera mediante un complejo juego de repeticiones y reiteraciones (vocales tónicas, vocales átonas, consonantes, rimas, isocola, estrofas, etc.).

Si no siempre entendidos, siempre abiertos

Si hay una repetición que se destaque por encima de todas –y que Carreira curiosamente no menciona–, es la del primer verso del segundo cuarteto: «Si no *siempre* entendidos, *siempre* abiertos». Es cierto que

[25] Lewis y Short, 1980, pp. 1768-1769.
[26] *Diccionario de la Lengua Española,* p. 1197.
[27] López Grigera, 1987, p. 116 (el énfasis es nuestro).

no se trata de una repetición redundante, de un pleonasmo propiamente tal. Pero sí se trata de una repetición adverbial dentro de una misma oración, y por lo mismo no deja de llamar fuertemente la atención del lector. Desde el punto de vista conceptual, el adverbio «siempre» significa una misma cosa en ambos casos. Desde el punto de vista expresivo, se trata de dos vocablos que «significan» cosas diferentes: el primer adverbio es una constatación objetiva de la dificultad de comprender el sentido de los libros; el segundo, por contraste, conlleva un carga expresiva que «significa» algo completamente distinto: afirmación de la voluntad de comprender, persistencia ante las dificultades de la lectura, admiración de las «grandes almas» a las que se accede a través de la lectura, fidelidad a esas «grandes almas», necesidad de leer lo que han escrito, lucha contra el sin sentido, aspiración a la grandeza moral, deseo de encendimiento de la propia consciencia.

Pero la interpretación que hace Carreira de estas repeticiones como «pleonasmos» se sustenta en una lectura restrictivamente lógico-conceptual, en la que no interpreta el poema como poema y, en particular, no destaca el papel decisivo que juega la función expresiva (lírica propiamente) del soneto y de todos los elementos que lo componen. Como intentamos mostrar, el sentido unívoco y orgánico del poema depende de esa lectura fenomenológica del poema como poema y no como mero sentido lógico-conceptual. La función expresiva califica de manera determinante el sentido «lógico-conceptual», constituyendo un sentido «poético» que excede el sentido lógico de los vocablos. Leer el soneto interpretando sólo el sentido lógico-conceptual de sus vocablos y unidades sintácticas lleva indefectiblemente a una interpretación incompleta e insuficiente que, como en el caso de la lectura que hace Carreira, redunda en una interpretación inorgánica del sentido de las repeticiones que el poeta pone en juego en esta pieza. En nuestra lectura, la composición formal del soneto no tiene desperdicio.

Esto mismo es cierto también de la interpretación de un vocablo que no se repite, pero que es subvalorado por Carreira en cuanto a su posible significación. Se trata de la palabra «cálculo» (v. 13). Carreira lo entiende como:

> puro cultismo cuyo significado («piedrecilla», sin la acepción de «cómputo» que añade Villanueva [...]) y sufijo diminutivo sirven de correlato al *lapillo* usado por Persio[28].

Esta interpretación inorgánica es acorde con su lectura de este soneto de Quevedo como uno de aquellos que delatarían el apresuramiento con que habría escrito gran parte de sus poemas. Se trataría, si entiendo el tenor de su lectura, de un vocablo de relleno, como lo serían también las repeticiones o pleonasmos «con valoración negativa», que ya rebatimos. Pero este mismo vocablo «cálculo» bien pudiera tener el sentido «apocalíptico» en clave secular, es decir, de revelación y plenitud de la

[28] Carreira, 1997, p. 93.

consciencia individual y privada, que propusimos en un pasaje anterior. Esta interpretación del vocablo, no como cultismo de relleno, sino como latinismo bíblico alusivo al libro del *Apocalipsis* en la versión de la *Vulgata* está, a nuestro modo de ver, en armonía con el sentido orgánico que descubrimos en nuestra lectura del soneto.

La posibilidad de que este soneto haya sido compuesto por Quevedo en diálogo con la Biblia parece verse confirmado por una muy probable alusión al Nuevo Testamento, la de los dos primeros versos del segundo cuarteto: «Si no siempre entendidos, siempre abiertos, / o enmiendan o fecundan mis asuntos». Se trata de una alusión a la segunda epístola de San Pablo a Timoteo, capítulo tres, versículo 16, donde aquél recomienda a éste la lectura de las Escrituras, exaltando el valor y provecho que se extrae de su lectura: «Toda Escritura es inspirada por Dios y útil para enseñar, para argüir, para corregir y para educar en la justicia»[29]. Este eco de la tradición bíblica se escucha asimismo en el último verso: «que en *la lección* [la lectura de los «doctos libros» como textos «sagrados»] y *estudios* [el proceso de interpretación, reflexión, comentario, interiorización de esa «lección»] nos mejora».

Final

Y esto no hace más que confirmar la tesis de López Grigera acerca de la composición del soneto. Su expresividad, su lirismo, no nace de la expresión espontánea, inconsciente, de la propia personalidad del poeta como si ésta fuese un *fait accompli* de la naturaleza, del «genio» innato del poeta, para decirlo en términos romántico-naturalistas. La versión freudiana de este romanticismo naturalista es la del sujeto que se expresa sin control sobre su propio discurso, sin saber a nivel consciente el contenido subconsciente de lo que dice y piensa; es decir, sin conocer los procesos psíquicos que determinan su consciencia. Uno de los correlatos poéticos del «freudismo» es la escritura automática de los surrealistas. Nada más lejano de estos movimientos estéticos del siglo xx que la escritura poética de Quevedo. En él, y en el soneto «Desde la Torre» en particular, la expresividad brota de la autoconsciencia, de la deliberación, del dominio lúcido sobre los recursos del lenguaje y de las formas de la poesía, de la hiperconsciencia del yo y de la consciencia metafísica de su lugar en el mundo. La euforia y el júbilo del hablante son expresivos de la fecundación en el tiempo concreto —«la hora»— de la propia consciencia. En «la lección y estudios» el hablante vive y goza de la fecundación de su interioridad, y de la creación y objetivación de su propia individualidad y de su personalidad.

[29] *Biblia de Jersualén,* pp. 1592-1593

Bibliografía

Bell, S. M., «The Book of Life and Death: Quevedo and the Printing Press», *Hispanic Journal,* 5, 2, 1984, pp. 7-15.
Biblia de Jerusalén, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1976.
Bravo, F., «El saber del escritor. Por una teoría de la cita», *Bulletin Hispanique,* 97, 1, 1995, pp. 361-374.
Bühler, K., *Teoría del lenguaje,* trad. J. Marías, Madrid, Revista de Occidente, 1950.
Bühler, K., *Teoría de la expresión: (El sistema explicado por su historia),* trad. H. Rodríguez Sanz, Madrid, Alianza, 1980.
Carreira, A., «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 87-97.
Crosby, J., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.
Lausberg, H., *Manual de retórica literaria,* Madrid, Gredos, 1995.
Lewis, C. T., y C. Short, *A Latin Dictionary,* Oxford, Oxford University Press, 1980.
López Grigera, L., «Análisis de un soneto de Quevedo», *Cuadernos de Filología Hispánica,* 7, 1987, pp. 105-116.
López Grigera, L., «Cuestión de géneros y estilos en dos sonetos de Quevedo», en *Studi in onore di Guido Mancini,* comp. B. Periñán y F. Guazelli, Pisa, Giardini, 1989, vol. 2, pp. 335-347.
Martínez Bonati, F., *La estructura de la obra literaria,* Barcelona, Ariel, 1983[30].
Novum Testamentum Latine, Stuttgart, Deutsche Bibelgesellschaft, 1992.
Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid y Londres, Támesis, 1999, 2.ª ed.
Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Española,* Madrid, Espasa Calpe, 2001.
Spitzer, L., *Lingüística e historia literaria,* Madrid, Gredos, 1982[31].
Spitzer, L., *Estilo y estructura en la literatura española,* intr. F. Lázaro Carreter, Barcelona, Crítica, 1980.
Villanueva, D., *La poética de la lectura en Quevedo,* Manchester, University, 1995.

[30] Primera edición: Ediciones de la Universidad de Chile, Santiago de Chile, 1960. Traducción inglesa: *Fictive Discourse and the Structure of Literature,* trans. P. Silver, Ithaca, Cornell University Press, 1981.

[31] *Linguistics and Literary History: Essays in Stylistics,* Princeton UP, [Londres, Geoffrey Cumberlege], 1948.

Quevedo y Proclo. Lectura ontológica del soneto «Si quien ha de pintaros ha de veros»

Kenneth Krabbenhoft
New York University

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 247-258]

Introducción

Es lugar común ya la inversión tópica de los padrones del amor cortés en la literatura española, una revolución dentro del campo de lo que Vasile Florescu ha llamado la «letteraturizazzione» que cambia el carácter de la poesía lírica para siempre (1971). El ensayo presente sugiere que la transformación que se lleva a cabo es aún más radical de lo que las convenciones críticas preconizan, porque bajo la superficie metafórico-moralizante de la literatura anti- o pospetrarquista late la poetización de una metafísica de la causalidad, que a su vez apunta a cambios más profundos en el pensamiento europeo en los albores de la edad moderna.

En el caso de Francisco de Quevedo, la invención poética vibra en el fiel de la balanza entre pesas filosóficas opuestas. Por un lado los ideales morales preconizados por el neoestoicismo, que presupone la reducción radical de las distracciones representadas por las «pasiones» del alma (los *pathē*) como condición de posibilidad de la libertad de acción de la razón moral o conciencia (*tò hēgemonikón:* el guía; *recta ratio* en el léxico escolástico). Esa libertad se expresa en la *laus philosophiae* del poeta elevado al estado de *sapiens* y la *vituperatio* concomitante del objeto de su contemplación, que suele ser una dama pasada por la criba del antipetrarquismo. Por otro lado se encuentra el objeto de nuestro estudio: la teoría de la causalidad elaborada por la ontología neoplatónica, no en su aspecto original sino transformada en figuras y tópicos por la *inventio* barroca. Tomando en cuenta la difícil periodización de la obra poética de Quevedo, no trataremos de fechar el momento en que la influencia de esa doctrina filosófica se hace sentir en los poemas en los que la imagen poética ya no es reflejo de una realidad que representa la perfección de

RECIBIDO: 22-10-2009 / ACEPTADO: 29-10-2009

causas trascendentes sino la causa metafórica de esas mismas causas. La huella de la ontología neoplatónica en la estructura y la invención del soneto «Si quien ha de pintaros ha de veros» (*PO,* núm. 307, en la edición de José Manuel Blecua) lo recomienda para nuestro análisis.

*

La primera «pesa» de la balanza –la moral neoestoica– ha recibido bastante atención, gracias en gran parte a la fama que las traducciones, los tratados y los comentarios dedicados al tópico por el Quevedo filósofo neoestoico han siempre merecido. La ontología neoplatónica tiene relativamente poco relieve en esa misma obra, en que, además del neoestoicismo, predomina la autoridad de la escolástica tardía y el platonismo sincrético renacentista. Los filósofos principales de la escuela que nos interesa son Plotino (205-270), Porfirio (234?-305?), Jámblico (250?-330?) y Proclo (410?-485), siendo éste la última figura importante de la tradición platónica, autor de los *Elementos de teología,* la descripción más completa de la ontología platónica, que en su versión latina, *Liber de causis* (traducción a su vez del árabe) fue atribuido a Aristóteles hasta que Santo Tomás de Aquino se dio cuenta del error. Quevedo habría encontrado las ideas de Proclo justamente en el contexto de la escolástica dominica, que habría formado parte del currículo de Arte en la Universidad de Alcalá, que le ortogó el grado de bachiller en 1599 (Jauralde Pou, 1998, p. 94). Otra fuente de doctrina neoplatónica era sin duda Marsilio Ficino, el gran traductor y comentarista de Platón y los neoplatónicos y autor de la obra teológica más importante del sincretismo italiano, la *Platonica theologia de immortalitate animorum.* Quevedo cita al «doctísimo filósofo y médico Marsilio Ficino» en una discusión de la inmortalidad del alma luego al comienzo de *La providencia de Dios,* junto con autoridades clásicas y modernas como Lucrecio, Tertuliano, el Cardenal Cayetano, Lessius y Tasso (Buendía, 1981, II, p. 1544). La literatura contemplativa y mística del siglo XVI español es otra fuente posible, sobre todo autores franciscanos como Diego de Estella y Bernardino de Laredo o agustinos como Fray Luis de León, que reconocían el papel del neoplatonismo en el desarrollo de la teología y la mística cristianas.

Hace falta advertir que nos atrevemos a elaborar nuestro análisis plenamente conscientes del escarnio que podría suscitar de parte del propio poeta, que fácilmente lo tomaría por un delirio filosófico digno de la sátira más feroz. Se ha dicho que la imitación es la mejor forma de lisonja: en la medida en que esa sátira hipotética echaría mano a la imitación, estaríamos contentos de aceptar el reconocimiento de los términos que empleamos como un homenaje oblicua a la tradición que los creó.

Textos y análisis

La estructura del soneto «Si quien ha de pintaros ha de veros» incorpora la tensión conceptual entre la perspectiva neoestoica, por una parte, y la neoplatónico-metafísica, por otra. A primera vista, los cuartetos

son la meditación de un observador sabio sobre la posibilidad de descubrir la belleza sobrenatural de una dama anónima, pero hay más: las metáforas, que brillan por su convencionalismo petrarquista, ocultan la ironía del amante desengañado, concretada en las preguntas retóricas que rematan las estrofas iniciales:

> Si quien ha de pintaros ha de veros
> y no es posible sin cegar miraros,
> ¿quién será poderoso a retrataros,
> sin ofender su vista y ofenderos?

La metáfora del poeta cegado por la luz solar que emana del rostro de la amada es un lugar común de largo abolengo[1], igualmente la sinécdoque prosopopeica del poeta «reducido», por así decirlo, a un órgano que recibe pasivamente la evidencia del sentido de la vista. El desengaño se hace sentir en la respuesta que se atribuye al interlocutor implícito (es decir el lector, que hace las veces de *alter ego* del poeta), pues según las convenciones del amor cortés no hay nadie que sea suficientemente perspicaz para poder retratar tal belleza, que resiste tanto el halago como la ofensa. Los versos de la segunda cuarteta recalcan la ironía:

> En nieve y rosas quise floreceros;
> mas fuera honrar las rosas y agraviaros;
> dos luceros por ojos quise daros,
> mas ¿cuándo lo soñaron los luceros?

Otra vez, la retahila de lugares comunes introduce una pregunta que no tiene respuesta. El movimiento conceptual de los cuartetos deja al lector en una «tierra de nadie», sin saber cómo el poema terminará. Está suspenso entre figuras petrarquistas archiconocidas, por una parte, y por otra, la conclusión lógica de que sería absurdo proseguir el esfuerzo de captar al objeto del discurso, cuyas perfecciones en efecto anulan las afirmaciones metafóricas de los primeros versos.

El giro de invención entre los versos 8 y 9 es normal en el soneto, al fin y al cabo, aunque por lo general el planteamiento de las primeras dos estrofas tiende un cabo de enlace a los tercetos. A pesar de la convención, el soneto da un salto imprevisto: en el verso inicial del primer terceto, «Conocí el imposible en el bosquejo», la *vista* desaparece del todo y en su lugar surge el *conocimiento*. El poeta hace alarde de abandonar los complicados juegos de engaños que constituyen la experiencia amo-

[1] Ver Petrarca, *Canzoniere*, núm. 70: «ma me, che così a dentro non discerno, / abbaglia il bel che mi si mostra intorno»; núm. 90: «un vivo sole / fu quel ch'i vidi»; núm. 141: «così sempre io corro al fatal mio sole / de gli occhi…»; núm. 248: «Chi vuol veder quantunque pò natura / e'l ciel tra noi, venga a mirar costei, / ch' è sola un sol…» La identificación de la amada con Dios o los ángeles —o si no con ellos, con sus perfecciones— es otro tópico petrarquista, una suerte de impulso seudo-«herético» que el poeta achaca a la naturaleza humana, sobre todo después de la muerte de Laura, e.g. núm. 264: «ché mortal cosa amar con tanta fede / quanto a Dio sol per debito convensi…» o núm. 346: «Ella contenta aver cangiato albergo / si parangona pur coi più perfetti», es decir, «Li angeli eletti e l'anime beate / cittadine del cielo».

rosa convencional para ubicarse en la observación de los mismos engaños, a salvo de sus efectos inmediatos que son los *pathé* que distraen al *hēgemonikón* y que, de no ser interpolados por la conciencia, forzarían el poema a seguir los cauces de una tradición caduca, en versos previsibles. En otras palabras, el poeta se aleja epistemológicamente de la imperfección representada por el sentido corpóreo (aunque la vista es el más «perfecto» de los cinco sentidos) para acercarse a la perfección del intelecto: ya no habla el amante sino el filósofo; o si se prefiere, el amante de mujeres es sustituído por el amante de la verdad, el subjetivismo del corazón por el objetivismo de la cabeza. La huella neoplatónica se nos revela a través de lo que Gracían podría haber definido como una agudeza de rara ingeniosa ilación[2], porque resulta que la impotencia del poeta ante el deseo de retratar a la dama no excluye la posibilidad —o en este poema, el hecho— de que ella se retrate a sí misma, y que esa versión autoengendrada se comunique por medios ajenos a los ojos del poeta, a través del proceso ontológico que la filosofía neoplatónica cualifica de «procesión» (*próodos*):

> Conocí el imposible en el bosquejo,
> mas vuestro espejo a vuestra lumbre propia
> aseguró el acierto en su reflejo.
> Podráos él retratar sin luz impropia,
> siendo vos de vos propria, en el espejo,
> original, pintor, pincel y copia.

En el fondo, se trata de una solución del dilema de lo Uno y lo múltiple, que ocupó el pensamiento griego desde los comienzos hasta las soluciones propuestas por Proclo. Es la cuestión del por qué y del cómo la Causa Primera —el Ser trascendente que es la Unidad trascendente (*tò hén ón*: lo Uno)— puede vincularse a la pluralidad de efectos de esa Causa, es decir, el universo de los entes particulares. Para Proclo, lo Uno es lo Bueno (*tò agathón*) y el Primer Principio (*tò prōton*), y es gracias a su actividad que se engendra el universo de los existentes. Ese acto primordial es por definición la consecuencia automática de la misma perfección del Uno, automática pero no necesaria, porque la necesidad implicaría la influencia de una causa no solamente externa a lo Uno sino superior a Ello en potencia[3]. La estructura tripartita se impone para explicar el paso de la Unidad absoluta a la multiplicidad, acto que el neoplatonismo atribuye a la mediación de la *díada,* un Segundo ser en todo idéntico al Uno trascendente en perfección y potencia pero posterior en el orden de los existentes. «Hay que haber algo simple [que existe] antes de todas las cosas, y que es distinto de todas las que vienen después»,

[2] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* vol. 2, discurso XXXVIII, pp. 93-94: «Supone esta especie de sutileza extraordinaria perspicacia de discurso. Consiste su artificio en sacar una consecuencia extravagante y recóndita […] Contiene más sutileza, cuando al contrario de lo que los otros piensan, se colige una verdad, y más si es prudente y cierta».

[3] Plotino, *Enéada 5,* 1.6.39: *«Lo Uno es siempre perfecto y está siempre engendrando, y lo que engendra le es inferior (hélatton)».*

escribe Plotino (*Enéada 5,* 4.1.5). Como lo Uno, *pace* Santo Tomás de Aquino, «[el] ser [de la díada] es su esencia»[4]. Como afirma Proclo en los *Elementos de teología*, lo Segundo no es lo Uno (*ouj hén*): existe necesariamente, no voluntariamente[5]. Es por eso por lo que la díada y su Causa comparten varias excelencias, entre ellas el ser 1. autoproductivo, 2. autoconsistente, 3. simple, 4. completo y autosuficiente, 5. imperecedero y perpetuo[6]. Para Proclo, la actividad de la díada que «transmite», por así decirlo, la actividad vital de lo Uno al mundo de la pluralidad se llama «generación» o «creación» (génesis). Proclo puntualiza que lo Segundo es superior a sus propios efectos por ser «más autónomos que ellos y más cercano a lo Bueno».

La *dispositio* de «Si quien ha de pintaros ha de veros» se divide en cuatro partes, a imitación del esquema ontológico neoplatónico. Las partes son marcadas por referentes distintos en orden ascendente partiendo del último nivel de la causalidad y terminando en la causa trascendente. La estructura retórica corresponde a las cuatro etapas de la mediación que vinculan lo Uno con lo múltiple. Para más fácilmente describir las correspondencias hemos invertido el orden, pasando del análisis de los últimos dos versos a la irrupción de la voz narrativa en el verso 9.

El esquema es el siguiente:

Esquema ontológico

Causas y efectos	*Operación*	*«Persona»*	*Apóstrofe*	*Atribuciones*
Nivel transcendente: Lo Uno				
I. «Causa primera»	próodos (procesión)	dama	os	invisible / pasivo
Nivel intermedio: La díada (el Segundo emanado)				
II. Inferior del orden precedente	próodos (emanación)	dama-pintor	vos-él	Invisible / activo

[4] Santo Tomás, *Summa theologica,* 1a, q. 3, art. 4, 2 (I, p. 34): «*Deus non solum est sua essentia, […] sed etiam suum esse*».

[5] Proclo, *The Elements of Theology,* proposición 40, p. 42, escribe: «*anángkē […] eînai metà tò prōton*». Hay que entender «*anángkē*» como resultado de lo que sería el libre albedrío creador de la Causa Primera, si tuviese sentido atribuirle una naturaleza humana. Plotino aclara que si hay un Segundo posterior a lo Uno, existe sin que hubiese ningún movimiento ni acto de la voluntad ni gesto [o inclinación: *prosneúsantos*] de parte de lo Uno». *Enéada 5,* 1.6.25.

[6] Proclo, *The Elements of Theology,* proposiciones 40-49 y ss.: 1. *heautoû paraktitón,* 2. *authupóstaton,* 3. *haploûn,* 4. *téleion kaì aútarkes,* 5. *áftharton, aidión.* Las varias designaciones que la ontología platónica da a ese incluyen el Demiurgo de Platón, el Noûs de Plotino y el «*spiritualis mundus*» de Ficino (ver *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* (*Platonica theologia de immortalitate animorum*), ed. Marcel, 1964-1970, tomo III, Libro XVIII, cap. 1.

Nivel inmanente: Lo múltiple

III. Secundario del precedente y superior del orden siguiente	génesis / generación	reflejo-retrato	ello	invisible / activo
IV. Inferior del orden predecente	génesis / generación	a. bosquejo- yo poema escrito	yo	visible
		b. bosquejo-poema leído		«oído»

La *inventio* poética se divide igualmente en partes que corresponden a la división del poema en tres *partes orationis:*

Esquema retórico

Pars orationis	*Versos*	*Persona*	*Topos*
1. **narratio**	1-8	os / dama	adúnaton
2. **amplificatio**	9	yo / poeta	aporía
	10-12	él / espejo	prosopopeya
3. **peroratio**	13-14	vos / dama	apóstrofe

Comentario

I. Causa Primera: el ejemplar o *primario,* la dama («os»), perdida en la contemplación de su propia perfección sin par, ocupa el lugar de lo Uno trascendente, «más allá de los existentes», en la sentencia de Platón[7]. Es el significado de la metáfora de la ceguera: por ser el «original», como el fuego que proyecta las sombras de los objetos reales en la Cueva de Platón (*República* VII 514a-521b), la belleza de la dama es invisible tanto a los ojos corpóreos como a la «vista» del intelecto, porque la superioridad ontológica de lo primario lo mantiene separado tan tajantemente del mundo de los *noētá* como del de los *aisthētá.* Lógicamente, entonces, el lenguaje es impotente ante el deseado objeto de la descripción. La plasmación de los *verba* (el discurso *visible*) y la *res* (el concepto intelectual *invisible* que da lugar al discurso) no puede jamás desembocar en afirmaciones que no sean actos de presunción que dañan al es-

[7] En la discusión de la naturaleza de lo Bueno, en *República* XIII 509b, Platón puntualiza que lo Bueno no tiene el mismo ser que los entes particulares que derivan su ser de la trascendencia, sino que es «más allá de los existentes» [*epékeina tēs ousías*, literalmente, "más allá de las esencias particulares"]». Ver la traducción de Francis MacDonald Cornford: «the objects of knowledge [es decir, *tà noētá*]: these derive from the Good not only their power of being know, but their very being and reality; and *Goodness is not the same thing as being, but even beyond being,* surpassing it in dignity and power». Ver Cornford, 1964, p. 220.

critor (ofenden su vista) y afrentan la belleza ideal incarnada en la dama (la ofende). Las metáforas gastadas de la tradición lírica (nieve, rosas, luceros) subrayan esa incompetencia.

II. La díada: el Segundo emanado, *el inferior del orden precedente*. Aunque literalmente no hay nada que decir (escribir) sobre la Causa Primera, el ser que le emana directamente, en cambio, sí se ofrece a los recursos normales del discurso en su doble carácter de efecto y causa, concretado por Quevedo en la prosopopeya del pintor que es por metonimia el pincel (instrumento de su oficio) y la copia (producto del oficio). El soneto aquí recuerda la doctrina de la cadena del ser. El argumento de Plotino es rigurosamente lógico. «Si algo hay después de lo Primero», escribe, «necesariamente viene de lo Primero, o directamente o por ascensión hacia Ello a través de los [entes] participados, y hay un orden de segundos y terceros, lo segundo ascendiendo a lo primero y lo tercero a lo segundo» (*Enéada 5,* 4.1.1-4). La existencia de la díada resuelve el dilema: encajado en la cadena de la causalidad universal, ese Segundo es el vínculo entre la trascendencia de la Causa Primera y la inmanencia del mundo (o de los mundos) de la creación, poblado por la casi infinitud de seres particulares[8]. Como Proclo explica en su *Comentario al Parménides de Platón* (citamos la traducción de Morrow y Dillon):

> the dyad everywhere […] is the principle and mother of plurality; and the cause of plurality is itself, in a way, causally [*kat'aitían*] plurality, just as the one, the cause of unity, is causally one. In general the dyad is exactly what it is called, a dyad; but it does not exist when deprived of unity, for everything that comes after the One participates in the One, so that the dyad itself is also in a sense one, and therefore both unity and plurality […] its plurality is one in form, and its unity is productive of duality. (Libro I 712) (Morrow y Dillon, 1992, p. 85)

> Obviously, before the actual duality there must be a unity which brings together the duality of these terms. For every duality comes forth from a unity which has a prior and unitary grasp of the power of duality; and if this is true, there must be a single unity of them which is the unitary cause of both likeness and unlike-ness. (Libro II 760) (Morrow y Dillon, 1987, p. 128)

En otro lugar del *Comentario* se recalca la relación entre lo Uno y la díada en términos de la desemejanza de la causa con respecto del efecto (por la posición inferior de éste en la cadena del ser), lo cual implica la semejanza del efecto con respecto de la causa. En la Proposición 29 de *Elementos de teología,* Proclo precisa: «Toda procesión [*próodos*] se realiza a través de la semejanza entre lo secundario y lo primario»[9].

[8] El discurso de la mediación ontológica de tipo neoplatónico alcanza su complejidad máxima en las doctrinas originales del cabalista Isaac Luria (1534-1572), que reflejan la influencia del platonismo sincrético del siglo XVI en el contexto de la Diáspora sefardita.

[9] Proclo, *The Elements of Theology,* proposición 29, p. 34: «*Pâsa próodos di' homoiótētos apoteleîtai tōn deutérōn pròs tà prōta*» 'All procession is accomplished through a likeness of the secondary to the primary' (p. 35).

En su *Platonica theologia,* Ficino enuncia la misma doctrina en el vocabulario del sincretismo renacentista, puntualizando que en el orden de la creación universal los inferiores del orden precedente se unen con los superiores del orden siguiente y de algún modo se confunden con ellos[10]. En el Libro 11, cap. 4, cita un pasaje del comentario de Proclo al Parménides en que afirma que todo depende de Dios por su existencia continuada, y que Dios engendra en sí mismo a todas las cosas, en el mismo momento. En el Libro 11, cap. 6, Ficino cita textualmente las Proposiciones 40 y 50 de los *Elementos de teología,* que como hemos visto tratan de la diferencia entre causas trascendentes y efectos inmanentes[11].

III. «El reflejo (vuestro) o retrato (espejo)»: *el secundario del orden precedente y superior del orden siguiente.* Causado por *métheksis* o participación[12]. El encuentro del conceptismo con la filosofia cobra un interés especial a partir de la yuxtaposición de «reflejo» y «retrato» en el espejo (versos 10 y 11). La agudeza consiste en la idea de que el espejo no nos brinda una sola imagen sino dos, una visible y la otra invisible (véase el «Esquema ontológico»): la invisible es la que la Causa Primera (es decir, la Belleza) confía a la díada por *próodos* / emanación, y la visible es la reproducción material de la imagen invisible en el mundo de la pluralidad a través del doble movimiento de generación / génesis y participación / *methéksis.* A pesar de ser invisible, la imagen emanada está «presente» como causa inevitablemente unida a su efecto; del mismo modo, la imagen visible es verosímil y fidedigna gracias a su unión, como efecto, con su causa invisible, de la que deriva su ser, atrayéndolo del plano de los inteligibles (*tà noēta*) al de los sensibles (*tà aisthētâ*). Es una idea que Plotino y su escuela habrían tomado de Aristóteles, que dictó en la *Física:* «El móbil originario está siempre junto a lo movido»[13]. Concretamente, la figura del espejo aparece en el *Comentario al Parménides de Platón* de Proclo para ilustrar la misma idea: «participation in intellectual Ideas [que existen en y son activadas por lo Segundo] is like reflection in a mirror». Proclo compara el espejo a una materia receptiva o pasiva, como la cera (otra figura igualmente tradicional): «participation is like an impression made by a seal upon wax; for the seal, I mean the Idea [o la belleza ideal de la dama], leaves a trace and an impression of itself; and *this impression is not the same as the seal that made it,* just as the enmattered species is not identical with the divine and immaterial Idea» (énfasis del autor)[14]. Es por eso por lo que el retrato que el poeta ve en el espejo no es inseparable de la impresión o reflejo de la belleza de la dama.

[10] Ficino, *Théologie platonicienne,* Libro 10, cap. 2, tomo II, p. 56: «*[In] omnibus rerum generibus confitemur infima quaeque antecedentis ordinis cum supremis ordinis succedentis esse coniuncta et invicem quoquo modo confundi*».

[11] Ficino, *Théologie platonicienne,* tomo II, pp. 115-116, y p. 140.

[12] Para la crítica que Aristóteles hace del término, que según él, Platón emplea sin precisar su significado, ver *Metafísica,* 987b 13.

[13] Ver Aristóteles, *Física,* libro VII, 243a, 32-33: «*Tò dè prōton kinoūn […] háma tō kinouménō estí*».

[14] Proclo, *Proclus' Commentary on Plato's Parmenides,* Libro IV, 839, pp. 211-212.

Una vez establecida la relación causal entre lo Uno y la díada, el discurso neoplatónico tiene que responder a otra duda sobre la relación entre la Causa Primera y la pluralidad de entes particulares. La pregunta suele enfocar la unidad indivisible de lo Uno. Si aceptamos que los entes particulares que pueblan el mundo de la inmanencia derivan su ser y su existencia de una Causa perfecta y trascendente, ¿cómo podemos entender que la unidad de esa Causa no se comprometa en el acto de diseminar su potencia? ¿Es posible que lo Uno no experimente la disminución de su potencia, siendo el equivalente de esa potencia en «Si quien ha de pintaros ha de veros» la belleza de la dama? La respuesta es que no hay contradicción. Plotino aclara y extiende la percepción de Platón en lo que se ha llamado la doctrina de «undiminished bestowal» o «undiminished giving» (Dodds). El acto de participar el ser a los seres inferiores (los efectos), dice, no implica el apocamiento de la potencia generadora de *ninguna* causa en la cadena del ser, empezando con la Causa Primera: «in giving rise to the effect the cause remains undiminished and unaltered», explica Dodds[15]. Plotino compara el ser que emana de lo Uno perpetuamente a la iluminación [*perílampsis*], entendido que lo Uno, como el sol, siempre permanece íntegro [*ex autoû ménontos*] (*Enéada* 5.1.6.30). En el siglo IV, Jámblico puntualizó que las mediaciones superiores no participadas del ser [*tákseōs* […] *améthektos*] que rigen las órdenes de los entes participados deben existir en el mismo plano ontológico que lo Uno, perfectos y jamás disminuidos en potencia por su actividad creadora[16]. Por su parte, Proclo cita la sentencia de Platón textualmente en su *Comentario al Parménides de Platón,* libro VI 1087 (Morrow y Dillon, 1992, p. 436). El sistema que elabora en los *Elementos de teología,* por ejemplo en la proposición 98, afirma la posición central de la doctrina, que deja sus huellas en la escolástica: véase por ejemplo Santo Tomás, *Summa,* 1.ª quaestio 25, art. 3, sobre la vinculación de la omnipotencia divina con su infinita bondad[17]. En el renacimiento, Ficino le rinde homenaje en la *Teología platónica,* Libro II, capítulos 1-3 *passim.*

IV. «El bosquejo»: *el inferior del orden precedente,* causado por participación. ¿Por qué la evocación poética de las perfecciones trascendentes? ¿En qué base filosófica asentar la validez del discurso literario en esas verdades universales? La respuesta enfoca la doctrina de la reversión [*epistrofḗ*]. Proclo observó: «Todo efecto permanece en su causa, como también procede de ella y a ella se revierte»[18]. Ya hemos visto como

[15] Dodds cita el *Timeo,* 42e. Ver Proclo, *The Elements of Theology,* pp. 213-214.

[16] Ver la cita de Dillon en su edición de Jámblico, *Iamblichi Chalcidensis in Platonis dialogus commentariorum fragmenta,* 1973, p. 33. La relación entre esas *mónadas* de Jámblico y las *hénadas* de su maestro Plotino es compleja y poco relevante a nuestro argumento.

[17] *Summa theologica,* tomo I, p. 334: «*In hoc autem maxime divina omnipotentia manifestatur, quod ad ipsam pertinet prima institutio omnium bonorum*».

[18] Proclo, *The Elements of Theology,* proposición 35, p. 38: «*Pân tò aitiatòn kaì ménei en tē autoû aitía kaì próeisin ap' autēs kaì epistréfei pròs autēn*» 'Every effect remains in its cause, proceeds from it, and reverts upon it' (p. 39).

«Toda reversión se realiza a través de la semejanza entre las entidades que retroceden y la entidad hacia la que se revierte»[19]. La reversión es posible porque la bondad ilimitada y potente de lo Uno, comunicada a la díada por próodos, se comunica como por desbordamiento a los entes particulares generados por la díada, que participan de esa bondad a través de la *methéksis*[20]. En efecto las perfecciones trascendentes de lo Uno pueden ser comprendidas, entonces, aunque imperfectamente, en los efectos creados por la díada. Dice Proclo, proposición 123: «Todo lo divino es inefable y no puede ser conocido por los entes secundarios a causa de su unidad trascendente, pero puede ser captado [*lēptón*] y conocido a través de los entes que participan de ello».

La reversión tiene otra función aun más importante, sin embargo, en cuanto la participación es la actividad inversa y complementaria a la procesión y la generación. El fluir cósmico del ser es circular en forma y no puede mantenerse en movimiento sin esa mutualidad de causa y efecto. Como consecuencia, la reversión es la contrapartida de la procesión, a la que completa y perfecciona. Como Proclo puntualiza: «the first member in the every [ontological] triad is an analogue of rest, the second of procession, and the third of reversion, and *the reversion rounds out a kind of circular path connecting the end with the beginning*» (énfasis del autor) (*Proclus' Commentary,* libro, I, 713, p. 86). En ese sentido preciso los neoplatónicos entienden que la Causa Primera está presente en lo múltiple. Ficino reconcilia la idea con la verdad cristiana, citando al *Commentarium in Timaeum III 246* de Proclo para afirmar que la fuerza que está en Dios, y que concibe las ideas, se vuelve de algún modo a esas mismas ideas y las ideas a su vez retornan a esa fuerza[21]. El bosquejo (el poema) es la imagen secundaria (escrita) de la imagen visual (el espejo) que es la representación inmediata de la imagen emanada (la belleza trascendente) por la Causa Primera que es la dama.

La actividad del lector consiste en recibir la evidencia sensorial (oído y vista) que le permiten reconstituir el retrato de la dama con su propio ingenio, guiado por las agudezas conceptuales del poeta. El lector comparte con el poeta el deseo frustrado por la imposibilidad de asirse del reflejo invisible de la dama / Causa Primera, preso tras el retrato visible en el espejo: no le es dado a los mortales contemplar directamente el rostro de la Deidad. La actividad del lector no es en balde, sin embargo, porque la recepción de la palabra «hablada» es el último vínculo en la cadena ontológica que sostiene el mundo en su existencia vital, el «círculo de eros». Sin la participación del último efecto en el ser de su causa la reversión no es completa. Es necesario que el ser remonte a su

[19] Proclo, *The Elements of Theology,* proposición 32, p. 36: «*Pâsa epistrofē di' homoiótētos apoteleîtai tōn epistrefoménōn pròs hò epistréfetai*» 'All reversion is accomplished through a likeness of the reverting terms to the goal of reversion' (p. 37).

[20] La cábala luriánica propone la doctrina análoga del rompimiento de los vasos [*šebirat ha-kelim*]. Véase Cohen de Herrera, *Puerta del cielo.*

[21] Ficino, *Théologie platonicienne,* Libro XII, cap. 4, tomo II, p. 167: «*Vis quae in Deo est, ideas concipiens, ap ipsas quodammodo se flectit ideas; ideae ad eam vim mutuo se reflectunt*».

origen, volviendo sobre los pasos de la procesión y la generación en sentido inverso. Es el significado más profundo de las palabras de Proclo que citamos al comienzo: «Todo efecto permanece en su causa, como también procede de ella y a ella se revierte».

Conclusiones

Si nos valemos de la idea de Florescu, substituyendo el referente retórico por el filosófico, podemos afirmar que, despues de la «letteraturizazzione» de la moral neoestoica y la ontología neoplatónica en la poesía de Quevedo y sus contemporáneos una tradición mileraria toca a su fin. Autor y lector son los *semblables* del Peregrino de la *Soledad primera:* para nosotros también el pasado es como la ropa que —con el alejamiento metafórico de la cultura cortesana que el naufragio le ha brindado a su dueño— «del mar redimió fiero», fregada por el agua salada y secada al sol (Góngora, *Soledades,* v. 47, p. 78). La ropa es la indumentaria de la invención depurada de los *impedimenta* del platonismo sincrético, del ciceronianismo y del horacianismo, nutrida por el *ars praedicandi* rejuvenecido por el Concilio de Trento, por la retórica tópica de la escolástica jesuíta y por los estilos áticos de Séneca y Tácito. En la poesía de Quevedo igualmente vemos cómo el tiempo presente sale de esa catarsis transformado, aligerado, apuntado hacia un futuro de retos y posibilidades. Es el último paso: la invención se apodera de las leyes de la naturaleza, *poiēsis* triunfa sobre *fúsis,* la ética de Epicteto se une a la metafísica de Proclo y se echan abajo para siempre los muros que antes aislaron el reino de la palabra de la realidad espiritual y material. El proceso vislumbrado por Lorenzo Valla se lleva a cabo, aunque de una manera que el humanista no podría haberse imaginado: la dialectización de la retórica termina en la metaforización de la filosofía; la «letteraturizazzione» de la retórica implica la inversión (metafórica) de las leyes clásicas de la causalidad. En vísperas del cartesianismo y de la protoenciclopedia, que sin quererlo abren el camino a la secularización de la cultura europea, el genio creador del barroco se desprende del genio creador del Verbo, tópicamente si no literalmente, alza vuelo en alas griegas y parte con destino a una libertad que sus propios practicantes desconocían pero que nosotros, con la ventaja de la retrovisión, podemos apreciar, para bien y para mal.

Bibliografía

Aristóteles, *Física,* ed. W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1998.
Aristóteles, *Metafísica,* ed. W. D. Ross, Oxford, Clarendon Press, 1997, vol. 1.
Cohen de Herrera, A., *Puerta del cielo,* ed. K. Krabbenhoft, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1987.
Cornford, F. M., *The Republic of Plato,* New York, Oxford University Press, 1964.

Ficino, M., *Théologie platonicienne de l'immortalité des âmes* (*Platonica theologia de immortalitate animorum),* ed. R. Marcel, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1964-1970.
Florescu, V., *La retorica nel suo sviluppo storico,* Boloña, Il Mulino, 1971.
Góngora, L. de, *Soledades,* ed. J. Beverley, Madrid, Cátedra, 1989.
Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969.
Jámblico, *Iamblichi Chalcidensis in Platonis dialogus commentariorum fragmenta,* ed. J. Dillon, Leiden, E. J. Brill, 1973.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Petrarca, F., *Canzoniere,* Milano, Garzanti, 1983.
Platón, *The Republic of Plato,* ed. F. M. Cornford, New York, Oxford University Press, 1964.
Plotino, *Ennead V,* ed. A. H. Armstrong, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1994.
Proclo, *The Elements of Theology,* ed. E. R. Dodds, Oxford, Clarendon Press, 1977.
Proclo, *Proclus' Commentary on Plato's Parmenides,* ed. G. R. Morrow y J. M. Dillon, Princeton, Princeton University Press, 1992.
Quevedo, F. de, *Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1981, vol 2.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.
Tomás de Aquino, Santo, *Summa theologica,* Paris, Andreas Blot, 1926, vol. 1.

Quevedo y los poetas norteamericanos contemporáneos

Carlos M. Gutiérrez
University of Cincinnati

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 259-273]

Quevedo ha gozado, a lo largo de los siglos, de una presencia estimable en el mundo literario anglosajón. Numerosos son los estudiosos que atestiguan esa presencia del escritor español en la cultura inglesa: desde los pioneros trabajos de Martin Hume o James Fitzmaurice-Kelly, hasta el reciente trabajo de David Arbesu sobre la presencia del propio Quevedo en las letras británicas[1]. Por otro lado, ha habido numerosos trabajos, ya más específicos y que no cabe citar aquí, que han estudiado no ya necesariamente influencias sino concomitancias, paralelismos o similitudes entre el escritor madrileño y algunos escritores ingleses (especialmente John Donne). Estas confluencias hispano-británicas de nuestro autor no dejan de tener su lógica, habida cuenta de los acusados paralelismos histórico-literarios que presentan las literaturas de ambos países: un Cervantes o un Lope frente a Shakespeare, Marlowe o Greene; el teatro isabelino frente a la Comedia; las resonancias metafísicas, en fin, de Quevedo y el mencionado Donne. Por añadidura, el Siglo de Oro español gozó del eco y de la influencia propios de una cultura que emana de un imperio. Así pues, que un autor como Quevedo, que era sin duda uno de los autores españoles más famosos de su tiempo gozara de predicamento fuera de España se explica, además de por razones intrínsecamente literarias, por la colateralidad propia de esa condición «imperial». Mucho más intrigantes y, hasta cierto punto sorprendentes son, creo, los ecos quevedianos que encontramos aquí y allá en algunos poetas norteamericanos contemporáneos.

En las siguientes páginas, me propongo hacer un modesto esbozo de la presencia de Quevedo en los poetas norteamericanos del siglo xx. En esta breve visita aparecerán algunos de los grandes vates estadouniden-

[1] Arbesú, 2006.

RECIBIDO: 22-9-2009 / ACEPTADO: 29-9-2009

ses del pasado siglo, como Ezra Pound (1885-1972), William Carlos Williams (1883-1963), o Robert Lowell (1917-1977), junto con poetas menos conocidos como Louis Zukofsky (1904-1978) o Ernest Hall Templin (1899-1961). En algunos casos, se trata de homenajear al poeta español con fugaces intertextualidades poéticas (Zukofsky) o con poemas de inspiración quevediana (Templin). En otros casos, se traducen textos de Quevedo (Lowell) o a él atribuidos (Williams); también hallamos, finalmente, artículos de crítica literaria (Pound) que examinan la obra y el legado literario de don Francisco.

Comenzaremos este breve repaso con el propio Pound que es, de alguna manera, el numen de muchas de esas presencias. El interés temprano de Ezra Pound por la literatura española se originó en las clases que dictaba Hugo Rennert sobre las poesías provenzal, italiana y española en la Universidad de Pennsylvania. Ese interés del poeta de los *Cantos* cristalizó en una visita a España en 1906, con ánimo de investigar la función del gracioso en las obras de Lope, y en un estudio titulado *The Spirit of Romance: An Attempt to Define Somewhat the Charm of the Prerenaissance Literature of Latin Europe* (1910), en el que dedicaba un capítulo al Fénix. Más allá de este estudio, y de la perenne huella que dejó en él el *Cantar de mío Cid*[2], la literatura española apenas le interesó al autor de los *Cantos* en su etapa de madurez y quedó consignada en el «desván de la indiferencia», como señala Jordi Doce (81). La única excepción a ese desinterés poundiano pero, a la vez, una de las claves que lo explican, es un artículo titulado «Some Notes on Francisco de Quevedo Villegas». Fue publicado en la revista bilbaína *Hermes*[3] en 1921 y constituye un juicio, no ya sumario, sino sumarísimo no sólo del autor del *Buscón* sino, incluso, de la mayor parte de la literatura aurisecular. Después de dividir al comienzo del artículo a los escritores en dos categorías (quienes presentan sus materias de modo directo, como Flaubert, Ovidio u Homero, y quienes retorizan y difieren del «significado real», diciendo algo que realmente no quieren decir), Pound concluye que el arte de los poetas españoles del Siglo de Oro fue el de «decir las cosas bellamente, bordeando y entrando en la exageración y el discurso florido» y mitologizante (p. 205). De hecho, prosigue Pound (p. 207), desde el *Mío Cid* o la «desnuda asonancia» de Romancero, la poesía que constituye «la expresión exacta de la emoción» habría estado ausente de la literatura española. A partir de ahí, Pound se centra, de una manera un tanto *sui generis,* en el escrutinio de la obra quevediana. Así, comenta

[2] Como señala Briar, 2005, p. 278, Pound expresó a José Vázquez Amaral su deseo de que la traducción al español de los *Cantos* se titulara «Cantares», como homenaje expreso al *Cantar de Mío Cid* y como constatación de que ambos poemas eran una suerte de relato de la tribu humana.

[3] *Hermes* (1917-1922) fue una revista vasca de inspiración nacionalista pero muy ecléctica en sus contenidos. En ella aparecieron, por primera vez, escritos de Unamuno, Ortega, Baroja y Juan Ramón Jiménez, entre otros, y sirvió de carta de presentación en España de autores como Rabindranath Tagore o el propio Ezra Pound. Para más información, ver los estudios de Mainer y Fusi citados en la bibliografía.

desfavorablemente algunos poemas quevedianos, como «Pues amarga la verdad», al que se compara con una canción de Guido Cavalcanti sobre la pobreza señalando, al paso, que en el poeta español se hallan las flaquezas propias de las afirmaciones generales y mostrencas que se oponen a la «exacta psicología de Guido» (p. 204). Pasa luego a comentar el *Buscón,* apuntando lo insípido del segundo capítulo («*Tacaño* [el *Buscón*] is unsavory in its second chapter») y lamentando la imposibilidad de don Francisco para resistirse a la tradicional exageración ibérica (206). Por ello, y aunque reconoce pasajes de buena prosa en el *Buscón,* ve una progresiva pérdida de viveza narrativa:

> the description of the priest in chap. III would have been twice as diverting if taking refurge in the much easier method of hyperbole. Each slipper might have been the tomb of a Philistine well and good […] but gradually the vividness fades out of the picture, one suspects the imaginary narrator of «laying it on», and however much one may incline to leniency toward amiable liars, the interest of a man's talk wanes when one ceases to believe him. (p. 206)
>
> 'La descripción del clérigo en el capítulo III hubiera sido doblemente divertida acomodándose al método mucho más sencillo de la hipérbole. Cada zapato puede haber sido perfectamente la tumba de un filisteo […] pero la viveza va desapareciendo de la imagen; uno sospecha que al imaginario narrador «se le va la mano» y por mucho que uno tienda a la clemencia con un simpático embustero, el interés por la charla de un hombre se desvanece en cuanto dejamos de creerle'[4].

Acto seguido, Pound se pregunta si Quevedo se tomó su quehacer literario con la máxima seriedad (p. 208) y plantea una serie de deliberaciones nada halagüeñas respecto del poeta español: que quizá no contribuyera a la literatura internacional con otra cosa que un puñado de poemas y una serie de chistes; que habría que determinar si este «versificador de segundo o tercer orden se consideraba a sí mismo satírico, poeta derivativo o serio escritor moral» (p. 209). En opinión del poeta norteamericano, el *Buscón* estaría mejor escrito que su poesía mientras que el *Job* sería superior a dicha novela picaresca (p. 209). Esto estaría en consonancia, según Pound, con el hecho de que, probablemente, los propios intereses quevedianos se habrían centrado en sus «obras "serias", ahora obsoletas» (p. 209). De hecho, escribe Pound, «dos de los tres volúmenes de obras quevedianas de la Biblioteca de Autores Españoles tratan de discursos morales, políticos y religiosos que están más muertos "que carne de carnero" [*deader than mutton*], y no hay necesidad de que nadie tenga que molestarse en leerlos, más allá del hecho de que contribuyan a la comprensión de Quevedo y de su tiempo» (pp. 208-209).

[4] Es interesante que Pound se adelante, de alguna manera, a alguno de los debates contemporáneos sobre la técnica narrativa del *Buscón.* Ver, al respecto, el artículo que Schwartz dedica al tema en el presente volumen. Esta y otras traducciones que aparecen en el presente artículo son mías, a menos que se indique lo contrario.

Es la hora del juicio final: hay que determinar si Quevedo es un morador digno y eterno del Parnaso o, simplemente, una interesante figura histórica. Sus versos, dice Pound, son «a veces meritorios, poéticos incluso» aunque no alcanzan la categoría de «gran poesía» (p. 211). Esto le lleva a preguntarse cuántos de sus versos merecerían salir de la jaula en la que el propio escritor había encarcelado a los poetas en el *Sueño del infierno* (p. 212) [«bandada de hasta cien mil de ellos en una jaula»]. A modo de conclusión, Pound apunta que, si bien «partes de su prosa estuvieron en línea con el progreso», la poesía quevediana «formó parte del petrarquismo y la decadencia», por lo que Quevedo no será «uno de esos autores que serán resucitados para convertirse en base o núcleo de nuevos movimientos poéticos» (p. 213). Aquí, como en muchas otras partes, Pound tiene claros sus gustos y jerarquías poéticas, siempre más cercanos a la poesía italiana del *Dolce stil novo* (Cavalcanti, sobremanera) y a la poesía trovadoresca francesa.

Como señala Jordi Doce, esa mirada que Pound posa sobre nuestro autor es «incómoda por irreverente» pero «tan nocivo es rechazarla como aceptarla en bloque» (p. 85). La primera reacción que nos produce el juicio del autor de los *Cantos* es, quizá, de sorpresa y rechazo. Experimentamos, también, una fuerte tentación de achacar a Pound errores y caprichos de lectura, así como el haber elegido, quizá, ejemplos no excesivamente canónicos de la poesía quevediana. Igualmente, podríamos pensar que el hecho de que la grandeza quevediana (y en eso concuerdan dos juicios tan conspicuos comos los de Pound y Borges) sea, predominantemente, verbal y estilística, necesariamente hubo de influir en el juicio de alguien como Pound que, si hemos de creer a William Carlos Williams («Introducción», 10), no hablaba español. Sea ello como fuere, las opiniones de un lector tan fino como Pound no pueden, por muy atrabiliarias que sean, ser desechadas totalmente. Dejemos, apunta Doce y con él concuerdo, que nos den «una nueva perspectiva, a su vez cuestionable, desde la que cuestionar nuestra historia literaria» (p. 85).

La siguiente presencia significativa de Quevedo entre los poetas norteamericanos también tiene que ver, indirectamente, con Ezra Pound. William Carlos Williams dedica un capítulo de su autobiografía a hablar de sus traducciones. Allí leemos lo siguiente:

> But when Mother was in her eighties, and looked about for something to do to amuse her, I hit upon an old book that Pound must have left here in one of his visits. We started to translate it, and we found ourselves richly entertained. *El perro y la calentura* […] it was the work of the famous don Francisco de Quevedo, a contemporary of Lope de Vega and Shakespeare. He called it a *novela peregrina,* a country novel, and wrote it during one of the periods when he was exiled from Madrid, perhaps not during the first exile […] but the second or third, the result of a political struggle with intriguers at court for whom his hatred was intense (p. 350).

> 'Cuando mi madre [Raquel Hélène Williams] tenía ochentaitantos años y buscaba algo en lo que ocuparse, me topé con un viejo libro que Pound debe de haberse dejado en una de sus visitas. Comenzamos a traducirlo, y nos mantuvo muy entretenidos. *El perro y la calentura* […] era una obra del famoso don Francisco de Quevedo, un contemporáneo de Lope de Vega y Shakespeare. La llamó «novela peregrina», una novela campestre, y la escribió durante uno de los periodos en los que estaba exiliado de Madrid, quizás no durante el primero de ellos […] sino el segundo o el tercero, resultado de la lucha política con intrigantes cortesanos por los que sentía un profundo desprecio'.

Hoy, claro es, se rechaza la autoría quevediana de *El perro y la calentura* (1625) y se le adjudica a Pedro Espinosa, pero el volumen dieciochesco del que traducían los Williams se la ahijaba a don Francisco. De hecho, William nos dice que el nombre de Quevedo fue una de las cosas que más le atrajeron cuando halló el libro, ya que su madre siempre le había contado «historias cuestionables» protagonizadas por el bueno de don Francisco y de las que, dice Williams, «la tradición española está repleta» (p. 351). Los Williams trabajaron en la traducción de la novela más de un año, hasta que se vieron abrumados por sus dificultades léxicas e idiomáticas. Recabaron entonces la ayuda de un Pedro Salinas que, en ese momento, estaba en la Universidad Johns Hopkins, y que se zafó como pudo de la petición, aludiendo al carácter corrupto y deturpado del texto (p. 351).

Finalmente, los Williams editaron su traducción en 1954 (Hamdem, Conn: The Shoe String Press), con una introducción a cargo del propio Williams. Allí, el poeta vuelve a aludir a la imagen rebelde y tempestuosa del carácter de un Quevedo que, si hubiera sido capaz de contenerse, retirándose a su señorío, «podría haber sido el mayor genio español o incluso mundial de su tiempo» («Introducción», 7). En dicha rebeldía, Williams, encuentra muchas similitudes (salvo en lo que toca al intelecto y a los intereses humanísticos), entre el escritor español y Lord Byron. De hecho, en la época en la que Byron escribió su *Don Juan* llegó a usar «Quevedo» como seudónimo (8)[5]. Quizá lo más interesante de todo el asunto sea, desde un punto de vista histórico-cultural, el «estado de opinión» que refleja sobre la reputación quevediana en la primera mitad del siglo xx:

> When Mother and I began to translate *The Dog and the Fever,* I knew no more of Quevedo than the bawdy retorts reputed to him […] I'm sure Mother knew no more than I of the man, though it was his name that attracted us to the book which we finally took up and began to work on. It was something Ezra Pound had left in the house during one of his passages […] Al-

[5] Byron publicó en 1822 una obra satírica titulada *The Vision of Judgment* 'La visión del juicio'. Apareció con el seudónimo «Quevedo redivivus» y respondía a una obra anterior (1821) del poeta laureado Robert Southey en la que, entre otras cosas, se criticaba la poesía "satánica" de Byron. Para más información, puede consultarse la edición de la citada obra de Byron en este enlace: http://www.wwnorton.com/college/english/nael/NOA/pdf/byron_g.pdf

> though I got the old book from which the translation was made from Ezra Pound, it was a purely accidental occurrance; he never, as far as I remember spoke to me of the book thereafter. He was not interested in Spanish literature so much as in Italian and the literature of Provence. I don't think he spoke Spanish; certainly I never heard him speak it to my mother, though she knew him well («Introducción», 9-10).
>
> 'Cuando mamá y yo comenzamos a traducir *El perro*… no sabía de Quevedo más que las réplicas obscenas que se le atribuían… Estoy seguro de que mamá no sabía más que yo de él, aunque fue su nombre el que nos atrajo al libro que finalmente escogimos y en el que comenzamos a trabajar. Era algo que Ezra Pound se había dejado en casa durante una de sus visitas… Aunque obtuve el libro que tradujimos por medio de Ezra Pound, fue algo puramente accidental, ya que él nunca, que yo recuerde, volvió a mencionarme el libro. [Pound] no estaba tan interesado en la literatura española como lo estaba en la italiana o la provenzal. No creo que hablara español; ciertamente, nunca oí que lo hablara con mi madre, aunque ella conocía a Pound muy bien'.

Quizá este aparente desconocimiento del español por parte de Pound ayude a explicar, como señalaba más arriba, su desafección por un autor de las características de Quevedo. Del mismo modo, el nulo impacto que la poesía de éste parece haber tenido en William Carlos Williams parece reforzar la idea de que las acciones quevedianas no cotizaban muy alto en la particular bolsa de valores poéticos de Williams.

Aunque fueron poetas muy diferentes, William Carlos Williams y Louis Zukofsky (1904-1978) mantuvieron una nutrida relación epistolar. Louis Zukofsky perteneció a la segunda generación de poetas modernistas y fue el cofundador del Grupo objetivista. Su principal obra fue el libro-poema «*A*», en el que trabajó la mayor parte de su vida. Está constituido por 24 secciones que representan las horas del día y donde se mezclan la política, la familia, la música y la metaliteratura, en medio de un festín de juegos formales y verbales. El penúltimo fragmento del poema, el 23, contiene alusiones, más o menos claras, a obras y versos de Lope, Góngora, Calderón y Quevedo. Claro homenaje a este último, por ejemplo, lo constituye el verso «pulverable enamour'd» [literalmente, 'pulverizable enamorado'], que claramente remite al verso final del archiconocido soneto «Amor constante más allá de la muerte», por mucho que los editores de Zukofsky (ver http://www.ofscollege.edu.sg/z-site/notes-to-a/A-23. php) lo asocien, erróneamente, con la no menos conocida letrilla «Don Dinero» por aquello de «pues de puro enamorado». Más allá de este breve homenaje, parece que Quevedo no volvió a habitar el numen poético de Zukofsky. Mucho más significativa es la siguiente aparición quevediana en las letras norteamericanas.

Robert Lowell (1917-1977), un patricio de Nueva Inglaterra, está considerado como uno de los grandes poetas norteamericanos contemporáneos. En su poesía confluyen la historia y un estilo dado a lo confesional y a la exploración de los abismos del «yo», sobre todo a partir de *Life Studies* (*Estudios vitales,* 1959). Fue, también, un poeta que concibió las traducciones de otros poetas como actos de creación. Muchas

de esas traducciones, de un carácter muy libre y personal, datan de la década de los 60. Muchas de ellas aparecieron en el volumen *Imitations* (1961), donde se traducen, recreándolos al tiempo, poemas de autores europeos como Baudelaire, Rimbaud, Rilke, Montale o Pasternak. De esta época data, precisamente, su conexión con Quevedo.

En 1963, Lowell publicó en la revista *Poetry* una secuencia titulada «Cuatro sonetos españoles». Dos de dichos sonetos eran quevedianos y los otros dos gongorinos. Los quevedianos, agrupados bajo el rubro «Ruinas», eran los conocidos «Miré los muros…» y «Buscas en Roma a Roma…», mientras que los gongorinos («Esta que admiras fábrica» y «Menos solicitó veloz saeta») se agrupaban bajo el de «Tiempo». Todos ellos aparecen recogidos en el volumen *Near the Ocean* (1967), bajo el título colectivo «The Ruins of Time». Más tarde, en 1973, todos ellos formarán parte del poemario *History,* donde los poemas se suceden, como hitos, en una especie de crónica poética que aspira a la fusión de la biografía con la Historia. En esa suerte de crónica, el *yo* poético se convierte en testigo tanto del devenir histórico como del propio. Así, el yo poético traza una suerte de genealogía histórico-poética. Transcribo a continuación las dos versiones lowellianas del primero de los sonetos quevedianos:

THE RUINS OF TIME I

I saw the musty shingles of my house,
raw wood and fixed once, now a wash of moss
eroded by the ruin of the age
turning all fair and green things into waste.
I climbed the pasture. I saw the dim sun drink
the ice just thawing from the bouldered fallow,
woods crowd the foothills, seize last summer's field,
and higher up, the sickly cattle bellow.
I went into my house. I saw how dust
and ravel had devoured the furnishing;
even my cane was withered and more bent,
even my sword was coffined up in rust—
there was no hilt left for the hand to try.
Everything ached, and told me I must die.
(*Collected Poems,* 417)

SPAIN LOST

I saw the musty shingles of my house,
raw wood *in place once,* now a wash of moss
eroded by the ruin of the age
turning all fair and green things into waste.
I climbed the pasture. I saw the dim sun drink
the ice just thawing from the bouldered fallow,
scrub crowd the orchard, seize *the* summer's *yield,*
and higher up, the sickly cattle bellow.
I went into my house. I saw how dust
and ravel had devoured the furnishing;
even my *stick* was withered and more bent,

even my sword was coffined up in rust—
there was no hilt left for *my* hand to try.
Everything ached, and told me I must die.
(*Collected Poems,* 465)

En cursiva, se pueden apreciar las variantes de la segunda y más reciente versión, la de *History,* en los versos 2, 7, 11 y 13. Dichas variantes comienzan, significativamente, por el epígrafe encabezador de cada poema. En *History,* esas «Ruinas del tiempo» (*Ruins of Time*), tan caras a la sensibilidad barroca, dan paso a un título como «España perdida» (*Spain Lost*) que parecería evocar una lectura «política». El poema, sin embargo, acentúa la ruta interpretativa «biográfico-existencial», desde los dos primeros versos. Así, aquellos «muros de la patria» quevediana, fuertes tiempo ha, se han transformado en el poema de Lowell en el techo de una casa; en unas «mohosas tablillas» (*musty shingles*) que una vez fueron madera recién cortada y sin tratar (*raw wood*) y que ahora colorea el musgo («a wash of moss»). La segunda de las variantes en el cuerpo del poema la encontramos en el séptimo verso, en el que esos bosques que ocupan las primeras estribaciones, apoderándose de los que fueron campos de labor el verano pasado (*woods crowd the foothills, seize last summer's field*), se han tornado en la versión de *History* en un monte bajo que ocupa todo el huerto y se apodera de la cosecha veraniega (*scrub crowd the orchard,* seize *the* summer's *yield*). En el undécimo verso, el bastón (*cane*), es sustituido por una vara (*stick*), quizá para acentuar la imagen de cómo el paso del tiempo ha curvado no ya sólo el bastón, cuya empuñadura puede ser curva o no sino, incluso, algo tan intrínsecamente rectilíneo como una vara. La última variante aparece en el verso décimotercero. «A la espada», cubierta por un ataúd de óxido («coffined up in rust»), ya no le queda ni puño para que la mano (pero aquí no ya para una mano cualquiera sino para la propia,) la empuñe (there was no hilt left for *my* hand to try). Así pues, el poema de Lowell juega a mantener esa concordancia entre la nostalgia histórica que evoca el título «*Spain Lost*» (la de una España imperial que ya no es tal) y la pesadumbre existencial que constata los efectos del tiempo.

En la segunda de sus recreaciones poéticas, Lowell se ocupa de uno de los poemas más imitados de la historia. Me refiero al poema del humanista neolatino Janus Vitalis que principia «*Qui Romam in media quaeris novus advena Roma*», que ha sido traducido, evocado o recreado a lo largo del tiempo por Joachim du Bellay, Edmund Spenser, Quevedo, Ezra Pound, Joseph Brodsky y el propio Lowell, por nombrar a los poetas más destacados. Lowell se inspira aquí en la versión quevediana («Buscas en Roma a Roma, oh peregrino!»)[6]. Transcribo a continuación las dos versiones de Lowell, la de *Near the Ocean* y la de *History:*

THE RUINS OF TIME II

You search in Rome for Rome? O Traveller!
in Rome itself, there is no room for Rome,
the Aventine is its own mound and tomb,
only a corpse receives the worshipper.
And where the Capitol once crowned the forum,
are medals ruined by the hands of time;
they show how more was lost to chance and time
than Hannibal or Caesar could consume.
The Tiber flows still, but its waste laments
a city that has fallen in its grave—
each wave's a woman beating at her breast.
O Rome! From all your palms, dominion, bronze

[6] Aunque muchas ediciones modernas de la poesía de Quevedo (las de Janer, Buendía y Blecua, por poner ejemplos no necesariamente exhaustivos) no siempre lo mencionan explícitamente o siguen pistas confusas o incompletas, como han ido señalando el propio Ezra Pound, Skyrme, 1982b, pp. 283-86, Zarucchi o Augusto Monterroso, hay una intrínseca (por no decir literal) filiación de este soneto quevediano con la poesía renacentista europea. Pound (203) señalaba ya en 1921 dicho parentesco (quizá alertado por la famosa mención en la biografía de Samuel Johnson escrita por Boswell), mientras criticaba la erudición gratuita del «editor español» [¿Florencio Janer?] que «a pesar de incluir varias pulgadas de notas en letra pequeña, parece ignorar completamente que Quevedo traduce a Du Bellay». La edición a la que se refiere Pound es, probablemente, el tomo III de las *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas* (Madrid, Rivadeneyra, 1877), en lo que era el vol. 69 de la BAE. Este tomo contenía las poesías de don Francisco, en «colección ordenada y corregida por Florencio Janer». No es este el momento ni el lugar de entrar en disquisiciones sobre las fuentes del soneto quevediano, dado que hay unas 50 versiones del poema-motivo base, tanto en latín como lenguas vernáculas (Wright, p. 358). Entre ellas cabe destacar, además de la obvia de Vitalis («Roma prisca»), las de Pannonius (anterior a Vitalis); André de Resende (que Martyn pensó, erróneamente, que sería anterior a Vitalis y fuente de éste), Joaquim Du Bellay, Edmund Spenser, Mikolaj Sęp Szarzyński o Basil Kennet, por nombrar sólo las más cercanas a las de nuestro autor. Ciertamente, las fuentes y modelos del soneto quevediano han sido objeto de muchos y diversos estudios, comentarios filológicos y hasta piezas periodístico-literarias (caso de la de Augusto Monterroso) pero, si algo destaca del conjunto de estos estudios es tanto la dificultad de poner a dialogar todas esas versiones previas a la quevediana como lo conveniente de que así sea (intentos en este sentido, aunque breves, son los de García Castañón y Zarucchi). El estudio clásico de Cuervo, por ejemplo, apunta directamente a Du Bellay y no menciona siquiera a Vitalis, mientras que el de Lida confundía a Vitalis con Pannonius. Blecua, por su parte, tampoco se acordó de Vitalis en sus ediciones, como ya señaló profusamente Skyrme. El mismo Skyrme, 1982b, p. 295, n. 43, que señala la complejidad del estudio de las fuentes quevedianas, sugiere la posibilidad de que haya familiaridad de Quevedo con la versión de Szarzyński, dado que sus versiones del epigrama son las únicas que emplean 'peregrino' por 'hospes'. Zarucchi, que hace un estudio comparatista de las versiones de Vitalis, Du Bellay, Spenser y Quevedo, apunta ciertas concomitancias entre las versiones de estos dos últimos. Otros aportes más recientes al estudio del soneto quevediano han sido los de Álvarez Hernández y Ferri Coll. Así y todo, ese gran estudio filológico-comparatista de las versiones más significativas de este soneto está por hacer. Al mismo tiempo, y como ya hiciera Cuervo y hayan recordado Asensio (187) y Ferri Coll (1995, p. 116), «Buscas en Roma a Roma…» ha de estudiarse en conjunción con la silva quevediana «Roma antigua y moderna».

and beauty, what was firm has fled. What once
was fugitive maintains its permanence.
(*Collected Poems,* 417)

Rome in the Sixteenth Century

You search in Rome for Rome? O *Pilgrim!*
in *Christian* Rome there is no room for Rome,
the Aventine is its own mound and tomb;
her Capitol that crowned the forum ruble,
a laid out corpse her smart brick walls she boasted of;
her medals filed down by the hand of time
say more was lost to chance and time
than Hannibal or Caesar could consume.
Only the Tiber has remained, a small
shallow current which used to wash a city,
and now bewails her sepulcher. O Rome!
from all your senates, palms, dominions, bronze
and beauty, what was firm has fled. *Whatever*
was fugitive maintains its permanence.
(*Collected Poems* 448)

El epígrafe del segundo poema, el de *History,* pone precisamente el acento en la Historia, en un marco espacial y temporal muy concreto: la Roma del siglo xvi («Rome in the Sixteenth Century»).

Como puede verse, el poema interpela directamente al «tú» poemático en ambas versiones («¿Buscas Roma en Roma?») pero el vocativo del segundo poema no es ya un viajero (*traveller*) sino, más propiamente, un peregrino (*pilgrim*), de ahí que a Roma se le añada el epíteto extraquevediano de «cristiana» en la segunda versión. Otra alusión que no encontramos en el poeta español es esa alusión a las figuras históricas de César y Aníbal en el octavo verso de ambos poemas. Muchas de las variantes se concentran en los versos que equivaldrían al segundo cuarteto y al primer terceto. La mayoría de dichas variantes apuntan a revisiones mejoradoras del verso o de su musicalidad. Buen ejemplo de ello es el sexto verso de ambos poemas que pasa de «are medals ruined by the hands of time», ['son medallas arruinadas por las manos del tiempo'] en *Near the Ocean* a «*her medals filed down by the hand of time*» ['sus medallas limadas por la mano del tiempo'] en *History.* Las variantes del este último verso parecen tender a reforzar la aliteración del sonido /d/.

Algo similar ocurre en el segundo terceto. La primera versión lee «The Tiber flows still, but its waste laments / a city that has fallen in its grave / each wave's a woman beating at her breast» ['El Tíber fluye aún, pero sus sucias aguas lloran a una ciudad que ha caído en su tumba, / [y] cada ola es una mujer dándose golpes de pecho']. La versión posterior de *History,* sin embargo, simplifica las imágenes y se ciñe mucho más al modelo quevediano: «*Only the Tiber has remained, a small / shallow current which used to wash a city, / and now bewails her sepulcher.* O Rome!» ['Sólo ha quedado el Tíber, una pequeña / corriente poco pro-

funda que solía lavar una ciudad / y que ahora llora su sepulcro']. Al mismo tiempo, se refuerzan también las rimas consonánticas con la acumulación de los sonidos [sh] y [w].

En uno de sus «sonetos irregulares», titulado «Reading Myself» ['Leyéndome'], Lowell asemeja su labor poética, abierto ataúd de versos y lecturas, a la laboriosidad generosa de las abejas:

> No honeycomb is built without a bee
> adding circle to circle, cell to cell,
> the wax and honey of a mausoleum–
> this round dome proves its maker is alive;
> the corpse of the insect lives embalmed in honey,
> prays that its perishable work live long
> enough for the sweet-tooth bear to desecrate–
> this open book… my open coffin.
>
> ['No hay colmena que se construya sin una abeja
> sumando círculo a círculo, celda a celda,
> la cera y la miel de un mausoleo–
> esta redonda cúpula prueba que su hacedor está vivo;
> el cuerpo del insecto vive embalsamado en miel,
> y reza para que su perecedera obra viva lo suficiente
> como para que el oso goloso la profane–
> este libro abierto… mi abierto ataúd']

La poesía de Lowell, un ir y venir de abejas por la vida y por la historia, se detuvo una vez a libar en la poesía quevediana y ésta, menos celda que pasillo, le sirvió una vez más al poeta norteamericano para constatar que el quehacer poético es, como señalaba T. S. Eliot, una continua conversación con el panal de la tradición literaria.

Nuestro último poeta es, de alguna manera, el más cercano a nosotros, *notre semblable, notre frère:* un profesor de literatura española del Siglo de Oro. Ernest Hall Templin fue un profesor de español en la Universidad de California, Los Angeles (UCLA), donde transcurrió la mayor parte de su carrera académica. Se especializó en el teatro español del Siglo de Oro, así como en la novela contemporánea. Fue, también, un entusiasta de la poesía del Barroco español y desarrolló, en paralelo con la académica, una notable carrera como poeta. Sus poemas aparecieron en prestigiosas revistas norteamericanas como *The Antioch Review, The Atlantic, Commonweal, The Georgia Review, The Kenyon Review, The Minnesota Review,* y *The Sewanee Review*[7].

De entre sus poemas, nos interesa rescatar éste, aparecido en 1961 en *Beloit Poetry Journal:*

[7] Para obtener más información sobre E.H. Templin, se puede visitar este enlace del *Online Archive of California*: http://content.cdlib.org/xtf/view?docId=hb0b69n6g4&doc.view=frames&chunk.id=div00027&toc.depth=1&toc.id=&brand=oac

In Imitation of Francisco Gomez de Quevedo (1580-1645)

Still are and always will be,
Flesh lights in male eyes
And honeymoon breakfasts
With sinny side up.

Little they know or care
Of «I wash my hands»
Of Strontius Pilate;
Of the world's de-clowning years,

H-balm and farce majeure
For all its ills;
Of gloomerangs, and cries
From corners: «My ringdom
For a hearse»; of old
Professors, using their own
Professor's notes and still
Interlooting the world.

Still are, and always will be,
The best yores of their lives,
After the world in winter
Closed for re-yodeling (p. 25).

El título del poema, «A imitación de Francisco Gómez de Quevedo», hace verdadera justicia a su contenido ya que, siguiendo algunas de las características asociadas con el estilo de cierta poesía quevediana (neologismos, dilogías, juegos de palabras…), Templin homenajea al poeta español con un original poema en inglés. No es tarea fácil ni baladí la de «americanizar» la poesía satírico-burlesca de Quevedo, como no lo es tampoco la de traducir al español el poema de Templin. No por eso dejaremos de intentarlo:

Siempre ha habido y habrá
linternas carnales en los ojos masculinos
Y desayunos de luna de miel
Con el lado pecadosillo boca arriba.

Ni saben ni se preocupan
del «Me lavo las manos»
de Estroncio Pilato;
o de los años des-payasadores del mundo,
bálsamo «H» y farsa mayor
para todos sus males;
de los oscúmerangs y gritos
desde los rincones: «Mi anillado
por un coche fúnebre»; de viejos
profesores que usan las notas
de sus propios profesores mientras
siguen intersaqueando el mundo.

Siempre ha habido y habrá,
los mejores antaños de sus vidas,
una vez que el mundo cerró
en invierno para re-tirolear.

Si el lector se siente un poco confuso ante este humilde intento por traducir este poema inglediano-quevedés, goza de toda mi simpatía y comprensión. En la traducción se pierden la mayoría de los juegos de palabras ingeniosamente dispuestos por Templin, que sólo tienen pleno sentido para un lector anglosajón. Tratemos de poner en román paladino algunos de ellos[8].

Los primeros cuatro versos contienen, al menos, dos juegos de palabras de naturaleza paronomástica. El primero consiste en jugar con el par «flashlight» (linterna) / «flesh lights» (literalmente, «luces [o semáforos] de la carne»). El segundo se aprovecha la similitud fonética entre la expresión que se usa en inglés para huevos fritos, es decir, huevos que se hacen a la plancha y se ponen en el plato «con la parte soleada arriba» (*sunny side up*), con el adjetivo diminutivo «*sinny*» (pecadorcillo, -a).

En los versos 5-8 encontramos dos juegos de palabras: «Strontius Pilate» parece jugar con la similitud fonética entre «Pontius», que es el nombre propio latino de Pilatos, y «Strontius» (estroncio), un metal altamente reactivo cuyos isótopos radioactivos (estroncio 90) aparecen en una explosión nuclear. Esta alusión a la era del átomo preludia el juego de palabras que encontramos en la expresión «H-balm» (bálsamo H, v. 9), que evoca tanto la el sintagma «H-bomb» (bomba de hidrógeno) como «Preparation H» (preparado H), que es un una conocida pomada antihemorroidal. En el v. 8, «The world's de-clowning years» (los años des-payasadores del mundo) remite a la expresión habitual «declining years» (los años del declive) y, de paso, se emparenta «farce majeure» (farsa mayor), juego paronomástico, a su vez, con la conocida expresión francesa «force majeure» (fuerza mayor).

«Gloomerang» (v. 11) es un neologismo formado por la confluencia de «gloom» (tristeza sombría) y boomerang, el conocido instrumento de los aborígenes australianos, y se relaciona con el coche mortuorio («Hearse»), del v. 13. «My ringdom / for a hearse» (vv. 12-13) es una referencia evidente a la más famosa cita de la tragedia *Ricardo III*, de Shakespeare: «A horse, a horse, my kingdom for a horse!» (¡un caballo, un caballo; mi reino por un caballo!), que es el desesperado grito del monarca descabalgado en la batalla. En inglés, «-dom» es un sufijo que implica cargo o dignidad, jurisdicción o estado. Así pues, podríamos traducir «Ringdom» (v. 12), como «anillez», «anillado» o «dominios del anillo», lo cual parece remitir a esa luna de miel del v. 3.

«Interrelooting» (v. 16), parece un compuesto neológico a partir de los verbos «interrogate» (interrogar) y «loot» (saquear, robar). «The best yo-

[8] Agradezco a mis amables colegas Jeff Loveland y Julián Olivares su ayuda en el desentrañamiento de estos juegos de palabras.

res» (los mejores antaños) es un juego paronomástico con «The best years» (los mejores años). Finalmente, «re-yodeling» (v. 20) —que significa, literalmente, «volver a cantar como los tiroleses»—, juega con la proximidad fonética con «re-modeling» (rehacer, volver a decorar o diseñar).

Terminamos aquí este breve repaso de algunos ecos quevedianos entre los poetas norteamericanos del siglo anterior. Aunque no necesariamente exhaustivos, estos ecos dejan claro, creo, que tanto el Quevedo escritor como el Quevedo personaje cruzaron fronteras culturales y temporales quizá insospechadas. En ese vuelo constante y eterno de versos como abejas que es la escritura poética, los versos quevedianos perseveran entre la miel poética de los siglos.

Bibliografía

Álvarez Hernández, A., «Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo consagrado a Roma, sepultada en sí misma», *Canente,* 6, 1989, pp. 15-27.

Arbesú, D., «La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo xvii», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 317-338.

Asensio, E., *De Fray Luis de León a Quevedo y otros estudios sobre retórica, poética y humanismo,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 2005.

Briar, M., «Spanish Literature», en *The Ezra Pound Encyclopedia,* ed. D. P. Stephanopoulos y S. J. Adams, Wesport, Greenwood P, 2005.

Doce, J., «Moraleja de la incomprensión», *Cuadernos hispanoamericanos,* 571, 1998, pp. 81-87.

Ferri Coll, J. M., *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro,* Alicante, Universidad de Alicante, 1995.

Ferri Coll, J. M. «Varia fortuna del epigrama de Janus Vitalis *De Roma* en la lírica española del Siglo de Oro», en *Actas del Congreso Internacional sobre Humanismo y Renacimiento,* León, Universidad de León, 1998, vol. 2, pp. 333-340.

Fitzmaurice-Kelly, J., *The Relation between Spanish and English Literature,* Liverpool, Liverpool up, 1910.

García-Castañón, S., «The Ruins of Rome Revisited: Translating Vitalis, DuBellay, Szarzynski, and Quevedo», *Translation Review,* 61, 2001, pp. 20-25.

Fusi, J. P., «Introducción». *Hermes, revista del País Vasco (Bilbao: 1917-1922),* Bilbao, Idatz Ekintza, 1988, Edición facsímil.

Hume, M., *Spanish Influence on English Literature,* London, Eveleigh Nash, 1905.

Lowell, R., *Collected Poems,* ed. F. Bidart y D. Gewanter, New York, Farrar, Strauss & Giroux, 2003.

Mainer, J. C., *Regionalismo, burguesía y cultura,* Barcelona, A. Redondo, 1974.

Martyn, J. C., «André De Resende, Original Author of "Roma Prisca"», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* 51, 2, 1989, pp. 407-411.

Monterroso, A., «Lo fugitivo permanece y dura», *El País,* 10 de diciembre de 1980.

Moore, R., «Texts and (Con)texts: the Socio-Cultural Spaces of Quevedo's *"Miré los muros de la patria mía"*, Some Comments on Possible Ways of Teaching Golden Age Spanish Poetry», Internet. 10 de octubre de 2008. Disponible en http://www.stthomasu.ca/~rgmoore/Scholteach/mirelos.ht m

Pound, E., «Some Notes on Francisco de Quevedo Villegas», *Hermes,* 69, 1921, pp. 199-213[9].

Skyrme, R., «"Buscas en Roma a Roma": Quevedo, Vitalis, and Janus Pannonius», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance,* 44, 2, 1982a, pp. 363-367.
Skyrme, R., «Quevedo, Du Bellay, and Janus Vitalis", *Comparative Literature Studies,* 19, 3, 1982b, pp. 281-295.
Templin, E. H., «In Imitation of Francisco Gomez de Quevedo (1580-1645)», *Beloit Poetry Journal,* 11, 3, 1961, p. 25.
Williams, W. C., *The Autobiography of William Carlos Williams,* New York, Random House, 1951.
Williams, W. C., «Introduction», *The Dog & the Fever: A Novella by Don Francisco de Quevedo,* trad. W. C. Williams y R. H. Williams, Hamden, Conn, Shoe String Press, 1954.
Wright, G., «Basil Kennet and Janus Vitalis», *Notes and queries,* septiembre de 2002, pp. 357-360.
Zarucchi, J. M., «Du Bellay, Spenser, and Quevedo Search for Rome: A Teacher's Peregrination», *French Review,* 71, 2, 1997, pp. 192-203.

[9] Hay traducción al español a cargo de Jordi Doce [Cuadernos hispanoamericanos 571 (1998), pp. 89-108)]: http:// descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras / 12604427571264844198624/208254_0028.pdf]

Varia

Quevedo, lector del *Anticlaudiano* de Alain de Lille. Noticia sobre nuevas anotaciones autógrafas

María José Alonso Veloso
Universidad de Santiago de Compostela

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 277-303]

Desde los años 50 y 60 del siglo pasado, comenzó a profundizarse en la faceta de Francisco de Quevedo como lector, y a reconstruirse parcialmente su biblioteca particular, tomando como principal punto de referencia libros poseídos por él que contienen su firma y / o anotaciones. Asensio (1952), Ettinghausen (1964 y 1972), Crosby (1967), Gendreau (1975), Komanecky (1975), Rey (1985), López Poza (1995), López Grigera (1996 y 1998), Schwartz y Pérez Cuenca (1999) –por citar sólo a algunos de quienes informaron sobre los hallazgos– han reforzado la creencia de que Quevedo era un lector de primera mano, a juzgar por el número no pequeño de libros que contienen, junto con su firma, anotaciones autógrafas diversas. Y han mostrado también que su acercamiento a las fuentes clásicas o contemporáneas era el propio de un lector atento y crítico, como se aprecia en sus técnicas anotadoras, próximas a los métodos humanistas y filológicos. Quevedo leía destacando el tema de un pasaje, traduciendo u ofreciendo paráfrasis de un texto latino en español, comentando en latín o añadiendo algún término griego, interpretando, haciendo observaciones estilísticas, criticando tal o cual licencia poética, subrayando versos después reutilizados en su literatura.

El inventario de libros anotados por Quevedo ha ido creciendo de manera constante en los últimos años. En 1975, Maldonado contabilizó 16 títulos de obras anotadas; diez años más tarde, Rey (1985, pp. 64-65), sistematizando la información existente y aportando algún dato nuevo, amplió la relación de obras con anotaciones autógrafas y aclaró algunas dudas sobre ciertos libros que contenían notas de más de un poseedor. Tal catálogo de ejemplares que presumiblemente pertenecieron y fueron manejados por Quevedo se ha ampliado desde entonces,

RECIBIDO: 20-10-2009 / ACEPTADO: 31-10-2009

como se deduce del que aún hoy es el esfuerzo de recopilación más completo y actualizado, realizado por Pérez Cuenca en 2003: su revisión de los datos dispersos de las décadas anteriores le permitió proponer un listado con 33 obras[1]. Cifra significativa si se tiene en cuenta la dispersión de la biblioteca quevediana tras su muerte y la difícil localización de ejemplares sueltos en la actualidad, es, no cabe duda, todavía modesta si pensamos en el número de volúmenes que tal vez poseyó Quevedo; no los cinco mil que mencionaba hiperbólicamente Tarsia (*Vida,* p. 35) y recordaba Pérez Cuenca, pero, desde luego, más que los localizados hasta la fecha[2].

En el apartado de «libros que pertenecieron a Quevedo» conviene deslindar dos situaciones diferentes: ejemplares que, simplemente, llevan su firma (casi siempre en la portada) y volúmenes que contienen anotaciones marginales de su puño y letra, a veces numerosas y extensas, generalmente acompañando pasajes subrayados. En este segundo supuesto es preciso identificar con todo detalle su caligrafía, porque unas veces Quevedo se hizo con un libro que contenía ya apostillas de un poseedor previo, mientras que en otros casos el libro por él anotado llegó a manos de un nuevo lector que, seguidamente, añadió sus propios comentarios. Si no se observa la precaución de analizar con detenimiento la caligrafía de todas y cada una de las anotaciones, se corre el peligro de atribuir a Quevedo juicios y comentarios que no son suyos[3]. Desgraciadamente, más de una vez se ha cometido tal error. Como ejemplo de libros que sólo contienen la firma de Quevedo —y a veces subrayados— se pueden mencionar los de Silvio Belli y Copérnico, la obra *In vaticinia Isaiae,* ejemplares de Antonio Vasconcelos, Nicolo Franco o Francisco de Sales; entre los que contienen notas autógrafas pueden citarse obras de Píndaro, Séneca, Fernando de Herrera, Henrico Stephano, Aristófanes, Aristóteles, González de Salas o Cirilo Hierosolomitano, entre otras[4].

Con todas las cautelas que exigen estas situaciones, este artículo pretende dar cuenta de otro libro con notas autógrafas de Quevedo (además de su firma y abundantes subrayados), que se encuentra entre los fondos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander: el *Anticlaudianus* de Alain de Lille, en un ejemplar de Basileae, 1536. Los antiguos ficheros manuales del centro dedicados a testimonios del siglo xvi mencionan, en su descripción del volumen impreso, que contiene una firma

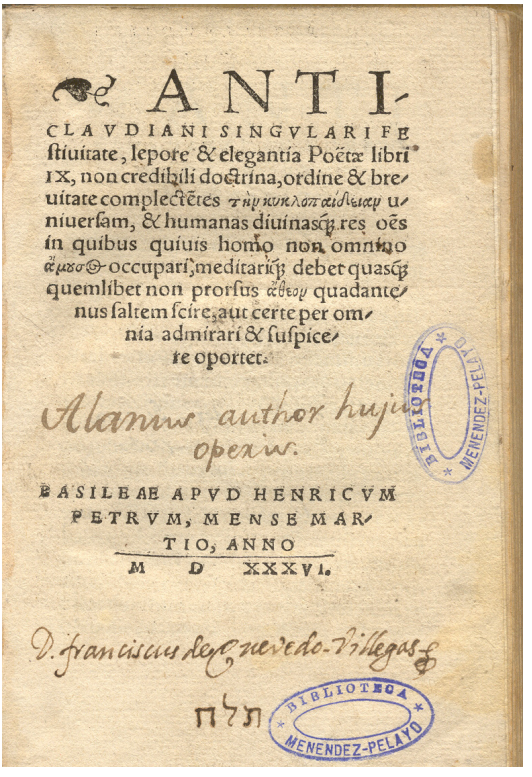
[1] A esta cifra hay que sumar el ejemplar de la *Nueva idea de la tragedia antigua* de González de Salas (Madrid, 1633), que se custodia en la Biblioteca Menéndez Pelayo, y que contiene tres notas autógrafas de Quevedo, como señaló Sánchez Laílla, 2003. También Moya del Baño, 2005 y 2007, se refirió a otros libros que pudieron pertenecer al escritor; ver también, de la misma autora, 2007.

[2] Sobre este asunto, ver López Poza, 1995, p. 90, y Pérez Cuenca, 2003, pp. 297-299.

[3] El riesgo todavía es mayor en el caso de los subrayados de palabras y frases, cuya autoría resulta imposible de deslindar, si no media una clara diferencia en la tonalidad de la tinta.

[4] Para más detalles, ver Pérez Cuenca, 2003, pp. 299-303, de cuya valiosa información me sirvo para esta breve relación.

autógrafa de Quevedo, además de anotaciones marginales de Fernández-Guerra. En realidad, la situación es un poco más compleja: además de la firma del filólogo, bien visible en tinta negra en la guarda anterior, dentro del libro propiamente dicho la mayoría de las notas presenta rasgos típicos de la caligrafía quevediana. Pero, además –y como sucede en otros ejemplares que le pertenecieron–, aquí conviven apostillas que delatan que éste debió de tener más de un poseedor, y que al menos dos de los propietarios escribieron en sus márgenes, por lo que se intentará determinar cuáles son atribuibles a Quevedo y cuáles deben adjudicarse a otra mano[5].


ANTI-
CLAVDIANI SINGVLARI FE
ſtiuitate, lepore & elegantia Poëtæ libri
IX, non credibili doctrina, ordine & bre-
uitate complectentes τὴν κυκλοπαιδείαν u-
niuerſam, & humanas diuinasq; res, oēs
in quibus quiuis homo non omnino
ἄμοιρος occupari, meditariq; debet quasq;
quemlibet non prorſus ἄθεον quadante-
nus ſaltem ſcire, aut certe per om-
nia admirari & ſuſpice-
re oportet.
Alanus author hujus
operis.
BASILEAE APVD HENRICVM
PETRVM, MENSE MAR-
TIO, ANNO
M D XXXVI.
D. franciscus de Quevedo-Villegas
BIBLIOTECA MENENDEZ-PELAYO

Este pequeño hallazgo nos lleva a pensar que la biblioteca santanderina, de por sí rica en fondos quevedianos, alberga restos de los papeles físicamente más cercanos a Quevedo. Como es ya conocido, en ella se custodian importantes testimonios autógrafos de sus obras o relacionadas con el escritor, entre los que cabe mencionar el caso del manuscrito 100, que copia *Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas*[6], así como varias primeras ediciones. Recuérdese asimismo que en este centro se encuentran ejemplares con anotaciones autógrafas de la *Retórica* de Aristóteles, en traducción de Hemógenes

[5] Crosby, 1967, p. 77, y Ettinghausen, 1972, pp. 214-216, describieron la caligrafía de Quevedo, aspecto sobre el cual profundizó Rey, 1985, pp. 14-20, con un examen exhaustivo de sus características a partir del ms. 100 y la versión autógrafa de *Virtud militante*. También a Rey, 1985, p. 65, se debe la advertencia de que en ciertos libros existen anotaciones de dos o más manos; en tal sentido, mostró que algunas contenidas en dos ejemplares custodiados en la BNE y en otro del CSIC no eran de Quevedo: *Lvcii Annaei Flori […] Rervm Romanarvm…*, Paris, 1576; *De optimo reipv. statv, de qve nova insvla vtopuia*; y *[…] Theodosii Tripolitae Sphaericorvm…*

[6] Ofrece un estudio exhaustivo de este testimonio Rey, 1985 y 2009, en su edición de la primera obra.

Hermolao (Lugduni, 1547)[7]; de las comedias de Aristófanes (Basileae, 1542), con dos comentarios autógrafos[8]; y de la «Ilustración» a la *Poética* de Aristóteles de González de Salas (Madrid, 1633), con tres apostillas marginales[9].

Antes de entrar en el análisis del libro que nos ocupa, procede ofrecer una sumaria explicación del contenido del *Anticlaudianus,* obra que gozó de una gran difusión en la Edad Media y el Siglo de Oro. En esta primera fase del trabajo me limito a dar cuenta del hallazgo del ejemplar de la Menéndez Pelayo y a transcribir las apostillas marginales; de inmediato publicaré un análisis exhaustivo, ya muy avanzado, sobre tales anotaciones autógrafas.

El Anticlaudiano[10]

Alain de Lille o Alanus ab Insulis (1128?-1202), teólogo, filósofo escolástico y poeta, fue conocido en su época con el sobrenombre de «doctor universalis», apelativo que también conoció san Alberto Magno más tarde, como recuerda Curtius (vol. I, p. 174). Su amplia cultura le hizo gozar en vida de una gran reputación, reflejada en sobrenombres similares[11]: citado constantemente por sus contemporáneos y sucesores, fue repetidamente comentado y traducido, y su obra conoció numerosas ediciones a partir del siglo XVI.

El *Anticlaudianus* fue su obra más copiada, citada y explicada, el más célebre de los poemas alegóricos del siglo XII, como recuerda Bossuat en su estudio textual, donde señala que tal éxito se atestigua con una amplia tradición manuscrita que supera el centenar de testimonios, mu-

[7] A López Grigera, 1996, se debe la localización de este ejemplar con anotaciones autógrafas de Quevedo, del cual existe una edición facsímil de 1997 y un estudio, a cargo de la misma autora, de 1998.

[8] Rey, 1985, pp. 63-65, comentó manuscritos, cartas y declaraciones, poemas, así como anotaciones en libros y manuscritos reputados por autógrafos de Quevedo; en el último grupo incluyó «*Aristophanis, Comicorum principis, Comoediae undecim, è Graeco in Latinum, ad uerbum translatae, Andrea Divo Iusrtino politano interprete* (Biblioteca de Menéndez Pelayo), portada y pp. 21 y 40» (1985, p. 65). Pérez Cuenca lo mencionó en su relación de 2003. El ejemplar, con signatura (1556), tiene la siguiente portada: ARISTO / PHANIS, COMICO / rũ principis, Comoediae undecim, / è Graeco in Latinũ, ad uerbum trãſ- / latae, ANDREA DIVO Iu]tino / politno interprete. Quarum / nomina sequens indi- / cabit pagina [dibujo de una figura femenina desnuda sobre una bola y en una hornacina; a ambos lados anotación autógrafa de Quevedo:] D. Fr.co Queuedo Villegas [tachado] / Huinomenpone [….] [texto latino autógrafo en cuatro líneas; bajo la figura, iniciales de Quevedo manuscritas:] D. F. D. Q.D.º. V. As. / BASILEAE, [filete] M. D. XLII. / [debajo, dos líneas manuscritas:] Cun anotationibus Domini francisci de Queuedo-Villegas. [firma autógrafa]. En este caso, abundan los subrayados, que se concentran en las obras de Aristófanes *Plvtvs* y *Nebvlae*. En la primera existen dos apostillas marginales: al margen de «Per Hestiam?», anota «Hestia.» (acto III, p. 21); al margen izquierdo de los versos subrayados «Hoc quidem igitur auxiliari legibus iacentibus, / Et non indulgere unquam si quis peccet», «Plutum ipsum, & Batti balsamum» y «Hei mihi misero, expolior in die», anota: «βατχον αλψιον. erat frutex utilis ad multos me dici ne usus qui pro ne nieba + apud Cytenas viro en Africe, ex cuius vectigali completatus est Batus i Deo vecidit in proverbium» (acto VI, p. 40).

chos de los cuales contienen glosas interlineares. En la misma línea, Simpson (1995, p. 22) subrayó que fue uno de los textos más leídos en la Edad Media tardía, hasta el punto de alcanzar de inmediato estatuto de autoridad y mantener su interés vigente al menos hasta el siglo xv. Este hecho explicaría la abundancia de síntesis y comentarios sobre el poema de Alain de Lille, entre los cuales destacan el de su discípulo Longchamps, datado en torno a 1212-1213, o el de Guillaume d'Auxerre. En el clima intelectual del siglo xiii, el *Anticlaudiano* se erige como representante destacado de la cultura humanística, literario-filosófica de las escuelas del siglo xii, y se convierte en modelo para autores y obras insertos en la tradición de la poesía filosófica en Francia, Italia e Inglaterra, entre los cuales cabe destacar a Chaucer, Dante y su *Divina comedia,* el *Roman de la Rose* o *Confessio amantis,* de Gower. Parece probable

[9] Se trata del ejemplar con signatura (12839), con la siguiente portada: ILVSTRACION AL LIBRO / DE POETICA / DE ARISTOTELES STAGIRITA. / POR / DON IVSEPE ANTONIO / GONÇALEZ DE SALAS. Su título es el siguiente: [Un escudo con la inscripción «Philippi IV municifentia». Una mujer, en un grabado que ocupa la totalidad de la página siguiente sostiene un cartel en el que figura el título] NUEVA IDEA / DE LA / TRAGEDIA ANTIGUA [bajo esta línea aparece tachada una firma: D. francisco de Quevedo] / ILUSTRACION ULTIMA / AL LIBRO SINGULAR / DE POETICA / DE ARISTOTELES STAGIRITA / POR DON IUSEPE ANTONIO / GONÇALEZ DE SALAS. / [Más abajo, en recuadro independiente y con letra más pequeña:] EN MADRID. / Lo imprimio Franc. Martinez. / AÑO M DCXXXIII. [al lado derecho del colofón, la que parece firma del grabado:] Juan de Noort / Fecit. Las notas, descritas ya por Sánchez Laílla, son sólo tres, pero se caracterizan por su amplitud: en la sección 2, sobre la Fábula, al final del capítulo, anota al margen izquierdo: «advirtiendo io que porque en las comedias de Ituii Lopez de Avalos que era bueno porque cai en desuentura por las mentiras de un traidor, en lugar de adquirir commiseraçion, se enfureçian los oientes en tal odio que, topando en la calle al farsante que hazia el traidor, le apedreaban i farian, por lo qual vino a no osar hazerse ninguno traze una comedia en que al bueno [tachado] todos los que le querian faboreçer le destruian, i nada le suçedia por culpa sino por desdicha, en que se adquirio con aplauso conmiseracion relixiosa no manchada de odio en enfrureçido» (p. 44); un poco más adelante, apostilla en el margen derecho: «ninguno de todos los que oien se tiene por sumamente malo, i nadie tiene a ninguno de todos por sumamente bueno. Por esto se representa sin commoçion de afectos lo que los oientes no presumen de sí ni de otro» (p. 45); ya en la sección xii, titulada «Del adorno del teatro», existen las siguientes anotaciones al margen derecho y a pie de página: «el sonido era aformado del aire que corria, no del eco, i este aire formava el sonido quando ventaba de la parte que le rezibian los meatos de la estatua, discurriendo por los guecos artificiales, dispuesto se uella, i era a la mañana porque aaquella ora siempre ai viento. i esto es cosa muii facil al Artifiçio acuerdo dela campana de Velilla en Aragón. que se muebe i suena por el lugar donde esta colocada apto a alguna repercusion de viento señalado. D. fr.co de Quevedo» (p. 177).

[10] Resumo la información sobre la biografía y la bibliografía de Alain de Lille, así como sobre los rasgos más destacados del *Anticlaudiano,* que ofrecen dos editores de la obra, en latín y en inglés, respectivamente: R. Bossuat, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1955, pp. 1-53; y James J. Sheridan, Toronto, James J. Sheridan, 1973. Este poema de Alain de Lille está incluido en la *Patrologia* de Migne, ccx, 487-576. Sobre la obra en el conjunto de la tradición literaria europea, ver Curtius, 1976, pp. 174-180; y Green, 1969, vol. 2, pp. 92 y 328-329. Otros estudios de interés sobre la obra son el de Simpson, 1995; y Lewis, 2000, pp. 83-86.

[11] También se le denominó «*doctor famosus*», «*liberalium artium peritus*», «*vates studiosus […] Virgilio maior et Homero certior*», entre otros calificativos.

que la obra hubiese seducido a sus lectores por su carácter enciclopédico y su reflejo de los conocimientos de época, fruto de la formación adquirida por su autor en las escuelas de París. Desde una perspectiva filosófica, en este texto —que interesó a Quevedo hasta el punto de realizar anotaciones marginales en una edición del siglo XVI—, confluyen el neoplatonismo, el amor por la ciencia y el respeto a los ancianos propios de los filósofos de Chartres, así como la concepción de Boecio sobre el papel de la naturaleza y su definición del Dios creador y sus atributos divinos (Bossuat, 1955, p. 33). Desde un punto de vista literario, las fuentes son múltiples: Claudiano, *In Rufinum;* la *Psychomachia* de Prudencio; Boecio y su *Consolatio Philosophia* o *De Arithmetica,* entre otros textos del mismo autor; Martianus Capella, en *De nuptiis Mercurie et Philologiae; De Mundi Universitate,* de Bernardo Silvestre; así como diversas obras de Virgilio, Ovidio, Horacio o Lucano, entre otros.

Otros indicios del papel destacado del texto de Alain de Lille en la tradición literaria y cultural europea fueron señalados por Green (vol. II, p. 92), quien afirmó que a partir del teólogo francés se impuso universalmente la distinción entre «natura naturans» y «natura naturata», como lo prueban los escritos de Vincent de Beauvais, Buenaventura, Averroes, Pedro de Abano, Johannes Eckart o Guillermo de Ockham[12]. Del poeta y teólogo francés derivaría también la idea de que la Fortuna es instrumento de Dios sujeto a la voluntad humana a través del buen juicio y la razón natural, reflejada asimismo en *Roman de la Rose* y en Boecio y recuperada más adelante en España, por ejemplo en *Llibre de Fortuna è Prudencia,* escrito por Bernat Metge en el siglo XIV[13].

El *Anticlaudianus* está datado en torno a los años 1182-1183. Junto al poema *De planctu naturae,* es una de sus obras que mayor difusión logró entre la literatura latina europea de la Edad Media, todavía leída y vigente en el Siglo de Oro. Consta de un prólogo en prosa —en el cual se inserta una referencia a la clásica querella entre antiguos y modernos[14]—, otro en verso y nueve libros con 4385 versos, en hexámetros dactílicos, métrica habitual de la épica. Pese a su título, fue concebida

[12] Alain de Lille suponía que la naturaleza sólo puede estructurar la materia, pero sólo a Dios corresponde crear el alma, por lo que la primera sólo actúa como mediadora entre Dios y las cosas y servidora del hombre. En palabras de Lille, citadas por Green (1969, vol. II, p. 92), la naturaleza «moldea la materia de acuerdo con las formas derivadas de Dios». A propósito de la importancia histórica de Bernardo Silvestre, por haber incorporado a la cultura cristiana la antigua divinidad de la Naturaleza y la Fertilidad, Curtius (1976, vol. 1, p. 167) señala que fue «uno de los eslabones de la 'cadena dorada' que liga a la Antigüedad tardía con el Renacimiento del siglo XII. En ella se funda la especulación de Alain de Lille, y además la serie de poéticas latinas que comienza hacia 1170 con la de Mateo de Vandôme y se prolonga hasta entrado el siglo XIII».

[13] Ver el análisis de la Fortuna de Green (1969, vol. 2, p. 328). La idea de que el hombre tiene la suerte en su propia mano, rara en la Edad Media, «reaparece en el Renacimiento» (1969, vol. 2, p. 329).

[14] Como advierte Curtius (1976, vol. 1, p. 177), Alain de Lille, que se adscribe al grupo de los «antiguos», recuerda la frase de Bernardo de Chartres en la que se afirma que los modernos son enanos encaramados en hombros de gigantes.

no como refutación de la obra *In Rufinum*, de Claudiano, sino a modo de texto paralelo: a Rufino, representante de una maldad diabólica, se contrapone el hombre ideal, un hombre completamente nuevo. Es un poema épico alegórico, en cuyo prólogo se habla de tres niveles de lectura: el sentido literal, equiparable al de un agradable libro de aventuras; la instrucción moral como guía de un camino de perfección; y la alegoría, cuyo sentido profundo sólo está accesible para los intelectos más avanzados[15]. En este tratado moral escrito bajo una forma alegórica, predomina la idea de que la razón puede aprehender verdades físicas si está guiada por la prudencia, pero sólo accede a las de tipo religioso con la ayuda de la fe. Según la estructura del conocimiento representada en el poema, la Razón llega al límite de la filosofía natural y se sostiene por el conocimiento aportado por los sentidos; Phronesis (Prudencia), en representación del intelecto, es capaz de dejarse llevar más allá de los sentidos (con la única excepción del oído) hacia la contemplación de las formas puras, no relacionadas con la materia; tras el encuentro con la «*puella poli*» (la Teología) que le sirve de guía, en el libro v, y con el auxilio de la fe, se produce la entrada en el ámbito de la inteligencia.

La acción del poema de Alain de Lille comienza cuando las hermanas celestiales de Naturaleza acuden a su llamada para crear un hombre perfecto. Reunidas en concilio celestial, proponen crear un nuevo hombre que sea a la vez Dios. Pese a los recelos que suscita una misión que parece necesitar un artesano superior, la Razón propone acudir a Phronesis, quien conoce los misterios divinos, una idea que aprueba Concordia. Phronesis está asistida por siete doncellas, símbolo de las artes liberales, que preparan el carro en el que hará el viaje por el cielos: Gramática forja el timón, Dialéctica el eje, Retórica dora las piezas; Aritmética, Música, Geometría y Astronomía preparan las cuatro ruedas; y los cinco sentidos se enganchan como caballos. En su ascenso a las esferas celestes, acompañada por Razón, se encuentran con Teología, quien se ofrece como guía hacia el palacio divino. Dejando atrás a Razón y el cerro, asciende por el cielo de cristal y llega al Empíreo, sede de los coros angélicos, de los bienaventurados y la Virgen María. Dios accede a la petición de Phronesis y, tras el regreso, Naturaleza crea un cuerpo para el cual sus hermanas celestiales ofrecen dones diversos, con el apoyo incluso de la mudable Fortuna. Alecto se opone al hombre nuevo y se entabla la lucha entre las virtudes y los vicios, con la victoria del hombre nuevo y la retirada de los males al mundo inferior[16].

La información aportada, aunque tal vez muy conocida, parece necesaria para entender las causas del interés que la obra pudo despertar en Quevedo y, también, el sentido de sus anotaciones autógrafas a la misma.

La crítica ha subrayado con frecuencia la incoherencia entre las dos partes de que consta el *Anticlaudiano*. Simpson intentó demostrar la uni-

[15] Lille, *Anticlaudianus*, ed. Sheridan, p. 41, nota 11, identifica en estos niveles tres de los sentidos posibles admitidos para el caso de las Sagradas Escrituras: el literal, el moral, el alegórico y el místico.

dad de la obra y la relación que existe entre ambas; en su opinión, los libros I-VI contienen un programa educativo, en el cual el movimiento de Phronesis está determinado por una jerarquización de las ciencias teóricas, según la división aristotélica de la filosofía, aunque la Teología no es una mera subdivisión en el ámbito de la sabiduría, sino que ocupa una posición preeminente en la cima; por su parte, los libros VII-IX se dedican a las ciencias prácticas (ética, economía y política) de acuerdo con el esquema aristotélico.

A juzgar por la distribución de las notas marginales autógrafas del ejemplar del *Anticlaudiano* de 1536, Quevedo leyó con un detenimiento mayor la primera parte, en especial sus cinco primeros capítulos, donde anotó y subrayó especialmente pasajes sobre las figuras de la Prudencia y la Razón, la descripción de las siete artes liberales, los planetas y las jerarquías celestes. De manera significativa, en la parte segunda sólo se interesó por la caracterización de la Fortuna, basada en su tópica inestabilidad.

Alain de Lille no se encuentra entre los autores más imitados y citados por Quevedo, pero el ejemplar de la biblioteca de Menéndez Pelayo, que pudo haber formado parte de su biblioteca particular, permite aventurar que lo manejó, lo que, además, confirma una amplia difusión ya conocida en autores europeos que se encuentran entre sus modelos. Entre los pocos casos de imitación del *Anticlaudiano* que se han señalado en la obra quevediana se puede mencionar un pasaje descriptivo del paraíso en el cual el autor francés identifica el firmamento con un campo de estrellas y que Quevedo reescribe, con una formulación metafórica más audaz, en el poema épico religioso *Poema heroico a Cristo resucitado*[17]. Tal vez sus anotaciones al texto del siglo XII ofrezcan ahora nuevas pistas para identificar otras posibles imitaciones.

Descripción bibliográfica

Una vez explicado el contenido del *Anticlaudianus,* se ofrece la descripción bibliográfica del ejemplar y la transcripción de las apostillas atribuibles a Quevedo, con una mínima contextualización de las mismas.

Lomo: *Anti-Claudianus*

[16] Según Lewis, 2000, p. 84: «en la medida en que el hombre perfecto, al final del poema, prueba su brío en el combate contra los vicios, el poema puede ser descrito como una *Psychomachia* precedida de una larga introducción; y Alain […] probablemente creyó que componía una épica». Tras negar valor literario al texto medieval, este estudioso considera que la importancia del mismo es doble: por una parte, aportó un prestigio renovado al método alegórico, que con él resultó más atractivo que en el caso de sus predecesores; por la otra, su contenido moral le convirtió en «documento del humanismo de Chartres»; «celebración del *tertium quid* entre las concepciones corteses y religiosas de la vida buena» (2000, p. 86). En opinión de Lewis, el hombre perfecto descrito no se atenía tanto a los estándares de la Iglesia cuanto al patrón caballeresco del «gentilhombre noble y virtuoso», lo que le habría convertido en precedente de Castiglione más que seguidor de Prudencio.

[17] Se trata del pasaje que comienza «El firmamento duplicado en flores», según señaló Varela Gestoso, 1999, p. 348.

Portada: ANTI- / CLAVDIANI SINGVLARI FE / ſtiuitate, lepore & elegantia Poëtae libri / IX, non credibili doctrina, ordine & bre- / uitate complectetes τκμκυκλοπαίδιειαμ u- / niuersam, & humanas diuinasque res o~es / in quibus quiuis homo non omnino / άμγσΘ occupari, meditarique debet quasque / quemlibet non prorſus άθεομ quadante- / nus ſaltem ſcire, aut certe per om- / nia admirari & ſuſpice- / te oportet. / [encima del pie de imprenta, nota manuscrita: «Alanus author hujus / operius»] BASILEAE APVD HENRICVM / PETRVM, MENSE MAR- / TIO, ANNO / [filete] M D XXXVI [debajo, firma autógrafa de Quevedo: D. franciscus de Quevedo-Villegas (y firma) / Π ζ Π]

Colofón: BASILEAE EXCVDE. / *bat Henricus Petrus, mense / Martio, Anno* / M D. XXXVI.

Preliminares: carece de preliminares legales; los literarios ocupan, con la portada, los seis folios iniciales.

Título: [en tinta muy tenue, en el margen superior, anotación autógrafa de Quevedo: «Alanus Autor huius operis. ~». Dibujo vegetal] ANTI- / CLAVDIANI IN NOVEM / LIBROS SEQVENTES / PRAEFATIO.

Cotejo: 8°: A^8-M^4 ($5; 3 en el cuadernillo M).[18]

Paginación: 1h. + 6 fols. (el último sin foliar) que contienen portada y prefacio + 2 h. (la última con anotación manuscrita de Quevedo) + 184 pp. (la última, sin número, contiene un grabado: una cabeza insufla fuego desde el cielo; una mano que porta un martillo golpea un objeto alcanzado por el fuego) + 1 h.

Ejemplar consultado: Biblioteca de Menéndez Pelayo, con signatura (466).

Transcripción de las notas de Quevedo

Como sucede en otros ejemplares que contienen anotaciones autógrafas de Quevedo, existe una firma en la portada que le acredita como propietario del volumen; un número importante de anotaciones marginales, concentradas en algunas partes de la obra; y abundantes subrayados de versos o marcas en los márgenes de ciertos pasajes. Aunque en este último caso resulta imposible atribuir con toda certeza a Quevedo la autoría de los subrayados, la firma y las notas de su puño y letra, realizadas con tinta similar, invitan a suponer que también los primeros pudieron haber sido obra del escritor, porque, además, las anotaciones suelen incluirse en pasajes marcados con un subrayado.

El ejemplar del *Anticlaudiano* contiene un total de 64 apostillas marginales manuscritas: de ellas, 53 son autógrafas de Quevedo; 2 (las que tienen los números 51 y 52) son de probable autoría quevediana; 8 (las numeradas como 2, 29, 32, 34, 37, 39, 41 y 43) deben ser atribuidas a otra mano[19]; y 1, la cita de Petrarca en una hoja en blanco (con el número 4) tal vez no sea de Quevedo ni tampoco del segundo anotador. El interés que el texto de Alain de Lille suscitó en Quevedo (y tomo sólo

[18] El símbolo $ indica el número de páginas con signatura dentro de cada cuadernillo.

en consideración en este cómputo sus anotaciones autógrafas seguras o probables) no es homogéneo en el conjunto de la obra, dado que subrayados y notas se concentran en los cinco primeros libros: el primero contiene 16, el segundo 10, el tercero 6, algunas de ellas muy escuetas, el cuarto 15, el quinto 5 y el octavo sólo una; no existen, en cambio, en el sexto, en el octavo y en el noveno. Por oposición a las del segundo anotador mencionado, las notas de Quevedo presentan los siguientes rasgos: son más extensas; cuando se limitan a una única palabra y forman parte de una serie (las artes liberales o alguno de los planetas), se insertan en versos o pasajes que señalan algún rasgo destacado del personaje descrito; presentan peculiaridades ortográficas o de puntuación (un punto al final del texto de la apostilla) similares a las contenidas en otros libros de su biblioteca con anotaciones autógrafas.

Antes de la transcripción, conviene advertir que, en ocasiones, no resulta fácil delimitar los versos a que se refiere cada apostilla quevediana: en unos casos el texto manuscrito se sitúa al comienzo de un pasaje subrayado, en otros al final; a veces sintetiza un pasaje no subrayado, mientras que en otras ocasiones se refiere a un único verso, a una breve expresión o incluso a una palabra. Por esta razón, la asociación que se propone entre las notas de Quevedo y los versos latinos es plausible, pero no exacta.

1. Portada: firma autógrafa de Quevedo: «D. franciscus de Quevedo-Villegas» (fol. 1). En la lámina 1 se aprecia la convivencia de anotaciones de dos caligrafías diferentes.

2. En la portada, la otra anotación manuscrita tiene rasgos caligráficos diferentes, por lo que debe atribuirse a otra mano: «Alanus author hujus operius» (fol. 1).

3. A continuación del folio de portada, al comienzo del prefacio y encima del título, figura otra anotación manuscrita, en este caso sí atribuible a Quevedo, que indica el autor de la obra: «Alanus Autor huius operit».

4. Segunda hoja en blanco, tras el prefacio y antes del comienzo de la obra, existe otra anotación manuscrita, en letra más pequeña y regular, que no parece de Quevedo: «Petrarcha pag. 1031. sufficiat sibi Anticlaudianus Alani sui, paulo minus taediosus Arcchitrenio poëta ambo barbarici». La cita procede de la obra polémica de F. Petrarca titulada *Invectiva contra cuiusdam anonimi Galli calumnia* o *contra eum qui maledixit Italie* (1373), que, dirigida contra Jean de Hesdin y los franceses, exalta la cultura italiana y la antigüedad grecolatina.

[19] Para mayor claridad, durante la transcripción de las anotaciones manuscritas se indicará expresamente cuáles parecen atribuibles a mano diferente de la de Quevedo; debe sobrentenderse que el resto presenta sus peculiares rasgos caligráficos. Sólo adjudico expresamente al escritor las apostillas que aparecen en el pasaje de las artes liberales, para evitar la confusión que se podría derivar de la alternancia de las caligrafías de Quevedo y de una segunda mano en la mención de las siete doncellas.

5. «solloza» (I, p. 5).

La anotación se sitúa al margen derecho del último verso de un largo pasaje subrayado, que abarca el siguiente texto: «In quo pubescens tenera lanugine florum […] Producens lachrymas, fontem sudore perenni / Parturit, & dulces potus singultat aquarum» (vv. 61-99)[20].

La expresión se refiere al modo en que sale agua de una fuente, y forma parte de la descripción del jardín de Naturaleza.

6. «edificio» (I, p. 5).

Subrayados: «Ardua planities & nubibus oscula donat» (v. 108) y «Aëra metitur altis suspensa columnis. / Sidere gemmarum praefulgurat, ardet in auro» (vv. 114-115). Anotación al margen y un poco más arriba del penúltimo verso subrayado:

Referencia a la casa de la Naturaleza descrita en el pasaje.

7. «tenebrosi carminis» (I, p. 8).

Anotación al margen izquierdo de «Gesta ducis Macedum tenebrosi carminis umbra» (v. 168).

Tal sintagma se refiere al estilo de una oda de Maevius.

8. «Nero» (I, p. 8).

Anotación al margen de «Indulgens sceleri, cogit plus uelle furorem, / Quam furor ipse uelit, quicquid distillat ab illo / Nequitiae, totum sese partitur in orbem. / Illic diues eget, sitit aurum totus in auro / Midas, nec metas animo concedit habendi» (vv. 172-176).

El pasaje recrea la tópica locura de Nerón, mencionada por Quevedo en muchas de sus obras, pero también la avaricia de Midas.

9. «quien redimio con mexor cara el caos antiguo» (I, p. 9).

Nota al margen de «Quis chaos antiquum uultu meliore redemit» (v. 191).

El sujeto del verso anotado es la Naturaleza, que atiende a las acciones del creador en los orígenes del universo.

10. «sacra de Christo Domino» (I, p. 10).

La apostilla se sitúa a la izquierda de los siguientes versos, no subrayados: «Vnaque; quam plures exterminet unda liturae. / Non terre fecem redolens, non materialis / Sed diuinus homo nostro molimine terras / Incolat, & nostris donet solatia damnis» (vv. 234-237).

Es posible que la anotación quevediana muestre una asociación del «hombre perfecto» —descrito por la Naturaleza y cuya búsqueda determinará el viaje de Prudencia hasta Dios— con Jesucristo[21]: de él dice en su discurso que será humano en la tierra y divino en el cielo, que será a un tiempo Dios y hombre.

[20] En todos los casos señalaré, además del libro y la página del ejemplar anotado tras la anotación marginal, el número de los versos a los que parecen referirse las anotaciones, a continuación del texto latino. Como la edición manejada por Quevedo carece de tal numeración, pero me parece útil para localizar los pasajes, tomo las referencias de la edición de R. Bossuat, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1955.

11. «Prudenzia» (I, p. 12).

La anotación se introduce al margen izquierdo de los versos subrayados «colla pererrat, / Aurea cesaries, sed acu mediata refrenat / Litigium crinis, & regula pectinis instat» (vv. 271-273).

Comienza la descripción del personaje alegórico de la Prudencia[22].

12. «el litijio de los cabellos» (I, p. 12). Aunque la anotación autógrafa de Quevedo parece ser «camellos», por el contexto es posible suponer que la lectura es la indicada.

Nota al margen derecho de «colla pererrat, / Aurea cesaries, sed acu mediata refrenat / Litigium crinis, & regula pectinis instat» (vv. 271-273).

En el pasaje irrumpe la Prudencia, que en la descripción domeña sus cabellos.

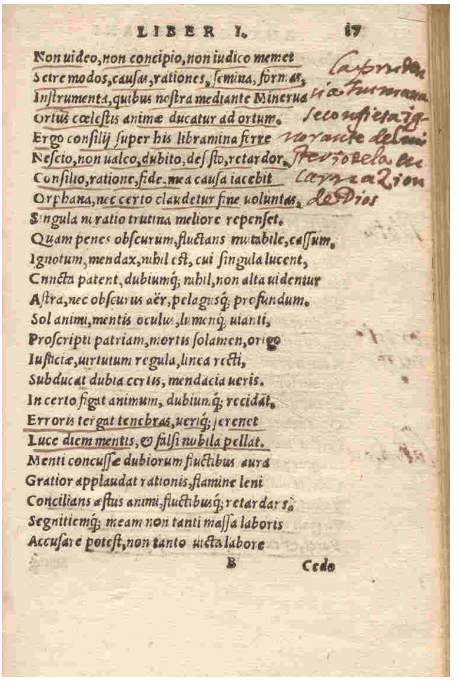
13. «vestido» (I, p. 13).

Anotación al margen derecho de varios versos subrayados, el primero de los cuales es «vestis erat filo tenui contexa, colorem» (v. 303).

La nota se inserta en la descripción de las ropas de la Prudencia.

14. «la prudencia humana se confiesa ignorante del misterio de la encarnazion de Dios» (I, p. 17), anotación legible en la lámina al lado.

Anota al margen derecho de «Non uideo, non concipio, non iudico memet / scire modos, causas, rationes, semina, formas, / Instrumenta, quibus nostra mediante Minerua / Ortus caelestus animae ducatur ad ortum. / Ergo consiliis super his libramina ferre / Nescio, non ualco, dubito, desisto, retardor. / Consilio, ratione, fide, mea causa iacebit / Orphana, nec certo claudetur fine uoluntas» (vv. 391-398).


LIBER I. 17

Non uideo, non concipio, non iudico memet
Scire modos, causas, rationes, semina, formas,
Instrumenta, quibus nostra mediante Minerua
Ortus cœlestis animæ ducatur ad ortum.
Ergo consilij super his libramina ferre
Nescio, non ualco, dubito, desisto, retardor.
Consilio, ratione, fide, mea causa iacebit
Orphana, nec certo claudetur fine uoluntas.
Singula ne ratio trutina meliore repenset.
Quam penes obscurum fluctans mutabile, cassum.
Ignotum, mendax, nihil est, cui singula lucent,
Connecta patent, dubiumq; nihil, non alta uidentur
Astra, nec obscurus aër, pelagusq; profundum.
Sol animi, mentis oculus, lumenq; uidenti,
Proscripti patriam, mortis solamen, origo
Iusticiæ, uirtutum regula, linea recti,
Subducat dubia certis, mendacia ueris.
Incerto figat animum, dubiumq; recidat,
Erroris tergat tenebras, ueriq; reuenet
Luce diem mentis, et falsi nubila pellat.
Menti concussæ dubiorum fluctibus aura
Gratior applaudat rationis flamine leni
Concilians æstus animi, fluctibusq; retardans,
Segnitiemq; meam non tanti massa laboris
Accusare potest, non tanto uicta labore

B Cedo

[21] Como resume Simpson, 1995, p. 117, la crítica ha sido unánime al concluir que «the New Man is not Christ»; pese a tal acuerdo y al hecho de que en la obra no se mencione a Cristo, considera que existe una alusión directa a él en el libro V, vv. 540-543, donde el cielo al que accede Phronesis parece gobernado por María y Cristo.

[22] *Phronesis*, definida por Aristóteles en *Ética a Nicómaco*, 1142a, y diferenciada de la otra virtud intelectual que toma en consideración, *sophia*, es un término griego equivalente al latino *prudentia*.

El personaje alegórico de la Prudencia se muestra consciente de sus limitaciones, en un pasaje que rinde tributo a la Razón y se prolonga también en los vv. 399-413.

15. «Nota» (I, p. 18).

Nota autógrafa al final y la izquierda de los versos subrayados «Sed quia principia nullo concludere fine, / Vel dare principiis fines aliunde profectos, / Vt primo medium, medio non consonet imum, / Censetur turpae, fluitans, mutabile, stultum, / Cedere principijs malo, quam cedere fini» (vv. 420-424).

Quevedo se interesó en este caso por el final del pasaje en el que la Prudencia prepara su discurso, en estilo directo, y se muestra partidaria de abandonar antes de acometer una tarea, para evitar el fallo en su ejecución final. Su interés tal vez hubiese estado relacionado con la mención del medio virtuoso, que, definido por Aristóteles en su *Poética,* fue glosado por Quevedo en diversas ocasiones.

16. «comparaçion» (I, p. 18).

Nota referida a «Qualiter aura fremit, fluit aer, fluctuat unda. / Quam primo Zephyrus cum planat flamine leni. / Si maris excutiat Borealis turbo soporem, / Vel maris instantes cogat uigilare procellas» (vv. 429-432).

La metáfora de los vientos contrarios, que enfrenta a Naturaleza y Prudencia, sirve para reflejar las dudas que suscitan en la asamblea a la que se dirigen.

17. «la Razon» (I, p. 18).

Anotación al margen de versos no subrayados: «Perstat maiori flatu prudentia mentes: / Erigitur ratio, poscitque; silentia nutu» (vv. 435-436)

En el pasaje, la Razón pide silencio al auditorio al que se va a dirigir.

18. «los insultos del tacto» (I, p. 19).

Subrayados, entre otros, los siguientes versos: «Vitrea mollities, quae tactus abdicat onmen / insultum, digitique; leues uix sustinet ictus» (vv. 452-453). Anotación en el margen derecho.

La mano derecha de la Razón brilla con el reflejo de los tres espejos; la nota de Quevedo se refiere a la fragilidad del espejo, que apenas soporta el leve tacto de un dedo[23].

19. «L. cretum.» (I, p. 20). No se lee con claridad.

[23] Entre las fuentes filosóficas manejadas por Alain de Lille, Bossuat, 1955, p. 33, defendió el predominio del neoplatonismo de la escuela de Chartres en lo que atañe al proceso de creación y a la distinción entre las ideas y las formas, que la Razón percibe en sus tres espejos. Simpson, 1995, p. 3, se refirió a la descripción de los espejos de la Razón, al final del libro I, como reflejo de una división de la ciencia que procede de Boecio, en *De Trinitate*. En su opinión, el primero refleja la unión de forma y materia, en relación con la Física; el segundo, la separación artificial de las formas de la materia, las formas abstractas, a propósito de las Matemáticas; y, en el espejo de oro, las más elevadas fuentes de la vida, las formas puras, arquetípicas, esto es, la forma pura de Dios, en alusión a la Teología.

La nota está al margen de varios versos subrayados, entre ellos la expresión «mobile certum» (v. 480).

La anotación se inserta en la descripción del segundo espejo que porta la Razón, de plata, en el cual ve simple lo complejo, celestial lo caduco, idéntico lo diferente, ligero lo pesado, estático lo que se mueve, brillante lo oscuro […] y lo fijo voluble. No resulta fácil determinar a qué se refiere la apostilla quevediana, que puede contener una errata y referirse a «certum» o copiar el participio pasado del verbo latino *cresco*.

20. «el oro es el postrero espexo» (I, p. 20).

Anota al margen izquierdo de «Auri nobilitas auro decoctior omni, / Vixque; suum dignata genus speciemque; fateri, / In speculi transit speciem, quae tertia rerum / Vmbras mentiri nescit, sed singula monstrat / Tersius, & specie meliori cuncta figurat. Hic rerum fontem» (vv. 483-488).

La apostilla se inserta en la descripción del tercer espejo de la Razón, de oro, en el cual el personaje alegórico ve reflejada la fuente de las cosas, esto es, la creación del universo.

21. «la voluntad. i uestida la mente de palabras, la derrama tratable en los oidos» (II, p. 22).

Nota al margen izquierdo de «Anticipare cupit uisus auriga uoluntas. / Euocat ergo foras mentem rationis inundans / Eloquium, sermoque; modum decurrit in istum» (vv. 4-6).

La paráfrasis se inserta en la introducción del discurso de la Razón, en estilo directo, en un pasaje donde se destaca el proceso de transformación del pensamiento en palabras adecuadas para el auditorio.

22. «Prudencia» (II, p. 27).

Varios versos subrayados; entre ellos y al final, «Quam Phronesis? cui cuncta dei secreta locuntur» (v. 147), en cuyo margen derecho se sitúa la anotación.

Esta parte del discurso pronunciado por la Razón subraya que Phronesis (Prudencia) es el embajador idóneo para la misión de crear al hombre perfecto, habida cuenta de que para ella se desvelan todos los secretos de Dios.

23. «rehusa la Prudencia» (II, p. 28).

Nota al margen de estos versos sin subrayar: «Sed tamen assensum prudentia sola minorem / Donat, seque; parem tanto negat esse labori. / Cogitur, illa negat. meruitque; negatio coge» (vv. 160-162).

Tras el discurso de la Razón, y frente a la aceptación general de su idoneidad como embajadora, la Prudencia no se siente capaz de cumplir la misión encomendada y renuncia.

24. «la Concordia i su figura» (II, p. 28).

Anota al margen izquierdo de versos subrayados en esta página y también la siguiente. Son: «In medium cuncta medians concordia sese / profert, in cuius facie deitatis imago / splendet, & humani fastidit taedia ultus. / Pacem sponte tenet crinis, flammantior auro, / se sibi conciliat,

nec opem sibi pectinis optat, / Sed sibi sufficiens in tanta pace quiescit, / Vt nec perstantis Boreae suspiria crinem» [sigue el subrayado hasta más de la mitad de la p. 29]» (vv. 166-172 y ss.).

El texto latino se detiene en la descripción de la Concordia, considerada mediadora en todos los asuntos.

25. «Razonamiento de la Concordia» (II, p. 30).

Anotación al margen izquierdo de diversos versos, algunos subrayados: «Si mea iura, meas leges, mea foedera, mundus / olim seruasset, uel ad huc seruaret amoris / Vincula, non tantis gemeret sub cladibus orbis» (vv. 213-215).

Es ahora el turno del discurso en estilo directo de la Concordia, quien recuerda que no habrían ocurrido tantos desastres si el mundo hubiese seguido sus normas.

26. «adoptose los aspides al pecho. Cleopatra.» (II, p. 31).

Anota al margen derecho de «De facili posset uitasse, nec uxor adoptans / Mammis serpentes, colubros lactasset, & ipsos / Vberibus potans potasset in ubere mortem» (vv. 239-241).

En este pasaje se narran las desgracias sobrevenidas a diversos personajes históricos, como César. Alain de Lille acaba de referirse a Marco Antonio y ahora lo hace a su esposa, quien se suicida tras la derrota sufrida por aquél del modo descrito por Quevedo —haciéndose morder por un áspid—, para evitar la humillación del triunfo de Octaviano[24].

27. «1 libens 2 debret opus tantum 3 torperet nostra» (II, p. 34).

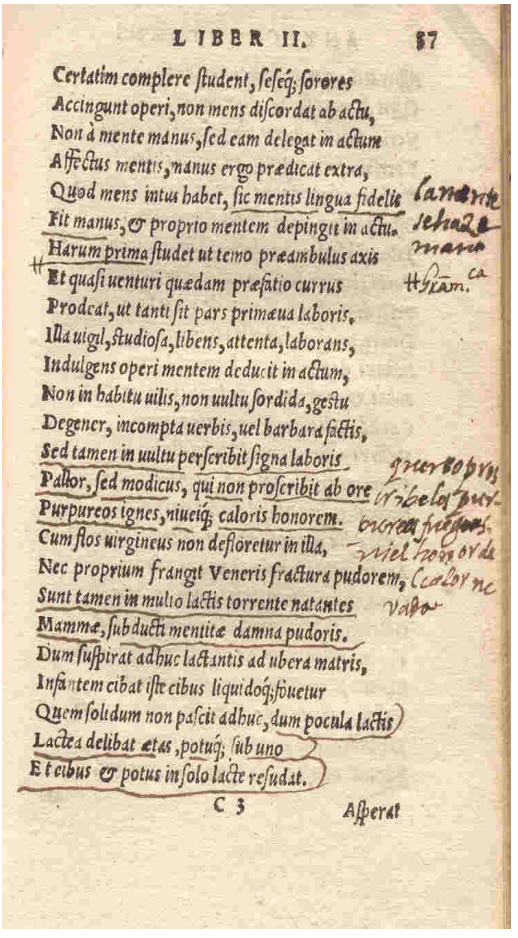
Anota destacadas, numerándolas, tres expresiones del texto latino, situadas al margen de estos versos no subrayados: «Nos omnes que sola libens et sponte mouere / In tantum deberet opus tantumque fauorem, / Si flamata minus to peret nostra uoluntas» (vv. 306-308).

Quevedo selecciona el final del discurso de Concordia, marcadamente retórico; su contenido y su interrogación final consiguen romper la indecisión de Prudencia para que asuma la labor encomendada. En el libro figura subrayado un poco más abajo el verso «Tempestas animi moritur» (v. 312), que sintetiza el efecto de tal alocución.

28. «la mente se haze mano» (II, p. 37). Véase la lámina en la página siguiente.

Nota al margen derecho de «Quod mens intus habet, sic mentis lingua fidelis / fit manus, & proprio mentem depingit in actu» (vv. 378-379).

[24] La anécdota sobre el suicidio de Cleopatra, recogida por Plutarco, en *Vidas paralelas* «Marco Antonio», 85-86, fue muy popular en la pintura y la literatura de la época, como lo prueban los abundantes lienzos conservados y las referencias en el teatro de Lope de Vega o Rojas Zorrilla y en un villancico de Juana Inés de la Cruz: «Un áspid al blanco pecho / aplica amante Cleopatra» (III, vv. 1-2).


LIBER II. 87

Certatim complere ſtudent, ſeſeq; ſorores
Accingunt operi, non mens diſcordat ab actu,
Non à mente manus, ſed eam delegat in actum
Affectus mentis, manus ergo prædicat extra,
Quod mens intus habet, ſic mentis lingua fidelis
Fit manus, & proprio mentem depingit in actu.
Harum prima ſtudet ut temo præambulus axis
Et quaſi uenturi quædam præfatio currus
Prodeat, ut tanti ſit pars primæua laboris,
Illa uigil, ſtudioſa, libens, attenta, laborans,
Indulgens operi mentem deducit in actum,
Non in habitu uilis, non uultu ſordida, geſtu
Degener, incompta uerbis, uel barbara factis,
Sed tamen in uultu perſcribit ſigna laboris
Pallor, ſed modicus, qui non proſcribit ab ore
Purpureos ignes, niueiq; caloris honorem.
Cum flos uirgineus non defloretur in illa,
Nec proprium frangit Veneris fractura pudorem,
Sunt tamen in multo lactis torrente natantes
Mammæ, ſub ducti mentitæ damna pudoris.
Dum ſuſpirat adhuc lactantis ad ubera matris,
Infantem cibat iſte cibus liquidoq; fouetur
Quem ſolidum non paſcit adhuc, dum pocula lactis
Lactea delibat ætas, potuq; ſub uno
Et cibus & potus in ſolo lacte reſudat.

C 3 Aſperat

La expresión metafórica de Quevedo sintetiza el modo en que la Prudencia asume la misión, consiguiendo que su corazón (su mente) y sus acciones (sus manos) sean uno en la ejecución de la tarea; como subraya el texto latino, su corazón no se opone al trabajo, ni sus manos a su corazón, de manera tal que el mero deseo de la mente basta para poner a trabajar a sus manos: la mano se convierte así en fiel intérprete de la mente.

29. «Gram.ca» (II, p. 37). Caligrafía de difícil atribución, aunque tal vez sea la del segundo anotador mencionado, como se aprecia en la lámina al lado.

Nota al margen de «Harum prima studet ut temo praeambulus axis» (v. 380).

La Gramática inaugura la célebre descripción de las siete doncellas, las siete artes liberales. A partir de este punto y hasta el séptimo retrato, se combinan anotaciones marginales muy breves que parecen proceder de dos manos diferentes (la de Quevedo y otra), aunque su contenido es casi igual: una lacónica mención de cada arte, escrita con ortografía ligeramente variante. El segundo autor de las notas parece interesarse sólo por marcar el comienzo de cada descripción; Quevedo irá anotando al margen sus nombres, pero no al principio, sino en pasajes concretos de la descripción que Alain de Lille hace de cada una de ellas, de acuerdo con las pautas marcadas por la obra de Martianus Capella *De nuptiis Mercurii et Philologiae*[25].

[25] Según Bossuat, 1955, pp. 37-38, Alain de Lille se basó fundamentalmente en Martianus Capella para la descripción de las siete artes liberales; su cosmografía fue «la source principale d'Alain de Lille avec le poème de Claudien» (p. 38).

30. «que no proscribe los purpureos fuegos, ni el honor del calor nevado» (II, p. 37). Véase de nuevo la lámina de página anterior.

Apostilla al margen derecho de «Sed tamen in ultu perscribit signa laboris / Pallor, sed modicus, qui non proscribit ab ore / Purpureos ignes, niueique; caloris honorem» (vv. 387-389). Hay más subrayados en la página.

El pasaje comentado forma parte de la descripción de la doncella que representa a la Gramática, cuya palidez no borra el tono rosado de su rostro ni la belleza de su piel blanca como la nieve.

31. «la […] lleba» (II, p. 39). El corchete representa lo que parecen dos letras, tal vez una f y una g, quizá de otra mano, o sólo un tachado.

Anotación al margen derecho de versos subrayados: «litera non sit, / cum sibi praetendat scripturam, nomen, & usum: / Sed cifri loca possideat, solaque; figura / Ius sibi defendens elementi praefirat umbram; / Qualiter in metro secum rixata liquescat / Vocalis uocisque suum deperdat honorem; Qualiter in metro natiuas littera uires / Perdit et ad tempus langet proscripta potestas; / Qualiter in metro uires et iura duarum / Vendicet una sibi, redimendo damna sororum» (vv. 436-445).

La anotación se inserta en una discusión a propósito de si la H es o no una letra «cero o vacía», por carecer de sonido.

32. «Logica» (III, p. 42). Esta primera mención de la segunda arte liberal no parece la caligrafía de Quevedo.

Anotación al margen izquierdo de «Virgo secunda studet, intrat penetralia mentis» (v. 2).

La nota coincide con la irrupción de la segunda de las doncellas, la Lógica, que, según el texto latino, muestra su entusiasmo y explota las profundidades de su mente. En el pasaje se hacen referencias al efecto de cultivar esta disciplina en sí misma, al margen de otros estudios.

33. «Lojica» (III, p. 43). Caligrafía quevediana, frente a la anterior.

Anota al margen derecho de «Praedict, & secum uigiles uigilasse lucernas» (v. 16). Más subrayados en la página.

Las ropas y la palidez de Minerva, diosa romana caracterizada por sus ojos brillantes y acompañada normalmente por un búho que simboliza la sabiduría, delatan que nunca duerme y siempre permanece vigilante.

34. «Rhetorica» (III, p. 48). Como en el caso anterior, la primera mención de la tercera arte liberal no parece la letra de Quevedo.

Nota al margen izquierdo de «Tertia uirgo suo non fraudat munere currum» (v. 138). Más subrayados.

El comienzo de la descripción de la tercera doncella, la Retórica, se subraya que su servicio en el carro que llevará a Prudencia ante Dios no defrauda.

35. «Retorica» (III, p. 49). Letra quevediana.

Anota al margen derecho de «Rethorici, sic picturam pictura colorat» (v. 169).

Sigue la descripción de la tercera de las artes liberales. El interés de Quevedo parece residir en este caso en la ponderación del colorido de la representación de la Retórica, parejo al efecto de los «colores retóricos».

36. «Simaco» (III, p. 52)[26].

Anotación al margen izquierdo de «symachus in uerbis parcus sed mente profundus, / Prodigus in sensu, uerbis angustus, abundans / Mente, sed ore minor, fructu non fi onde beatus, / Sensus diuitias uerbi breuitate coartat» (vv. 236-239).

Parece referirse a Quintus Aurelius Symmachus (340-402), prefecto de Roma cuyo estilo fue muy admirado en la temprana Edad Media y del cual se conservan nueve libros de cartas y discursos. Pudo haber interesado a Quevedo su caracterización estilística, en un pasaje en el cual también se menciona a Cicerón y Quintiliano: se destaca su discurso conciso, su estilo lacónico pero pleno de riqueza intelectual, en consonancia con las propias preferencias compositivas de Quevedo.

37. «Arithmetica» (III, p. 53). La primera mención de la cuarta arte liberal no parece de Quevedo.

Anotación al margen derecho de «Quarta soror sequitur, quartae rota prima sororu» (v. 272). La página tiene más subrayados.

Se introduce ahora a la cuarta de las siete artes liberales, descrita a continuación.

38. «Arismetica.» (III, p. 54). La segunda sí presenta rasgos de la caligrafía quevediana.

Nota al margen de un pasaje con un pequeño subrayado. Se sitúa al lado de «Hic pictura loquens scripto clamansque; figuris» (v. 299), pero el subrayado en tinta similar permite suponer que el pasaje suscitó el interés de Quevedo: «Quae numeri uirtus, quae lex, quis nexus, & ordo, / Nodus, amor, ratio foedus, concordia, limes, / Quo modo concordi numerus ligat omnia nexu. / Singula componit, mundum regit, ordinat orbem, / Astra mouens, elementa ligans, animasque; maritans / Corporibus, terras coelis, colesti caducis» (vv. 301-306).

A propósito de la aritmética, Quevedo parece haberse detenido especialmente en un pasaje que pondera el arte de los números, su poder, su ley, su orden, su proporción, su armonía… Dirigen el universo y ponen orden en el mundo, mueven los astros, unen los elementos, casan las almas a los cuerpos (la idea subrayada), la tierra al cielo, lo celestial a lo transitorio. El verso más próximo a la anotación, y el inmediatamente anterior, subrayan que, pese a su silencio, proclama con sus líneas y figuras el arte completo de los números.

39. «Musica» (III, p. 58). Una vez más, la primera nota sobre un arte liberal, la quinta en este caso, no parece debida a Quevedo; frente a las

[26] Simaco es un autor citado con frecuencia por Quevedo, por ejemplo en *Política de Dios;* tal vez poseyó un ejemplar de la edición de sus epístolas, como sugirió Moya del Baño.

de éste, la anotación parece marcar sólo el inicio de su descripción, no detalles concretos de la misma.

Nota al margen izquierdo de «Quinta soror quartae similis gerit ore priorem» (v. 386).

El comienzo de la descripción de la quinta doncella subraya su parecido físico respecto a la que le precedió.

40. «la Musica» (III, p. 58). Letra de Quevedo.

Anotación al margen izquierdo del verso: «Cernit, & in speculo uultus epulatur ocellus» (v. 397). Más subrayados en la página.

El pasaje subrayado y anotado describe la acción de la Música, que contempla su rostro en un espejo. Se destaca su capacidad para representar o provocar cualquier sentimiento o estado de ánimo. Más adelante, en versos que también aparecen parcialmente subrayados, sigue una referencia a Orfeo y los efectos de su música.

41. «Geometria» (III, p. 61). Caligrafía que no parece la quevediana.

Nota al margen derecho de «Instat sexta soror operi, se funditus urget» (v. 469).

El verso señala la energía con que Geometría emprende la tarea encomendada.

42. «Geometria» (III, p. 62). La nueva mención de la sexta arte liberal sí se debe a Quevedo.

Anotación al margen de «E docet, immensum claudit, spaciosa refrenat» (v. 486).

El verso en el que parece haberse detenido Quevedo subraya cualidades esenciales de la Geometría: pone límite a lo ilimitado, contiene lo amplio.

43. «Astronomia» (IV, p. 64). La intervención del segundo (o primer) anotador se acaba en esta nota, que señala la presentación de la séptima y última arte liberal.

Nota al margen del verso «Vltima subsequttur uirgo quae prima decore» (v. 1). Más subrayados en la página.

La descripción de las artes liberales culmina con la séptima, Astronomía, considerada la primera en belleza (decoro).

44. «Astronomia—» (IV, p. 65). Caligrafía de Quevedo.

La apostilla se sitúa al margen del último verso de varios subrayados: «Vestis imardescit gemmis, auroque; superbit, / Et splendore suo stellas aequare uidetur. / Hic uiget, hic loquitur, hic instruit, hic docet, imò / Dat praecepta suis picturae dote facultas» (vv. 15-18).

Descripción de las ropas de Astronomía, cuyo esplendor de gemas y oro parece rivalizar con el de las estrellas. Se destaca su labor docente en torno a los elementos del mundo celeste y su funcionamiento.

45. «velocitas equi» (IV, p. 68).

Nota al margen de versos subrayados parcialmente: «Ditat eum, nec in hoc patitur sibi damna quod illum / Respersus candore color subrusus inaurat» (vv. 98-99). Un poco más adelante, entre los vv. 100-107, se subraya la velocidad de los caballos.

Quevedo se interesó en este caso por la descripción de los cinco caballos que tiran del carro —aquí, por el primero de la serie, a quien se relaciona un poco más abajo con Pyrois, uno de los caballos del sol[27]— que conduce Prudencia; simbolizan los cinco sentidos, a través de los cuales el hombre alcanza todo el conocimiento. El primero, del cual se habla aquí y que representa al sentido de la vista, destaca por un color rojo que simboliza su poder y porque no corre, sino vuela.

46. «el otro cauallo. 2.» (IV, p. 69).

Anotación al margen de «Nobilitatur equi species, infraque; secundus / Pollet equus, minor in specie, cultuque; minori» (vv. 118-119).

El pasaje destacado por Quevedo compara el segundo caballo, símbolo del sentido del oído, con el primero, considerándolo inferior en nobleza, belleza y velocidad.

47. «. 3. Caballo» (IV, p. 69).

La nota, al margen derecho, se sitúa en la parte inferior de un pasaje subrayado, pero al lado de versos no subrayados, que comienzan: «Tertius a tanta speciei luce parumper» (v. 138).

El tercer caballo enumerado por Quevedo, que simboliza el olfato, no puede competir con los dos anteriores, pese a sus cualidades.

48. «4 Cauallo.» (IV, p. 70).

La página contiene varios versos subrayados, pero la nota fue escrita al margen de alguno no subrayado. «Quartus equus, formaque; iacet cursuque tepescit» (v. 160).

Símbolo del gusto, el cuarto caballo citado por Quevedo destaca no sólo por su inferioridad respecto a los tres anteriores, sino también por su falta de velocidad.

49. «5. Cauallo.» (IV, p. 72).

Nota al margen de dos versos subrayados al inicio de la página, donde existen más subrayados. «Quintus equus, si quis tentet conferre priores» (v. 191).

El último de la serie, que representa al tacto y también suscita anotación de Quevedo, difícilmente tiene la apariencia de un caballo si se le compara con los cuatro que le precedieron.

50. «el fasto o soberbia» (IV, p. 76).

Nota al margen izquierdo de un largo pasaje subrayado: «O fastus uitanda lues, fugienda charybdis, / Culpa grauis, morbus comunis, pu-

[27] Según Ripa —quien cita a Bocaccio y su *Genealogía de los Dioses* IV, en *Iconología* I— el carro del sol va tirado por cuatro caballos: Piróo, Eóo, Etheón y Flegón (p. 167).

bica pestis, / Iantia peccati, uitiorum mater, origo / Nequitiae, semen odij, uenatio pugnae, / Quae cadit ascendens, elata perit, peritura / Erigitur, promota ruit, ruitura tumescit. / Que se ferre nequit, supra se lata, ruinam / Infra se patitur, nec sese substinet imô» (vv. 307-314). En la página siguiente, p. 77, continúa la descripción de la soberbia, con un subrayado que abarca casi toda la página: «Mole sua premitur proprio sub pondere lapsa […] quo fulminis ira tumescit» (vv. 315-335).

La anotación quevediana sigue a la mención de Lucifer, cabecilla de los ángeles que se rebelaron, y forma parte del pasaje en que Phronesis examina los lugares escondidos del aire y unos seres que son mitad ángeles y mitad hombres: los daimones. Se califica a la soberbia, una de las «cuatro pestes» denostadas en *Virtud militante,* como aflicción universal, pestilencia general, madre de vicios, fuente de iniquidad, etc.

51. «Luna» (IV, p. 78). Aunque la primera letra plantea dudas, es probable que sea una anotación de Quevedo.

Nota al margen izquierdo de «Vocibus expirat, ubi Lunae sphera remisso» (v. 351); más arriba están subrayados los versos «Altius ingreditur spatium, quo splendor & ignis / Iura tenent, lux grata micat, sed coniuga luci / Lucis blanditias retrahit uis ipsa caloris» (vv. 342-344).

Al final de la página, nuevo subrayado: «Quomodo iunctus et Phoebus de pauperat illam / Luce, uel è contra Phoebo furatur honorem / Luminis, & populos fallaci nocte timere / cogit, & effigiem noctis sine nocte figurt. / Humores cum Luna parit, cur aequora Lunae / Detrimenta luunt, uel eadem diuite gaudent» (vv. 357-363).

Phronesis accede a la región del éter. El pasaje, en cuyo comienzo anotado por Quevedo se destaca que la música de las esferas celestes se atenúa en el caso de la luna, trata sobre la influencia ejercida por la luna.

52. «Sol.» (IV, p. 79). Aunque la última letra podría ser una *b,* por el contexto parece más probable que se trate de una *l.* Es posible que sea la caligrafía quevediana.

Nota al margen de «Sol ubi iura tenet, ubi solis cercus ardet» (v. 370), verso situado debajo del siguiente subrayado: «Litigat, & radio lucis magna umbra diescit» (v. 368). En la página existen más subrayados.

A partir del v. 369, se narra cómo Phronesis se acerca al sol y contempla su brillo, así como su majestad sobre el resto de los astros. El verso en cuyo margen está la anotación se refiere al lugar donde el sol ejerce su dominio, donde arde su cerco.

53. «Venus.» (IV, p. 80)

Anotación al margen izquierdo. «Qui Venus et Stilboon complexis nexibus aerent» (v. 398).

En el pasaje, Phronesis llega a la región donde cuelgan Venus y Stilbons (Mercurio), estrechamente abrazados (según la tradición mitológica, a causa de las cadenas creadas por Vulcano). Se describe el sonido de sus movimientos.

54. «Mercurio.» (IV, p. 80).

Anotación al margen izquierdo de «Mercurii sirena canit, Venerisque; camenan redit» (vv. 412-413).

La nota parece referida a los versos en que se describe cómo canta la sirena de Mercurio[28], que responde a su amiga Venus con un sonido similar al producido por ella.

55. «Pintura de Marte. ~ Planeta.» (IV, p. 81).

Anotación al margen de los versos «Imperat hic Mars igne calens, foecundus in ira, / Bella ferens, sitiens lites, nostrique; sititor / sanguinis, excutiens pacem, foedusque; recidens» (vv. 420-422). Está subrayada casi toda la página.

La descripción del planeta Marte se detiene en rasgos como su fuego, su fiereza o su color rojo.

56. «Jupiter» (IV, p. 82)

Anotación al margen izquierdo de una página sin subrayados; parece referida al pasaje que contiene la descripción de Júpiter (vv. 441-462) y, de modo particular, al primer verso de la serie: «Tunc iouis innocuos ignes lucisque; serenae» (v. 441).

Quevedo parece destacar los rasgos que hacen de Júpiter un planeta agradable: su fuego no perjudicial, la felicidad de su ambiente sereno.

57. «Saturno.» (IV, p. 82)

La anotación, al margen izquierdo de un texto sin subrayados, parece abarcar el pasaje de descripción de Saturno (vv. 463-483), en particular el verso «Saturnique domos, tractu maiore iacentes» (v. 465).

Más allá del acceso a Júpiter, Prudencia accede a la morada de Saturno, que abarca un área más extensa.

58. «delira el resplandor i resfriada, la llama antes tirita, que çentellea» (IV, p. 83).

Nota al margen de «Intrat, & algores hicmis brumaeque; pruinas / Horret, & ignauum frigus miratur in aestu. / Illic seruet hiems, aestas algescit, & aestus / Friget, delirat splendor dum flamma tepescit. / Hic tenebrae lucent, hic lux tenebrescit, & illic / Nox cum luce uiget, & cum nocte diescit. / Illic Saturnus specium percurrit auaro / Motu, progressuque; graui, longaque; dieta. / Hic algore suo praedatur gaudia ueris, / Furaturque; decus pratis, & sidera florum, / Algescitque; calens, frigens feruescit, & inundat / Aridus, obscurus lucet, iuuenisque; senescit» (vv. 466-477).

Descripción del ambiente en Saturno, donde el invierno padece fiebre y el verano se resfría. Los rasgos antinaturales de este planeta se corresponden con una larga tradición en la que fue asociado con la bestialidad y se le consideró enemigo de la raza humana[29].

[28] Como recuerda Sheridan, en su edición del *Anticlaudianus*, p. 132, nota 51, Platón y Macrobio se refirieron a la existencia de una sirena sentada en cada una de las esferas celestes.

59. «la Prudencia se halla desalentada —» (v, p. 87).

Anotación al margen derecho, al inicio de un pasaje no subrayado, tal vez a los versos «Difficiles igitur aditus facilemque; ruinam / Cum Fronesis uideat magno succedintur aestu» (vv. 70-71).

En su camino al Paraíso, el ánimo de Phronesis, en estado de confusión febril, decae ante las dificultades y los riesgos crecientes (por ejemplo de una caída inminente), así como la negativa a obedecer de los caballos.

60. «Gia que se ofreze a la Prudencia» (v, p. 87).

Nota al margen de los versos «Ecce puella poli residens in culmine, coelum / Despiciens, sursum delegans lumina, quiddam / Extra mundanum toto conamine uisus» (vv. 83-85). Hay más subrayados en la página.

En ese momento de decaimiento de la Prudencia, se describe la aparición de una doncella, que, aunque innominada, representa a la Teología. Su ofrecimiento de ayuda y su papel de guía para llegar a Dios se hacen explícitos a partir del v. 243, tras la petición en estilo directo de Phronesis.

61. «immensurabilis Dei immensitas.—» (v, p. 89).

Anotación al margen en página no subrayada, tal vez referida a los versos «Qualiter ipse Deus in se capit omnia rerum / Nomina quae non ipsa dei natura recusat» (vv. 124-125).

En los versos transcritos, se pondera cómo Dios contiene en sí mismo los nombres de todas las cosas que no repugnan a su naturaleza. Aunque la anotación evoca versos como «Immensus sine mensura» (v. 130) o «dicitur immensus, uerum mensura caduca…» (v. 139), existe relación con el conjunto del pasaje (vv. 109-165), en el que se describe a la guía de Prudencia como la única a través de la cual es posible aprehender la inmensidad de un Dios indescriptible por su propia esencia.

62. «Oracion a Dios» (v, p. 95).

Nota al margen derecho de «Nox aliunde nitens, luteum uas, nectare manans» (v. 277).

El subrayado parece marcar justo el comienzo de la «oración»; se trata de una petición del propio poeta, dirigida ahora a Dios (vv. 278-305) y no a Apolo, como había hecho en el prólogo en verso, que, situado antes del poema y después del prólogo en prosa, forma parte de los preliminares de la obra. En esta súplica, el autor describe su propio papel: será como la noche, cuya luz procede de otra fuente.

63. «Las Hierarchias» (v, p. 100).

Aunque se subrayan los versos «Que blando splendore micat, quae fulgurat igne / Innocuo, feruore carens, fulgoris abundans» (vv. 397-398), la anotación, al margen izquierdo, parece referirse a los siguientes versos no subrayados: «Hic habitant ciues superi, proceresque; tonantis, / Angelici coetus, diuinaque; numina, mundi / Rectores, turmae coelestes, agmina coeli, / Excubiae nostri, uarius quos diuidit ordo, / Munus, & offi-

[29] Sobre este particular, ver las fuentes que menciona Sheridan, en su edición del *Anticlaudianus*, p. 134, nota 60, en concreto Ptolomeo y Bernardus Silvestris.

cium, uirtus diuersa, potestat / Plurima, dissimilisque; gradus, distantia facti. / Hic ardent Seraphin, flammata calore superne / Lucis, & aeterni folis radiata nitore, / Diuini fontis Cherubin faciata liquore / Plus sapiunt, mentique; dei perfectius haerent, / Inque; thronis librata dei censura resultat, / In quibus ipse deus residens examina librat» (vv. 407-418).

El interés quevediano se centra en este caso en la descripción de los nueve coros de ángeles.

64. «Difine, i describe la Fortuna. —» (VIII, p. 146).

Anotación al margen izquierdo, al lado de los siguientes cinco versos: «Non seruare fidem, pietas, pietate carere. / Haec est inconstans, incerta, uolubilis, anceps, / Errans, instabilis, uaga, quae dum stare putatur, / Occidit, & falso mentitur gaudia risu. / Aspera blanditijs, in lumine nubila, pauper» (vv. 18-22).

El penúltimo libro comienza con la descripción de la casa de la Fortuna; el pasaje subrayado y anotado, entre los vv. 18-31, enfatiza su escasa fiabilidad y su inestabilidad.

Fragmentos subrayados no acompañados de anotación

Aunque resulta difícil determinar la autoría de un subrayado, la coincidencia de pasajes destacados doblemente (con una anotación y un subrayado) hace más probable que se deban a la misma mano, la de Quevedo. En el ejemplar del *Anticlaudiano* de la Menéndez Pelayo se dan otras dos posibilidades que merece la pena comentar: por una parte, los textos no subrayados pero con apostillas marginales, ya señalados en el análisis de éstas; por el otro, los versos que contienen subrayados pero no anotaciones, muy habituales. Tales marcas, quizá debidas también a Quevedo, dan cuenta de los pasajes que habrían suscitado su interés aunque no su comentario, un interés que en ciertas ocasiones supone una prolongación de un subrayado en un texto sí anotado. Aparte de los casos ya señalados, existen subrayados sin anotación en las pp. 3, 4 (íntegramente marcada), 6-7, 14-16, 20 y 21, en el primer libro; pp. 23-27, 30, 37-38, en el segundo libro; pp. 43, 48, 53, 55 y 59, en el tercer libro; pp. 64-67, 70-72, 74-77, 78-79, 81, en el cuarto libro; pp. 85-86, 88, 96-99, en el quinto libro; p. 109, en el sexto libro; y ninguno en el séptimo, el octavo y el noveno.

Destacan en esta enumeración, por ejemplo, tres casos:

a) Los subrayados de las pp. 74-77, especialmente los de las pp. 76-77, en el libro IV, que muestran un interés especial (¿de Quevedo?) por el pasaje en el que se caracteriza el vicio de la soberbia. Como ya se dijo, Quevedo analizó de forma exhaustiva en su obra literaria el pecado de la soberbia y describió los rasgos de quienes se dejan dominar por ella.

b) El subrayado breve «Ouidij flumen, Lucani fulmen, abyssum / Virgilij, morsus satyrae, solonis asilum» (p. 36, II, vv. 361-362). Este subrayado, sin anotación, destaca rasgos estilísticos de clásicos latinos bien conocidos por Quevedo: el discurso fluido de Ovidio, el destello

de Lucano (en referencia a sus sorprendentes palabras epigramáticas), la profundidad de Virgilio, el aguijón de la sátira (en probable alusión a Juvenal) y el refugio de Solón, político y poeta griego que promovió medidas para proteger de la esclavitud a quienes contraían deudas.

c) Los subrayados de las pp. 58-59, en el libro IV, donde se sintetiza el efecto de la música de Orfeo sobre los elementos de la naturaleza, un episodio mitológico que Quevedo aprovechó con frecuencia, especialmente en su poesía amorosa, siguiendo las pautas de la tradición poética del siglo anterior: «Quo cantu lapides mollescere, currere siluas, / Flumina stare, feras mitescere, cedere lites / Iussit Traïcius uates, fractoque rigore, / Compulit Eumenides lacrimis Ditemque coegit / Esse pium Furiasque suum nescire furorem […] silentia ferrum» (vv. 401-405).

Como se observa, la técnica del subrayado acostumbra a prodigarse en las mismas partes del libro que la de la anotación, con una coincidencia muy acusada, hasta el punto de que tanto los subrayados como las notas se acumulan en los libros iniciales, I-IV; se reducen en el V; y casi desaparecen en los libros VI-XI, a excepción de un subrayado en el VI y una anotación en el VIII.

Aunque no parece nuevo este interés decreciente —desde el principio hacia el final de las obras— del Quevedo lector, a juzgar por los análisis que se han hecho de sus anotaciones autógrafas en ejemplares descubiertos con anterioridad, en el caso del *Anticlaudiano* tal comportamiento podría haber estado motivado por el contenido diferente, y hasta opuesto, que la crítica ha descrito para las dos partes del libro: la primera, que abarca entre los libros I-VI; la segunda, los tres últimos, VII-IX, como ya se ha señalado.

El análisis de las anotaciones autógrafas de la obra de Alain de Lille amplía un poco el horizonte conocido de las lecturas de Quevedo, al tiempo que confirma los rasgos de su perfil como lector. Sus anotaciones se caracterizan por una heterogeneidad pareja a sus intereses, siempre múltiples: junto a palabras o expresiones muy breves que marcan el curso narrativo o señalan la introducción de un personaje, conviven en un mismo ejemplar comentarios que tienen por objeto recursos estilísticos, como la comparación de los vientos contrarios o la expresión metafórica «solloza», referida a una fuente; indicaciones sobre el estilo oscuro de Maevius o lacónico de Simaco; apostillas sobre personajes históricos como Nerón o Cleopatra y sobre figuras alegóricas como las de las siete artes liberales o la Prudencia; paráfrasis muy literarias del texto latino, como «la derrama tratable en los oídos» o, en un prodigio de síntesis, «la mente se hace mano», junto a traducciones de gran vigor poético como las referidas a Gramática, con la expresión «purpúreos fuegos», o al ambiente de Saturno, donde «delira el resplandor». Las notas marginales del *Anticlaudiano* ratifican el interés ya conocido de Quevedo por cuestiones de índole teológica, como la dificultad humana para alcanzar el misterio de la encarnación o la organización de las jerarquías celestes, tan característica de un sistema científico de época también plasmado en

la descripción de los planetas en el universo; por asuntos de marcado carácter moral tantas veces tratados en su literatura, como el pecado de la soberbia o la influencia de la fortuna, siempre voluble e inestable. El detenimiento con que parece haber leído los pasajes sobre esta última, pero también sobre el concepto de la prudencia, centrales ambos en los tratados políticos de Maquiavelo o Justo Lipsio —como lo fueron después en autores españoles como Saavedra Fajardo, en *Empresas políticas* (1640), en particular en la empresa XXVIII; Baltasar Gracián, en *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647); y el propio Quevedo, por ejemplo en *Política de Dios* o *Marco Bruto*—, ayudan a contextualizar un poco mejor líneas maestras de su pensamiento bien conocidas, insertas en el ambiente intelectual y las circunstancias de su tiempo.

Bibliografía

Anotaciones manuscritas de Francisco de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles, traducida por Hemógenes Hermolao, Santander-Madrid, Sociedad Menéndez Pelayo, Ollero y Ramos, 1997.

Aristófanes, *Aristophanis comicorum principis, Comoediae undecim…,* Basileae, 1556. Ejemplar con signatura (1556), de la Biblioteca Menéndez Pelayo.

Aristóteles, *Ética nicomáquea, Ética eudemia,* tr. J. Pallí Bonet, Madrid, Gredos, 1985.

Asensio, «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», *Revista de Filología Española,* 36, 1952, pp. 31-99.

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* Madrid, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2 vols.

Ettinghausen, H., «Quevedo Marginalia: his Copy of Florus' *Epitome*», *Modern Language Review,* 59, 1964, pp. 391-398.

Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement,* Oxford, University Press, 1972.

Gendreau, M., «Quevedo Lecteur de l'*Eraceide* de Gabriele Zinano», *Mélanges offerts a Charles Vincent Aubrun,* ed. H. Vidal Sephiha, Paris, Éditions Hispaniques, 1975, vol. 1, pp. 313-320.

González de Salas, J. A., *Ilustración al libro de Poética de Aristóteles Stagirita…,* Madrid, 1633. Ejemplar de la BMP, con signatura (12839).

Green, O. H., *España y la tradición occidental,* Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.

Komanecky, P. M., «Quevedo's Notes on Herrera: the Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies,* 52, 1975, pp. 123-133.

Lewis, C. S., *La alegoría del amor: un estudio sobre tradición medieval,* trad. B. Fernández Biggs, Santiago, Editorial Universitaria, 2000.

Lille, A. de, *Anticlaudiani Singulari festivitate, lepore & elegantia…,* Basileae, 1536. Ejemplar de la Biblioteca de Menéndez Pelayo, con signatura (466).

Lille, A. de, *Anticlaudianus,* ed. J. J. Sheridan, Toronto, Pontifical Institute of Mediaeval Studies, 1973.

Lille, A. de, *Anticlaudianus,* ed. R. Bossuat, Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1955.

Lille, A. de, *Patrologia,* edición de Migne, CCX, pp. 487-576.

López Grigera, L., «Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente,* 185, 1996, pp. 119-132.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 69-104.

Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970,* Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-420.

Moya del Baño, F., «Un nuevo y desconocido libro de la Biblioteca de Quevedo: *Q. Aurelii Symmachi Epistolarum ad Diversos Libri Decem*», en *Amica Verba: in honorem Prof. Antonio Roldán Pérez,* coord. R. Escavy Zamora, Murcia, Universidad de Murcia, 2005, vol. 1, pp. 695-712.

Moya del Baño, F., «Quevedo en los márgenes de su *Símaco*», en *Munus Quaesitum Meritis: Homenaje a Carmen Codoñer,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 2007, pp. 645-653.

Pérez Cuenca, I., «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 297-333.

Quevedo, F. de, *Virtud militante contra las quatro pestes del mundo, invidia, ingratitud, soberbia, avarizia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.

Quevedo, F. de, *Virtud militante,* ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa (tratados morales),* vol. IV, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2009, (en prensa).

Rey, A., ed., F. de Quevedo, *Virtud militante contra las quatro pestes del mundo, invidia, ingratitud, soberbia, avarizia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.

Sánchez Laílla, L., «Quevedo al margen: tres notas a un comentario aristotélico», *Criticón,* 105, 2, 2003, pp. 489-506.

Schwartz, L. y I. Pérez Cuenca, «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia Española,* 276, 79, 1999, pp. 67-91.

Simpson, J., *Sciences and the Self in Medieval Poetry. Alan of Lille's Anticlaudianus and John Gower's Confessio amantis,* Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

Tarsia, P. A., *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. M. Prieto Santiago, Aranjuez, Ara Iovis, 1998.

Fragmentación corporal y exégesis política en Quevedo

Enrique Fernández Rivera
University of Manitoba

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 305-319]

Los escritos satíricos de Quevedo abundan en un tratamiento del cuerpo de los personajes no como una unidad armónica, sino como una acumulación de miembros y órganos que actúan de manera descoordinada. El resultado de este bien estudiado desmembramiento es una deshumanización grotesca de los personajes, a menudo con efectos cómicos. Ejemplos bien conocidos son la descripción del Dómine Cabra en *El Buscón,* o los muchos pasajes escatológicos de la novela en que los estómagos de los personajes actúan independientemente de la voluntad de sus dueños[1]. Lo que me interesa estudiar en este artículo es el uso que Quevedo hace en sus obras serias —especialmente en *Política de Dios*— de una técnica semejante de fragmentación del cuerpo. En concreto, quiero mostrar cómo la fragmentación textual del cuerpo en sus elementos constitutivos —miembros, órganos internos, sentidos, etc.— es utilizada por Quevedo como un procedimiento analítico para extraer nuevos significados de textos autorizados, especialmente de los *Evangelios*[2]. Como veremos, este procedimiento se basa en la reinterpretación de episodios bíblicos y de otros orígenes a través de las funciones y re-

[1] La presentación de los personajes en *El Buscón* no como una unidad sino como una acumulación de partes fue señalada inicialmente por Spitzer, 1978, p. 147. Desde entonces, muchos otros estudiosos han escrito al respecto. Por ejemplo, la semejanza entre las descripciones de Quevedo y los retratos del pintor italiano Arcimboldo compuestos por frutas, verduras y otros elementos ha sido señalada por Levisi, 1968. Para el desmembramiento de las partes del cuerpo en Quevedo, ver también Iffland, 1978. El potencial cómico del desmembramiento y su conexión con la sátira se explica en Frye, 1971, quien la llama un «género anatómico» que actúa mediante un desmembramiento del discurso (pp. 308-314). Bakhtin, 1984, en su análisis del cuerpo grotesco, muestra también el carácter cómico que el desmembramiento tiene desde antiguo.

[2] Quevedo es muy cuidadoso a la hora de incluir personajes sacros en sus textos jocosos. En general los evita, o se limita a usarlos en frases hechas. Ver Nider, 1999.

RECIBIDO: 5-6-2009 / ACEPTADO: 9-7-2009

acciones de partes específicas del cuerpo de los personajes. Las operaciones —voluntarias o involuntarias— que realizan sus ojos, pies, orejas o estómagos son interpretadas alegóricamente para extraer normas de conducta concretas que Quevedo presenta como preceptos políticos para el rey y sus ministros. El origen último de este procedimiento para obtener nuevos significados de textos autorizados es la interpretación alegórica de la *Biblia,* en especial la visión del cuerpo de Cristo como un cuerpo simbólico cuyas partes contienen una verdad transhistórica. Hay también otras influencias más cercanas a la época en que escribe Quevedo: la denominada «cultura de la disección» y su influencia en varios géneros literarios.

Como bien es sabido, *Política de Dios* parte de la idea de que la vida de Cristo, el Rey de reyes, es el modelo de conducta para los monarcas cristianos posteriores. Sin embargo, por más que esta obra se esfuerce en presentar a san Juan Bautista y a san Pedro como los validos de Jesucristo y a los apóstoles como sus ministros, lo narrado en los *Evangelios* tiene pocos parecidos concretos con la realidad cortesana de un monarca del siglo XVII. Esto dificulta la extracción directa de normas concretas de conducta política para el monarca a partir de la mera narración evangélica. Una de las formas en que Quevedo trata de solucionar esta dificultad es el procedimiento de desmembramiento analítico cuyas líneas generales hemos señalado. Un buen ejemplo lo tenemos en el lib. I, cap. VI de *Política a de Dios,* donde Quevedo utiliza el análisis desmembrativo para interpretar de forma novedosa los episodios evangélicos del prendimiento de Cristo en el Huerto y de la tormenta en el mar de Galilea. Este capítulo, que comienza con el epígrafe «la presencia del rey es la mejor parte de lo que manda», se abre con una reelaboración de estas palabras en una frase sentenciosa que expresa la misma idea mediante la acción de un órgano corporal específico: «En los peligros, el rey que mira manda con los ojos, los ojos del príncipe es la más poderosa arma»[3]. El capítulo pasa a ilustrar esta frase sentenciosa con ejemplos de textos autorizados. Para ello, aduce el siguiente análisis de la narración evangélica del prendimiento de Cristo: «a los ojos de su rey y maestro, Pedro fue tan valiente que sacó la espada para toda una cohorte armada, y de noche y en la campaña, hirió a un criado del Pontífice»[4]. Más adelante en el mismo capítulo, Quevedo aduce el episodio evangélico en el que Cristo se duerme mientras navega por el mar de Galilea con sus discípulos, que lo despiertan aterrorizados por la tempestad que se ha levantado:

> Bien sabía [Cristo] la borrasca, y lo que había de suceder, y cerró los ojos para enseñar a los reyes, que la fe de los suyos […] pueden perderla en un

[3] *Política de Dios,* p. 62. Los pasajes citados de *Política de Dios* son por número de página a la edición de Crosby, 1966. Las referencias a otras obras de Quevedo son por número de volumen y de página a la edición de las obras completas (abreviado *OC* a partir de aquí) de Quevedo en Aguilar, 1961. He modernizado la ortografía y puntuación.

[4] *Política de Dios,* p. 62.

> abrir y cerrar de ojos […] no basta que el rey esté presente si duerme, ojos cerrados no hacen efecto[5].

Jesucristo es presentado así como consciente —«bien sabía»— de que sus actos o gestos corporales más mínimos, como el de cerrar los ojos brevemente, están cargados de significación para los reyes futuros. Sus gestos corporales sólo necesitarán de un intérprete que sepa extraer su significado, como hace Quevedo[6].

La interpretación política que Quevedo hace de los dos pasajes es, sin salirse de la ortodoxia, una novedad en la rica tradición hermenéutica de ambos. Tanto el prendimiento en el Huerto como la tormenta en el mar de Galilea cuentan desde antiguo con multitud de interpretaciones alegóricas, pero ninguna de un talante tan específicamente político como la de Quevedo. Por ejemplo, el episodio de la tormenta en el mar de Galilea, que es narrado de manera similar en *Lucas* 8, *Mateo* 8 y *Marcos* 4, tiene una rica tradición interpretativa. La *Glossa ordinaria* resume las líneas principales de las interpretaciones tradicionales del pasaje, que giran en torno a la importancia de la fe en Cristo y a cómo su naturaleza divina es confirmada por su milagroso apaciguamiento de la tempestad[7]. Existen otras muchas interpretaciones alegóricas que parten de aspectos concretos de este episodio, muchas de las cuales Quevedo probablemente conocía. Así, en la *Catena aurea,* Santo Tomás recoge pasajes de san Jerónimo, san Ambrosio y el Venerable Beda que interpretan la nave como alegoría de la Iglesia, o como alegoría de la cruz —por ser a la vez símbolo de martirio y salvación—, y que consideran el viento y la olas de la tormenta como alegorías del diablo y de las tentaciones y tribulaciones del mundo[8]. El único comentario antiguo de este pasaje que he logrado localizar que presente un matiz político es uno en la *Catena aurea* que parece ser del mismo Santo Tomás. En su comentario al pasaje de la tempestad en *Marcos,* éste señala que la autoridad con que Cristo calma la tempestad y los ruidosos vientos es como la de los hombres que están en posiciones de poder y que, como reyes, pueden amenazar a los violentos para hacerlos callarse[9]. Quevedo va mucho más allá de esta comparación de santo Tomás entre Cristo y los reyes por su poder de hacer callar a los violentos. Al aplicar el método exegético de seleccionar y aislar un órgano concreto, los ojos de Cristo le sirven a Quevedo de punto partida para extraer del mismo pasaje evangélico un consejo específico para un monarca del siglo xvii que había delegado el

[5] *Política de Dios,* p. 63.

[6] La importancia de la mirada del rey aparece en otras ocasiones en Quevedo. Por ejemplo, en sus *Grandes anales de quince días,* señala cómo Felipe II «con el mirar decretó muchas veces castigos» (*OC,* vol. ii, p. 760). Un estudio de cómo Quevedo presenta una visión corporal del rey, cuya atención se debe conseguir a través de sus orejas, es decir, su oído, es Peraita, 2001.

[7] Ver la *Glossa ordinaria,* col. 274d y col. 196b, que comentan el pasaje de la tempestad en *Lucas* y en *Marcos* respectivamente.

[8] Tomás de Aquino, *Catena Aurea,* vol. i, p. 320; vol. ii, pp. 85-87; vol. iii, p. 275.

gobierno en manos de un valido. De la actuación de los ojos de Cristo durante la tormenta en el mar de Galilea y en el prendimiento en el Huerto —es decir, cerrarse para dormir y estar ausentes respectivamente— saca Quevedo una lección muy en línea con sus conocidas ideas de que el rey debe ejercer el poder político personalmente, e incluso ir a la guerra al frente de sus tropas[10].

Este tipo de exégesis mediante una atención a órganos corporales concretos tiene la ventaja de que permite al escritor extraer nuevos significados al analizar el mismo episodio evangélico desde diversos puntos de partida —es decir, desde diversos órganos. Esto es lo que hace Quevedo con las orejas de san Pedro en el mismo capítulo de *Política de Dios* que estamos estudiando. Para reforzar la importancia de la presencia del rey, Quevedo analiza el episodio del prendimiento en el Huerto no sólo a partir del papel que juegan los ojos de Cristo sino también a partir del de las orejas de San Pedro: «él [San Pedro] quitó una oreja y a él le han quitado dos»[11]. La oreja que san Pedro quitó es la de que nos habla el texto evangélico: la que cortó con la espada a uno de los que vinieron a prender a Cristo. Las dos orejas que le han quitado a Pedro no están explícitas en el texto evangélico y son las que, metafóricamente, perdió en la tres negaciones antes del canto del gallo esa misma noche. Al negar falsamente cuando le preguntaron si no era él uno de los seguidores de Cristo, Pedro se quedó simbólicamente sordo para oír la verdad. Quevedo conecta entonces la pérdida literal de la oreja del soldado y la metafórica de las de san Pedro con la presencia o la ausencia de los ojos de Cristo: cuando san Pedro estaba bajo la mirada de Cristo, se portó con valentía y cortó la oreja del que venía a prenderle; tras el prendimiento de Cristo, cobardemente se dejó cortar sus orejas porque «aquí le faltó [a san Pedro] lo principal, que fueron los ojos de Cristo»[12].

[9] El texto latino dice: «*Solent enim potestatem habentes, eos qui violentia pacem hominum conturbant, comminatione poenarum refrenare. Per hoc ergo datur intelligi quod sicut rex aliquis potest comminatione violentos comprimere, et suis edictis murmur subiecti populi mitigare, ita Christus rex universae creaturae existens, sua comminatione ventorum cohibuit violentiam, et mari taciturnitatem indixit: et statim est effectus secutus; sequitur enim et cessavit ventus, cui scilicet fuerat comminatus, et facta est tranquillitas magna; scilicet in mari, cui taciturnitatem indixerat*» ('Los poderosos suelen refrenar con amenazas de castigos a los que con su violencia turban la paz de los hombres. Con esto se nos da entender que, como un rey puede reprimir a los violentos y con sus mandatos acallar la algarabía de sus súbditos, así Cristo, rey de todo lo creado, con su autoridad refrenó la violencia de los vientos y al mar indujo a que se aquietara, e inmediatamente tuvo efecto; el viento cesó como se le había ordenado y se hizo una gran calma en el mar, al que Cristo había ordenado callarse') (*Catena aurea,* vol. II, pp. 86-87, traducción mía).

[10] En este capítulo de *Política de Dios* Quevedo no oculta su conocido talante belicista. Recomienda la necesidad del rey de «militar […] delante de los suyos» (pp. 62-63), es decir, de dirigir personalmente las campañas bélicas. En su *Panegírico a la majestad de Felipe IV,* Quevedo presenta otra manifestación de su belicismo utilizando metafóricamente los ojos de los soldados, los del rey, las espaldas del rey y las del enemigo: «Señor, si los soldados de vuestra majestad ven vuestras espaldas, ellos harán que veáis las de vuestros enemigos» (*OC,* vol. I, p. 949).

[11] *Política de Dios,* p. 62.

Como vemos en el caso de las orejas de san Pedro, no sólo el cuerpo de Cristo se ve sujeto a este desmembramiento exegético en las obras de Quevedo, sino también el de otros personajes bíblicos. Casos similares abundan en otros capítulos de *Política de Dios*. Así, en el capítulo x, lib. II, que trata de la paz, escribe Quevedo de los malos ministros: «Señor, el ministro que aconseja para conservar en paz los vasallos los despojen, los desuellen y los consuman, ése Judas es, y la suya paz de Judas, con la boca más chupa sanguijuela que besa reverente»[13]. La boca de Judas, que dio un beso traidor a Cristo durante el prendimiento, es aquí el elemento que permite establecer la comparación entre Judas y un mal ministro que desangra al pueblo. Acto seguido, Quevedo continúa la comparación contraponiendo a la figura de Judas con la del buen pastor, David. Para ello, aduce un pasaje de los *Salmos* en el que se cita cómo David apacentó a su pueblo «en los entendimientos de sus manos»[14]. Comenta entonces Quevedo sobre esta cita evangélica: «Y aquella palabra o frase tan extraordinaria "con los entendimientos de sus manos" el Espíritu Santo la dio a la *Vulgata*»[15]. Esta expresión que tanto encarece Quevedo es su traducción casi literal de la *Vulgata:* «*et in intellectibus manuum suarum deduxit eos*», que hoy se suele traducir de manera más idiomática como 'con mano diestra los guiaba'. Esta traducción literal «entendimiento de sus manos» le sirve a Quevedo para introducir el siguiente razonamiento político:

> Hay reyes que rigen sus reinos con los entendimientos de las manos ajenas, o con sus manos gobernadas por los entendimientos de otras manos. Éstos no son pastores, sino ovejas de aquellos que con sus entendimientos gobiernan sus manos. Éstos no son reyes, sino regidos de las manos, que dan sus entendimientos a aquellos a quien ellos dan mano[16].

Para obtener esta lección de cómo debe ser el comportamiento del rey, Quevedo juega aquí con varios sentidos metafóricos de la palabra 'mano' en frases del tipo «hacer algo con las propias manos», usada en el sentido de hacer algo personalmente; o «dar mano», usada en el sentido de proteger a alguien, lo que en este contexto hay que entender como hacerle su valido[17].

[12] *Política de Dios,* p. 62. Este método de centrar la atención en partes del cuerpo sigue actuando en el capítulo como por inercia. Así, Quevedo incluye referencias a partes del cuerpo que son meras metonimias retóricas y no contribuyen a la interpretación política: la huida de san Pedro tras las tres negaciones es referida como «sacar pies» (*Política de Dios,* p. 62) y el miedo que se apodera de él tras el prendimiento de Cristo como tener «otro corazón» (*Política de Dios,* p. 62).

[13] *Política de Dios*, p. 198. Varios estudiosos han señalado el importante papel que juega Judas en la obra de Quevedo. Ver Vilar, 1975.

[14] *Salmo,* 77, 72.

[15] *Política de Dios,* p. 201. Sobre las prácticas de Quevedo como traductor de la *Biblia,* ver Núñez Rivera, 2006.

[16] *Política de Dios,* p. 201.

[17] Para los diferentes significados metafóricos de «dar mano» y otras expresiones con la palabra «mano» en la época, ver Covarrubias Orozco, 1943, II, p. 1080.

Si en el episodio del prendimiento Quevedo saltaba de los ojos de Cristo a las orejas de san Pedro, en otro pasaje el salto será de las manos de David, el buen pastor, a los pies de Herodes, al que Quevedo llama «rey lobo»[18]. Tras presentar a Herodes como la antítesis de David, Quevedo, aludiendo a la decisión de Herodes de cortar la cabeza de san Juan Bautista a instancias de Salomé, dice de él que era un «rey que no gobernaba con los entendimientos de sus manos, sino con los pies de una ramera bailadora»[19]. El procedimiento es similar al que habíamos visto en el comentario a los episodios de la oración en el Huerto y de la tormenta en el mar de Galilea: la introducción de un órgano corporal da lugar a la introducción de su órgano opuesto. La sucesión «ojos / orejas» del capítulo anterior es aquí semejante en su procedimiento, pero es más compleja por incluir varios miembros: bocas que no se abren, manos, pies, oídos que no oyen, etc.[20]

Quevedo no se limita a aplicar este desmembramiento a personajes de la Historia Sagrada, sino que también lo extiende a personajes del mundo clásico. Aunque su *Marco Bruto* no tiene la intención de ser una obra de educación política, Quevedo intercala un consejo para gobernantes usando el mismo procedimiento de desmembramiento. En este caso son los pies de César —concretamente su gesto de cubrirlos por pudor al caer mortalmente herido por los puñales de los conspiradores, según narra Suetonio— lo que atrae la atención de Quevedo. El comentario inicial que Quevedo hace sobre este gesto de César moribundo está muy en la línea con el tono estoico de la obra: la fútil vanidad de preocuparse por la apariencia que uno tendrá después de muerto. Pero este gesto de César al morir también le sirve a Quevedo para una breve reflexión política:

> Pondera Suetonio que cuando cayó [César], por caer decente, se cubrió con la propia toga los pies […] Mejor es mirar para los pies para que no caigan que dejarlos caer y mirar porque no se vean[21].

Aunque no esté dirigida directamente al rey, como era el caso en *Política de Dios,* esta alusión a la caída es una clara referencia tanto al concepto estoico de las caídas de fortuna —aquí en la forma de la pérdida del poder y el magnicidio. Como ocurre en este caso, el establecimiento de analogías entre las elaboraciones metafóricas de los órganos corpora-

[18] *Política de Dios,* p. 201.

[19] *Política de Dios,* p. 201.

[20] En este capítulo Quevedo continúa aduciendo otros órganos corporales al comparar los reyes malos a los ídolos, a los que aplica las palabras de *Salmo,* 134, 16-17: «boca tienen y no hablan, ojos tienen y no verán, oídos tienen y no oyen, porque no hay espíritu en su boca» (*Política de Dios,* p. 202).

[21] *OC,* vol. I, p. 859. La importancia simbólica de los pies para el mantenimiento del poder político aparece en otros pasajes de Quevedo. Por ejemplo, el episodio bíblico del sueño de Nabucodonosor de una estatua con pies de barro es analizado políticamente por Quevedo en *Marco Bruto* (*OC,* vol. I, p. 841) y es explícitamente explicada como metáfora de un reino en *Virtud militante* (*OC,* vol. I, p. 1263).

les presentes en los textos autorizados y los órganos del cuerpo del rey se ve facilitado por el hecho de que el cuerpo del rey incluye su cuerpo político, es decir, sus reinos y los diferentes estamentos sociales que lo forman. Este procedimiento de instrumentalizar el cuerpo político del rey como enlace con los cuerpos de los textos autorizados se puede ver en *Política de Dios,* lib. II, cap. IX. En este pasaje Quevedo aduce los milagros de Jesucristo de dar al ciego ojos, al sordo oídos, o al tullido pies, y de ellos extrapola el siguiente consejo de actuación para el rey:

> Éste es el oficio del rey, dar a los suyos lo que les falta. […] Esto se hace cuando el príncipe da sus ojos y sus oídos a otro para que vea y oiga por él […] cuando le da sus pies y sus manos para que obre en su lugar[22].

El rey debe pues delegar parte de sus funciones en su valido y ministros, que se convierten así en los miembros ejecutivos del cuerpo político, del que el rey tiene que ser cabeza[23].

Otra obra que utiliza el procedimiento analítico desmembrativo son las *Migajas sentenciosas,* obra cuya autoría es dudosa pues se cree que estas sentencias, o al menos parte, no son realmente de la pluma de Quevedo[24]. En ese caso, el uso en ellas del método de análisis desmembrativo probaría que este procedimiento interpretativo era también frecuente en la literatura política de la época. De hecho, es fácil encontrar ejemplos de desmembramiento del cuerpo político en otros tratados de la época, pero sería necesario un extenso estudio para establecer hasta qué punto este procedimiento es frecuente y semejante al desmembramiento analítico de Quevedo que estamos estudiando. Cualquiera que sea la situación, citaré algunos ejemplos de su uso en las *Migajas sentenciosas.* A pesar de que esta colección de máximas y reflexiones no esté dirigida directamente al rey o al valido, contiene numerosos consejos para cortesanos. Como en el caso del mismo Quevedo, la fortuna de éstos depende del rey y por ello deben saber leer el cuerpo real y actuar en consonancia. En las dos sentencias siguientes, los ojos y el estómago del rey son el punto de partida para la recomendación a cortesanos y ministros de evitar la soberbia en presencia del rey, que no la tolerará:

> La altiva y delicadísima autoridad de los reyes es como niña de ojo, que cualquier átomo les ofende[25].

[22] *Política de Dios,* pp. 195-196.

[23] Un uso similar del cuerpo político del rey está también en el capítulo antes analizado de *Política de Dios* sobre la importancia de los ojos del rey, tanto los de su cuerpo físico como los de su cuerpo político, que son sus ministros delegados. Así, escribe Quevedo que «no puede un rey militar personalmente en todas partes, mas puede y debe enviar generales» (*Política de Dios,* p. 63).

[24] López Ruiz, 1973, considera que ninguna de las *Migajas sentenciosas* es de Quevedo. Gendreau-Massaloux, 1977, p. 336, considera que sólo las incluidas en las pp. 991-1038 y 1101-1125 de la edición de Buendía son auténticas.

[25] *OC,* vol. I, p. 1024.

La segunda sentencia se basa en una reflexión similar a partir del estómago del rey:

> Los príncipes son de estómago delicado. Todo manjar que les ofende procuran darle luego al vómito[26].

Al igual que en *Política de Dios* no sólo el cuerpo de Cristo, sino también el de otros personajes evangélicos se veían sometidos al proceso de fragmentación analítica, en *Migajas sentenciosas* no sólo el cuerpo del rey –y su cuerpo político– sino también los cuerpos de los que le rodean son sometidos a un proceso de fragmentación semejante: «Los que están en lugares mayores sirven de ojos en la república y si echan de ver los agravios están en su lugar, si no, no, ni son ojos»[27]. Es especialmente curioso cómo en una de las sentencias el cuerpo del privado es dotado de un órgano supletorio u ortopédico para una reflexión política: «Los privados de los reyes andan en pies de zancos, que como atrancan mucho, caminan a gran peligro de caer»[28].

Antes de concluir debemos tratar del origen de este método de interpretación basado en una fragmentación del cuerpo para obtener interpretaciones alegóricas. Es evidente que una de sus fuentes es la exégesis bíblica tradicional, de la que Quevedo era buen conocedor tanto por su formación en teología como por sus empresas filológicas. Su método es básicamente una variante de la interpretación alegórica que tanto se había utilizado durante la Edad Media como una forma de *amplificatio* y *exornatio* de los textos sagrados. Aunque este tipo de interpretación estaba desprestigiada por los excesos que permitía, seguía sin embargo en uso en el periodo como un recurso de la oratoria sagrada. El monumental *Silva allegoriarum totius Sacrae Scripturae* del catalán Jerónimo Lloret es un ejemplo de este uso de la alegoría bíblica en la época. Publicado por primera vez en Barcelona en 1570, este voluminoso libro contiene cientos de entradas ordenadas alfabéticamente con la interpretación alegórica de términos que aparecen en la *Biblia*. Partes del cuerpo, como *manus*, *caput* o *pes*, dan lugar a entradas de varias páginas

[26] *OC*, vol. I, p. 1024. El estómago y su funciones sirven repetidamente en *Migajas sentenciosas* para reflexiones políticas: «Discursos de estado, vianda para grandes estómagos» (*OC*, vol. I, p. 1055), o simplemente para consejos de conducta en general: «El oído tiene su vianda más noble que la boca, más necesaria algunas veces que el pan cotidiano» (*OC*, vol. I, p. 1062). Curiosamente, esta referencia al estómago del rey como órgano de ingestión y vómito que está usada aquí con fines apotegmáticos es básicamente la misma imagen que, con fines cómicos, abunda tanto en las obras burlescas de Quevedo, como *El Buscón*, donde los estómagos de los personajes –por el hambre o por el vómito de lo ingerido– son frecuentemente el centro de la atención narrativa. Por ejemplo, en el episodio del banquete con su tío el verdugo de Segovia y sus amigos, uno de estos, porquero de profesión, tras haber comido y bebido copiosamente, se enzarza a puñetazos con otro que le acusa de haberlo empujado, lo que resulta en que «vomitó cuanto había comido en las barbas del de la demanda» (202).

[27] *OC*, vol. I, p. 1041.

[28] *OC*, vol. I, p. 1079.

con posibles interpretaciones alegóricas de estos términos a partir de pasajes bíblicos específicos.

Son dos los tipos concretos de exégesis alegórica presentes en los pasajes de Quevedo que hemos estudiado. Por un lado, Quevedo está utilizando un procedimiento analógico similar al de la tipología bíblica. Si la interpretación tipológica tradicional establecía analogías entre personajes y episodios del *Antiguo Testamento* con sus equivalentes en el *Nuevo Testamento* —Adán como precursor de Cristo, el árbol del paraíso como precurso de la cruz, etc.—, Quevedo está estableciendo analogías entre Cristo y sus sucesores, los monarcas cristianos. Esto es factible porque, para Quevedo, los monarcas cristianos representan en la tierra —casi podríamos decir reencarnan— el mismo orden divino que se avanzó en el Antiguo Testamento, se abrió con la venida de Cristo y culminará con la llegada del Reino de Dios al final de los tiempos. Dada esta semejanza, episodios como la tormenta en el mar de Galilea permiten extraer por analogía una serie de lecciones transhistóricas aplicables a los reyes, que temporalmente ocupan el trono de Cristo Rey hasta su regreso definitivo.

Otro procedimiento de exégesis bíblica con el que se puede relacionar este desmembramiento analítico de Quevedo es otra variante de interpretación, la denominada interpretación tropológica, que se basa en la obtención de lecciones morales y normas de comportamiento mediante la interpretación alegórica de pasajes bíblicos. De hecho, la interpretación tropológica a partir de partes del cuerpo se puede ver directamente en la *Biblia* misma, que usa de miembros corporales simbólicos para exponer una lección moral. Por ejemplo, expresiones como «ojo por ojo, diente por diente» (*Éxodo,* 21, 25; *Salmo,* 5, 11), las palabras de Cristo de «volver la otra mejilla al que ofende» (*Mateo,* 5, 38; *Lucas,* 6, 29) o «no dejes tu mano izquierda saber lo que hace tu mano derecha» (*Mateo,* 6, 3), descansan sobre este mismo tipo de fragmentación corporal simbólica para extraer normas de conducta, un procedimiento que exégetas posteriores siguieron aplicando para extraer lecciones morales. A este uso hermenéutico de los cuerpos bíblicos se vino a añadir el culto del cuerpo de Cristo que posteriormente se fue desarrollando como parte del culto cristiano. La idea del cuerpo de Cristo como una víctima sacrificial fue el punto de arranque para que partes de su cuerpo, a veces sin que existiera casi precedente en los *Evangelios,* pasaran a ser objeto de culto: el corazón de Jesucristo, la llaga en el costado, la sangre y el sudor de su frente, etc.[29] La tradición cristiana aplicó este desmembramiento simbólico no sólo al cuerpo de Cristo, sino también a otros cuerpos sacros. Éstos sufrieron un desmembramiento semejante al sufrido por Cristo, como el culto del corazón de María, o bien algo novedoso, como el culto del vientre de María. Igualmente, el culto de las reliquias de santos y mártires se basa en esta instrumentalización simbólica de partes corporales, que se veneran en relación directa al proceso martirial del que procede su fragmentación

y, a veces, su poder curativo, como los dientes arrancados a santa Apolonia durante su martirio[30].

Otro proceso de despedazamiento piadoso que se puede aducir como influencia en el análisis por desmembramiento de Quevedo es la *compositio loci* jesuítica. La representación mental de los episodios de la vida de Cristo usada en estos ejercicios contemplativos a menudo requiere la representación mental de partes específicas de su cuerpo durante la Pasión[31]. La influencia directa de esta forma de *imaginatio* en Quevedo se puede ver, por ejemplo, en su *Vida de san Pablo Apóstol,* donde aconseja a ministros y favoritos el siguiente ejercicio contemplativo:

> Vosotros que por permisión y providencia divina sois lados de los príncipes y gozáis de su más familiar asistencia no quitéis los ojos de la cabeza [decapitada] de Pablo y su garganta. Mirad aquel semblante menoscabado, aquel color fallecido en amarillez, aquellas mejillas descaecidas y pálidas, aquel ceño cuyas arrugas predican desengaños, aquellos labios, etc.[32]

Además de las tradiciones y prácticas piadosas señaladas, otra posible fuente del desmembramiento analítico de Quevedo son varios géneros literarios de la época que acudían a procesos de desmembramiento corporal. Ya mencionamos al principio de este trabajo la importancia del desmembramiento en la sátira, algo de lo que las calaveras y cuerpos mutilados que pululan por los *Sueños* son un buen ejemplo. Quevedo escribe además multitud de poemas que siguen la

[29] No hay mejor ejemplo de este despedazamiento retórico de naturaleza sacrificial que sufre el cuerpo de Cristo que el pasaje de *El comulgatorio* en el que Gracián describe cómo los comulgantes se apropian selectivamente de las partes del cuerpo de Cristo que más convengan a su personalidad: «[U]nos se van con el amado discípulo al pecho de su Maestro, y como águilas se ceban en el amoroso corazón; otros, con la Magdalena, buscan los pies, donde hallan el pasto de su humildad; cuál, con el dulcísimo Bernardo, al costado abierto, y cuál, con Santa Catalina, a la cabeza espinada; ni falta quien le hurta a Judas el carrillo indignamente empleado, y que no le entró en provecho, porque llegó ahíto de maldad» (Gracián, p. 1062).

[30] Sobre el importante papel de las reliquias, ver Geary, 1986, p. 176. Sobre el caso concreto de España y la importancia que las reliquias tenían en siglo XVI y posteriormente, ver Christian, 1981. En una época en que los protestantes se burlaban de la devoción católica por las reliquias, la Contrarreforma mantiene y estimula este tipo de culto. Abundan testimonios de la importancia de las reliquias, como la enorme colección que Felipe II tenía en el Escorial, una lista de las cuales se puede ver en Estal, 1970. Como es de esperar, Quevedo presenta en sus textos serios el respeto de rigor a las reliquias. En sus textos cómicos aparecen ocasionalmente mencionadas, como cuando en el *Buscón* compara las prácticas amorosas de los que cortejan a monjas tras las rejas de la clausura a aquellos que adoran en las iglesias un «hueso de santo» (*OC,* vol. I, p. 347), o la forma en que la madre de Don Pablos tiene una cama hecha de sogas de ahorcados, que venera como si fueran reliquias (*OC,* vol. I, p. 288).

[31] Un análisis de cómo Gracián utiliza la *compositio loci* jesuítica en su *Comulgatorio,* a veces combinándolo con un proceso desmembrativo, se puede ver en Rodríguez de la Flor, 1981.

[32] *OC,* vol. I, p. 1532. La cabeza decapitada de san Juan Bautista, el valido ideal, le sirve a Quevedo para una contemplación similar pero menos desarrollada, ver *Política de Dios,* p. 205.

tradición desmembrativa de las *Rime sparse* de Petrarca. Como bien es sabido, en este tipo de poesía el cuerpo de Laura y sus sucesoras no es presentado como un todo, sino sometido a una operación de desmembramiento descriptivo: los ojos, la boca y los dientes de marfil, los rubios cabellos, el cuello, las blancas manos, etc.[33] Igualmente tienen gran éxito en la época otros géneros en que abunda el desmembramiento, como los blasones o los emblemas.

El desmembramiento metafórico en los textos literarios, y el físico y real que la medicina de la época practicaba con entusiasmo son parte de lo que Sawday, en su libro *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture* (1995), bautizó como la «cultura de la disección» que afectó a todo tipo de manifestaciones artísticas y científicas en la época. Durante la Edad Media la disección de cadáveres no se había practicado apenas por considerarse innecesaria para el aprendizaje de la medicina, ya que los libros de Galeno contenían todo lo que se necesitaba saber. Sin embargo, empezando tímidamente en el siglo xv, desde la Universidad de Padua se va extendiendo por toda Europa la práctica de diseccionar cadáveres para la enseñanza de la medicina. A partir de la década de 1530 se produce una eclosión de los libros y grabados anatómicos, que no sólo son adquiridos por médicos, barberos y comadronas, sino también por el público culto en general, que está fascinado por esta nueva *terra incognita* interior. En España el interés por la disección estaba muy extendido, ya que muchos de los profesores de las universidades españolas se habían formado en la Universidad de Padua[34]. Es más, Vesalio, el fundador de la anatomía moderna, ejerció en España como médico personal de Carlos V y Felipe II, a quienes dedicó su famosísima *Fabrica humani corporis*[35]. No es de extrañar que hubiera también un gran interés por los libros anatómicos entre el público general. Entre 1475 y 1599, además de numerosas hojas volanderas, se publicaron en España 541 libros médicos, la mayoría con ilustraciones anatómicas, como la *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556) del palentino Juan Valverde[36].

[33] Para la fragmentación del cuerpo de Laura, ver Vickers, 1981 y DalMolin, 2000. El blasón poético, que se origina de la combinación de la desmembración de la poesía petrarquista y la heráldica, es un género que lleva hasta sus últimas consecuencias la fragmentación petrarquista (Tomarken, 1975, p. 148). Para una historia del blasón, ver Saunders, 1981 y Yandell, 1985. Otro género contemporáneo que usa de las partes del cuerpo con valor simbólico es el emblema. Ver en el catálogo de emblemas de Henkel, 1967, la abundancia de partes del cuerpo en el índice por temas al final de libro.

[34] García Ballester, 1976, p. 90.

[35] Para la conexión de Vesalio con España, véanse los capítulos ix y x de O'Malley, 1964, pp. 187-268. Ni la Iglesia ni la Inquisición se opusieron a las disecciones, sino que, muy al contrario, llegaron a publicar edictos aprobándolas. Así hizo el Papa Sixto IV, quien había practicado disecciones durante sus estudios en la universidad de Bolonia. En 1523 Clemente VII expresamente aprobó el uso de la disección para el estudio de la anatomía (Kevorkian, 1959, p. 41). En España, en 1550 Carlos V consultó la licitud de la práctica de las disecciones con la universidad de Salamanca, que dio su aprobación (Prieto Carrasco, 1986, p. 30).

La influencia de esta cultura de la disección en el uso del método desmembrativo analítico en Quevedo es más difícil de probar que las influencias ya mencionadas. Esta dificultad se debe a que se trata ahora no de una influencia de textos concretos que se puedan comparar mediante los métodos filológicos usuales, sino de la influencia de un *Zeitgeist,* de algo más difuso y por tanto difícil de aprehender en manifestaciones concretas. Los argumentos que utilizaremos serán por tanto más generales y pueden no satisfacer a quienes quieran pruebas palpables. Para empezar, sabemos que Quevedo comparte este interés de la época por la disección anatómica. La palabra «anatomía» aparece en varias ocasiones en su obra, en algunas ocasiones en el sentido burlesco de persona extremadamente delgada, pero en otras en sentido literal de ciencia anatómica[37]. Así, en la *Providencia de Dios,* Quevedo habla de «la piadosa crueldad de la anatomía» y de cómo «el muerto despedazado fue docta y útil lección para los vivos»[38]. Con frecuencia Quevedo usa «anatomía» y «anatomizar» en el sentido también frecuente en la época —piénsese en el famoso libro *The Anatomy of Melancholy* de Burton (1621)— de operación epistemológica para conocer la verdad. Así, Quevedo concluye su *Providencia de Dios* con la promesa incumplida de que «para mostrar la divina providencia a los fines de su justificación haré anatomía de algunas vidas de los más ilustres y considerables: la de Adán, primer hombre, la de Saúl, primer rey del pueblo de Dios», etc.[39]

[36] Granjel, 1981, pp. 54-55.

[37] Quevedo usa la palabra «anatomía» —o la variante «notomía»— en el sentido burlesco frecuente en la época para referirse a una persona muy delgada o estrafalaria. En sus *Canciones* se dirige así a una mujer muy delgada: «No os espantéis, señora Notomía» *OC,* vol. II, p. 398. Para otros usos de la palabra «anatomía» en Quevedo, ver Moreno Castillo, p. 152.

[38] *OC,* vol. I, p. 1455. Esta actitud de Quevedo de ver la disección anatómica no sólo como un ejercicio científico sino también como una contemplación religiosa está muy en línea con la visión de la época. *La introducción del símbolo de la fe* (1582) de Fray Luis de Granada, uno de los libros piadosos más leídos en la España de la época y que sabemos Quevedo admiraba, habla en términos semejantes de la utilidad de la disección: «[L]os que entran dentro de sí mismo, y saben contemplar lo que el Hacedor obró en ellos, verán otras tantas maravillas con que Él proveyó al hombre de todos los instrumentos necesarios para la observación de su vida, y esto con tanta perfección que ni haya en él cosa superflua ni falte la necesaria […] porque aun los mismos que de propósito estudian esta facultad, no se contentan con lo que la doctrina les enseña, sino aprovéchanse de imágenes y figuras que la representan. Y aun ni esto les basta, sino pasan adelante a hacer anatomía en los cuerpos humanos recién muertos para que no sólo el entendimiento, sino también los ojos sean testigos y jueces de la doctrina» (Granada, vol. 1, pp. 245-246).

[39] *OC,* vol. I, p. 1455. Siguiendo una práctica que se puede detectar en otros autores de la época, Quevedo ofrece incluso su propio cuerpo a ciertas formas de disección *in vivo* con finalidades instructivas, como cuando, al inicio de *Grandes anales de quince días,* expresa la veracidad de su testimonio de la siguiente forma: «Doy a leer mis ojos, no mis oídos» (*OC,* vol. I, p. 730). Sobre la presencia de este tipo de auto-disección epistemológica en la literatura europea de la época, ver Greenfield, 2004. La idea de víctima sacrificial está muy asociada con la anatomía. Sawday, 1995, cita muchos ejemplos de esta asociación entre la figura de Cristo y el cuerpo diseccionado, al ser ambos cuerpos sacrificales que tienen que ser destrozados en un cruento proceso para el beneficio de todos (pp. 85-140).

Todo esto hace suponer que Quevedo estaba familiarizado con las disecciones anatómicas, o que incluso pudo haber presenciado una de las que estaban abiertas al público en los denominados teatros anatómicos anexos a las universidades[40]. Como prueba irrefutable del interés de Quevedo por la ciencia anatómica tenemos su panfleto político-burlesco *Visita y anatomía de la cabeza del Cardenal Richelieu,* que, como el título apunta, es un viaje fantástico del famoso anatomista Vesalio al interior de la cabeza de Richelieu. Este panfleto demuestra que Quevedo conocía bien los libros anatómicos de su época, especialmente la citada *Historia de la composición del cuerpo humano* (1556) de Juan Valverde[41].

Podemos concluir resumiendo que el método de fragmentación exegética desplegado por Quevedo en sus obras serias puede compararse a otras manifestación de la cultura de la disección de la época. Su procedencia inmediata es la exégesis alegórica de la *Biblia,* aunque es posible detectar influencias de formas del culto, como el de las reliquias, y de géneros literarios basados en el desmembramiento en boga en la época, como la poesía petrarquesca o los emblemas. Este listado no es exhaustivo y creemos que otras muchas fuentes pueden señalarse como orígenes e influencias de este método analítico desmembrativo.

Especialmente productivo le resulta a Quevedo aplicarlo al cuerpo de Cristo, pues éste contiene una verdad transhistórica, tanto en su totalidad como en cada uno de sus miembros y órganos por separado. Por esta razón y por otras muchas que son parte de su concepción cristiana del mundo, lo más probable es que Quevedo percibiera el desmembramiento de Cristo y del rey esencialmente diferente del de los cuerpos grotescos que también aparecen en sus textos, por más que, desde nuestro punto de vista moderno, ambos sean operaciones similares. Nótese que el cuerpo de Cristo, así como el de santos y mártires, son en su coherencia lo contrario de los cuerpos satirizados en las obras de Quevedo, que no resisten la fragmentación textual sin volverse grotescos. Por el contrario, los gestos y movimientos de cualquier miembro del cuerpo verdadero de Cristo contienen lecciones para todos, pero especialmente para los monarcas, por ser ellos los sucesores temporales de Cristo Rey hasta que, al final de los tiempos, se implante de manera definitiva el Reino de Dios.

[40] En 1552 la Universidad de Salamanca dotó la primera cátedra de anatomía. Para que se llevaran a cabo las disecciones, se ordenó que se construyera junto a la iglesia de San Nicolás un teatro anatómico, al que podían acudir no sólo los estudiantes de medicina, sino también todos los interesados. El teatro anatómico se terminó de construir en 1554 y se siguió usando hasta 1904 (Prieto Carrasco, 1986, pp. 25-31). Para los teatros anatómicos y sus funciones abiertas al público, ver Ferrari, 1987.

[41] El panfleto *Visita y anatomía de la cabeza del Cardinal Richelieu* está incluido en la edición de las obras completas que se cita en la bibliografía (*OC,* vol. I, pp. 903-909). Mucho más exhaustiva y útil es la edición comentada de Riandière la Roche, 1981. Sobre los aspectos anatómicos de esta obra, ver Valdés, 1998, Artal, 2001 y Fernández Rivera, 2003.

Bibliografía

Artal, S. G., «Quevedo y Rabelais en la cabeza del cardenal», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. I. Lerner, R. Nival, y A. Alonso, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 2001, vol. 2, pp. 43-49.

Bakhtin, M., *Rabelais and his World,* tr. H. Iswolsky, Bloomington, Indiana University Press, 1984.

Burton, R., *Anatomy of Melancholy* (1621), ed. A. R. Shilleto, London, George Bell and Sons, 1893.

Christian, W. A. J., *Local Religion in Sixteenth-Century Spain,* Princeton, Princeton University Press, 1981.

Covarrubias Orozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Barcelona, S. A. Horta, 1943.

DalMolin, E., *Cutting the Body: Representing Woman in Baudelaire's Poetry, Truffaut's Cinema, and Freud's Psychoanalysis,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000.

Estal, J. M. del, «Felipe II y su archivo hagiográfico del Escorial», *Hispania sacra,* 23, 1970, pp. 193-333.

Fernández Rivera, E., «La grotesca interioridad de Richelieu anatomizada por Quevedo», *Bulletin Hispanique,* 105, 2003, pp. 215-229.

Ferrari, G., «Public Anatomy Lessons and the Carnival: The Anatomy Theatre of Bologna», *Past and Present,* 117, 1987, pp. 50-106.

Frye, N., *Anatomy of Criticism: Four Essays,* Princeton, Princeton University Press, 1971.

García Ballester, L., *Historia social de la medicina en la España de los siglos XIII al XVI,* Madrid, Akal, 1976.

Geary, P., «Sacred Commodities: The Circulation of Medieval Relics», en *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective,* ed. A. Appadurai, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, pp. 169-191.

Gendreau-Massaloux, M., *Héritage et création: recherches sur l'humanisme de Quevedo,* Paris, Champion, 1977.

Glossa ordinaria, ed. J. P. Migne, *Patrologia latina,* Paris, Éditions Garnier Frères, 1879, vol. 114.

Gracián, B., *Obras completas,* ed. A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1960.

Granada, F. L. de, *Obras del V. P. M. Fray Luis de Granada, con un prólogo y la vida del autor por Don José Joaquín de Mora,* Madrid, BAE, 1944-1945.

Granjel, L., *Historia general de la medicina española II: La medicina española del Renacimiento,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981.

Greenfield, M., «Christopher Marlowe's Wound Knowledge», *Publications of the Modern Language Association,* 119, 2004, pp. 233-246.

Henkel, A., *Emblemat: Handbuch zur Sinnbildkunst des XVI. und XVII. Jahrhunderts,* Stuttgart, JB Metzler, 1967.

Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque,* London, Tamesis, 1978.

Kevorkian, J., *The Story of Dissection,* New York, Philosophical Library, 1959.

Levisi, M., «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature,* 20, 1968, pp. 217-235.

López Ruiz, A. «Otra falsa atribución a Quevedo: los *Aforismos* de Antonio Pérez», *Papeles de Son Armadans,* 71, 1973, pp. 121-139.

Moreno Castillo, E., «Anotaciones a la silva *Sermón estoico de censura moral* de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 11, 2005, pp. 131-183.

Nider, V., «Sobre algunos pasajes bíblicos en la agudeza de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 195-207.
Núñez Rivera, V., «Quevedo y la traducción bíblica: tradiciones y contextos (en torno al *Cantar de los Cantares*)», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 225-243.
O'Malley, C. D., *Andreas Vesalius of Brussels, 1514-1564,* Berkeley, University of California Press, 1964.
Peraita, C., «La oreja, lengua, voz, el grito y las alegorías del acceso al rey: elocuencia sacra y afectos políticos en *Política de Dios* de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 185-205.
Prieto Carrasco, C., *Dos estudios sobre la enseñanza de la medicina en la universidad de Salamanca,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.
Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1961, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Política de Dios, govierno de Christo,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.
Riandière la Roche, J., «La folie médicale et son utilisation dans la satire politique: étude d'un pamphlet de Quevedo», en *Visages de la folie, 1500-1650, domaine hispano-italien,* ed. A. Redondo y A Rochon, Paris, Publications de la Sorbonne, 1981, pp. 155-168.
Rodríguez de la Flor, F., «*El comulgatorio* de Baltasar Gracián y la tradición jesuítica de la *compositio loci*», *Revista de Literatura,* 43, 1981, pp. 5-18.
Saunders, A., *The Sixteenth-Century Blason Poétique*, Bern, Peter Lang, 1981.
Sawday, J., *The Body Emblazoned: Dissection and the Human Body in Renaissance Culture,* Londres, Routledge, 1995.
Spitzer, L., «Sobre el arte de Quevedo en el *Buscón*», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 123-184.
Tomarken, A., y E. Tomarken, «The Rise and Fall of the Sixteenth-Century French Blason», *Symposium,* 29, 1975, pp. 139-163.
Tomás de Aquino, S., *Catena Aurea: Commentaries on the Four Gospels Collected out of the Works of the Fathers,* Oxford, John Henry Parker, 1842.
Valdés, R., «Quevedo: metáforas tópicas, motivos y modelo de la *Visita y anatomía de la cabeza del Cardenal Richelieu*», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 1, 1998, pp. 129-142.
Valverde de Hamusco, J., *Historia de la composición del cuerpo humano*, Roma, Antonio Salamanca y Antonio Lefreri, 1556.
Vesalius, A., *De humani corporis fabrica*, Basilea, J. Oporinus, 1543.
Vickers, N. J., «Diana Described: Scattered Woman and Scattered Rhyme», *Critical Inquiry*, 8, 1981, pp. 265-279.
Vilar, J., «Judas según Quevedo (un tema para una biografía)», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1975, pp. 106-119.
Yandell, C., «"A la recherche du corps perdu": A Capstone of the Renaissance *Blasons Anatomiques*», *Romance Notes,* 26, 1985, pp. 135-142.

La última revisión quevediana del *Buscón:* la edición príncipe (Zaragoza, 1626)[1]

María José Tobar Quintanar
CPI Camiño de Santiago
O Pino – A Coruña

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 321-364]

En la dilatada historia de las ediciones eruditas del *Buscón,* la publicada por Alfonso Rey en el año 2007 representa el último estado de la cuestión[2]. En su replanteamiento del problema textual de dicha obra, este estudioso defiende varias hipótesis: 1) que hubo «un proceso de revisión del *Buscón* por parte de Quevedo», 2) «que el *Buscón* fue impreso [en Zaragoza, 1626] con el consentimiento de Quevedo» y 3) que la cuádruple redacción del relato picaresco siguió este orden cronológico: «*S* [el ms. M-303 bis de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander] en primer lugar, *C* [el ms. E-40-6768 de la Real Academia Española, en Madrid] en segundo, *Z* [la edición príncipe, en Zaragoza, 1626, a costa de Roberto Duport e impresa por Pedro Vergés] en tercero y *B* [el ms. 15513 de la Biblioteca Lázaro Galdiano, de Madrid, más conocido como "manuscrito *Bueno*"] en cuarto»[3].

El presente artículo, partiendo de la asunción de las premisas defendidas por Rey en los dos primeros apartados (1 y 2), propone, sin em-

[1] No se aborda en este trabajo la posible intervención de Quevedo, a través de variantes de autor, en la edición de Zaragoza 1628; la cual, en todo caso, deriva de la *princeps*.

[2] Para un resumen de la historia crítica del *Buscón,* ver Rey, 1999b, pp. 17-23; y Rey, 2007, pp. XIII-XVI.

[3] Ver las citas en Rey, 2007, pp. XXX, XLI y LIII, respectivamente. Para este crítico, «Respecto a la cronología de estas cuatro versiones, sólo hay dos datos seguros, que también han sido expuestos páginas atrás: *Z* se imprimió en 1626 y *B* parece posterior al *Memorial* de Pacheco de Narváez (1629) o *El Tribunal de la Justa Venganza* (1635). Todo lo demás es, en el estado actual de nuestros conocimientos, materia de conjetura, de manera que no sabemos cuándo redactó Quevedo la más antigua de sus versiones» (2007, p. LIV).

RECIBIDO: 10-1-2009 / ACEPTADO: 18-02-2009

bargo, un orden cronológico alternativo en la sucesión de las cuatro redacciones del *Buscón: S, C, B* y *Z*.

En su edición, Rey argumenta la posterioridad de *B* con respecto a *Z* basándose, principalmente, en dos tipos de variantes redaccionales presentes en la versión manuscrita, a saber:

a) Variantes ideológicas; estableciendo una relación de causa a efecto entre las acusaciones referidas al *Buscón* en el *Memorial* (1630) de Luis Pacheco de Narváez y *El Tribunal de la Justa Venganza* (1635), y algunas lecturas paliativas de *B* (exclusivas del manuscrito frente a las demás versiones)[4].

b) Variantes estéticas (o literarias); pues *B* presenta mayor riqueza descriptiva en el retrato de varios personajes secundarios[5].

Sin embargo, considero que existen varias razones que permiten cuestionar ambos criterios, así como sólidos argumentos que avalarían la posterioridad de *Z* frente a *B*.

1. Reconsideración de las variantes ideológicas

Lo primero que llama la atención es el escaso número de veces en que *B* retoca el texto en función de las censuras del *Memorial* o del *Tribunal:* de los 23 lugares del *Buscón* mencionados por Pacheco y de los 25 presentes en el libelo de 1635[6], únicamente 6 de ellos –los mismos en ambas invectivas– presentan algún cambio en *B* que no figura en las demás versiones del relato picaresco (lo que supone solo un seguimiento de esas censuras en el 26% y 24% de los casos, respectivamente).

Si realmente *B* hubiese sido retocado en materia religiosa, política o social en función de esos escritos, cabría esperar una conciencia mayor.

Por otra parte, el análisis detallado de cada uno de esos seis casos concretos aporta interesantes datos que parecen corroborar la hipótesis de que las lecturas de *B* no se debieron a la influencia de las críticas mencionadas. Veámoslo a continuación.

1.1.

Memorial: Y no menor desacato (contra tan alta dignidad, a quien Emperadores y Reyes humillan su cabeza) es el que diga que, habiendo cenado los rufianes y las mujercillas pecatrices, que el cura repasaba los huesos cuya carne ellos y ellas habían comido; y que, después, él y otros estudiantes estafadores se espetaron en un asno (pp. 1046b-1047a)[7].

[4] Ver Rey, 2007, pp. xlviii-liii. Según este editor, «*B* está libre de las exigencias que sufrió *Z*, pero, presenta nuevas huellas de autocensura, que parecen consecuencia inmediata de la publicación del *Memorial* o de *El Tribunal de la Justa Venganza*. Quevedo no sólo quiso mostrarse precavido en materia de religión sino también en cuestiones de tipo político y social, como demuestran algunos pasajes donde se alude a la Inquisición, los moriscos y los nobles» (2007, p. lvii).

[5] Rey, 2007, pp. xliv-xlviii; «Así ocurre con el ama de Alcalá, el soldado, el tío de Pablos, la vejezuela, el caballero estantigua y la Paloma» (Rey, 2007, p. xliv).

[6] Ver Astrana Marín, 1932, pp. 1046b-1048a y 1110b-1123a.

Tribunal: Y reagravando su culpa con lo que (sic) insolente y protervo, con más infame desacato vuelve a decir en fol. 16 que habiendo cenado los rufianes y las mujercillas pecatrices, que el cura repasaba los huesos cuyas carnes ellas habían comido, y que después él y otros estudiantes estafadores se ensartaron con un asno (p. 1112a-b).

S: Y ya que lo hubieron comido todo, que el cura repasaba los huesos de los otros, volvió el un rufián (p. 24, lín. 105-106). Los estudiantes y el cura se ensartaron en un borrico (p. 26, lín. 160-161)[8].

C: [...] y ya que lo hubieron comido todo y que el cura repasaba los huesos de todos, volvió el un rufián (p. 124, lín. 104-105). Los estudiantes y el cura se ensartaron en un brinco (p. 126, lín. 159-160).

Z: Y ya que lo hubieron comido todo, y que el cura repasaba los huesos de los otros, volvió el un rufián (p. 233, lín. 104-105). Los estudiantes y el cura se ensartaron en un borrico (p. 234, lín. 159).

B: Y ya que lo hubieron comido todo, y que el cura repasaba los güesos de los otros, volvió el un rufián (p. 361, lín. 107-108). Los estudiantes y el cura se ensartaron en dos borricos (p. 363, lín. 172-173).

La censura realizada a este pasaje del *Buscón* es doble, referida tanto al repaso que el cura hizo de unos huesos cuya carne había sido comida por unas mujeres, como al acto de ensartarse el clérigo y los estudiantes en un asno. Sin embargo, los cambios paliativos solamente afectan a la segunda alusión, no a la primera, que permanece igual que en las otras versiones.

Si Quevedo hubiese retocado *B* en función de esas críticas, lo esoerable sería encontrar una influencia de éstas más regular o completa, al menos en este pasaje concreto.

1.2.

Memorial: Describiendo un rocín muy flaco, dice que se le echaban de ver las penitencias y ayunos, siendo esto la medicina que tenemos contra el pecado, y de lo que Dios más se agrada (p. 1046b).

Tribunal: Pónesele por cargo que como hombre poco observante de nuestra sagrada religión, describiendo un rocín muy flaco, tanto que se le aparecían los huesos, dice «que se le echaban de ver los ayunos y penitencias». Escandalizado quedó el religioso de oír esto (pp. 1110-1111).

S: Llegó el día, y salí en un caballo hético y mustio, [...]. Al fin, él más parecía caballete de tejado que caballo, pues, a tener una guadaña, pareciera la muerte de los rocines. Demostraba abstinencia en su aspecto y echábansele de ver los ayunos y penitencias, y, sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja. Y lo que más le hacía digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo, pues, a tener una cerradura, pareciera un cofre vivo (pp. 14-15, lín. 70-78).

C: Y así llegó el día, y salí en un caballo mustio y hético, [...]. Al fin, él más parecía caballete de tejado que caballo, pues, a tener una guadaña, pa-

[7] Las citas del *Memorial* de Luis Pacheco de Narváez y de *El Tribunal de la justa venganza* están tomadas de Astrana Marín, 1932.

[8] Las citas del *Buscón* en este artículo se refieren siempre a la edición de Rey, 2007.

reciera la muerte de los rocines. Demostraba abstinencia en su aspecto, se le echaba de ver la penitencia y ayunos: sin duda ninguna, no había llegado a su noticia la cebada ni la paja. Lo que más le hacían digno de risa eran las muchas calvas que tenía en el pellejo, pues, a tener una cerradura en las ancas, pareciera un cofre vivo (pp. 114-115, lín. 66-75).

Z: [*Faltan una referencia a la edad del caballo y el símil con un cofre vivo*] Llegó el día, y salí en un caballo hético y mustio, el cual, más de manco que de bien criado, iba haciendo reverencias. Las ancas eran de mona, muy sin cola; el pescuezo, de camello y más largo; la cara no tenía sino un ojo, aunque overo. Echábansele de ver las penitencias, ayunos y fullerías del que le tenía a cargo, en el ganarle la ración (pp. 222-223, lín. 71-75).

B: Llegó el día, y salí en uno como caballo, mejor dijera en un cofre vivo, que no anduvo en peores pasos Roberto del Diablo, según andaba. Él era rucio, y rodado el que iba encima, por lo que caía en todo. La edad no hay que tratar: biznietos tenía en tahonas. De su raza no sé más de que sospecho era de judío, según era medroso y desdichado (p. 352, lín. 66-71).

Es cierto que en *B* desaparece la frase mencionada en las censuras, pero también lo es que únicamente en esta versión aparece una referencia polémica —en cuanto a materia religiosa y social— a los judíos, a quienes se tacha de miedosos y desdichados.

Si el texto de *B* reflejase una autocensura de Quevedo, guiado por una actitud de prudencia, temor o recelo, sorprende que, a la vez que elimina una alusión irreverente, añada otra también problemática, susceptible en su época de ser criticada.

1.3.

Memorial: Y por el desprecio que por sus palabras muestra tener al sacrosanto sacerdocio, hace descripción de un clérigo, a quien introduce pupilero, con tales modos y tan ofensivo lenguaje que viene a ser de mejor calidad el hombre más vil de la república. Con justa vergüenza y debido respeto dejo de referir los descompuestos oprobios que le dice (p. 1046b).

Tribunal: Otro semejante cargo se le pone de que en fol. 7, con el radical odio que muestra tener al sacro sacerdocio, hace descripción de un clérigo presbítero, a quien introduce pupilero, con tales modos y tan infames atributos, que con justa vergüenza y debido respeto los dejo de referir, porque viene a ser de mejor calidad el hombre más vil de la república. Sólo diré que la misma infamia se corriera y afrentara, si le aplicaran apodos tan infames, injuriosos y viles (p. 1111a-b).

SCZ: Él era un clérigo cerbatana, largo sólo en el talle; una cabeza pequeña; pelo bermejo –no hay más que decir [para quien sabe el refrán *add. CZ* / / que dice «ni gato ni perro de aquella color» *add. Z*]-; los ojos, avecindados [avecinados *Z*] en [con *C*] el cogote, que parece [parecía *CZ*] [que *add. Z*] miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros [escuros *Z*] que era buen sitio el suyo para tienda [tiendas *CZ*] de mer-

caderes; la nariz, entre Roma y Francia, porque se le había comido [habían comido *C*] de unas bubas [búas *B*] de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero [dineros *C*]; las barbas, descoloridas de miedo de la boca [vecina *om. C*], que [la cual *C*] de pura hambre parece [parecía *CZ*] que amenaza [amenazaba *CZ*] [a *om. C*] comérselas; los dientes, le faltaban no sé cuántos, y pienso que por holgazanes y vagabundos [vagamundos *CZ*] se los habían desterrado; el gaznate, largo como de avestruz; [con *add. CZ*] una nuez tan salida que parece [parecía *Z*] que forzada de la necesidad se le iba a buscar de comer [que se iba a buscar de comer forzada de la necesidad *CZ*]; los brazos, secos; las manos, como un manojo de sarmientos cada una; mirado de medio abajo parecía tenedor o compás; las piernas [con dos piernas *CZ*], largas y flacas; el [su *Z*] andar, muy espacioso [Tan espacioso que *C*]; si se descomponía algo, le sonaban los huesos [güesos *CZ*] como tablillas de san Lázaro; la habla, hética; la barba, grande, y [que *C*] nunca se la cortaba por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver [que le daba tanto asco *C*] la mano [las manos *Z*] del barbero por su cara que antes se dejaría matar que tal permitiese: cortábale los cabellos un muchacho de nosotros [los otros *Z*]. Traía un bonete los días de sol, ratonado con mil gateras y guarniciones de grasa [era de cosa que fue (de *om. Z*) paño, con los fondos en // de (*Z*) caspa *CZ*]. La sotana [según decían algunos *CZ*] era milagrosa, porque no se sabía de qué color era. Unos, viéndola tan sin pelo, la tenían por de cuero [pelo *C*] de rana; otros decían que era ilusión: desde cerca parecía negra y desde lejos entreazul [de entreañil *C*]. Traíala [Llevábala *CZ*] sin ciñidor [ceñidor *C*]; no traía cuello ni puños. Parecía, con los cabellos largos y la sotana mísera [y corta *add. CZ*], lacayuelo de la muerte. Cada zapato podía ser tumba de un filisteo. Pues [En *C*] su aposento, aun arañas no había [en él *om. C*]. Conjuraba los ratones de miedo [de *om. CZ*] que no le royesen algunos mendrugos que guardaba. La cama tenía en el suelo; [y *add. CZ*] dormía siempre de un lado por no gastar las sábanas. Al fin, él era archipobre y protomiseria. (pp. 17, lín. 6-30; 117, lín. 6-31; 225, lín. 6-32)

B: Él era un clérigo cerbatana, largo solo en el talle; una cabeza pequeña; los ojos, avecindados en el cogote, [*el resto de la descripción sigue básicamente el texto de los otros testimonios, salvo en una* addenda *y una sustitución léxica que indico a continuación*]; la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia, [...]. Parecía, con esto y los cabellos largos y la sotana y el bonetón, *teatino lanudo.* [...]. (p. 354, lín. 6-32 –*add.* en lín. 9-10 y 27-28).

En la extensa descripción caricaturesca de Cabra se detallan los rasgos de una larga lista de elementos (talle, cabeza, pelo, ojos, nariz, boca, dientes, gaznate, nuez, brazos, manos, aspecto general, piernas, el andar, habla, barba, vestimenta y cama), considerados «apodos infames, injuriosos y viles» en las censuras del *Buscón.* Sin embargo, solo uno de esos rasgos físicos, el pelo bermejo, desaparece en *B;* dándose también en este caso la llamativa circunstancia de que únicamente en esta versión aparecen dos nuevas alusiones polémicas, claramente censurables en

materia religiosa: «la nariz, de cuerpo de santo, comido el pico» y «parecía, con esto y los cabellos largos y la sotana y el bonetón, teatino lanudo». Ambas referencias no se avienen bien con la supuesta 'autocorrección' que Quevedo se impuso a raíz de las feroces críticas contra sus obras.

1.4.

Memorial: Entrando en una posada, a cuyo húesped introduce morisco, dice estas palabras: «Recibiome, pues, el huésped con peor cara que si fuera yo el Ssmo. Sacramto» (fol. 18, página 2) Y tras esto dice: «Entré en casa, y el morisco, que me vio, comenzó a reírse y hacer que quería escupirme; y yo, que temí que lo hiciese, le dije: "teneos, huésped, que no soy eccehomo" (folio 20, pág. 1)». (p. 1047a).

Tribunal: Pónesele cargo de irreverente y blasfemo por haber dicho en fol. 18 que, «entrando en una posada (a cuyo huésped introduce morisco), recibiome el huésped con peor cara que si fuera yo el santísimo sacramento». Y en folio 20, prosigue diciendo: «entré en casa, y el morisco que me vio, comenzó a reírse y hacer que quería escupirme; yo, que temí que lo hiciese, le dije: "teneos, huésped, que no soy Eccehomo"; en que da conocimiento de su ánimo malévolo; porque ninguno que tiene por trato el dar posada, recibe a los que van a ella con mala cara, ni los quiere escupir, antes con agrado los atrae, por consistir en ello su ganancia, y también porque no se ha visto mesonero ni ventero morisco, sino que por decir estas blasfemias lo introduce». (p. 1113b).

SCZ: Era el dueño y huésped de los que creen en Dios por cortesía o [y *C*] sobre falso: moriscos los llaman en el pueblo, que hay muy gran [grande *Z*] cosecha desta gente, y de la que tiene sobradas narices y sólo les faltan [falta *C*] para oler tocino; digo esto confesando la mucha nobleza que hay entre la gente principal, que [cierto *add. Z*] es mucha. Recibiome, pues, el huésped, con peor cara que si yo fuera el Santísimo Sacramento. […]. Entré en casa, y el morisco, en viéndome [que me vio *CZ*], comenzose [empezose *C*; comenzó *Z*] a reír [reírse *Z*] y [a *om. CZ*] hacer como que quería escupirme [y *C*]. Yo, que temí que lo hiciese, dije: «[Tened *CZ*] Huésped, [mire *om. CZ*] que no soy *eccehomo*» (pp. 27-28, lín. 3-8 y 57-59; 127-128, lín. 3-8 y 58-61; 236-237, lín. 3-8 y 56-59).

B: Era el dueño y güésped de los que creen en Dios por cortesía o sobre falso: moriscos los llaman en el pueblo. Recibiome, pues, el güésped con peor cara que si yo fuera el Santísimo Sacramento. […]. Entré en casa, y el morisco, que me vio, comenzose a reír y a hacer como que quería escupirme. Yo, que temí que lo hiciese, dije: —Tené, güésped, que no soy *eccehomo*. (pp. 364-365, lín. 3-6 y 53-56).

De las tres críticas realizadas a este pasaje (el carácter morisco del posadero[9], la alusión al Santísimo Sacramento y al Eccehomo), nada se

[9] Presente también en la caracterización del dueño de la «siempre maldita venta de Viveros»: «El ventero era morisco y ladrón» (en todos los testimonios, pp. 23, lín. 40; 123, lín. 39; 232, lín. 39; 360, lín. 39).

cambió en el texto de *B*. Lo que se eliminó fue una referencia irónica y maliciosa a la «gente principal», a la que se relaciona con moriscos y judíos[10]. Quizás la probable condición noble del destinatario del códice que transmite el manuscrito *Bueno* explique esa omisión[11].

1.5.

Memorial: Y no parece menos culpable, lo que en este mismo folio dice, que, encontrando uno de estos pícaros con un acreedor suyo, porque no lo conociese, soltó detrás de las orejas el cabello que traía recogido, y quedó Nazareno, entre Verónica y caballero lanudo (p. 1047b).

Tribunal: no es menos culpable, donde refiere que uno de los pícaros de esta cuadrilla se encontró con un acreedor suyo; y que, porque no lo conociese, soltó tras de las orejas el cabello que traía recogido, «y quedó Nazareno entre Verónica y caballero lanudo» (p. 1117b).

SCZ: Y porque no le [lo *C*] conociese, soltó de detrás de las orejas el cabello, que traía recogido, y quedó nazareno, entre Verónica y caballero lanudo, plantose un parche en un ojo y púsose a hablar italiano conmigo. (pp. 68, lín. 52-54; 171, lín. 56-59; 277, lín. 56-59).

B: Y porque no le conociese, soltó de detrás de las orejas el cabello, que traía recogido, y quedó nazareno, entre ermitaño y caballero lanudo; plantose un parche en un ojo y púsose a hablar italiano conmigo. (p. 403, lín. 57-60)

En la versión de *B* solo se eliminó la alusión a la Verónica, pero no al Nazareno. Nuevamente, si el texto de *B* hubiese sido retocado en función de las censuras de Pacheco y del *Tribunal,* cabría esperar un seguimiento completo o más uniforme de sus indicaciones, al menos en el caso concreto de esta breve frase.

1.6.

Memorial: Dice que, habiéndole preso, lo primero que los pícaros y galeotes de la cárcel le notificaron fue dar para la limpieza, y no de la Virgen sin mancilla: la limpieza para lo que él dice que le pedían, es quitar la basura y verter las inmundicias, y acomodó lo que tanto se venera en la tierra y en el cielo. (p. 1047b)

[10] Ya Rey, 2007, p. LI, n. 71, señaló que la referencia a los judíos y a la gente principal en este pasaje «parece el elemento más significativo en este caso».

[11] Rey, 2007, p. LII: «Se ha comentado en varias ocasiones que el manuscrito *B* tiene todo el aspecto de ser un ejemplar de regalo por parte de Quevedo para un personaje ilustre». Por su parte, Yeves Andrés, 2002, p. 14, señala que «desde que se planteó la preparación del volumen [del manuscrito *Bueno*] éste fue concebido como un ejemplar de regalo para un lector por el momento desconocido, tal vez una dama, de gusto exquisito». Quizás se tratase de un noble castellano, dada la lectura exclusiva de *B* en el siguiente pasaje: «Usé el oficio de adelantado, que es mejor a veces serlo de un cachete que de un reino» (p. 410, lín. 29-30), frente a *SCZ* («Usé [de *S* // el *Z*] oficio de adelantado, que es mejor serlo de un corchete [cachete *CZ*] que de Castilla», pp. 75, lín. 28; 179, lín. 30-31; 284, lín. 30-31). *Adelantado*: «dilogía: 'el que se adelanta (golpeando)' y 'el cargo de presidente o gobernador de una provincia'», ver Arellano, 1997, p. 178, n. 132.

Tribunal: habiéndolo preso, lo primero que los pícaros y galeotes de la cárcel le notificaron fue «dar para la limpieza (y no de la Virgen sin mancilla)»; y para lo que él insinúa que le pedían (dejando aparte su ánimo profanador), era dinero para sacar la basura y verter las inmundicias; y aquí sacrílegamente acomodó lo que, fuera de lo que es Dios, más se venera en el cielo y en la tierra (p. 1119a).

SCZ: lo primero que nos fue notificado fue dar para la limpieza, y no de la Virgen sin mancilla, so pena de culebrazo fino. Yo di luego seis reales; mis compañeros no tuvieron [tenían *CZ*] qué dar, y así, quedaron remitidos para la noche.

Había en el calabozo un mozo tuerto, alto, bigotado [abigotado *CZ*], mohíno de cara, cargado de espaldas y de azotes en ellas. [...]. Llamábanle [a él *add. C*] el Jayán. Decía que estaba preso por cosas de aire, y así sospechaba [sospeché *Z*] yo [si *om. Z*] era por alguna fuelle o chirimía o abanico [algunos // algunas (*Z*) fuelles, chirimías o abanicos *CZ*]. Y preguntándole yo [y decíale *C*; y a los que le preguntaban *Z*] si era por algo desto; respondía que no, que eran cosas de atrás [sino por pecados de atrás. Y pensé que por cosas viejas quería decir *Z*]: yo pensé que eran pecados viejos [que pecados viejos quería decir *C*], y [al fin *Z*] averigüé que por puto. [...]. Había confesado [ya *om. CZ*] éste y era tan maldito que nos obligaba a traer las traseras con carlancas, como mastines [traíamos todos con carlancas, como mastines, los traseros *C*; traíamos todos con carlancas las traseras, como mastines *Z*], y no había quien [se *om. Z*] osase ventosear de miedo de acordarle dónde tenía las asentaderas. (pp. 76, lín. 40-53; 180, lín. 42-58; 285, lín. 42-58)

B: y lo primero que nos fue notificado fue dar para la limpieza, como si en una noche lo hubiera yo ensuciado todo, so pena de culebrazo fino. Yo di luego seis reales; mis compañeros no tenían qué dar, y así, quedaron remitidos para la noche.

Había en el calabozo un mozo tuerto, alto, abigotado, mohíno de cara, cargado de espaldas y de azotes en ellas. [...]. Llamábanle el Jayán. Decía que estaba preso por cosas de aire, y así sospechaba yo si era por algunas fuelles, chirimías o abanicos y decíale si era por algo desto; respondía que no, que eran cosas de atrás. Yo pensé que pecados viejos quería decir, y averigüé que por puto. [...]. Había confesado éste y era tan maldito que traíamos todos con carlancas, como mastines, las traseras, y no había quien se osase ventosear de miedo de acordarle dónde tenía las asentaderas. (p. 411, lín. 42-58)

Si bien es cierto que en *B* se eliminó esa alusión al carácter inmaculado de la Virgen, también lo es que inmediatamente después de ese lugar figura un escabroso pasaje en el que se menciona, describe e interviene el Jayán, un preso «puto», «tan maldito que traíamos todos con carlancas, como mastines, las traseras, y no había quien se osase ventosear de miedo de acordarle dónde tenía las asentaderas» (p. 411). Además, el texto que presenta *B* en este caso se acerca más a *C* que a *Z*.

El análisis detallado de los seis pasajes comentados se puede resumir de la siguiente manera:

a) En el caso 4 (el del ventero morisco), la versión *B* no modificó nada de lo censurado en el *Memorial* y el *Tribunal*.

b) En los casos 1 y 5 (el cura que repasaba los huesos y se ensartó con los estudiantes en un borrico, y la referencia a quedarse nazareno y Verónica), el texto de *B* solamente presenta algún cambio en el pasaje censurado, pero permanecen otros aspectos criticados en el mismo lugar.

c) En el caso 6 (de la «Virgen sin mancilla»), la versión *B* sustituyó la frase señalada en el *Memorial* y el *Tribunal* por otra lectura más inocua; pero inmediatamente después figura, como en los demás testimonios, el pasaje del «puto» Jayán, especialmente susceptible de ser censurado tanto por el tema tratado como por el lenguaje utilizado.

d) En el caso 3 (del pupilero Cabra), la versión de *B* únicamente eliminó una pequeña parte del texto criticado; pero no solo permanecen muchos otros aspectos denunciados en el mismo pasaje, sino que se añaden nuevas alusiones irreverentes.

e) En el caso 2 (de la descripción del caballo), el texto de *B* carece de la frase censurada, pero añade una nueva referencia a los judíos, 'problemática' desde el punto de vista religioso y social.

Por todo ello, y como primera conclusión, creo que varios datos permiten cuestionar seriamente la relación de la versión *B* del *Buscón* con el *Memorial* (1630) de Pacheco de Narváez y el *Tribunal de la Justa Venganza* (1635):

1) El pequeño número de censuras que coinciden realmente con algún cambio textual en *B*.

2) La escasa entidad de esas modificaciones, relacionadas siempre con muy pocas palabras o con sintagmas muy breves («un [borrico]», «Verónica», «ayunos y penitencias», «Virgen sin mancilla»).

3) La falta de seguimiento completo, en algunos casos, de críticas realizadas a un mismo pasaje; pues, a veces, en *B* solo se 'retoca' una parte de lo censurado en un lugar textual determinado.

4) La permanencia en *B,* sin cambios con respecto a las otras versiones, de pasajes mucho más criticados (por extensión y gravedad de las acusaciones vertidas contra Quevedo) en el *Memorial* y el *Tribunal*. He aquí algunos ejemplos[12]:

[12] Para el resto de censuras, confróntense con las siguientes páginas de la versión *B*: cargo 1.º (del *Tribunal*), p. 350, lín. 43-47 (donde *B* lee «alguaciles y jueces» como *S* –p. 12, lín. 42-46); cargo 4.º, p. 360, lín. 43-44; cargo 7.º, p. 369, lín. 62-65; cargo 8.º, p. 372, lín. 165-167; cargo 9.º, p. 379-380, lín. 30-31 y 48-50; cargo 10.º, p. 388, lín. 246-247; cargo 11.º, p. 390, lín. 59-62 y 65; cargo 12,º, p. 392, lín. 133; cargo 13.º, p. 402, lín. 3-5; cargo 14.º, p. 403, lín. 43-45; cargo 16.º, p. 403, lín. 75; cargo 17.º, p. 404, lín. 92-93; cargo 21.º, p. 423, lín. 89 y 101 (donde solo falta la palabra «benito»; pues permanece el uso de un hábito de fraile como disfraz para ganar dinero jugando a las cartas, además de otras alusiones irreverentes en el pasaje); cargo 22.º, p. 428, lín. 49, 56 y 62-64; [cargo 24.º], p. 371, lín. 160-161; [cargo 25.º], p. 374, lín. 43-44. (Solo los cargos 1.º, [24.º] y [25.º] son exclusivos del *Tribunal de la justa venganza;* los demás están presentes también en el *Memorial* de Pacheco de Narváez).

Memorial: De las religiosas, siendo esposas de Cristo y las más preciosas joyas del camarín de Dios en la tierra, habla con tal indecencia, que no permite la modestia cristiana que se refieran aquí sus injuriosas y descompuestas palabras; sólo digo que las trata peor que si fueran mujeres del lupanar, dando causa que estén en baja opinión y desprecio cerca del vulgo ignorante, que es la mayor parte del pueblo, y que lo imiten en desestimarlas. Verase esto desde fol. 97 hasta 99. (p. 1048a)

Tribunal (Cargo 23): Criminal cargo se le pone de haber cometido la más exorbitante desvergüenza que jamás se dijo ni vio escrita, porque de las religiosas (que sola esta partida le faltaba para llenar el infinito número de sus maldades) habla con tal indecencia desde fols. 97 hasta 99, que no le es permitido ninguna lengua cristiana referir tan infames e injuriosas palabras. Sólo digo, por menor encarecimiento, que las trata y vitupera peor que si fueran públicas rameras.

Con estas palabras se arrebató el religioso de un cristiano furor, diciendo: «A este hombre miserable, nacido para escándalo universal de los hombres y común afrenta de nuestra nación, le quisiera preguntar (con San Agustín, *in serm. de verbis Domini*): ¿en qué le agravia la obediencia? ¿Qué injuria recibe de la castidad? […] Como ejecuta las liciones de su maestro Satanás, no siguiera las de San Gregorio, que le enseñara a decir que no sin causa es preferida la obediencia al sacrificio […]. (pp. 1121b-1123a)

B: Y todo esto, al cabo, es para ver a una mujer por red y vidrieras, como güeso de santo. Es como enamorarse de un tordo en jaula, si habla, y, si calla, de un retrato. Los favores son todos toques, que nunca llegan a cabes: un paloteadico con los dedos. Hincan las cabezas en las rejas y apúntanse los requiebros por las troneras. Aman al escondite. […] Consideré cuán caro me costaba el infierno, que a otros se da tan barato y en esta vida por tan descansados caminos. Veía que me condenaba a puñados y que me iba al infierno por sólo el sentido del tacto. […] Todo esto me tenía revolviendo pareceres y casi determinado a dejar la monja, aunque perdiese mi sustento; y determineme el día de san Juan Evangelista, porque acabé de conocer lo que son las monjas. Y no quiera vuestra merced saber más de que las bautistas todas enronquecieron adrede y sacaron tales voces que, en vez de cantar la misa, la gimieron; no se lavaron las caras y se vistieron de viejo. […] (p. 436, lín. 206-230)

***

Memorial: Que para huirse de una posada y sacar su ropa sin pagar lo mucho que debía, concertó que unos amigos suyos le fuesen a prender, diciendo que era por parte del santo oficio: introduciendo para acción tan injusta, ministros de tan santo tribunal, a quien no se ha de atrever la burla ni el engaño, ni aun con fingimiento insinuar que pueda haberse cometido este delito; porque muchos dejarían de pecar si no se les enseñase el cómo se puede cometer el pecado (Fol. 78, pág. 2). (pp. 1047b-1048a)

Tribunal (Cargo 19): De otro delito se le acusa, con tan agravantes circunstancias, que merece tres ejemplares castigos. El uno, por el proprio hecho; otro, por la dignidad del sujeto contra quien lo cometió; y el otro, por el ejemplo que da para que otros lo cometan. Este consta

en lo que confiesa en el folio 78: «Que para huirse de una posada y sacar su ropa sin pagar lo mucho que debía, concertó que unos amigos suyos le fuesen a prender diciendo que era por parte de la Inquisición, interponiendo para acción tan injusta y solemne bellaquería, ministros fingidos de tan santo Tribunal, a quien no se ha de atrever la burla ni el engaño, por obra ni palabra, debiéndosele, como se le debe, toda la veneración, temor y respeto y obediencia que le tienen todos los católicos, como a delegado de Dios para juzgar sus causas en la tierra. (pp. 1119b-1120a)

B: Y para no pagar comida, cama ni posada, que montaba algunos reales, y sacar mi hato libre, traté con un licenciado Brandalagas, natural de Hornillos, y con otros dos amigos suyos, que me viniesen una noche a prender. Llegaron la señalada y requirieron a la güéspeda que venían de parte del Santo Oficio y que convenía secreto. Temblaron todas por lo que yo me había hecho nigromántico con ellas. Al sacarme a mí callaron pero, al ver sacar el hato, pidieron embargo por la deuda, y respondieron que eran bienes de la Inquisición. Con esto no chistó alma terrena. Dejáronles salir y quedaron diciendo que siempre lo temieron. Contaban al catalán y al portugués lo de aquellos que me venían a buscar; decían entrambos que eran demonios y que yo tenía familiar. [...] (p. 419, lín. 37-46)

***

Memorial: Lasciva y deshonestamente contra lo permitido en libros que han de llegar a manos de todas gentes, y en ofensa de los tres requisitos establecidos por la humana y cristiana prudencia, que sean: útiles, honestos y deleitables, dice que a las mujeres no las quiere para consejeras ni bufonas, sino para acostarse con ellas, y que las procura de buenas partes para el arte de las ofensas (Fol. 82, pág. 1). (p. 1048a)

Tribunal (Cargo 20): Acúsole de hombre deshonesto y brutalmente fornicario, como consta por su declaración en folio 82, donde con lasciva torpeza contra lo permitido en libro que ha de llegar a manos de todas gentes, dice, con palabras indignas aun para dichas en un lupanar, que a las mujeres no las quiere «para consejeras ni bufonas (aborreciendo en esta última parte a sus semejantes por aquel dicho común: quien es tu enemigo, etc.), sino para acostarse con ellas», y que las procura «de buen parecer para el arte de las ofensas».

«Aquí es, señores (dijo el religioso), donde su inmundísima boca acabó de vomitar la vil torpeza de que tuvo siempre vestido el ánimo y donde manifestó su torpe y lasciva lengua lo insaciable de su lujuria y el exceso de la sensualidad. [...] (p. 1120ab)

B: Fuimos a los estanques, vímoslo todo, y en el discurso conocí que la mi desposada corría peligro en tiempo de Herodes, por inocente: no sabía. Pero como yo no quiero las mujeres para consejeras ni bufonas, sino para acostarme con ellas, y si son feas y discretas es lo mismo que acostarse con Aristóteles o Séneca o con un libro, procúrolas de buenas partes para el arte de las ofensas; que, cuando sea boba, harto sabe si me sabe bien. Esto me consoló. [...] (p. 421, lín. 22-27)

5) Al margen de los lugares del *Buscón* criticados en 1630 y 1635, en el texto de *B* no solo se mantuvieron sin cambios numerosos pasajes po-

tencialmente susceptibles de ser objeto de censura en la época, sino que en algunas ocasiones se introdujeron nuevas alusiones irreverentes u ofensivas que arguyen en contra de la hipótetica autocensura que Quevedo se habría impuesto a raíz de los libelos contra sus obras.

Éstos son algunos pasajes de *B* que podrían ser deliberadamente presentados como sacrílegos por parte de los enemigos de Quevedo:

> —Trujeron médicos y mandaron que nos limpiasen con zorras el polvo de las bocas, como a retablos, y bien lo éramos de duelos. (p. 359, lín. 5-7)
>
> —Dicen que [la madre de Pablos] representará en un auto el día de la Trinidad, con cuatrocientos de muerte. (p. 374, lín. 38-39)
>
> —salió un mulatazo […], la cara con un *per signum crucis de inimicis suis* (p. 377, lín. 113)
>
> —[*Habla el cura poeta*] Otras [obras literarias] más altas he hecho yo –dijo- por una mujer a quien amo. Y vea aquí novecientos y un sonetos y doce redondillas –que parecía que contaba escudos por maravedís- hechos a las piernas de mi dama. (p. 380, lín. 73-75)
>
> —[*Habla el cura poeta*] ¡Algún puto, cornudo, bujarrón y judío –dijo en altas voces- ordenó tal cosa! (p. 383, lín. 49-50)
>
> —Ya mi tío estaba tal que, alargando la mano y asiendo una [salchicha], dijo, con la voz algo áspera y ronca, el un ojo medio acostado y el otro nadando en mosto:
>
> Sobrino, por este pan de Dios que crió a su imagen y semejanza, que no he comido en mi vida mejor carne tinta. (p. 390, lín. 70-73)
>
> —[*Habla el ermitaño*] Entretengámonos un rato, que la ociosidad es madre de los vicios; juguemos avemarías [a los naipes]. (p. 386, lín. 170-171)
>
> —Asiéronse a puños y, estando juntos los dos [el porquero y el de las ánimas, ya borrachos] y teniéndole el demandador mordido de un carrillo, con los vuelcos y alteración el porquero vomitó cuanto había comido en las barbas del de la demanda. Mi tío, que estaba más en su juicio, decía que quién había traído a su casa tantos clérigos. (p. 391, lín. 84-88)
>
> —Sucedió que el carcelero se llamaba tal Blandones de San Pablo (p. 413, lín. 131-132)
>
> —[*Habla la mujer del carcelero*] A fe, señor don Pablos, que si yo lo oyera, que yo le acordara de que tiene las espaldas en el aspa del san Andrés. (p. 413, lín. 143-145)
>
> —[*Habla el cura poeta*] Fui el primero que introdujo acabar las coplas como los sermones, con «aquí gracia y después gloria» (p. 433, lín. 91-92)
>
> —Por ésta, que es la cara de Dios, y por aquella luz que salió por la boca del ángel, que si vucedes quieren, que esta noche hemos de dar al corchete que siguió al pobre Tuerto (p. 438, lín. 77-79)
>
> —[mi tío pensaba que,] estudiando, podría ser cardenal; que, como estaba en su mano hacerlos, no lo tenía por dificultoso. (p. 392, lín. 125-127)[13].

A continuación se presentan nuevas alusiones irrespetuosas en materia religiosa que únicamente figuran en el texto de *B*[14]:

[13] Pueden verse otros ejemplos en: p. 396, lín. 61-64 y 76-78; p. 408, lín. 25-27; p. 416, lín. 79; p. 428, lín. 52; p. 429, lín. 95-99; p. 433, lín. 103 y 111; p. 435, lín. 164-165.

SCZ: Tuvo muy buen parecer y fue tan celebrada que, en el tiempo que ella vivió, [casi todos *SC*// con todos *Z*] los copleros de España hacían cosas sobre ella. (pp. 11, lín. 9-10; 111, lín. 9-10; 219, lín. 9-10)

B: Tuvo muy buen parecer para letrado; mujer de amigas y cuadrilla, y de pocos *enemigos*, porque hasta *los tres del alma* aun no los tuvo por tales (p. 349, lín. 9-11)

***

SCZ: —[¿Cómo gatos? *om. C*] [¿Pues *om. S*] quién os ha dicho a vos que los gatos son amigos de ayunos y penitencias? En lo gordo se os echa de ver que sois nuevo. (pp. 18, lín. 39-40; p. 118, lín. 40-41; p. 226, lín. 41-42)

B: —¿Cómo gatos? Pues ¿quién os ha dicho a vos que los gatos son amigos de ayunos y penitencias? En lo gordo se os echa de ver que sois nuevo. ¿Qué tiene esto de *refitorio de jerónimos* para que se críen aquí? (p. 355, lín. 41-43)

***

SCZ: Sentáronse a comer; en cabecera el demandador, [y *om. S*] los demás sin orden. (pp. 55, lín. 53; 156, lín. 53; 263, lín. 52)

B: Sentáronse a comer, en cabecera el demandador, diciendo: «¡La Iglesia en mejor lugar! Siéntese, padre». Echó la bendición mi tío y, como estaba hecho a santiguar espaldas, parecían más amagos de azotes que de cruces; y los demás nos sentamos sin orden. (p. 390, lín. 53-56)

6) En el texto de la edición príncipe (*Z*) hay casos de eliminación de pasajes irreverentes que, sin embargo, sí figuran en la versión de *B*. La presencia de esos lugares en *B* es un indicio, por el contrario, de la posible anterioridad de esa versión manuscrita con respecto a *Z*. He aquí varios ejemplos[15]:

SCB: Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal (p. 11, lín. 6-7; 111, lín. 6-7; 349, lín. 6-7)

Z: Aldonza Saturno de Rebollo, hija de Octavio de Rebollo Codillo y nieta de Lépido Ziuraconte (p. 219, lín. 6-7)

***

SCB: [Ver, pues *om. C*], con la cara [boca *S*] de risa que ella oía esto de todos era para dar mil gracias a Dios. (pp. 11, lín. 29-30; 112, lín. 28-29; 350, lín. 36-37)

Z: Ver, pues, con la cara de risa que ella oía esto de todos era para más atraerles sus voluntades. (pp. 219-220, lín. 28-29)

***

SCB: viendo venir rescatados por la Trinidad [a *S*] sus compañeros. (pp. 21, lín. 186-187; 121, lín. 190; 358, lín. 196-197)

Z: viendo venir rescatados sus compañeros. (p. 230, lín. 189)

***

[14] A este respecto, ya Lázaro Carreter, 1965, p. xlix, señaló que: «Un grupo de pasajes existentes en *B*, y no en *CSE*, muestra una actitud burlesca ante el clero o las cosas sagradas: 1, 2, 3, 5 y 8. Parece como si Quevedo hubiera deseado [en *CSE*] lograr un texto menos atacable —no precisamente inatacable— por el creciente número de sus enemigos».

[15] Para Rey, 2006b, p. 79, las variantes de *Z* «más significativas, características de la autocensura, consisten en la supresión o alteración de pasajes irreverentes en materia religiosa. Tal vez el *Buscón* de 1626 no responde plenamente a la libertad de Quevedo, pero no por ello deja de pertenecerle».

SCB: y que [a todos los poetas públicos y cantoneros] los [les *C*] prediquen, sacando cristos para convertirlos. (pp. 47, lín. 15; 148, lín. 16; 382, lín. 15)
Z: y que los desengañen del yerro en que andan, y procuren convertirlos. (p. 256, lín. 15)

***

S: este mal que les han hecho del que nos hicieron en Adán (p.47, lín. 25)
C: este mal que les han hecho del que nos hicieron en la manzana (p. 148, lín. 26)
B: este mal que las hemos hecho del que nos hicieron en la manzana (p. 382, lín. 25-26)
Z: este mal que las hemos hecho del que nos hicieron al principio del mundo (p. 256, lín. 25-26)

***

SCB: No pase vuestra merced adelante, que [porque *C*] sobre eso pienso ir al Papa y gastar lo que tengo. Bueno es que yo, que soy eclesiástico [...] (pp. 47, lín. 30-32; 149, lín. 31-33; 382, lín. 30-32)
Z: No pase vuestra merced adelante, que de eso pienso apelar, y no con las mil y quinientas, sino a mi juez, por no causar perjuicio a mi hábito y dignidad; y en prosecución della gastaré lo que tengo. Bueno es que yo, siendo eclesiástico [...] (p. 256, lín. 30-33)

***

SCB: nuestras cartas eran como el Mesías, que nunca venían y las aguardábamos siempre (pp. 51, lín. 178-179; 152, lín. 169-170; 386, lín. 185-186)
Z: om. (p. 260, lín. 165)

***

SCB: a la entrada, vi a mi padre en el camino, aguardando [a *S*] ir en bolsas [bolsa *C*], hecho cuartos, a Josafad [Josafat *S*] (pp. 53, lín. 234-235; 154, lín. 225-226; 387, lín. 240-241)
Z: a la entrada vi a mi padre en el camino, aguardando (p. 261, lín. 218)

***

S: Vídose tan sin remedio morir como san Esteban —pero no tan santo— que dijo [...] (pp. 76-77, lín. 77-78)
CB: viéndose, sin santidad, [y *C*] cerca de morir san Esteban, dijo que [...] (pp. 181, lín. 86; 412, lín. 86)
Z: viéndose cerca de morir mártir (sin tener cosa de santidad ni aun de bondad), dijo que [...] (p. 286, lín. 86-87)

***

SC: éstos son de los que dijera algún bellaco que, torciendo la sentencia a mal fin, cumplen el precepto de san Pablo de tener [que es tener *C*] mujeres como si no las tuviesen (pp. 96, lín. 20-21; 201, lín. 18-19)
B: éstos son de los que dijera algún bellaco que cumplen el preceto de san Pablo de tener mujeres como si no las tuviesen, torciendo la sentencia en malicia (p. 431, lín. 18-19)
Z: por éstos se pudo decir que tienen mujeres como si no las tuviesen, torciendo la sentencia en malicia (p. 306, lín. 18-19)

***

SCB: Díjome que jurado a Dios que no era suyo nada [nada suyo *C*] de la comedia (pp. 97, lín. 52-53; 202, lín. 50-51; 432, lín. 49-50)
Z: Díjome que no era suyo nada de la comedia (p. 307, lín. 49)

***

SCB: [*como galán de monjas*] hablaba como sacerdote que dice las palabras de la consagración. (pp. 101, lín. 223-224; 207, lín. 224-225; 436, lín. 222-223)
Z: hablaba tan bajo que no me podía comprender si no se valía de trompetilla (p. 311, lín. 219-220)

A mi juicio, las denominadas «variantes ideológicas» de *B* responden a la enorme y compleja casuística, de naturaleza subjetiva, que puede llevar a un autor a cambiar su texto: autocensura en materia religiosa, política o social (sin necesidad de estar vinculada a presiones externas), criterios de buen gusto, de estilo, etc[16].

Menos probable me parece su relación con el destinatario del ms. *Bueno,* seguramente un noble —fuese o no mujer[17]—; porque en el texto no solo hay numerosas alusiones interpretables, maliciosamente, como escandalosas o irreverentes, sino que también figuran referencias a personas principales o al buen origen de las «gentes de la Corte»:

SCB: Llegábame, [de todos *om. SC*], a los hijos de [los *S*] caballeros y personas principales, y particularmente [...] (pp. 13, lín. 7-8; 113, lín. 8-9; 351, lín. 8-9)
Z: Llegábame, de todos, a los hijos de caballeros, y particularmente [...] (p. 221, lín. 8)

***

[16] El propio Rey, en 1993, consideró que las variantes ideológicas «no ofrecen pruebas indiscutibles» (p. 812), porque desconocemos «el talante desde el cual [Quevedo] emprendería los cambios» (pp. 811-812). Al circunscribirse al ámbito subjetivo, un mismo dato podría ser esgrimido en apoyo de interpretaciones opuestas, tal como ejemplificó con el pasaje de los pollos y la Inquisición, o con la alusión a la «Virgen sin mancilla» (p. 812).

[17] En relación con una carta al Duque de Medinaceli (fechada el 21 de diciembre de 1630), donde Quevedo anuncia que tiene «un librillo» para enviar a la duquesa y que esta se «ría», Rey comenta que por esa fecha «no cabe esperar que [*Gracias y desgracias del ojo del culo*] fuese dedicado a la respetable duquesa» (2007, p. LIII, n. 74). Seguramente se trata de «la relación de las fiestas de Baraja» que don Francisco pretendió remitir para «que se riese un rato mi señora Duquesa» en uan epístola anterior, del 25 de septiembre (ver Quevedo, *Epistolario,* pp. 237-238). Al margen de que existía la posibilidad de que se tratase del *Libro de todas las cosas y otras muchas más* (compuesto probablemente entre fines de 1629 y mediados de 1631 —ver Azaustre, 2007a, p. 432—), el contenido de algunos pasajes del *Buscón* no parece, ciertamente, el más adecuado para una supuesta lectora beata o escrupulosa; como sucedería con los siguientes: «Y lo que más es de notar es que nunca nos enamoramos sino de *pane lucrando,* que veda la orden damas melindrosas, por lindas que sean. Y así, siempre andamos en recuesta: con una bodegonera, por la comida; con la güéspeda, por la posada; con la que abre los cuellos, por los que trai el hombre. Y aunque comiendo tan poco y bebiendo tan mal no se puede cumplir con tantas, por su tanda todas están contentas» (versión *B,* p. 397, lín. 82-87), «[al padre de Pablos] Hícele cuartos y dile por sepoltura los caminos. Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos, haciendo mesa franca a los grajos» (versión *B,* p. 373, lín. 30-32) o «Entre tanto, aquel maldito que estaba junto a mí se pasó a mi cama y proveyó en ella y cubriola, volviéndose a la suya. [...] Acosteme y cubrime y torné a dormir; y como entre sueños me revolcase, cuando desperté halleme proveído y hecho una necesaria» (versión *B,* p. 366, lín. 101-109).

SCB: en ella [en la Corte] hay unos géneros de gentes [gente *C*], como yo, que no se les conoce raíz [raíces *C*] ni mueble ni otra cepa de la que decienden los tales. (pp. 61, lín. 3-4; 162, lín. 3-4; 395, lín. 3-4)

Z: en ella hay unos géneros de gentes, como yo, que no se les conoce raíz ni mueble ni otra cosa de la que decienden los tales. (p. 269, lín. 3-4)

2. Reconsideración de las variantes estéticas o literarias

En su edición, Rey sostiene que «Los cambios operados en los retratos de los personajes sugieren la posterioridad de la versión *B*, porque amplifica o intensifica los de las otras versiones, labor propia de un autor que quiere enriquecer lo escrito anteriormente. Resulta más difícil imaginar que el proceso se hubiese desarrollado en sentido inverso, es decir, buscando la eliminación de notas descriptivas» (p. xlviii).

Sin embargo, también es posible alegar varios argumentos que contrarrestan la fuerza probatoria de tales aserciones.

2.1. Las versiones con un texto más largo no siempre son las últimas en la obra de Quevedo; a veces, el autor desecha en etapas posteriores parte del texto que había redactado previamente.

Esto es lo que ocurrió en el caso de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* (compuestas entre 1605-1613); pues, de las 30 cartas iniciales recogidas en los manuscritos, solo se publicaron 23 en las ediciones de *Sueños y discursos* (1627) y *Sueños y discursos o desvelos soñolientos* (1628), y 22 cartas, una menos todavía, en los casos de *Juguetes de la niñez* (1631) y *Enseñanza entretenida* (1648). Siete cartas, por lo tanto, que tienen en común el retrato de la pedigüeña como prostituta, únicamente nos han llegado a través de los manuscritos, pero no de ediciones preparadas, consentidas o autorizadas por Quevedo[18].

En el caso de los *Sueños y discursos* (Barcelona, 1627), contamos también con la peculiar edición de *Desvelos soñolientos* (Zaragoza, 1627, a costa de Roberto Duport), que consta solamente de tres de los cinco sueños de la príncipe (Muerte, Juicio Final e Infierno)[19], y carece de varios pasajes y frases presentes en los manuscritos y la *princeps* de los *Sueños,* como ocurre en los siguientes ejemplos:

Mss.: Esto digo por ver que pudiendo las mugeres encomendar sus desseos y neçessidades a Sant Pedro, Sant Pablo, Sant Francisco, Sant Joan, Sant Agustin y otros Sanctos, que sauemos pueden con Dios, se ban a èstos que hazen offiçio de humildad, y pretenden yrse al çielo […] (*Infierno,* p. 162, lín. 129-133)[20].

Sueños: Esto digo por ver que pudiendo las mujeres encomendar sus deseos y necesidades a san Pedro, a san Pablo, a San Juan, a San Agustín, a santo Domingo, a san Francisco, y otros santos, que sabemos que

[18] Sobre ello, ver Azaustre, 2007b.

[19] Para un estudio detallado de *Desvelos,* ver González, 1999.

[20] Todas las citas de los manuscritos de los *Sueños* se toman de la edición de Crosby, 1993, vol. 1.

pueden con Dios, se den a estos que hacen oficio la humildad y pretenden irse al cielo [...] (*Infierno,* p. 177)[21]

Desvelos: Y pretenden irse al cielo [...] (*Infierno,* p. 562)

***

Mss.: que diz que es la mayor leña que se quema en el infierno Sastres. Pasè adelante [...] (*Infierno,* p. 165, lín. 254-256)

Sueños: y diz que es la mejor leña que se quema en el infierno sastres. Pasé adelante [...] (*Infierno,* p. 184)

Desvelos: Pasé adelante [...] (*Infierno,* p. 562)

***

Mss.: Por la honrra se muere entre dos paredes la viuda. Por la honrra sin sauer què es honbre ni què es gusto, se passa la donzella casada treinta años con sus deseos. Por la honrra le quita la cassada a su deseo quanto quiere. Por la honrra passan honbres el mar (*Infierno,* pp. 170-171, lín. 472-476)

Sueños: por la honra se muere la viuda entre dos paredes; por la honra, sin saber qué es hombre ni qué es gusto, se pasa la doncella treinta años casada consigo misma; por la honra la casada se quita a su deseo cuanto pide; por la honra pasan los hombres el mar (*Infierno,* p. 200)

Desvelos: Por la honra pasan los hombres el mar (*Infierno,* p. 564)

***

Mss.: las damas con sus caras y sus mentirossas hermosuras, los confessores con vendidas absoluziones, y los Letrados con buenas caras y malos parezeres, y que assi los echauan porque trugesen gente.

Pero el pleyto màs entricado y el caso màs difiçil que yo vi en todo el infierno fue el que propuso vna muger condenada con otras muchas que estauan por putas enfrente de vnos ladrones, la qual dezia: Dezidnos Señor, còmo ha de ser esto del dar y el reçiuir, si los ladrones se condenan por tomar lo ageno y las mugeres por dar lo suyo? Aqui de Dios! que el ser puta es ser justizia, si es ser justiçia dar a cada vno lo suyo, pues lo hazemos asi.

Dejè de escucharla, y preguntè (como nonbran ladrones) dònde estàn los malos Escriuanos? (*Infierno,* p. 179, lín. 829-841)

Sueños: las damas con sus caras y con sus mentirosas hermosuras y buenos pareceres, y los letrados con buenas caras y malos pareceres, y que así los echaban porque trujesen gente.

Pero el pleito más intricado y el caso más difícil que yo vi en el infierno fue el que propuso una mujer condenada con otras muchas, por malas, enfrente de unos ladrones, la cual decía:

—Decidnos, señor, ¿cómo ha de ser esto de dar y recebir, si los ladrones se condenan por tomar lo ajeno y la mujer por dar lo suyo? Aquí de Dios, que si el ser puta es ser justicia, si es justicia dar a cada uno lo suyo, pues lo hacemos así, ¿de qué nos culpan?

Dejé de escucharla y pregunté, como nombraron ladrones:

—¿Dónde están los escribanos? [...] (*Infierno,* pp. 225-226)

Desvelos: las damas con sus mentirosas hermosuras, y buenas caras, y malos pareceres, y que así los echaban porque trujesen gente. Dejé de escu-

[21] En este apartado del artículo, los textos de *Sueños* y *Desvelos* se citan por la edición de Arellano, 1991.

charlo y pregunté dónde estaban los escribanos […] (*Infierno*, p. 566)

***

Mss.: materiales tan baporossos. Y assi se resoluieron en que la cossa màs vil del mundo eran los Sastres, pues cada punto se condenauan, y que era gente màs enjuta. Cerraran con ellos si no dixera vn diablo (*Infierno,* p. 185, lín. 1050-1053)

Sueños: materiales tan vaporosos; y así se resolvieron que la cosa más vil del mundo eran los sastres, pues cada punto se condenaban, y que era gente más enjuta. Cerraran con ellos si no dijera un diablo (*Infierno,* p. 242)

Desvelos: materiales tan vaporosos. Cerraran con ellos si no dijera un diablo (*Infierno,* p. 567)

***

Mss.: Onrrados eran los Españoles quando podian decir putos y borrachos a los estrangeros, mas andan diçiendo aqui malas lenguas que ya en España ni el vino se queja de mal bebido ni ellos mueren de sed. En mi tiempo no sabia por dònde se subia el vino a las cabeças, y aora pareçe que beben àçia arriba. (*Muerte*, p. 232, lín. 632-636)

Sueños: Honrados eran los españoles cuando podían decir deshonestos y borrachos a los extranjeros, mas andan diciendo aquí malas lenguas que ya en España ni el vino se queja de mal bebido ni los hombres mueren de sed. En mi tiempo no sabía el vino por dónde subía a las cabezas y agora parece que se sube hacia arriba. (*Muerte,* p. 351)

Desvelos: om. (*Muerte,* p. 587)

***

Mss.: Yuan muchas mugeres tras èstos vesandoles las ropas, que en vessar algunas son peores que Judas, porque èl vessò (aunque con animo traydor) […] (*Infierno,* p. 162, lín. 118-120)

Sueños: Había muchas mujeres tras estos besándoles las ropas, que en besar algunas son peores que Judas, porque él besó, aunque con ánimo traidor […] (*Infierno,* p. 177)

Desvelos: Había muchas mujeres tras estos besándoles las ropas, que en besar algunas son peores (aunque con ánimo traidor) […] (*Infierno,* p. 561-562)

En cuanto a la poesía quevediana, también nos encontramos con el caso del cancionero religioso *Heráclito cristiano* (1613), transmitido exclusivamente a través de manuscritos, de cuyos 26 salmos quedaron cuatro sin imprimir, una vez llevados a cabo la reordenación y aprovechamiento posterior de sus materiales en otros proyectos poéticos por parte de Quevedo[22].

Algo similar sucedió con las 37 «Silvas y Canciones» que figuran en una lista impresa en la musa *Calíope* de las *Tres musas últimas castellanas* (1670); pues solo 31 de esos poemas aparecen publicados como tales silvas —con errores incluidos— en esa edición póstuma[23].

[22] Ver Rey, 1999a.

[23] Ver Rey, 2006a (especialmente, pp. 267-273).

En consecuencia, se sabe que Quevedo descartó o prescindió de textos que había escrito en fases redaccionales anteriores a la impresión, reordenación o reelaboración posterior de varias obras; de manera que no siempre la fase redaccional con el texto más extenso coincide con la última de una obra quevediana.

2.2. Lo que para la crítica resulta un logro estilístico o una expresión más original no siempre debió de recibir la misma consideración por parte del autor, guiado en su labor de reelaboración o enmienda textuales por criterios que a veces se nos escapan. Es lógico, por tanto, que «el paso de una versión a otra nunca debe entenderse como un proceso rectilíneo, pues Quevedo pudo haber recuperado alguna lectura desechada en un momento anterior, lo hiciese o no advertidamente» (Rey, 2007, p. LIII).

En el caso de la *princeps* de *Desvelos* (1627), no faltan ahí lecturas coincidentes con los manuscritos y que, en su momento, fueron descartadas por Quevedo en la versión de *Sueños y discursos* (1627):

Mss.: En la Muerte de Ambre vi todos los Ricos, pues como a jente bien mantenida, en caiendo malos todo es dieta y regla, de miedo de crudeças; de suerte que de ambre mueren, como los pobres de aìto, a causa de que diçen que todo es flaqueza, y nadie entra que no les dè algo, y comen asta que rebientan y mueren. (*Muerte,* p. 226, lín. 394-399)

Sueños: om. (*Muerte,* p. 337)

Desvelos: En la Muerte de hambre vi todos los ricos, pues como a gente bien mantenida, en caye[n]do malos, todo es dieta, y regla, de miedo de crudeças; de suerte que mueren de hambre, como los pobres de ahito, a causa de que dizen, todo es flaqueça, y nadie entra, que no les de algo, y comen hasta que rebientan. (*Muerte,* p. 580)

***

Mss.: ay paz en el mundo? Paz, respondì, vniuersal: no ay guerra con nadie. Eso pasa? Torna a tapar, que en tiempo de paz mandaràn los Poltrones, medraràn los viçios, baldràn los ignorantes, gobernaràn los tiranos, tiraniçaràn los letrados, letradearà el interes, porque la paz es amiga de picaros. No quiero nada de allà fuera, bien estoi en la redoma, buelbome jigote. Afligiòme grandemente porque empeçaba ya a desmigajarse, y dixele: Aguarda, que toda paz que no se haze con buena guerra es sospechosa; paz rogada y comprada y pretendida es salsa y apetito para guerras; no ay para quièn sea la paz; porque si los Angeles dixeron, *Pax hominibus in terra bone boluntatis,* el sobre-escrito de la paz biene a mui pocos de los que oy viuen en el mundo: està para dar vn estallido; todo se va rebolbiendo. Con eso se sosegò y puesto en pie dixo: Con esperanças de guerra saldrè de aqui, porque la neçesidad fuerça que los Prinçipes conozcan y diferençien al bueno del que lo pareçe; en la guerra se acaban las raposerias de la pluma y la hipocresia de los Dotores, y se restaña el pujamiento de liçençiados. (*Muerte,* pp. 230-231, lín. 573-590)

Sueños: om. (*Muerte,* p. 348)

Desvelos: ay paz en el mundo? Paz, respondi yo vniuersal, si ay, porque no ay guerra con nadie. Esso passa, torna a tapar, q[ue] en tiempo de paz mandaràn los poltrones, medraran los viciosos, valdran los ignorantes, gouernaran los tyranos, tyranizaran los letrados, letradeara el in-

teres; porque la paz es amiga de picaros. No quiero nada de alla fuera, bien me estoy en mi redoma, bueluome xigote. Afligime grandemente, porque empeçaua ya a desmigajarse; y dixele, aguarda, que toda paz, que no se haze con vna buena guerra, es sospechosa. Paz rogada, comprada y pretendida, es salsa y apetito para guerras, y no ay ya para quien sea la paz, porque si los Angeles dixeron paz a los hombres de buena voluntad, el sobre escrito de la paz viene a muy pocos de los que oy viuen. El mundo está para dar vn estallido; todo se va reboluiendo. Con esto se sossegò, y puesto en pie dixo: con esperanças de guerra saldrè de aqui, porque la necessidad fuerça a que los Principes conozcan, y diferencien al bueno del que lo parece; con la guerra se acaban las raposerias de la pluma, la hypocresia de los Dotores, y se restaña el pujamiento de Lice[n]ciados (*Muerte*, pp. 585-586)

***

Mss.: En la segunda aparición de don Diego de Noche, figuran los personajes de Vargas, Villadiego, Miguel de Vergas, la manceba del abad, Resucitalascallando, Iuan Ramos y el sastre del campillo. (*Muerte,* pp. 247-249, lín. 1255-1323)

Sueños: om. (*Muerte,* p. 400)

Desvelos: En la única aparición de don Diego de Noche, en donde se funden las dos que se registraban en los mss. y en Sueños, *sí figuran los personajes mencionados antes.* (*Muerte,* pp. 606-608)

2.3. En el caso concreto del *Buscón*, también hay ejemplos que permiten cuestionar la relación establecida entre el texto más extenso de *B* y su posible posterioridad; puesto que hay pasajes presentes en *SCZ* que no constan en *B*. He aquí algunos:

SCZ: *el largo pasaje del ama y los pollos* (pp. 33-35, lín. 75-125; 134-135, lín. 76-125; 243-244, lín. 77-127)

B: om. (p. 370, lín. 81-85)

***

SCZ: Más dijera, según se había encolerizado [se había metido en cólera *C*], si con los golpes que daba no se le desensartara [se le hubiera soltado *C*] un rosario de muelas de difuntos que tenía. (pp. 12, lín. 57-58; 112, lín. 56-57; 220, lín. 58-59)

B: om. (p. 350, lín. 60)

***

S: Sacaba los dientes con tobas amarillas, vestidos de desesperación. (p. 20, lín. 115-116)

CZ: Ya mis espaldas y ijares [ijadas *Z*] nadaban en el jubón y las piernas daban lugar a otras siete calzas; los dientes sacaba, con toba [tobas *Z*], amarillos, vestidos de desesperación. (pp. 120, lín. 116-118; 228, lín. 115-117)

B: om. (p. 356, lín. 124)

***

SCZ: diciendo que le había visto [él había visto *C;* él ha visto *Z*] meter en casa, recién venido, dos frisones, y que a dos días salieron caballos ligeros que volaban por los aires; y que vio meter mastines pesados y, a tres

horas, salir galgos corredores; y que una Cuaresma [...] (pp. 20, lín. 119-121; 120, lín. 121-123; 228, lín. 120-123)

B: diciendo que una cuaresma [...] (p. 357, lín. 127)

***

SCZ: Estaba el servicio a mi cabecera, y a la media noche no hacían sino venir presos y soltar presos. Yo, que oí el ruido, al principio, pensando que eran truenos, comencé [comecé *C*; empecé *Z*] a santiguarme y [a *om. Z*] llamar a santa Bárbara; mas viendo que olían mal, eché de ver que no eran truenos de buena casta. Hedía [Olían *Z*] tanto que pensé morirme [que a fuerza detenía las narices en la cara *C;* que por fuerza detenía las narices en la cama *Z*]. Unos traían cámaras, [y *add. CZ*] otros aposentos; al fin, yo me vi forzado a decirles [que les dije *C*] que mudasen a otra parte el vidriado [vedriado *C*]. (pp. 75, lín. 22-27; 179, lín. 24-29; 284, lín. 24-29)

B: Estaba el servicio a mi cabecera. Vime forzado, a intercesión de mis narices, a decirles que mudasen a otra parte el vedriado (p. 410, lín. 27-28)

2.4. Además, también se encuentran lecturas —variantes de autor, a mi juicio— en las que únicamente *Z* introduce pequeños añadidos que aportan valiosos matices de significado al pasaje o ingeniosos juegos verbales; los cuales se habrían perdido, con posterioridad, en *B*.

SCB: [*el libro* Grandezas de la espada] hacía [había *S*] más locos que diestros porque los más no le [lo *SC*] entendían. (pp. 43, lín. 143-144; 144, lín. 145-146; 378, lín. 145-146)

Z: hacía más locos que diestros, porque los más, por lo menos, no lo entendían. (p. 252, lín. 148-149)

***

SCB: alcalde divertido (pp. 77, lín. 106; 182, lín. 122; 413, lín. 121)

Z: alcalde divertido (que las más veces lo están) (p. 286, lín. 118)

***

SCB: Hincábame de rodillas, y ni por ésas ni por esotras bastaba con el escribano (pp. 81, lín. 90-91; 186, lín. 94-95; 417, lín. 96-97)

Z: Hincábame delante del escribano de rodillas y rogábaselo por amor de Dios, y ni por ésas ni por esotras bastaba con el escribano a que me dejase (p. 291, lín. 95-96)

***

SCB: en las manos del escribano (pp. 82, lín. 2; 187, lín. 2; 418, lín. 2)

Z: en las fieras y crueles manos del escribano (p. 292, lín. 2)

***

SCB: que esta facilidad y dulzura se halla siempre en las cosas malas (pp. 67, lín. 2-3; 170, lín. 2-3; 402, lín. 2-3)

Z: que esta facilidad y aparente dulzura se halla siempre en las cosas malas (p. 276, lín. 2-3)

***

SCB: él dijo que se llamaba Pedro Coronel [tal Coronel *CB*] (pp. 24-25, lín. 118-119; 124-125, lín. 117-118; 362, lín. 122-123)

Z: él dijo que se llamaba don tal Coronel (p. 233, lín. 117-118)[24]

***

SCB: Sacaron naipes; estaban hechos. (pp. 87, lín. 70-71; 192, lín. 70-71; 422, lín. 75-76)

Z: Sacaron naipes; eran hechizos, como pasteles. (p. 297, lín. 71-72)

***

SCB: don Diego cobró mala sospecha de lo del letrado (pp. 89, lín. 138-139; 194, lín. 139-140; 424, lín. 147-148)

Z: don Diego cobró mala sospecha de lo del letrado y lo que había pasado en la calle (p. 299, lín. 140-141)

***

SCB: en las sangrías que hacían dellas, y [yo *SC*] tomé el mismo arbitrio [adbitro *C*] (pp. 95, lín. 115; 200, lín. 115-116; 429, lín. 116-117)

Z: en las sangrías que hacían de ellas. Yo, con los consejos de tan buen maestro y con las liciones que me daba, tomé el mismo arbitrio (p. 304, lín. 115-117)

***

SCB: [*Corpus Christi om. C*] no es santo, sino el día de la institución del Sacramento (pp. 45, lín. 48-49; 146, lín. 46-47; 380, lín. 49-50)

Z: [*acentúa la ortodoxia católica sobre el* Corpus Christi] *Corpus Christi* no es santo, sino el día de la institución del Santísimo Sacramento (p. 254, lín. 47-48)

***

SCB: verso grave y sonoro (pp. 46, lín. 93; 147, lín. 92; 381, lín. 95)

Z: verso grave y sentencioso (p. 255, lín. 93)[25]

***

SCB: Decimos que nos llevan sus amores, porque tal entendimiento, [tal nobleza… *S* // … *C* // etcétera *B*] (pp. 61, lín. 21-22; 162, lín. 20-21; 395, lín. 20-21)

Z: [*completó la frase hecha*] Decimos que nos llevan sus amores, porque tal entendimiento no le hay en el mundo (p. 269, lín. 20-21)

***

SCB: [una bailarina de la compañía de farsantes] preguntome que dónde [adónde *CB*] iba y algo de mi vida (pp. 96, lín. 22; 201, lín. 20; 431, lín. 20)

Z: [*añade una alusión al carácter interesado de las mujeres, económicamente, en sus relaciones amorosas*] preguntome que adónde iba y algo de mi hacienda y vida[26] (p. 306, lín. 19-20)

[24] La sátira de los falsos dones se reitera en otros pasajes quevedianos: en *El Buscón* («Sólo el "don" me ha quedado por vender, y soy tan desgraciado que no hallo nadie con necesidad dél, pues quien no le tiene por ante le tiene por postre, como el remendón, azadón, pendón, baldón, bordón y otros así», versión *Z*, p. 267, lín. 64-66), *Premática del Tiempo* («Ítem, habiendo advertido la multitud de dones que hay en el mundo (pues hasta el aire le tiene), y considerando que imitan al pecado original en no escaparse dél entre todos sino sólo Cristo y su madre, mandamos recoger los dones, y ya que los haya, sea en las manos y no en los nombres», p. 99), *Sueños y discursos - Infierno* («hay mujer destos [de los sastres], de honra postiza, que se fue por su pie al don como a la pila santa catecúmena», ed. Arellano, 2003, pp. 290-291) o *Sueños y discursos - Muerte* («Y es de advertir que en todos los oficios, artes y estados se ha introducido el don, en hidalgos, en villanos, y en frailes, como se ve en la Cartuja; yo he visto sastres y albañiles con don y ladrones y galeotes en galeras», ed. Arellano, 2003, p. 405).

[25] Atribuir a un simple copista, cajista o impresor del siglo XVII la sutil y correcta sustitución léxica efectuada en este breve sintagma parece una hipótesis bastante más arriesgada que suponerla otra variante de autor.

Por todo lo expuesto, la amplificación que experimentaron en *B* los retratos de algunos personajes del *Buscón* no es en sí misma una prueba concluyente de la posterioridad de esa versión con respecto a las demás.

3. Indicios de la posterioridad de *Z* (edición príncipe, Zaragoza, 1626)

Además de los casos, ya comentados, en que *Z* carece de alusiones irreverentes compartidas por *SCB,* y añade valiosos matices de significado o logros estilísticos ausentes de *B;* existen varios argumentos textuales y extratextuales que parecen avalar la hipótesis de la consideración de *Z* como última versión del *Buscón.*

a) Argumentos textuales, intrínsecos al propio texto

A.1. La estructuración del relato en tres libros (con 7, 6 y 10 capítulos, respectivamente, cada uno de ellos) es compartida por *C* y *B;* pero no por *Z,* que presenta solo dos (de 13 y 10 capítulos cada uno), cuyo límite divisorio se establece en función de la llegada de Pablos a la Corte madrileña[27].

Además, la división en tres libros parece argumentar a favor de su anterioridad, pues esa misma estructura externa se presenta en el *Guzmán de Alfarache* (tanto en las dos partes escritas por Mateo Alemán, como en la segunda parte apócrifa de Sayavedra)[28]. La mayor originalidad mostrada por *Z* a este respecto, distanciándose de la tradición picaresca anterior, es un buen indicio sobre su posible posterioridad.

A.2. Precisamente, en el interior del relato, al empezar el libro tercero en *B* figura el epígrafe «Libro tercero y último de la primera parte de la vida del buscón» [p. 399] (abreviado en el índice final como «Libro tercero y último»); frente al epígrafe de *Z:* «Libro segundo de la vida del buscón» (p. 273).

[26] Aunque Lázaro Carreter negó en su día la intervención de Quevedo en la edición príncipe del *Buscón,* al analizar los cambios efectuados en el paso de lo que él juzgó versión primitiva (*B*) a la retocada (*CSE*), consideró que «Es imposible probar con hechos objetivos que esas rectificaciones son obra de Quevedo; sin embargo, *cualquier lector habituado a su estilo, advertirá en ellas rasgos inequívocamente suyos*», señalando, un poco más adelante, que «*CSE ofrecen el texto retocado más tarde por el autor*» (ver ambas citas en 1965, p. xlviii). En mi opinión, si las variantes privativas de *Z* señaladas en este apartado no se deben a la pluma de don Francisco, habrá que concluir que alguien, desconocido hasta la fecha, imitó a la perfección su estilo a la hora de abordar algunos temas (como el aludido en el ejemplo de arriba) tan reiterados en la obra de nuestro escritor.

[27] Ver Quevedo, *El Buscón,* pp. 211, 315-316 y 440-441.

[28] Ver Navarro Durán, 2004 y 2005. Ya Lázaro Carreter había advertido que «Alguna significación tiene también el hecho de que la más antigua redacción del *Buscón* (ms. Bueno) esté dividida en tres *libros,* como la primera parte del *Guzmán* –seguida también en esto por Sayavedra–, divididos en un número semejante de capítulos (7-8, 6-10, 10-10, respectivamente)», 1974, p. 86, n. 27. Recuérdese, además, que el propio Roberto Duport calificó el *Buscón* de «émulo de *Guzmán de Alfarache* –y aun no sé si diga mayor» (ver Quevedo, *El Buscón,* p. 217, lín. 67).

Como sabemos, el *Buscón* no tuvo una segunda parte; pero sí el *Guzmán de Alfarache*. De nuevo, todo parece indicar que *B* da cuenta de un momento creativo de Quevedo en el que, siguiendo el modelo de Alemán, contempló la idea de dar a su relato una continuación posterior; pero más tarde la descartó, y concluyó la historia de Pablos sin dejar un final abierto.

Este argumento parece corroborarse con la siguiente lectura, presente al final del relato:

SCB: y fueme [fue *C*] peor, como vuestra merced verá en la segunda parte [en la segunda parte verá *C*], pues nunca mejora [de *S*] su estado [...] (pp. 105, lín. 107-108; 210, lín. 110-111; 439, lín. 109-110)

Z: Y fueme peor, pues nunca mejora su estado [...] (p. 314, lín. 109)

Resulta más difícil imaginar que el proceso se hubiese desarrollado en sentido inverso (de *Z* a *B*).

A.3. Hay lecturas en los epígrafes de los capítulos, recogidos en el índice de *B* y la tabla de *Z*, que arguyen a favor de la condición de la *princeps* como versión final; pues el orden inverso (de *Z* a *B*) tiene muy pocos visos de verosimilitud.

B: (libro 3º) Cap. VII: En que se prosigue lo mismo, con otros sucesos y desgracias que le sucedieron. (p. 441)

Z: (libro 2º) Cap. 7: En que se prosigue el cuento, con otros sucesos y desgracias notables. (p. 315)

Z evitó la redundancia léxica y semántica «sucesos [...] que le sucedieron»

***

S: Cap. 14. De lo que sucedió en la Corte luego que llegamos hasta que amaneció. (p. 106)

C: (libro 3º) Cap. 1º: De lo que le sucedió en la Corte luego que llegó hasta la mañana. (p. 211)

B: (libro 3º) Cap. I: De lo que le sucedió en la Corte luego que llegó hasta que amaneció. (p. 440)

Z: (libro 2º) Cap. 1: De lo que me sucedió en la Corte luego que llegué hasta que anocheció. (p. 315)

En realidad, la lectura de *Z* es la única correcta; pues el final de ese capítulo, con leves variantes con respecto a *SCB* (que leen igual –ver pp. 66, lín. 77-80; 169, lín. 78-81; 401, lín. 82-85), dice así: «Llegó la noche. Acostámonos tan juntos que parecíamos herramienta en estuche. Pasose la cena de claro en claro. No se desnudaron los más, que, con acostarse como andaban de día, cumplieron con el precepto de dormir en cueros» (p. 275, lín. 76-78).

***

S: Cap. 13. Que prosigue su vida y costumbres. (p. 106)

C: (libro 2º) Cap. 6º: En que prosigue el camino y lo prometido de su vida y costumbre. (p. 211)
B: (libro 2º) Cap. VI: En que prosigue el camino y lo prometido de su vida y costumbres. (p. 440)
Z: (libro 1º) Cap. 13: En que el hidalgo prosigue el camino y lo prometido de su vida y costumbres. (p. 315)

Z es el único testimonio que precisa quién es el personaje que sigue su camino, deshaciendo así la ambigüedad interpretativa presente en el índice de *B,* donde se usa la tercera persona gramatical para referirse a la historia autobiográfica de Pablos[29].

A.4. En cuanto a las características textuales de *Z*; —a mi juicio— destacan, especialmente, dos:

A.4.1) *Z* sigue a *S* y *C* allí donde *B* ampliaba la descripción de personajes; ofreciendo, por lo tanto, un texto más breve en esos pasajes.

A.4.2) En *Z* se ha realizado en muchos lugares una lima y mejora estilística del texto desde el principio al fin de la obra; y, precisamente, allí donde *Z* introduce cambios en el texto con esta finalidad, *B* sigue de modo muy mayoritario a *S* y *C*[30].

El tipo de modificaciones que se operan en el texto de *Z* atañen, fundamentalmente, a: supresión de redundancias de toda clase (léxicas o semánticas), aclaración —o mayor concreción— del sentido de determinados pasajes, eliminación de todo lo que no resulta imprescindible desde el punto de vista textual o significativo, y, en general, una clara tendencia hacia un texto más sintético y mejorado estilísticamente. A veces los cambios realizados en el texto son muy sutiles, de manera que no pueden obedecer a un simple proceso mecánico (poco reflexivo) de lima textual, sino que parecen fruto de una clara conciencia y voluntad artísticas, es decir, parecen variantes de autor[31].

Tales cambios textuales en *Z* bien pudieran responder a la labor de enmienda y corrección que Quevedo creía necesaria en sus obras antes de darlas a la imprenta; como lo declara en el prólogo «A los que han

[29] El epígrafe en *B* inmediatamente anterior al comentado es: «De su huida y los sucesos en ella hasta la Corte», referido, en este caso, a Pablos (ver p. 440).

[30] El propio Rey indica en su edición que *C,* «sorprendentemente», concuerda con *B* en varios puntos (2007, p. LIII). Por su parte, Jauralde comenta que «Es evidente que el impresor [de la príncipe] contó con un manuscrito muy cercano a *B,* pero también lo es que coincide con los pasajes de *C, S* que presentaban textos alternativos o no estaban en *B*», y señala que «*C* parece suministrar un texto más cercano a *B,* aunque muy irregular» (2007, pp. 541 y 545, respectivamente). Con anterioridad, Lázaro Carreter, 1965, p. XLIX, había señalado que la considerada por él versión «retocada» (*CSE*) presentaba bastantes variaciones que revelaban «sin lugar a dudas, un positivo deseo de mejorar el texto, haciéndolo más coherente o perfeccionándolo en determinados puntos»; haciendo hincapié en los motivos «estéticos» que guiaron la labor de Quevedo en la revisión efectuada posteriormente a la versión de *B* (ver 1965, p. XLVIII, n. 60).

[31] Rey, 1997, p. 155, ya indicó «que en 1626, o muy poco antes, Quevedo retocó el texto para enviarlo a la imprenta». Sobre las variantes de autor en la obra quevediana, ver Rey, 2000. Por otra parte, la revisión estilística que experimentó *La culta latiniparla* en la edición de *Juguetes de la niñez* (1631) también es posible considerarla como muestra de variantes de autor (ver Azaustre, 2003a, pp. 88-91).

leído y leyeren» de *Juguetes de la niñez* (Madrid, 1631), –donde, como se sabe, se llevaron a cabo también otros cambios redaccionales de naturaleza muy distinta, guiados por la censura en materia religiosa–:

> Tuve facilidad en dar traslados a los amigos, mas no me faltó cordura para conocer que en la forma que estaban no eran sufribles a la imprenta, y así los dejé con desprecio. Cuando, por la ganancia que se prometieron de lo sabroso de aquellas agudezas, sin enmienda ni mejora, algunos mercaderes extranjeros las pusieron en la publicidad de la imprenta, sacándome en las canas lo que atropellé antes del primer bozo, y no solo publicaron aquellos escritos sin lima ni censura, de que necesitaban, antes añadieron a mi nombre tratados ajenos, añadiendo en unos y dejando en otros muchas cosas considerables, yo, que me vi padecer no solo mis descuidos, sino las malicias ajenas, dotrinado del escándalo que se recibía de ver mezcladas veras y burlas, he desagraviado mi opinión y sacado estas manchas a mis escritos, para darlos bien corregidos, no con menos gracia, sino con gracia más decente (Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 413)[32].

He aquí algunas de esas variantes estilísticas señaladas.

a) Para hacer el texto más breve:

SCB: Sonaban en su cama, entre estas voces, unos golpazos [golpes *C*] de látigo (pp. 29, lín. 93; 129, lín. 94; 366, lín. 90)
Z: Sonaban en su cama unas voces y golpes de látigo (p. 238, lín. 92)

***

SC: que el sonarse [sonar *C*] estaba vedado en la orden, si no era en el aire, y las más veces sorbimiento, cosa de sustancia y ahorro. Quedó esto así. (pp. 65-66, lín. 74-76; 169, lín. 75-77)
B: que el sonarse estaba vedado en la orden, si no era en el aire u de saetilla a coz de dedo (p. 401, lín. 80-81)
Z: que el sonarse está vedado (p. 275, lín. 74-75)

***

SCB: [*habla el cura poeta*] no me premiaron en el cartel unos cantarcicos [cantarcitos *SC*]; y porque vea vuestra merced la sinrazón, se los he de leer, que yo sé que se holgará.
Y diciendo y haciendo, desenvainó una retahíla de coplas pestilenciales; y por la primera, que era ésta, se conocerán las demás: […] (pp. 44, lín. 24-28; 145, lín. 24-28; 379, lín. 24-28)
Z: no me premiaron en el cartel unos cantarcitos; que porque vea vuestra merced la sinrazón que me hicieron, se los he de leer. Y comenzó desta manera: […] (p. 253, lín. 24-25)

***

SCB: como el perro perdiguero con el aliento de la caza; puestos en él los ojos (pp. 69, lín. 101-102; 173, lín. 109-110; 404, lín. 114)
Z: como perro perdiguero, puestos en él los ojos (p. 278, lín. 107)

[32] También Tarsia, *Vida,* pp. 42-43, –autor de la primera biografía de Quevedo, no fiable en todos sus detalles– parece aludir a la revisión y lima que don Francisco realizaba en sus obras previamente a su aparición impresa: «Hay algunos [libros], que prevenido de la muerte, no los pudo perfeccionar; y no siendo fácil imitar su estilo para cumplirlos, quedarán secuestrados en casa por no parecer en público con sayo de dos telas» (modernizo la grafía y puntúo según mi criterio).

***

SCB: en un bodegón de los que están por allí (pp. 69, lín. 106; 173, lín. 114; 404, lín. 118)
Z: en un bodegón (p. 278, lín. 111)

***

SCB: no he tenido [tengo *C*] de quien aprender virtud, ni a quien parecer en ella (pp. 44, lín. 13-14; 145, lín. 13; 379, lín. 13-14)
Z: no he tenido de quien aprender virtud (p. 253, lín. 13)

b) Para eliminar repeticiones (léxicas, fónicas, semánticas, referenciales…)[33]:

SCB: para mí y mis criados (pp. 23, lín. 49; 123, lín. 48; 360, lín. 50)
Z: para mí y dos criados (p. 232, lín. 48)

***

SCB: de contento conmigo (pp. 32, lín. 28; 132, lín. 28; 368, lín. 28)
Z: de contento (p. 241, lín. 29)

***

SC: [me hicieron] ropilla de luto de paño; y acortando el ferreruelo quedó bueno, y lo que [le *C*] sobró trocaron a un sombrero viejo reteñido [remendado *C*] (pp. 67, lín. 19-20; 170, lín. 22-23)
B: ropilla de luto de paño; y acortando el herreruelo quedó bueno. Lo que sobró de paño trocaron a un sombrero viejo reteñido (p. 402, lín. 23-24)
Z: ropilla de luto de paño; y acortando el herreruelo, quedó bueno. Lo que sobró dél trocaron a un sombrero viejo reteñido (p. 276, lín. 22-23)

***

SCB: robaba cuanto había [podía *C*]; [y *om. CB*] si le topaban, tocaba la campanilla (pp. 73, lín. 32; 178, lín. 33; 408, lín. 31-32)
Z: [*aleja las palabras parónimas*] robaba cuanto topaba; si le hallaban, tocaba la campanilla (p. 282, lín. 31-32)

***

SCB: porque aguijase el burro y porque no llevase la penca (pp. 54, lín. 30-31; 155, lín. 29-30; 389, lín. 29-30)
Z: porque aguijase el borrico y no llevase la penca (p. 262, lín. 28-29)

***

SCB: Yo rabiaba ya por comer y por cobrar mi hacienda (pp. 55, lín. 48-49 –*todos*–; 156; 390)

[33] De manera similar a lo que sucedió con el *Buscón,* en el proceso de reescritura que experimentó *Doctrina moral* (1630) hasta llegar a convertirse en *La cuna y la sepultura* (1634), Quevedo realizó sucesivas revisiones del texto primitivo, que fueron hechas «con el propósito de mejorar el texto buscando una mayor corrección, aclarando, precisando»; registrándose modificaciones que «tienen por finalidad la corrección de la expresión y mejora del estilo, eliminando términos repetidos en un contexto próximo o términos redundantes. […] Las enmiendas, por reducción del texto, son muy numerosas en esta primera revisión». Ver citas en García Valdés, 2008, pp. 18 y 21 respectivamente. He aquí algunos ejemplos aducidos por esta editora, coincidentes con los presentados en este apartado b) en cuanto a la tendencia estilística a reducir texto y / o eliminar redundancias semánticas y léxicas: «Y que todo este poder sin duda es muy digno de estimar y reverenciar *DM*] Y que ese poder sin duda es digno de estima *Mz, Mt;* al que te acompaña y hace espaldas, y al que te alaba y lisonjea *DM*] al que te hace espaldas, y al que te alaba *Mz, Mt*»; ver García Valdés, 2008, p. 22.

Z: Yo rabiaba ya por comer y cobrar mi hacienda (p. 263, lín. 47-48)

***

SCB: A los de Flandes decía…, y a los de la China… (pp. 71, lín. 180-181; 175, lín. 191-192; 406, lín. 196-197)

Z: Cuando hablaba con los de Flandes decía…, y a los de la China… (p. 280, lín. 188-190)

***

SCB: [Al fin *S* // Y *C* // *om. B*] [yo *om. C*] no sé si fue la fuerza de la verdad de ser yo el mismo pícaro que sospechaba don Diego, o si fue la sospecha del caballo del letrado, u qué se fue [o si fue, S], que don Diego se puso a inquerir [inquirir *SC*] (pp. 89, lín. 157-159; 195, lín. 157-159; 424-425, lín. 165-167)

Z: Yo no sé si fue la fuerza de la verdad de ser yo el mismo pícaro que sospechaba don Diego, o si fue la sospecha del caballo y lacayo del letrado, o qué se fue, que él se puso a inquirir (p. 299, lín. 159-161)

***

SC: Y éste [el licenciado Flechilla], enojado de cómo yo no le había vuelto a ver, hablando con don Diego y sabiendo cómo yo había sido su criado, le dijo cómo había estado con él y cómo había dos días que me había topado a caballo muy bien puesto y le había contado cómo me casaba riquísimamente (pp. 90, lín. 163-167; 195, lín. 163-166)

B: Y éste, enojado de cómo yo no le había vuelto a ver, hablando con don Diego y sabiendo cómo yo había sido su criado, le dijo de la suerte que me encontró cuando me llevó a comer y que no había dos días que me había topado a caballo muy bien puesto y le había contado cómo me casaba riquísimamente (p. 425, lín. 171-175)

Z: Y éste, enojado de que yo no le había vuelto a ver, hablando con don Diego y sabiendo cómo yo había sido su criado, le dijo de la suerte que me encontró cuando me llevó a comer y que no había dos días que me había topado a caballo muy bien puesto y le había contado cómo me casaba riquísimamente (p. 300, lín. 165-169)

***

SCB: los amigos me habían dicho que no era de costa [el *om. B*] mudárselos [mudarse los nombres *CB*] y que era útil (pp. 79, lín. 23-24; 184, lín. 26-27; 415, lín. 26-27)

Z: los amigos me habían dicho que no era de costa el mudarse los nombres, antes muy útil (p. 289, lín. 26-27)

***

SCB: [de Alcalá, *mencionado inmediatamente antes*] ¡Maldiga Dios —dijo él— tan mala gente como hay en ese pueblo (pp. 44, lín. 18; 145, lín. 18; 379, lín. 18)

Z: Maldiga Dios —dijo él— tan mala gente (p. 253, lín. 18)

***

S: me dejase dar dos vueltas con el caballo por la calle del Arenal. Dilas arriba y abajo sin ver nada; y, al dar la tercera vuelta, asomose doña Ana (p. 88, lín. 108-110)

CB: me dejase dar dos vueltas en el caballo por la calle del Arenal, que era la de mi señora: consintió. Subí en el caballo y di dos vueltas calle arriba, [y *add. B*] calle abajo sin ver nada, y, al dar la tercera, asomose doña Ana (pp. 193, lín. 109-112; 423, lín. 116-119)

Z: me dejase dar dos vueltas en el caballo por la calle del Arenal, que era la de mi señora; consintió. Subí en él y di dos vueltas calle arriba y calle abajo sin ver nada, y al dar la tercera, asomose doña Ana (p. 298, lín. 109-111)

***

SCB: Yo quedé algo aliviado de ver a mi buena huéspeda [güéspeda *B*] en el estado que tenía los [sus *CB*] negocios; y así, no tenía otro cuidado sino el de levantarme a tiempo que la tirase yo mi naranjazo [naranja *CB*] (pp. 93, lín. 65-67; 198, lín. 65-67; 428, lín. 67-69)

Z: Yo quedé en algo aliviado de ver a mi buena huéspeda en el estado que tenía sus negocios; y así no me quedaba otro cuidado sino el de levantarme a tiempo que la tirase mi naranja (p. 303, lín. 65-67)

***

S: me sacudió lindos golpazos en estos hombros con unas pesas que tenía (p. 28, lín. 60-61)

CB: me dio dos libras de porrazos, dándome sobre los hombros con las fuerzas [pesas *B*] que tenía (pp. 128, lín. 62-63; 365, lín. 57-58)

Z: me dio dos libras de porrazos sobre los hombros con las pesas que tenía (p. 237, lín. 60-61)

***

SCB: en buscar de dónde [en qué *C* // por dónde *B*] asir para quitarme el manteo y la sotana [asir la sotana y el manteo para quitármelos *CB*], se pasó gran [mucho *CB*] rato. Al fin [me *om. CB*] le quité (pp. 28, lín. 62-63; 128, lín. 64-65; 365, lín. 59-60)

Z: en buscar por dónde asir la sotana y el manteo, se pasó mucho rato. Al fin le quité (p. 237, lín. 61-62)

***

SCB: pidiome [que *add. CB*] le leyese la premática [pregmática *C*] (pp. 47, lín. 2; 148, lín. 2; 382, lín. 2)

Z: pidiome se leyese la premática (p. 256, lín. 2)

***

SB: Estamos obligados a andar a caballo una vez al [cada *B*] mes, aunque sea en pollino, por las calles públicas; y obligados a ir en coche una vez en el año (pp. 62, lín. 66-68; 396, lín. 67-68)

C: Estamos obligados a ir en coche una vez en el año, aunque sea en el arquilla o trasera; pero si alguna vez vamos dentro del coche [...] (p. 163, lín. 69-70)

Z: Estamos obligados a andar a caballo una vez cada mes, aunque sea en pollino, por las calles públicas; y a ir en coche una vez en el año (p. 270, lín. 67-68)

c) Para aclarar el sentido de un pasaje o matizarlo más:

SCB: a lo cual dijo [le respondió *C*] (pp. 50, lín. 146; 151, lín. 137; 385, lín. 149)

Z: El soldado le respondía (p. 259, lín. 134)

***

SCB: pasar adelante (pp. 59, lín. 38; 160, lín. 39; 394, lín. 38)

Z: pasar a la Corte (p. 267, lín. 43)

***

SCB: subió... Abrió la sala, entró luz... (pp. 75, lín. 32-33; 179, lín. 34-35; 411, lín. 34-35)

Z: subió… Llegó, abrió la sala, entró luz… (pp. 284-285, lín. 35-36)

***

SCB: Topé en un [el *S*] paraje una compañía de farsantes (pp. 96, lín. 1; 201, lín. 1; 431, lín. 1)
Z: En una posada topé una compañía de farsantes (p. 306, lín. 1)

***

S: y se escondió (p. 93, lín. 46)
CB: y escondió la calle (pp. 198, lín. 46; 428, lín. 49)
Z: y escondió la calle y casa (p. 303, lín. 46)

***

SCB: el dinero que me había quedado de mi herencia y lo que había ganado (pp. 89, lín. 141-142; 194, lín. 142-143; 424, lín. 150-151)
Z: el dinero que me había quedado de mi herencia y de lo ganado al juego (p. 299, lín. 144-145)

d) Para buscar una mayor precisión léxica:

S: abriendo la bota, echó en un vaso un poco de vino (p. 25, lín. 156-157)
C: abriéndola, sacó un vasito y echó en él un poco de vino (p. 125, lín. 155-156)
B: abriola y, echando en un vaso un poco de vino (p. 363, lín. 168-169)
Z: abriola y, abocando en un vasito un poco de vino (p. 234, lín. 155-156)

***

SCB: «No me puede dar, que le he ganado los grados del perfil» (pp. 43, lín. 129; 144, lín. 132; 378, lín. 131)
Z: «No me puede herir, que le he ganado los grados del perfil» (p. 252, lín. 135)

***

SCB: [*cuando zurcían sus ropas con aguja e hilo*] la hora del remedio (pp. 67, lín. 11; 170, lín. 14; 402, lín. 15)
Z: la hora del remiendo (p. 276, lín. 14)

***

S: Dieron fin a dos jarros, que hacían casi cinco azumbres; y así, el corchete y el de las ánimas se pusieron… (p. 55, lín. 63-64)
CB: Menudeose sobre los [dos *B*] jarros; y era de suerte lo que hicieron el corchete y el de las ánimas que se pusieron… (pp. 156, lín. 63-64; 390, lín. 66-67)
Z: Menudeose sobre dos jarros; y era de suerte lo que bebieron el corchete y el de las ánimas que se pusieron… (p. 263, lín. 62-63)

***

SCB: Lo otro que, como andaban por esos lugares, les leen [leían *B*] unos y otros comedias. "Tomámoslas para verlas, llevámonoslas [llevámoslas *C*] y, con añadir una necedad y quitar una cosa bien dicha, decimos que es nuestra" (pp. 97, lín. 58-61; 202, lín. 56-59; 432, lín. 55-58)
Z: Lo otro que, como andaban por esos lugares y les leen los unos y otros comedias, tomábanlas para verlas y hurtábanselas, y con añadir una necedad y quitar una cosa bien dicha, decían que era suya (p. 307, lín. 54-57)[34]

e) Para ofrecer una lectura más correcta desde el punto de vista léxico:

SCB: Metiome adentro, y estaban dos rufianes con unas mujercillas [y *om. B*] un cura rezando al olor (pp. 23, lín. 44-45; 123, lín. 43-44; 360, lín. 43-44)

Z: Metiome adentro, donde estaban dos rufianes con unas mujercillas, un cura rezando al olor (p. 232, lín. 43-44)

***

SCB: otra cosa que hacer (pp. 47, lín. 3; 148, lín. 3; 382, lín. 3)
Z: otro quehacer (p. 256, lín. 3)

***

SCB: y, con mala silla, fue milagro no matarme (pp. 89, lín. 133-134; 194, lín. 134-135; 424, lín. 142-143)
Z: y con tan mala silla que fue milagro no matarme (p. 299, lín. 134-135)

***

SCB: [*en el mismo párrafo*] la Grajales..., la Grajal... (pp. 105, lín. 98, 100; 210, lín. 101, 103; 439, lín. 100, 102)
Z: la Grajales..., la Grajales[35]... (p. 314, lín. 100, 102)

f) Para engarzar sintácticamente, a través de nexos, oraciones antes yuxtapuestas:

SCB: Pídeme agora [ahora *C*] la mitad. Yo antes me haré pedazos [otra vez *add. B*] que tal dé (pp. 65, lín. 70-71; 169, lín. 71; 401, lín. 75-76)
Z: Pídeme agora la mitad y antes me haré pedazos que tal dé (p. 274, lín. 70)

***

SCB: Alzose el grito. El alcaide, pensando [sospechando *CB*] que se le iban algunos vasallos, subió corriendo, armado, con toda su cuadrilla (pp. 75, lín. 32-33; 179, lín. 34-35; 411, lín. 34-35)
Z: Con esto se alzaron grandes gritos, y el alcaide, sospechando que se le iban algunos vasallos, subió corriendo, armado, con toda su cuadrilla (p. 284, lín. 34-35)

***

SCB: y, desde allí, a mi casa. Hallé [a *om. B*] los compañeros jugando quinolicas [quínolas *C*] (pp. 84, lín. 114-115; 190, lín. 114; 420, lín. 118-119)

[34] Confróntese con la alusión a los robos literarios en las *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros,* p. 15: «8. Ítem. Por estorbar los insolentes hurtos que hacen, mandamos que no se puedan pasar coplas de Aragón a Castilla ni de Italia a España, so pena de callar un mes el poeta que tal hiciere, y si reincidiere, de andar un día limpio». La versión de ese ítem en el *Buscón* lee así: «Ítem, por estorbar los grandes hurtos, mandamos que no se pasen coplas de Aragón a Castilla ni de Italia a España, so pena de andar bien vestido el poeta que tal hiciese y, si reincide, de andar limpio una hora», versión *Z,* p. 257, lín. 58-60 (ver también *SCB:* pp. 48, lín. 64; 149, lín. 57; 383, lín. 56).

[35] La tercera vez que se alude a este personaje, en el párrafo siguiente al señalado, en todos los testimonios recibe el nombre de «la Grajal» (*S,* p. 105, lín. 106; *C,* p. 210, lín. 109; *B,* p. 439, lín. 108; *Z,* p. 314, lín. 108). En mi opinión, o bien Quevedo consideró válida la doble denominación (por ser propia del lenguaje de germanía), o bien se le pasó inadvertidamente la necesidad de revisar la última aparición del personaje (como le sucedió ya en la versión *B* con «la Paloma» –p. 427, lín. 6–, llamada también «la Guía» –p. 428, lín. 62–). La primera hipótesis, sin embargo, me parece más probable; pues al inicio del mismo capítulo se habla de un *Mata* que, «por parecerle nombre de poco ruido» pasó a llamarse *Matorral,* y en la tercera referencia que se hace a este personaje se denomina *Matorrales* (ver *S,* pp. 102-103, lín. 31, 32, 59; *C,* pp. 208-209, lín. 33, 34, 61; *B,* pp. 437-438, lín. 32, 33, 60; *Z,* pp. 312-313, lín. 31, 32, 59). «Matorral: Nombre de resonancias hamponas», ver Cabo, 1993, p. 222, n. 26. Para Navarro Durán, 2003, p. 111, Mata «recuerda en su nombre al decisivo Soto de las galeras de Guzmán».

Z: y, desde allí, a mi casa, donde hallé a los compañeros jugando quinolillas (p. 294, lín. 114-115)

g) Para añadir (o sustituir por otro) un sutil juego verbal:

SCB: –Sea en buen [buena *C*] hora –dije yo. [Y *S*] Tomé la suya inocentemente y dile la mía (pp. 90, lín. 180-181; 195, lín. 179-180; 425, lín. 187-188)

Z: –Sea en buen hora –dije yo. Tomé la suya inocentemente y dile la mía en mala (p. 300, lín. 183)

***

SCB: [*en alusión a* la hambre] parecía [parece *C*] que tenía por pecado matarla [el matalla *C* // el matarla *B*] y aun herirla [herilla *C* // el herirla *B*], según regateaba el comer (pp. 22, lín. 25-26; 122, lín. 25-26; 359, lín. 25-26)

Z: parecía que tenía por pecado no sólo el matarla, sino el criarla, según recataba el comer (p. 231, lín. 25-26)

A.5. Precisamente, esa labor de lima y corrección efectuada en algunos pasajes del texto de la edición príncipe del *Buscón* arguye a favor de su posterioridad; pues en caso contrario, si *B* fuese posterior a *Z,* se habría producido un evidente empobrecimiento o empeoramiento estilístico del texto. Veámoslo en los siguientes ejemplos:

SCB: y no sabía cómo disculparme. Los compañeros se llegaron [allegaron *C*] a mí, quejándose y muy disimulados [muy disimulados, quejándose *C*], a preguntarme cómo estaba. Yo les dije que muy malo, porque me habían dado muchos azotes. Preguntábales yo que qué podría [podía *B*] haber sido [*esta última oración* om. *C*]. (pp. 29-30, lín. 116-118; 130, lín. 117-119; 366, lín. 113-116)

Z: y no sabía disculparme. Los compañeros se llegaron a mí, quejándose y muy disimulados, a preguntarme cómo estaba, y yo les dije que muy malo, porque me habían dado muchos azotes. Preguntábales yo qué podía haber sido (p. 239, lín. 115-118)

***

S: Mi madre tornó a ocuparse en ensartar las muelas, y mi padre se tornó a ir fuera, no sé si a ocuparse en barba o en bolsa. (p. 12, lín. 62-63)

C: Mi madre se ocupó otro rato en ensartar las muelas, y mi padre fue a rapar una, que así dijo él, no sé si la barba o la bolsa. (p. 112, lín. 61-62)

B: Mi madre se entró adentro, y mi padre fue a rapar a uno, así lo dijo él, no sé si la barba o la bolsa: lo más ordinario era uno y otro [*lo correcto sería* «una y otra»] (p. 350, lín. 63-64)

Z: Mi madre tornó a ocuparse en ensartar las muelas, y mi padre fue a rapar a uno, así lo dijo él, no sé si la barba o la bolsa. (p. 220, lín. 63-64)

***

S: Levantose la mesa, y levantámonos el licenciado y yo a hablar en la ida a casa de la dicha, y se lo facilité mucho. (p. 70, lín. 139-140)

CB: Levantose la mesa. Apartámonos yo y el licenciado a hablar de la dicha [de la ida en casa de la dicha *B*]. Yo se lo facilité mucho. (pp. 174, lín. 148-149; 405, lín. 153-155)

Z: Levantose la mesa. Apartámonos yo y el licenciado a hablar de la ida en casa de la dicha, la cual le facilité mucho. (p. 279, lín. 145-146)

***

S: vuélvase con él de rostro, como la flor del sol con el sol (p. 67, lín. 28)
CB: ha de ir volviéndose [con él *add. B*] como la flor del sol con el sol (pp. 170, lín. 31; 402, lín. 32)
Z: ha de ir volviéndose con él, como la flor del sol (p. 276, lín. 31)

***

S: [*al quitar Pablos el sombrero a todos los caballeros que pasaban, sin conocerlos*] Ellas se regocijaron con esto y aun se cegaron, y con unos cien escudos en oro que yo saqué con los que traía con achaque de dar limosna a un pobre que me la pidió delante de ellas. (p. 71, lín. 160-163)
CB: Ellas se cegaron con esto, y con unos cien escudos de oro [en oro *B*] que yo saqué de los que yo traía [de los que traía *B*] con achaque de dar limosna a un pobre que me la pidió. (pp. 174, lín. 171-172; 406, lín. 176-177)
Z: Ellas juzgaron con esto y con un escudo de oro que yo saqué de los que traía, con achaque de dar limosna a un pobre que me la pidió, que yo era un gran caballero. (p. 280, lín. 167-169)

***

SCB: Los bellacos, que vieron [vían *S*] que no se quejaban (pp. 76, lín. 69; 181, lín. 76; 412, lín. 76)
Z: Los bellacos, viendo que no se quejaban (p. 285, lín. 76)

***

S: señalaba lo que era cada cosa (p. 79, lín. 6)
C: por las calles iba enseñando siempre cuál cosa [casa *B*] era de uno y cuál de otro (pp. 184, lín. 6-7; 415, lín. 6-7)
Z: por las calles iba enseñando qué casa era de uno y cuál de otro (p. 289, lín. 6-7)

***

SCB: Hice que les [le *CB*] decía que se quedasen todos y [que *add. CB*] me aguardasen allí, que así dije yo que lo había dicho. (pp. 71, lín. 174-175; 175, lín. 184-185; 406, lín. 189-190)
Z: Hice que le decía que se quedasen todos y que me aguardasen allí (p. 280, lín. 181-182)

***

SCB: como no estaba tan bien vestido como era razón —[...]—, no hacían de mí el caso que era razón. (pp. 79, lín. 17-20; 184, lín. 20-23; 415, lín. 20-23)
Z: como no estaba tan bien vestido como era razón —[...]—, no hacían de mí el caso que era justo. (p. 289, lín. 20-23)

***

S: [...] que di voces; y en ellas y la cara conocieron que no era yo don Diego. Huyeron, y yo me quedé en la calle y con los palos. (p. 90, lín. 186-188)
CB: Yo di voces, y en ellas y la cara conocieron que no era yo. Huyeron, y yo quedeme en la calle y con los palos [con los cintarazos *B*]. (pp. 195, lín. 185-186; 425, lín. 193-194)
Z: Di voces, y en ellas y la cara conocieron que no era yo. Huyeron, y quedeme en la calle con los cintarazos. (p. 300, lín. 188-189)

***

SCB: [en *om. C*] entrando ellos mezclados con otra gente que entraba [otras gentes que entraban *C*]… va a dar a la Vitoria [Victoria *SC*] (pp. 37, lín. 198-199; 137, lín. 198-200; 371, lín. 158-159)

Z: en entrando ellos mezclados con otra gente que iba… va a dar cerca la Vitoria (p. 246, lín. 199-200)

***

S: empieza a toser, y yo a toser, y andaba una tosidura del diablo, que parecía habían echado pimiento en la iglesia. (p. 100, lín. 166-168)

CB: empieza a toser, y yo a toser, y andaba una tosidura del diablo [de Barrabás *B*]. Remedábamos [Arremedábamos *B*] un catarro, y parecía que habían echado pimiento en la iglesia. (pp. 205, lín. 167-169; 435, lín. 165-167)

Z: comienzo a toser, y andaba una tosidura de Barrabás. Remedábamos un catarro, y parecía que habían echado pimiento en la iglesia. (p. 310, lín. 163-165)

***

S: El huésped, que me oyó reír y le oyó, preguntome que si era judío aquel caballero (p. 42, lín. 90-91)

CB: El huésped [güésped *B*], que me vio reír y le vio, preguntome que si era indio aquel caballero (pp. 143, lín. 91-92; 377, lín. 90-91)

Z: El huésped me vio reír y se rió, preguntome si era indio aquel caballero (p. 251, lín. 94-95)

***

S: una sátira con tales coplas que le pesara a él y a todos (p. 48, lín. 57-58)

CB: una sátira con tales coplas que le pesara a él y a todos cuantos las [la *C*] vieran de verlas (pp. 149, lín. 51-52; 383, lín. 50-51)

Z: una sátira que le pesara a él y a todos cuantos la vieran (p. 257, lín. 52)

***

SCB: Preguntábame don Diego que qué había de decir si me acusaban y me prendía la justicia; a lo cual respondí yo que me llamaría a hambre, que es el sagrado de los estudiantes, y [que *add. CB*], si no me valiese, diría que, como se entraron sin llamar a la puerta, como en su casa, [que *om. C*] entendí que eran nuestros [míos *C*] (pp. 32, lín. 21-24; 132, lín. 21-24; 368, lín. 21-25)

Z: [*además de reducir a la mitad los* que, *convierte al estilo directo una respuesta dada antes en indirecto*] Preguntábame don Diego qué había de decir si me acusaban y me prendía la justicia; a lo cual respondí yo que me llamaría a hambre, que es el sagrado de los estudiantes, y si no me valiese, diría: "Como se entraron sin llamar a la puerta, como en su casa, entendí que eran nuestros" (p. 241, lín. 22-25)

***

SCB: Y alzándola para sorberla, por llevarla [llegarla *C*] a la boca la llevó al carrillo [se la puso en el carrillo *CB*] (pp. 56, lín. 74-75; 157, lín. 75-76; 391, lín. 78-79)

Z: para sorbérsela a la boca se la puso en el carrillo (p. 263, lín. 74-75)

***

SCB: De vuestra madre, aunque está viva ahora [agora *B* // *om. C*], casi os puedo decir lo mismo [mesmo *C*], porque está presa en la Inquisición de Toledo porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora [mormuradora *C*]. (pp. 38, lín. 31-33; 139, lín. 33-35; 373-374, lín. 34-36)

Z: De vuestra madre, aunque está viva agora, casi os puedo decir lo mismo, que está presa en la Inquisición de Toledo porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora. (p. 248, lín. 36-38)

***

SCB: le rogué [que *om. C*] me contase cómo y con quiénes y de qué manera vivían [viven *CB*] en la Corte los que no tenían [tienen *C*], como él (pp. 60, lín. 77-79; 161, lín. 75-77; 394, lín. 73-75)

Z: le rogué que me contase cómo y con quiénes viven en la Corte los que no tenían, como él (p. 268, lín. 78-79)

A. 6. Incluso hay casos, más significativos si cabe, en los que parece que *Z* corrige lecturas erróneas o incompletas de *SCB*:

SCB: y como yo me estaba quedo, parecían tretas contra [la *C*] olla que se sale (pp. 42, lín. 104-105; 143, lín. 107-108; 377, lín. 106-107)

Z: y, como yo no estaba quedo, parecían tretas contra olla que se sale estando al fuego (p. 251, lín. 109-110)

***

S: ¡O [miren qué bien le estuviera] a un hombre vinojeroso y sacristando ser mozo de mulas! (p. 48, lín. 59)

C: ¡O a un hombre vinagroso y asacristanado ser mozo de mulas! (p. 149, lín. 53-54)

B: ¡O a un hombre vinajeroso y sacristando ser mozo de mulas! (p. 383, lín. 52-53)

Z: ¡ Y un hombre vinajeroso y sacristán ha de ser mozo de mulas! (p. 257, lín. 53-54)

***

S: Ana de Mora, siendo nieta de Esteban Rubio y hija de Juan de Madrid (p. 78, lín. 133-134)

CB: Ana Moráez, hija de Esteban Rubio y Joan [Juan *C*] de Madrid (pp. 182, lín. 151-152; 413, lín. 150-151)

Z: Ana Moráez, hija de Estefanía Rubio y Juan de Madrid[36] (p. 287, lín. 148-149)

***

SCB: [*la justicia viene a prender a «tal de la Guía» por amancebada, sabiendo que estaba «el amigo» en casa; y, al encontrarla en la cama con Pablos, lo confundieron con aquel y lo apalearon*] A la voz [las voces *CB*] del alguacil y a mis quejas, el amigo, que era un frutero y [que *CB*] estaba en un [el *CB*] aposento de adentro, dio a correr. Ellos, que lo vieron y supieron por lo que decía otro huésped [güésped *B*] de casa que yo lo era [que yo lo era, *om.* en *S*], arrancaron tras el pícaro [picaño *B*] y asiéronle, [y *om. C*] dejáronme a mí repelado y apuñeteado [a puñadas *C* // apuñeado *B*]. (pp. 93, lín. 56-59; 198, lín. 56-59; 428, lín. 58-61)

Z: A las voces que daba el alguacil y mis grandes quejas, el amigo, que era un frutero que estaba en el aposento de adentro, dio a correr. Ellos, que lo vieron y supieron por lo que decía otro güésped de casa que yo no lo era[37], arrancaron tras el pícaro y asiéronle, y dejáronme a mí repelado y apuñeteado. (p. 303, lín. 56-59)

***

SCB: Fuime a casa, que apenas acerté, y fue ventura el [tuve ventura en *S*] ser de mañana (pp. 28, lín. 54-55; 128, lín. 56-57; 365, lín. 50-51)
Z: Fuime a casa, que apenas acerté a entrar en ella, y fue ventura el ser de mañana (p. 237, lín. 53-54)

***

SCB: Estaba con dos varas de gaznate más del que tenía cuando entré en los amores, a puro estirarme para ver, gran compañero del sacristán y monacillo y muy bien recibido del vicario, que era hombre de humor (pp. 100, lín. 176-179; 205, lín. 177-180; 435, lín. 176-178)
Z: Estaba con dos varas de gaznate más del que tenía cuando entré en los amores, a puro estirarme para ver. Fui gran compañero del sacristán y monacillo y muy bien recebido del vicario, que era hombre de humor (p. 310, lín. 172-175)

***

SCB: cuando me acordaba de lo de las ganzúas y las hojas [sogas *C*] que había escrito en la causa (pp. 82, lín. 2-3; 187, lín. 2-3; 418, lín. 2-3)
Z: cuando me acordaba de lo de las ganzúas que me habían hallado en la faldriquera y las hojas que había escrito en la causa (p. 292, lín. 2-4)

En mi opinión, a lo largo del proceso de creación y revisión del *Buscón,* Quevedo tuvo una versión algo más ampliada en la fase manuscrita (*B*); pero, cuando pensó en dar la obra a la imprenta, finalmente optó

[36] «[*Z*] *resuelve así la evidente incongruencia de que la Moráez sea hija de dos hombres. Pero el autor deseó hacer, quizá, un chiste malicioso; al igual que Pablos, Ana había sido también hecha a escote. A no ser que se refiera a dos antepasados varones, solución que ha explicitado S*», Lázaro Carreter, 1965, p. 204, en el aparato crítico a la línea 191. Por su parte, Domingo Ynduráin anotó que «Quizá se trate de un apellido compuesto. En cualquier caso, en las *Relaciones históricas toledanas,* de Horozco, aparece un "Juan de Madrid, casado dos veces" (pág. 233) y penitenciado por ello», 1992, p. 246, n. 300 bis. En mi opinión, tal vez la lectura de *Z* sea otra variante de autor, y no una trivialización llevada a cabo por copistas o cajistas; siendo reflejo, como en otros casos, de una actitud más prudente o menos atrevida por parte de Quevedo en el texto de la *princeps.* Recuérdese a este respecto la variante: Aldonza de San Pedro, hija de Diego de San Juan y nieta de Andrés de San Cristóbal *SCB* // Aldonza Saturno de Rebollo, hija de Octavio de Rebollo Codillo y nieta de Lépido Ziuraconte *Z.* Por otra parte, la concepción de Pablos a escote se expresa de forma bien distinta a la que supuestamente alude a la misma circunstancia en el ejemplo comentado: «me declarase [dijese *CBZ*] si me había concebido a escote entre muchos, o [u *B*] si era hijo de mi padre [sólo *om. CB* // si era yo de mi padre *C*]» (*S,* p. 13, lín. 29-30; *C,* p. 113, lín. 29-30; *B,* p. 351, lín. 27-28; *Z,* p. 221, lín. 32). Ver también los versos iniciales (1-4) de este romance burlesco: «Yo, el menor padre de todos / los que hicieron ese niño / que concebistes a escote / entre más de veinte y cinco», Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, pp. 449-450. Además, el texto que sigue en el pasaje a la declaración de los progenitores de Ana Moráez solo se centra en la figura de Juan de Madrid, cristiano viejo y primo hermano del padre de Pablos —según el relato del pícaro—; pero no menciona, comenta ni ironiza posteriormente la supuesta engendración de Ana Moráez entre varios hombres.

[37] Considero que el referente al que alude el pronombre personal átono es el mismo que el del anterior *lo* («lo vieron»), es decir, «el amigo». Confróntese esta interpretación del pasaje con la de algunos editores del *Buscón:* «que yo lo era: *om. S* / yo: no *add. E; estos textos no han comprendido que* lo *reproduce a* huésped» (Lázaro Carreter, p. 248, en el aparato crítico a la línea 78), «que yo era otro huésped» (Roncero López, p. 252, n. 327), «que yo era huésped también» (Arellano, p. 210, n. 301), «que yo también era huésped y no el amante» (Jauralde, p. 651, n. 549).

por otra versión más sintética textualmente (porque prescindió de buena parte de los fragmentos añadidos en *B*) y más correcta estilísticamente (evitando repeticiones de todo tipo, aclarando pasajes ambiguos, corrigiendo lecturas erróneas, etc.)[38]. Este último texto (*Z*), limado y enmendado, fue el que finalmente Quevedo mandó a la imprenta; el único por el que sus coetáneos conocieron y citaron el *Buscón*[39].

B) Argumentos extratextuales que apuntan a la posterioridad de *Z*

B.1. Después de 1626, Quevedo nunca envió a la imprenta una versión expurgada o censurada del *Buscón;* cuando, sin embargo, sí realizó ese expurgo con otras obras suyas, recogidas luego en la edición de *Juguetes de la niñez* (1631)[40]. Además, una nueva edición del *Buscón* con un texto censurado, al menos en materia religiosa, le habría convenido mucho a don Francisco para mejorar su imagen pública y evitarse problemas con la Inquisición y algunos peligrosos enemigos[41].

Si fuera cierto que Quevedo tenía preparada en la versión de *B* un texto autocensurado por la influencia y presión del *Memorial* (1630) y el *Tribunal de la Justa Venganza* (1635), no se entiende bien que no la diese a la imprenta, igual que hizo con otras obras suyas.

En mi opinión, el significativo hecho de que Quevedo nunca consintiese en expurgar el *Buscón* (al menos, públicamente, a través de otra edición) dice mucho acerca de la consideración y estima en que el autor tuvo este relato, quizás su obrita preferida; aunque ello implicó silenciarla para siempre, absteniéndose el resto de su vida de aludir a ella[42].

B.2. A pesar de que el *Tribunal de la Justa Venganza* (1635) también censura las versiones expurgadas de las obras editadas en *Juguetes*[43], no

[38] Ello no impide, claro está, que también la edición príncipe del *Buscón* presente variantes de transmisión, es decir, errores introducidos involuntariamente por copistas o cajistas. Al carácter inevitable de esas erratas aludió Juan Sapera, el editor de la *princeps* de *Sueños y discursos de verdades soñadas* (Barcelona, 1627), en su «Prólogo al ilustre y deseoso lector»: «ruego a v. m. [el lector] que antes de leerle [el libro de *Sueños y discursos*] corrija algunas erratas que van advertidas al principio del libro. Que también sería demasiada presumpción y mucha particularidad pretender que saliese este libro sin ellas, siendo tan inevitables y incorregibles como los mismos impresores, que como a tales es mejor dejarles aherrojados con sus yerros y mentiras de molde»; ver Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 88.

[39] [La versión *Z*] «Es la única que conoció la difusión impresa en la época de Quevedo, y por ella se citó el *Buscón* durante siglos» (Rey, 2007, p. xxxiv). Por otra parte, a pesar de la mejoría estilística que el texto del *Buscón* experimentó en *Z,* compartimos la opinión, entre otros, de Domingo Ynduráin sobre «una redacción apresurada» del libro, con «descuidos desde criterios constructivos», y en donde «tampoco el estilo, en [lo] que se refiere a concordancias, antecedentes, vuelta atrás, etc., está muy cuidado», 1992, pp. 24, 25 y 29, respectivamente.

[40] Se trató, en concreto, de los *Sueños, Discurso de todos los diablos, La culta latiniparla, Cuento de cuentos* y *Cartas del caballero de la Tenaza.* (Ver Quevedo, *Los sueños,* pp. 412-415). Aunque en *Juguetes,* en la tabla de «discursos que salen en esta impresión ahora añadidos, que nunca se han impreso», figura *La culta latiniparla,* la edición príncipe de esta obra fue publicada en Valencia por Miguel de Sorolla, en 1629 (ver Azaustre, 2003a, p. 82).

[41] Sobre Quevedo como «escritor hostigado», ver Rey, 2000, pp. 319-322.

se conocen ulteriores revisiones de esos textos por parte de Quevedo (ni en fuentes manuscritas ni impresas).

Si ese libelo tan feroz no tuvo influencia sobre Quevedo en lo que atañe a esas obras, ¿por qué iba a tenerla con respecto al *Buscón* y, además, en tan pocos ejemplos de *B* (como ya se ha indicado)?

Por otra parte, ya Pablo Tarsia aludió a la sabia actitud de indiferencia que nuestro escritor adoptó con los autores del *Tribunal de la justa venganza:*

> dejolos sentenciados a muerte por su mismo tribunal, que tomó justa venganza de los acusadores, sin que para la sentencia y ejecución de ella precediera jamás diligencia del inocente condenado; dejando el suceso al escrutinio de la verdad, juez despasionado, y a la defensa del tiempo, abogado muy elocuente, que sin trampa legal descubre la falsedad de los procesos formados con pasión y envidia. Con estos valedores estuvo tan ajeno don Francisco de volver por sí, que habiendo visto el Almirante de Castilla, Príncipe laureado de vitorias, y otros señores de la Corte, sus amigos, el libro del *Tribunal,* pertrechado con osadía y atrevimiento, y persuadiendo todos a don Francisco le diese el asalto con el cañón de su pluma, se excusó de la empresa diciendo: Eso fuera, señores, ser tan ruin yo como los que le escribieron; seguiré al sabio, que me aconseja no responder al loco según su locura, *Proverb.* cap. 26, vers. 4: *Ne respondeas siulto iuxta stultitiam suam, ne efficiaris es similis* (pp. 52-53)[44]

El propio Quevedo, en el prólogo «Al pío lector» de *El alguacil endemoniado,* descalificó a los maldicientes de los buenos escritores, despreciando sus críticas:

> [hay un género de hombres que] no escriben de miedo de las malas lenguas: estos merecen reprehensión, pues si la obra llega a manos de hombres

[42] Distinta opinión tiene Jauralde, 2007, p. 545, para quien «Quevedo no debió apreciarlo tanto [el *Buscón*], sin embargo, como para guardar copia, pues cuando prepara sus *Obras,* poco antes de morir, y cuando éstas se publican finalmente, el texto del *Buscón* que allí aparece es el de un impreso anterior». Sobre este silencio de Quevedo en el caso de su relato picaresco, Lázaro Carreter, 1965, p. LXVII, ya apuntó: «sabido es que, para que fuera permitida la circulación de los *Sueños,* tuvo que autorizar ciertas manipulaciones en ellos. Nada extraño sería que hubiera querido ahorrárselas al *Buscón*». Carlos Vaíllo, 1983, p. XLIII, cree que «se explica por la cautela de rigor en una obra considerada irreverente (se lo echarán en cara al autor sus enemigos del libelo el *Tribunal de la Santa Venganza*): no era oportuno airear la autoría del libro, cuando se veía acosado por los adversarios. Puede ser también, según observa el profesor Lázaro Carreter, que el autor no lograse o desistiera de conseguir la necesaria licencia para imprimirlo en Castilla: todas las ediciones de la novela (salvo la clandestina de Madrid, 1626, y la de 1648), están impresas fuera del reino de Castilla, como era habitual para evitar el rigor inquisitorial más fuerte en Castilla. Según esta interpretación, toleraría en secreto esta situación, que al menos le aportaba fama». Por su parte, Rey Hazas, 1983, p. 83, alude a «causas político-sociales que afectaban de manera directa y personal al propio autor y a su entorno castellano. ¿Quizá porque temía algunas desagradables consecuencias de los poderosos conversos ennoblecidos, que se sentirían aludidos en el *Buscón?* Podría ser». Para Ynduráin, 1992, p. 67: «Quevedo no las tenía todas consigo y trataba de eludir posibles responsabilidades».

[43] Ver Astrana, 1932, pp. 1149b-1163.

> sabios, no saben decir mal de nadie; si de ignorantes, ¿cómo pueden decir mal, sabiendo que si lo dicen de lo malo lo dicen de sí mismos, y si del bueno no importa, que ya saben todos que no lo entienden? Esta razón me animó a escribir el sueño del Juicio y me permitió osadía para publicar este discurso (Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 138)

B.3. Hoy sabemos que Quevedo no fue indiferente a la edición y difusión de sus obras[45], y una prueba de ello fue su deseo de enviar sus poesías a la imprenta antes de morir[46]; probablemente, porque su consideración de ésta como perpetuadora de la propia obra era mejor que la correspondiente a la transmisión manuscrita[47].

De nuevo Tarsia parece corroborar este argumento, al referirse a la fama que los libros impresos proporcionaron en su época a don Francisco, y seguirían procurándosela en el futuro, mientras sus obras renaciesen en los talleres de imprenta:

> con su pluma y escritos, entre olores de la fama y esplendores del entendimiento, fecundó las cenizas estériles, dejándose tan vivamente expreso y retratado en sus libros, que mientras hubiere escuelas y academias, a muy largos plazos renacerán del féretro de las prensas (*Vida,* p. 110)[48].

Precisamente, esta característica de Quevedo como escritor preocupado por el devenir de algunas de sus obras, controlándolas en la medida de lo posible, no encaja bien con el comportamiento de un autor que habría dejado plasmada su última voluntad artística (en este caso, del *Buscón*) en un códice manuscrito con un destinatario único y privado.

[44] Ver también estos otros comentarios del primer biógrafo de Quevedo: «Atrevéronse a hacer lo mismo [censurar] con don Francisco algunos críticos, que a costa de su descrédito le acreditaron más. Su fin dellos fue hacerse memorables contradiciendo la doctrina de autor tan recibido, para obligarle a tomar la pluma y confutar sus razones; y porque no lo consiguieran, no hizo caso dellos; pues los hombres grandes no se embarazan en menudencias, como el águila, que nunca se ocupa en cazar moscas» (*Vida,* p. 49) o «Don Francisco, [...] desestimando la censura de sus contrarios, los castigaba con el olvido» (p. 51).

[45] Rey, 2007, p. LVI, ha denunciado la latente creencia «de que Quevedo era un talento indisciplinado, reacio a la lima e indiferente a la difusión de sus obras, o cuando menos, a las "festivas" o "de juventud", entre las que estaría el *Buscón*». El propio Quevedo, en la dedicatoria al Duque de Osuna que encabeza *El mundo por de dentro,* declaró abiertamente su deseo de adquirir fama y reconocimiento gracias a sus obras: «como yo no pretenda dellas más de que en este mundo me den nombre» (*Los sueños,* ed. Arellano, p. 270); considerándose él mismo de la clase de escritores que dan trabajo a las imprentas y ganancia a los libreros: «gente que en cosas de letras y sciencias no tiene que perder tampoco, se atreven a imprimir y sacar a luz todo cuanto sueñan. Estos dan qué hacer a las emprentas, sustentan a los libreros, gastan a los curiosos, y al cabo sirven a las especierías. Yo, pues, como uno destos», en el prólogo al lector de *El mundo por de dentro* (ver *Los sueños,* ed. Arellano, p. 272).

[46] En una carta a Francisco de Oviedo, meses antes de su muerte, Quevedo le comunica que da «fin a la *Vida de Marco Bruto,* sin olvidarme de mis *Obras de verso,* en que también se va trabajando». De nuevo, tres semanas más tarde, reitera su proyecto: «Y así, me voy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la *Segunda parte de Marco Bruto* y a las *Obras de versos*» (ver Quevedo, *Epistolario completo,* pp. 482 y 486).

B.4. Roberto Duport tenía la concesión de la licencia para imprimir el texto del *Buscón* durante diez años[49], y sabemos que sus relaciones con Quevedo fueron buenas[50].

Si Quevedo hubiera escrito una nueva versión del *Buscón* después de la edición príncipe, y dado el interés de Duport por publicar y vender las rentables obras de don Francisco, lo lógico habría sido dar a la estampa ese supuesto nuevo texto[51].

B.5. Todas las ediciones posteriores a *Z* en los siglos XVII y XVIII se remontan a ella, directa o indirectamente[52]; lo que implica que, aun estando vivo Quevedo, éste dejó que se le citara por *Z* y que sus coetáneos

[47] Recuérdense ahora las palabras de Quevedo en el prólogo a *Juguetes* («Tuve facilidad en dar traslados a los amigos, mas no me faltó cordura para conocer que en la forma que estaban no eran sufribles a la imprenta» (ver Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 413), en el prólogo de *El alguacil endemoniado* en la príncipe de *Sueños y discursos* («otros [hombres hay] que no comunican lo que saben: a estos se les ha de tener lástima de la condición y envidia del ingenio, pidiendo a Dios que les perdone lo pasado y les enmiende lo por venir», ver Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 138) o su famoso terceto «Las grandes almas que la muerte ausenta, / de injurias de los años, vengadora, / libra, ¡oh gran don Ioseph!, docta la emprenta» (del soneto «Retirado en la paz de estos desiertos», ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 1, p. 254). En el caso de Francisco Terrones del Caño, autor del libro *Instrucción de predicadores,* p. 52 (1605, impr. 1617), su preferencia por la obra impresa se explicita claramente: «Después que se me había agotado la vena, leía los libros que el tiempo me daba lugar cerca del misterio, Evangelio o sermón, y alguna vez leí cosas manuscritas, y siempre eché de ver que, si no son de algún predicador muy excelente y muy recogidas por algún oyente que entienda lo que recoge como lo escribe, viene a ser mejor el más ruin libro que el mejor cartapacio, y me maravillo cómo se gasta tanto tiempo y dinero en mercaduría tan inútil». También el editor de la *princeps* de *Sueños y discursos* (1627) se lamentaba de la deturpación que sufrían los textos transmitidos por vía manuscrita: «lastimándose de verlos ir manuscritos tan adulterados y falsos y muchos a pedazos y hechos un disparate sin pies ni cabeza», y señalaba la popularización de las obras literarias gracias a la imprenta: «cuantos han sabido que yo los tenía [los *Sueños y discursos* de Quevedo] enteros y leídos por hombres dotos y entendidos con particular curiosidad y atención, me han solicitado con grandes instancias los hiciese comunes a todos dándolos a la impresión» (ver ambas citas en Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 87).

[48] Ver también «corría su fama tan explayada con las obras que divulgó, que todos los que en su tiempo vinieron a España […] procuraron por todos los medios el buscarle y comunicarle [a don Francisco]; y algunos se llegaron hasta Villanueva de los Infantes, donde estaba, solo para verle; juzgando la mayor maravilla, de las muchas que hay en España, conocer de vista a quien tanto se dio a conocer por sus escritos» (p. 84) y «En cuanto escribió quiso singularizarse, y lo consiguió tan aventajadamente, que sigue la gloria sus libros, como la sombra el cuerpo. Es escusado hacer catálogo de sus obras, pues andan entre manos de todos, y no salen del sudor continuado de las prensas tantos ejemplares cuantos gasta la curiosidad» (p. 40).

[49] En la licencia de impresión de la *princeps,* don Juan Fernández de Heredia, Gobernador de Aragón, declara: «damos licencia y facultad al dicho Roberto Duport, o a quien su poder tuviere, para que por tiempo de diez años, contaderos del día de la data de las presentes en adelante, pueda imprimir y vender, y hacer imprimir y vender, el susodicho libro y todos los cuerpos que dél quisiere. Prohibiendo y mandando que ninguna otra persona lo pueda imprimir ni vender ni hacer imprimir ni vender dentro de los dichos diez años, so pena de perdimiento de los libros y moldes, y otras penas a nos arbitrarias» (ver Quevedo, *El Buscón,* p. 216, lín. 41-47).

(y futuros lectores) conocieran solamente, como voluntad final suya, la versión de la *princeps*[53].

En mi opinión, tal cosa sucedió porque *Z* era eso sencillamente: su última voluntad textual para el *Buscón.*

B.6. La mayor belleza gráfica de un texto y un mayor cuidado en su copia (en el caso de un manuscrito) o impresión (si se trata de un impreso) no implican posterioridad cronológica del texto con respecto a las otras versiones conservadas. Esas características únicamente son reflejo de una transmisión física y textual de la obra más esmerada y diligente por parte de los encargados de esa tarea (y, en los casos en que no se trata de un manuscrito autógrafo –como en *B*–, no se debe a la intervención del autor)[54].

Quizás el creer lo contrario está detrás de la priorización de *B* como mejor testimonio textual del *Buscón*[55].

Conclusión

A la vista de todo lo expuesto previamente, considero que hay sólidos argumentos para defender la tesis de que, en el caso del *Buscón,* la última voluntad textual de Quevedo está reflejada en la edición príncipe

[50] Rey, 2006b, p. 72: «Es difícil negar la existencia de algún tipo de entendimiento entre Quevedo y Duport, a juzgar por la lista de obras que van a seguir imprimiéndose en los años sucesivos: 1627 *Desvelos soñolientos* por Pedro Vergés; 1629 *El peor escondrijo de la muerte,* por Juan de Larumbe; 1629 *Memorial por el patronato de Santiago,* por Pedro Vergés; 1629 *Cuento de cuentos,* por Pedro Vergés; 1630 *Doctrina moral,* por Pedro Vergés; 1630, *El chitón de las tarabillas,* por Pedro Vergés». En ediciones póstumas a la muerte de Quevedo, a cargo de Duport se publicaron *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (1650) y *Virtud militante* (1651). Ver Schwartz, 2003, p. 563 y Rey, 1985, pp. 23-24. Sobre la labor editorial de Duport, quien no gustaba de manipular los textos de Quevedo, ver Rey, 2000, pp. 326-328.

[51] En el caso del *Discurso de todos los diablos,* Gaspar Garrich imprimió una nueva edición (*El peor escondrijo de la muerte*) en el mismo año que la *princeps* (1628), cambiando solo el título y dos pasajes 'problemáticos'. Ver Rey, 2003, pp. 471, 478-481.

[52] Ver Rey, 2007, pp. xiii, xlii-xliii y 340-344.

[53] Ver Rey, 1997, p. 152: «Los primeros editores del *Buscón* que ofrecieron un texto con variantes o propusieron una reconstrucción ideal –Fernández-Guerra, Foulché-Delbosc, Américo Castro y Robert S. Rose– dieron por sentado que la edición de 1626 reflejaba la voluntad de Quevedo». Por otra parte, ya Domingo Ynduráin, 1992, p. 68, –con el que nuevamente coincidimos– señaló que «A partir de la edición de Duport (Zaragoza, 1626) se produce una verdadera floración de ediciones, todas ellas dependientes de esa primera (vid. stemma), lo que indica que los libreros no cuentan con otra fuente, hecho realmente extraño si tenemos en cuenta que hasta nosotros han llegado tres copias manuscritas, independientes de las impresiones. Todo esto parece indicar que en 1626 circulaban ya muy pocas copias manuscritas del *Buscón;* la razón puede ser ésta: Quevedo había escrito la novela bastantes años antes, momento en que las personas interesadas consiguen sus copias; en 1626, éstas habían dejado de circular».

[54] Jauralde, 2007, p. 538: «*B* se ha erigido como el manuscrito más coherente y cuidadoso de todos los testimonios: su coherencia textual corre pareja a la calidad gráfica de la copia, primorosa letra humanística tardía, casi con absoluta seguridad de calígrafo o amanuense profesional culto (lecturas correctas de los modismos latinos y del léxico específico menos común)».

de 1626, a la que don Francisco libró de posteriores versiones expurgadas (consentidas, en cambio, con los *Sueños*, *Discurso de todos los diablos*, *Cuento de cuentos* o *La culta latiniparla*); indicio, a mi modo de ver, de la alta estima en que el autor tenía su relato picaresco.

Bibliografía

Arellano, I., ed., *Historia de la vida del Buscón,* Madrid, Espasa Calpe, 1997[30].

Astrana Marín, L., «Prólogo» e «Invectivas contra don Francisco de Quevedo» en Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* Madrid, Aguilar, 1932, pp. 1045-1163.

Azaustre Galiana, A., «Filiación y edición», en F. de Quevedo, *La culta latiniparla,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 82-92.

Azaustre Galiana, A., «Autoría y fecha», en F. de Quevedo, *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007a, vol. 2, t. 1, pp. 431-432.

Azaustre Galiana, A., «Fuentes y su filiación», en F. de Quevedo, *Cartas del caballero de la Tenaza,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007b, vol. 2, t. 1, pp. 214-221.

Cabo Aseguinolaza, F., ed., *La vida del Buscón,* Barcelona, Crítica, 1993[2].

El Tribunal de la Justa Venganza, erigido contra los escritos de D. Francisco de Quevedo y Villegas, ed. L. Astrana Marín, en *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Verso,* Madrid, Aguilar, 1932, pp. 1099-1163.

García Valdés, C. C., ed., *Francisco de Quevedo. La cuna y la sepultura. Doctrina moral,* Madrid, Cátedra, 2008.

González, B., «Hacia una edición de los *Sueños: Desvelos soñolientos*», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 157-170.

Jauralde Pou, P., ed., *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños,* en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 2, pp. 529-666.

Lázaro Carreter, F., ed., *La vida del Buscón llamado don Pablos,* Salamanca, C.S.I.C., 1965.

Lázaro Carreter, F., «Originalidad del *Buscón*», en *Estilo barroco y personalidad creadora,* Madrid, Cátedra, 1974, pp. 77-97.

[55] Estos códices —como el de *B*— recogían copias, sobre todo, de libros de oraciones o de documentos (ejecutorias de hidalguía, cartas de privilegio, títulos de nobleza o declaraciones de mayorazgo) que, lógicamente, tenían carácter único y personal; pero resulta difícil imaginar que, después de lo visto sobre la relación de Quevedo con sus obras, éste hubiese dejado reflejada su última voluntad textual del *Buscón* en manos ajenas (un amigo noble), en un ámbito privado (no público), sin su control, y en un soporte manuscrito —más perecedero que una versión impresa—. Ver a este respecto las siguientes palabras de Tarsia, *Vida,* pp 54-55: «Adelantó su feliz ingenio con perpetuas ansias de aprender, multiplicando los talentos recibidos, sin encerrarlos en el arca de tres llaves de su ánimo, antes repartiéndolos, para el aprovechamiento de todos, con la variedad de libros y discursos que sacó». Por otra parte, en la carta de Aureliano Fernández-Guerra a Juan José Bueno, guardada en el códice, se dice —aunque sin argumentos: «La letra es del amanuense de Quevedo y sospecho que nuestro D. Francisco la hiciese sacar para obsequiar en 1624 al Duque de Medina Sidonia». (Ver Yeves Andrés, 2002, pp. 9-15; la cita, en p. 31).

Navarro Durán, R., «La composición del *Buscón*», en *Estudios sobre el «Buscón»,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 99-131.
Navarro Durán, R., «Índice» a *Novela picaresca,* ed. R. Navarro Durán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2004, vol. 1, pp. VII-XII y 2005, vol. 2, pp. VIII-XI.
Pacheco de Narváez, L., *Memorial de D. Luis Pacheco de Narváez, maestro de armas de Felipe IV, denunciando al Tribunal de la Inquisición cuatro libros de D. Francisco de Quevedo,* ed. de L. Astrana Marín, en *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Verso,* Madrid, Aguilar, 1932, pp. 1043-1050.
Quevedo, F. de, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones,* ed. A. Rey, Madrid, C.S.I.C., 2007.
Quevedo, F. de, *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo Villegas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, 1999, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Premática del Tiempo,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 1, pp. 85-107.
Quevedo, F. de, *Premáticas del desengaño contra los poetas güeros,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 9-18.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos de verdades soñadas, descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo,* ed. I. Arellano, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 187-464.
Rey, A., «La primera edición de *Virtud militante*», en F. de Quevedo, *Virtud militante,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985, pp. 23-28.
Rey, A., «Las variantes de autor en el *Buscón:* las descripciones de personajes», en *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* ed. M. García Martín, Salamanca, Universidad, 1993, vol. 2, pp. 811-817.
Rey, A., «Más sobre la fecha del *Buscón*», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* coords. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 151-164.
Rey, A., «*Heráclito cristiano* y *Polimnia*», en F. de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999a, pp. 28-30.
Rey, A., «Para una nueva edición crítica del *Buscón*», *Hispanic Review,* 67, 1999b, pp. 17-35.
Rey, A., «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-344.
Rey, A., «Fecha» y «Fuentes y su filiación», en F. de Quevedo, *Discurso de todos los diablos, o infierno emendado,* ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 2, pp. 471-481.
Rey, A., «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes,* 121, 2006a, pp. 257-277.
Rey, A., «Quevedo, Duport y la edición del *Buscón*» en *Campus Stellae. Haciendo camino en la investigación literaria,* coords. D. Fernández López y F. Rodríguez-Gallego, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2006b, t. 1, pp. 70-81[56].

Rey, A., «El problema textual del *Buscón*» en F. de Quevedo, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones,* ed. A. Rey, Madrid, C.S.I.C., 2007, pp. XI-LXII.
Rey Hazas, A., ed., *Historia de la vida del Buscón,* Madrid, SGEL, 1983.
Roncero López, V., ed., *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
Schwartz, L., «Fecha» en F. de Quevedo, *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* ed. L. Schwartz, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 2, pp. 563-566.
Tarsia, P., *Vida de don Francisco Quevedo Villegas, caballero del Orden de Santiago, Secretario de su Majestad y señor de la Villa de la Torre de Juan Abad* (facsímil de la edición de Madrid, 1663), ed. M. Prieto Santiago, Aranjuez, Ara Iovis, 1988.
Terrones del Caño, F., *Instrucción de predicadores,* ed. F. G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.
Vaíllo, C., ed., *Francisco de Quevedo. El Buscón,* Barcelona, Bruguera, 1983.
Yeves Andrés, J. A., «La fortuna del manuscrito "Bueno" de *El Buscón*», en *El Buscón de la Fundación Lázaro Galdiano,* Barcelona, Millenium Liber, 2002, vol. 1, pp. 9-33.
Ynduráin, D., ed., *El Buscón,* Madrid, Cátedra, 1992[13].

[56] Este trabajo fue publicado con anterioridad en *Journal of Hispanic Research,* 3, 1994-1995, pp. 167-179.

La «Carta dedicatoria» del *Buscón*

Jesús Jorge Valenzuela Rodríguez
Universidad de Sonora

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 365-374]

A YOSOY;
A Edna Cecilia;
A César Avilés

La «Carta dedicatoria» –instalada en los manuscritos de *Córdoba* y *Santander*– comúnmente formaba parte de las ediciones anteriores a 1990, desde que en 1965 Fernando Lázaro Carreter la incluyera en su edición donde presenta su magistral trabajo de fijación del texto quevediano[1]. Entonces, el profesor Lázaro Carreter incorporaba los preliminares de lo que se denominaría como *E* (primera edición de Zaragoza, 1626) por «un mero interés documental», ya que no son obra de Quevedo, aunque: «Puede, en cambio, serlo la *Dedicatoria* que aparece en *CS* [manuscritos de Córdoba y Santander]»[2]. De esta manera, todas las ediciones posteriores se circunscribían al texto fijado en 1965[3]. Alfonso Rey (2003), en su estudio sobre «El texto del *Buscón*», comenta: «*La vida del Buscón* de Lázaro Carreter […] suscitó una aceptación casi incondicional durante más de veinte años, período en que todas las ediciones escolares y anotadas se limitaron a reproducir su texto, tenido por definitivo» (p. 38)[4].

En esa misma edición que el profesor Carreter publicara en 1965, se reproducía igualmente la versión de un manuscrito designado como *B* (llamado así por haber pertenecido a Juan José Bueno, bibliófilo sevillano del s. XIX)[5], por las siguientes razones:

[1] Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos*. Es preciso aclarar que no tomo en cuenta el trabajo editorial-crítico anterior a 1965 que realizaron en su momento Fernández-Guerra, Américo Castro, Robert S. Rose, etc., ya que el texto base para sus ediciones fue *Z* (primera edición de Zaragoza, 1626), según menciona Alfonso Rey, 2003, p. 38. Especifiquemos que *Z* contenía los preliminares, como las Aprobaciones, la Licencia del ordinario, etc., menos la «Carta dedicatoria», como muy amablemente me ha hecho ver el profesor Ignacio Arellano.

[2] Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos,* p. LXXVIII.

[3] Menos *La vida del Buscón llamado don Pablos,* ed. Barry W. Ife.

RECIBIDO: 27-4-2009 / ACEPTADO: 8-6-2009

> Nos ha parecido pertinente reproducir, en la parte inferior de la página, el texto íntegro de *B,* por tratarse de un códice tan perfecto, tan coherente, tan aludido y, a la vez, tan ignorado, desde hace un siglo. Facilitamos así su lectura de corrido, y damos cumplimiento al dictamen del Sr. Rodríguez-Moñino: «A nuestro juicio, merece ser impreso en su integridad»[6].

No imaginaba Lázaro Carreter que el texto que él se limitaba a reproducir a pie de página en su trabajo de reconstrucción de la que estimaba como segunda versión de la obra quevediana, sería años después el texto privilegiado por editores-críticos poco antes de iniciar la década de los noventa[7].

En 1988 sería Edmond Cros el primero en editar el texto de *B,* para él la segunda versión, y la definitiva, de la obra[8]. Así, se suscitaría una revolución crítica editorial que se prolonga hasta la actualidad[9].

Este nuevo rumbo que tomaba la edición crítica del texto del *Buscón* trajo como consecuencia la supresión de los preliminares, seguramente

[4] Algunas de las ediciones que siguen el texto fijado por Carreter y he tenido oportunidad de consultar, entre las más relevantes, son: Gargano, 1982; Rey Hazas, 1983; Basanta, 1986; Vaíllo, 1988 e Ynduráin, 2003. Todas ellas se apegan a la edición de Carreter en lo fundamental. Las diferencias existen únicamente en el criterio de los editores mencionados para incluir en su totalidad los preliminares de la edición de Zaragoza, de 1626, como lo hacen Gargano, Hazas y Vaíllo, mientras que Basanta e Ynduráin prescinden de algunos de los documentos, cada quien conforme a sus apreciaciones. Sin embargo, todos incorporan la «Carta dedicatoria», de la cual nadie parece desconfiar abiertamente.

[5] Para una historia de la ventura del manuscrito y de sus distintos propietarios hasta parar en manos de José Lázaro Galdiano, y por consiguiente, en la Fundación que lleva su nombre, ver Yeves Andrés, 2003.

[6] Quevedo, *La vida del Buscón llamado don Pablos,* p. LXXXIII.

[7] El profesor Lázaro Carreter, en su trabajo de 1965 editaría las dos versiones que, se presume, del *Buscón* escribió Quevedo: la del manuscrito *B,* como redacción más temprana (a pie de página) y la del arquetipo x, críticamente reconstruido por él, segunda versión, y por tanto, definitiva. Ver, para una explicación más detallada, la edición misma de Lázaro, 1980 y Rey, 2003 y Quevedo, *El Buscón,* ed. Rey, 2007.

[8] Sus razones para disentir del maestro Fernando Lázaro pueden verse en el cap. IV del Estudio Preliminar de su *Historia de la vida del Buscón.*

[9] Después, en 1990, Jauralde Pou también publicaría su edición del texto de *B,* pero para él, éste supone la versión única de la obra. De 1990 es también la edición de Celsa Carmen García-Valdés que, como comenta Rodríguez-Gallego (2003) sigue el manuscrito *B,* «solo que sin entrar en detalles de los problemas que presentan los distintos testimonios del texto ni de por qué se edita ese testimonio y no otro», p. 226. En 1991 volvería a editarlo, pero ahora dando la explicación de que el manuscrito *B* le parece «coherente y más completo que *C* y *S*», p. 227. En 1993 llegaría Fernando Cabo Aseguinolaza con una edición espléndidamente anotada y documentada, que también se basaba en el texto de *B,* porque para él, a semejanza de Cros, éste constituye la segunda redacción de la obra. En ese mismo año llegaría la de Ignacio Arellano que edita el manuscrito *B,* «por responder al más reciente estado de la cuestión crítica como por facilitar el manejo de la versión menos extendida», p. 46. De ahí se desencadenaría la predilección por editar el manuscrito *B,* como he dicho. Dejo de comentar las ediciones que se sucedieron. Me parece mejor remitir al artículo-reseña, ya citado, de Rodríguez-Gallego, en el que me he basado de manera considerable. En él puede observarse un repaso de las ediciones más serias del *Buscón* que se han basado en el testimonio de *B,* desde 1988 hasta 2001, llegando a la conclusión de tres posturas elementales entre quienes abogan por la primacía del texto que ofrece *B.*

por no formar parte del manuscrito editado, aparte de una cierta desconfianza particularmente hacia la «Carta dedicatoria», documento que en las ediciones con base en el texto fijado por Carreter hacía presencia, sin excepción alguna[10]. No obstante, en dos ediciones del manuscrito *B,* llevadas a cabo por Celsa Carmen García-Valdés en 1991 y por Milagros Rodríguez Cáceres en 2001, la «Carta» es reincorporada, ya que «da cierto sentido a la forma epistolar de la novela» (p. 60) y «justifica la forma epistolar de la novela» (p. 63, nota), según afirman respectivamente, aunque sus declaraciones reflejan de manera clara su postura ante la autenticidad del documento. Es este punto el fundamental para mi estudio: más que una justificación y un sentido superficial que pueda contribuir a la forma epistolar del relato, la «Carta dedicatoria» establece las pautas para las estrategias discursivas que se irán desarrollando a través del relato de Pablos con las que constantemente ridiculizará al 'otro' pero con las que también resultará autorridiculizado a partir precisamente desde la perspectiva de ese 'otro'.

A pesar de las disensiones críticas ante este solo aspecto de la obra, creo que todos confluyen en una misma opinión al ver cierta correspondencia de la «Carta» con el relato en sí. Buen testimonio de ello es el trabajo de Edmond Cros, *Ideología y genética textual,* en el que comenta parte de la «Carta», a pesar de no considerarla en su edición de 1988. También Fernando Cabo Aseguinolaza, en su estudio sobre *El concepto de género y la literatura picaresca* (1992, pp. 57-68), se sirve de ella para someter a comparación con otras obras de corte picaresco un rasgo que considera fundamental dentro de sus narraciones: la murmuración. Sin embargo, tampoco la incluye en el cuerpo de su edición de 1993, sino que la relega a los apéndices. Por tanto, me parece evidente la importancia que cobra el documento para una comprensión e interpretación más cabales, mejor proporcionadas de la obra en sus partes y conjunto, a pesar de su dudosa autenticidad. Como sea, siempre será pertinente considerarla a la hora de examinar el relato como autobiografía, y todo lo que ésta implique.

Mi propósito al detenerme un momento a estudiar la «Carta dedicatoria» es el de observar las claves que propicia para la futura relación autobiográfica de Pablos y porque, más que dotar a la forma epistolar de cierto sentido y justificarla, como ya admitían García-Valdés y Rodríguez Cáceres, de ahí se sobrevienen otros elementos de carácter significativo: la presencia autorial en las intromisiones de que será presa la perspectiva

[10] Sólo por dar un ejemplo entre las apreciaciones opuestas de dos editores del *Buscón,* uno del texto fijado por Carreter y el otro del manuscrito *B,* cito a Basanta, 1986, p. 65, quien dice en nota a pie al principio de su edición: «incluyo esta "Carta dedicatoria", que aparece en los manuscritos de Córdoba y Santander, y que sí parece ser de Quevedo». Cabo Aseguinolaza dice por su parte: «La "Carta dedicatoria" que figura en los manuscritos *S* y *C* y el prologuillo "Al lector", incluido en la primera edición, tampoco parecen deberse a Quevedo» p. 54, nota, pero la incluye en las Notas complementarias al final de su edición.

del narrador y la también constante presencia del «otro», el cual llegará a poseer una doble funcionalidad en cuanto a la ridiculización.

Por otra parte, volviendo sobre la postura de Fernando Cabo Aseguinolaza ante la «Carta», es preciso citar:

> Aunque se admita que «sea o no sea de Quevedo, la "Carta dedicatoria" *no formó parte de la primera redacción de la obra*»[11], no por ello deja de ser índice de una situación discursiva percibida como subyacente, y que, por otra parte, no tiene por qué ser explícita. La obra, además, mantiene la referencia a *Vm.* como narratario, la cual debe considerarse como otro indicio de una circunstancia discursiva previa a la narración[12].

Fernando Cabo se detiene a considerar la «Carta» con el motivo de observar en la autobiografía picaresca una situación que antecede a la narración del pícaro, algo en primera instancia manifiesto. Esta situación confiere toda la coherencia a la autobiografía, en lugar del narrador y su punto de vista, según propone[13]. Interesante perspectiva, aunque la situación de la narración me parece primordialmente especulativa, aun cuando haya que recurrir a ella para aclarar algunos puntos de especial controversia.

La «Carta» y la continuada referencia a *Vm.* serían testimonios parciales del «envoltorio ficticio», como denomina Cabo la situación de la narración. En ella, explica el crítico, residen una serie de elementos que conducen al pícaro a escribir sus memorias, no como una elección propia, sino como una imposición, en la que se hace presente una «situación social e ideológica»[14].

Dejando a Cabo por ahora, me parece pertinente abordar rápidamente la posición de Edmond Cros en su estudio de 1980, en el cual decía a partir de la «Carta» que en el *Buscón* se observa «una contraposición yo-Vuestra Merced, que, juntamente, crea un clima intimista y describe una doble distancia ("he querido *enviarle* esta relación" –distancia espacial + distancia sociológica evocada por la fórmula de cortesía muy respetuosa)»[15]. Cros abordaba la primera parte del documento

[11] Cita a Rico, 1984, p. 237. El subrayado es de Fernando Cabo.

[12] Cabo, 1992, p. 68.

[13] Cabo, 1992, p. 60.

[14] Cabo, 1992, p. 62. No está de más advertir que en el caso del *Buscón*, Vm. únicamente insta a Pablos de manera indirecta a que cuente su vida, y es éste quien elige el vehículo de la escritura para hacerlo. Con todo, prevalece la imposición de la que habla Cabo.

[15] Cross, 1980, p. 69. Díaz Migoyo, 1978, p. 74, por su parte, también ve una clase de «clima intimista» y supone que «Pablos escribe a instancias indirectas de un conocido suyo», aunque no menciona nada acerca de la posible posición social de Vm. Fernando Cabo, como ya veíamos, se basa en la «Carta» para justificar su tesis acerca de la situación de la narración, en la que el pícaro se ve instado por una persona mejor posicionada socialmente para escribir su autobiografía, en lo que coincide con Cros. Aunque esta apreciación sea evidente, una vez considerando la fórmula de tratamiento del pícaro, no parece tan obvia si reparamos que en el *Buscón* no se sabe quién es Vm. ni por qué le interesan las vivencias de Pablos, como ve Rico (2000, p. 131). Nos vemos en este punto, obligados a admitir, en parte, la opinión de este crítico, acerca de que Quevedo está «calcándole» un procedimiento al *Lazarillo* (p. 131), con lo cual convierte a Vm. en «un mero nombre» (p. 132).

con el fin de observar si en la obra existía un «centro que organice la fórmula autobiográfica» (p. 69), ya que el encubrimiento casi total del presente del narrador disimula, oculta el motivo y objetivo por el cual éste escribe. No pasaba así en el *Lazarillo* y el *Guzmán,* cuya finalidad era seleccionar una serie de episodios ya vividos para explicar un determinado presente.

Cros observa la primera parte de la «Carta»: «Habiendo sabido el deseo que v.m. tiene de entender los varios discursos de mi vida» (p. 69). Su objetivo en este momento es analizarla a un nivel de correspondencias formales con el relato en sí, y observa lo que ésta «presupone» al dilucidar los dos planes de la autobiografía: actuación y narración. Sin embargo, según Cros, la cuestión se complica aún más, ya que no se presenta una reciprocidad en el relato de una delimitación de los dos planes observables desde la autobiografía: el punto de vista, la perspectiva, se ve dañada por la intromisión autorial que no respeta el «decoro» del narrador[16].

Con una interpretación algo cercana a la de Fernando Cabo, encontramos a Gonzalo Díaz Migoyo, quien afirma que la *Carta* del *Buscón* «constituye el marco de la narración. Sitúa a ésta en el contexto histórico del narratario, dando las razones que han movido el [*sic*] narrador a hacer la relación, el propósito que persigue al publicarla enviándosela a aquél y los caracteres más generales de ella»[17]. Suscribiendo la premisa de Díaz Migoyo, podemos proceder al análisis de la «Carta», que reza de la siguiente manera:

> Habiendo sabido el deseo que v.m. tiene de entender los varios discursos de mi vida…[18]

Ya cuestionaba Francisco Rico, en su clásico estudio sobre la novela picaresca, la motivación de Pablos para escribir su autobiografía y por qué era objeto de interés de *Vm.* y concluía: «Ni quizá valdría la pena plantearse la cuestión, si no existiera el *Lazarillo* y si no fuera palpable que Quevedo está calcándole un procedimiento»[19]. Dejándonos un poco de afirmaciones casi terminantes, si bien ciertas parcialmente[20], diremos que la «Carta», antecedente del relato de Pablos, sí nos informa de unos

[16] Cros abunda en las convenciones literarias de la época que consistían en atribuir un elemento cómico al individuo humilde, en que es el *Buscón* el texto picaresco donde se ve más radicalizado, puesto que se presenta al personaje como una «figura de carnaval» (p. 70), entre otras cosas, que el crítico quiere ver como motivado por la «mediación de determinados trazados ideológicos». Para ver sus interesantes aserciones en cuanto a este respecto, ver pp. 67 y ss. de su estudio.

[17] Díaz Migoyo, 1978, p. 138.

[18] Me baso en la versión que adopta Lázaro Carreter, ya que se encuentran dos testimonios de la «Carta dedicatoria» en los manuscritos *S* y *C,* los cuales varían de la siguiente manera: entender [*C*]: saber [*S*]; enviarle [*C*]: enviar [*S*]; será [*C*]: de [add *S*]; dejaré de serlo [*C*]: no lo quiero ser [*S*]. La variante que parecería alterar un poco el sentido del texto, sería la de saber de *S,* frente a entender de *C.* Ambas hacen sentido y creo que en cierta forma se complementan, por lo cual no veo problema alguno si se consideran las dos variantes o cualquiera.

[19] Rico, 2000, p. 131.

aparentes motivos que promueven la relación de las memorias del pícaro, aunque de forma ambigua y con silencios infranqueables. No hay un 'caso' que sea anclaje de la narración, como se veía en el *Lazarillo*[21], que escribe para justificar su situación actual de marido liberal; los objetivos, si no insustanciales, sí exiguos para mover la pluma del pícaro con imperioso afán.

Primeramente, Pablos inicia su «Carta» con una forma compuesta impersonal: «Habiendo sabido», construcción que delata un ánimo diligente, raudo, al margen de preámbulos o eufemismos, inherentes, en cambio, de su futura narración, y que sugiere la intervención notificadora de algún 'otro' que le ha revelado «el deseo que v.m. tiene de entender los varios discursos de mi vida»[22]. Ese agilizado comienzo, que podría suponer un tipo de reproche a *Vm.* por ir confesando su interés acerca de su vida a 'otros' y no a él mismo, delatan la preocupación de Pablos que se expone después: «por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta, he querido enviarle esta relación».

Hay que advertir que es Pablos quien elige mandarle la relación a *Vm.* y no éste quien lo obliga. Solamente publica su interés. Ni siquiera muestra pretensiones de que sea el mismo pícaro el que se la relate, pero Pablos se anticipa a satisfacer tal anhelo. Para hacerlo, escoge el vehículo de la escritura. Entonces, ¿por qué escribe? Aparentemente por el deseo de *Vm.,* pero una motivación más profunda se torna a flor de piel: «por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta». Es desde esta parte en que el pícaro adopta una posición de soberbia al temer que algún 'otro' cuente su vida y no lo haga conforme a los criterios de verdad, como si alguien tuviera entera noticia de su vida o se interesara por contar la vida de un desagregado social[23].

Ya lo había comentado Díaz Migoyo[24]: «Pablos viejo sigue sintiendo la misma vergüenza del qué dirán que tanto le atormentó de joven». Aunque la vergüenza de Pablos sea un aditamento heterogéneo con la

[20] Ver pp. 131-132 de su estudio, donde habla de la «Carta dedicatoria» y de la pérdida de significado que obran los elementos tomados de la picaresca e incluidos, agregados simplemente en el *Buscón,* sin darles una semántica o funcionamiento coherente dentro del texto.

[21] Modelo en el que se asienta principalmente la estructura compositiva del *Buscón.*

[22] Quevedo, *La vida del Buscón,* ed. Lázaro Carreter, p. 13. Todas las demás citas textuales de la obra procederán de esta misma edición.

[23] Roncero López, 1999, p. 46, dice: «El primer rasgo que define el género picaresco es el de la autobiografía. Este carácter autobiográfico viene exigido por la ideología de la época, para la que sería incomprensible que otra persona se dedicara a contar las andanzas de un miserable». Es ahí donde se muestra absurdo Pablos de inicio, y soberbio y por tanto: ridículo, ya que pretende no dar lugar a que se mienta acerca de su vida, como si hubiera algún otro que solícitamente quisiera referirla a Vm. Su vida bien puede alimentar el morbo de muchedumbres, pero a un nivel de desparpajo entre la sociedad. Nadie tendría el afán, más que el propio pícaro, de contar su vida detalladamente, y sobre todo porque es él únicamente quien la conoce a profundidad, lógicamente; lo demás que conoce quizás la sociedad, son hechos aislados y jocosos que desaparecen como desaparece la carcajada que provocan: en lo inane de una vida apicarada.

[24] Díaz Migoyo, 1978, p. 77.

insolencia que continuamente ostenta como personaje y no cobre verosímil representación en su actuar, no puede negarse que está puesto de relieve en la obra[25]. Sin embargo, no es la vergüenza del personaje o narrador lo que para mí cobra especial interés, sino la preocupación constante por el 'otro', que ya se deja ver desde esta «Carta». Incluso, lo antepone como agente tácito a su 'yo' en el comienzo: «Habiendo sabido…». A pesar de que la construcción es impersonal gramaticalmente, no lo es a un nivel de pensamiento en que se proyecta al 'otro' como responsable ya de inicio de su decisión por llevar a cabo la redacción de sus memorias. No quiere que se mienta acerca de su vida, no quiere que el 'otro' mienta ante *Vm.*, personaje indefectiblemente instalado en un nivel social superior al de Pablos, ante el cual procura impedir una versión distanciada de sus «varios discursos» por motivos ya más escurridizos. No sabemos qué objetivo más allá de imposibilitar una versión desviada de los hechos es el que procura Pablos. Lo cierto es que se anticipa a ser él mismo quien se la relate.

Fernando Cabo Aseguinolaza, en su estudio ya comentado anteriormente, habla de la murmuración en los relatos picarescos —ya lo mencionábamos— como uno de sus rasgos caracterizadores y señala acerca del *Buscón:* «Pablos dice haber escrito su vida "por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta"» (p. 68)[26] e inmediatamente cita lo siguiente de Gonzalo Díaz Migoyo:

> Pablos es un infame que todavía tiene vergüenza de su infamia, pero que ya no tiene medio de encubrirla. No la vergüenza íntima del arrepentido, no la del «escarmentado, que no soy tan cuerdo», sino la de siempre, la relacionada con el insufrible «qué dirán», la misma de que tan galanamente hizo muestra su padre en el patíbulo al jactarse de que «no todos tenían su hígado». (p. 68)

Pese a que podamos tener nuestras reservas en cuanto a ciertas apreciaciones de Díaz Migoyo, es observable que en el texto quevediano se manifiesta una pesadumbre causada por el 'otro'.

Decía líneas atrás que lo interesante no era la vergüenza inverosímil del personaje en el texto, ni como narrador, prolongación del bochorno que le supone Díaz Migoyo, sino esa injerencia del 'otro' en el relato, del cual hace uso constante cuando quiere satirizar sobre algo específico. Así sucederá al inicio de su relato, cuando hable de sus padres o más bien, cuando hable de lo que los demás hablan de sus padres: «Fue, tal como todos dicen, de oficio barbero», «Dicen que era de muy buena cepa», «Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja» (p. 16), etc.

[25] Este rasgo atribuido al protagonista crea un contrapunto entre las características más intensas de su personalidad incongruente, como sería su insolencia manifestada a lo largo de toda la obra. El pícaro está visto desde fuera y la vergüenza que le imputa el autor resulta un concepto únicamente evocado en la relación; no se corresponde con la realidad de Pablos.

[26] Motivo que, como señalaba, se convierte en causa principal del proyecto autobiográfico para el pícaro.

Por ello es sintomático el que ya desde esta «Carta» empiece a asentarse una imagen del 'otro' como gran murmurador, al cual recurrirá Pablos en su narración para nutrir el relato, pero del que se cuida de que no mienta acerca de su propia vida. Aquí se quiebra ese culto por el 'otro' y sólo le será útil cuando de burlarse de terceras personas se trate y muy pocas veces cuando hable de sí mismo[27].

Todavía falta abordar la última parte de la «Carta», después de confesarse que por no dar cabida a que algún otro mienta a *Vm.,* ha decidido el pícaro enviarle la relación de su vida: «he querido enviarle esta relación, que no le será pequeño alivio para los ratos tristes. Y porque pienso ser largo en contar cuán corto he sido de ventura, dejaré de serlo ahora».

El deseo de *Vm.* es *saber* la vida de Pablos, o entenderla (recuérdese las dos variantes de *S* y *C*)[28], porque quizás, como advierte Díaz Migoyo, su vida anda de boca en boca (p. 78)[29]. El deseo de Pablos, a partir del de *Vm.* y de que no se mienta acerca de su diacronía vital, es hacerle saber su vida pero relatándosela a manera de epístola. De aquí se infiere que Pablos tratará de presentarle la versión definitiva, la verdad acerca de «los varios discursos de mi vida», pero enseguida glosa que la relación «no le será pequeño alivio para los ratos tristes», lo cual resulta paradójico, al igual que su deseo por que no se mienta, que además de paradójico revela cierta soberbia[30].

Pablos aparentemente desconoce lo que han dicho a *Vm.* de él, pero intenta mostrarle la versión única de sus diversas correrías. Por otra parte, *Vm.* tiene al menos una idea sustancial de lo que ha sido Pablos: un infame. Entonces, el pícaro se desinfla y le advierte que su relato le servirá de esparcimiento en los momentos de tristeza, lo cual choca con lo

[27] Aunque se verá que hay un quiebro más ostensible de este recurso, cuando Pablos incorpore a su narración la perspectiva del 'otro' sobre sí mismo, no para documentar lo que de él pensaban los demás, sino que se vuelve palpable cuando es él quien habla de sí mismo, pero con la perspectiva de una 3ª. persona: desfasamiento del punto de vista y que quizás se deba más a Quevedo como autor.

[28] Me parece que entender aporta un significado muy afín al de saber en el contexto en que aparecen –y quizás muestre más coherencia este último– aún cuando de inicio proponga un conocimiento previo de la vida del pícaro por parte de Vm. Indiscutiblemente, para que éste pueda entender la vida de Pablos, precisa de saberla, conocerla a detalle y no de 'oídas', como podría sugerirse que Vm. tiene su primer acercamiento a la vida del Buscón.

[29] Aunque parece más preciso decir que algunos acontecimientos de su vida son los que andan de boca en boca. Sería prácticamente imposible que alguien aparte de Pablos tuviera entera noticia acerca de su biografía, como mencionaba líneas atrás.

[30] Díaz Migoyo señala que el propósito de veracidad acerca de los hechos relatados incumbe al narrador, mientras que el deseo de Vm., según lo entiende Pablos, radica en lo entretenido del relato (p. 75). Por ello, la narración del pícaro vuelve cómica una serie de sucesos desventurados, sucesos que no tuvieron nada de humorísticos cuando acontecieron (pp. 139-140), lo cual creo inexacto. ¿Por qué favorecer el entretenimiento antes que la verdad de su vida; sólo porque intuye que es el principal deseo de su destinatario? ¿No es el motor principal de la relación el afán «por no dar lugar a que otro (como en ajenos casos) mienta» acerca de su vida ante Vm.?

que viene después: «Y porque pienso ser largo en contar cuán corto he sido de ventura, dejaré de serlo ahora».

Piensa ser largo, no en el talle, como Cabra, sino en su relato[31], procediendo holgada y generosamente en su narración, con detalles pormenorizados —lo cual quedará a un nivel de pensamiento únicamente—, con el fin de contar la cortedad de su fortuna, su desventura y lograr que su destinatario se divierta. El juego simple de contrarios que introduce: largo-corto, sólo sirve para ocasionar un abismo del cual surge la intervención de la mano creadora; se disparan las incongruencias y se diluye la imagen del pícaro ante *Vm.* Esto ocurre debido a la postura auto-excluyente del pícaro que considera entretenida su desventura. Indefectiblemente esta declaración está vista desde el exterior y desde ahí se le adjudica al pícaro, pero el resquebrajamiento de la perspectiva, de la verosimilitud es insalvable, y como tal, denuncian, más que la intención del pícaro, la intención del autor. Entonces se observa ya desde la «Carta» lo que será la relación de Pablos: un encabalgamiento de perspectiva, de la voz del autor sobre la del personaje, cuya narración avanza unidireccionalmente hacia la autorridiculización. A través de esta perspectiva híbrida, manifestada en el lenguaje escurridizo de la obra, se observará una oscilación entre ridiculización del 'otro' y autorridiculización a partir del 'otro'[32], lo que evidencia la transgresión antedicha, provocada por la incidencia intermitente del autor.

Todo lo que se ha venido abordando puede observarse en ese documento que, a pesar de las aparentes paradojas que plantea, revela como en clave, decíamos, las intenciones discursivas más elementales de una voz que se erige como la directriz suprema del relato: la del autor.

Esto es lo que se deja de lado al suprimir la «Carta dedicatoria» en las ediciones más modernas que siguen el texto de *B,* cuando había venido incluyéndose en todas las ediciones correspondientes a la fijación del texto que llevó a cabo Lázaro Carreter en 1965. Esto es lo que también dejan de lado aquellos editores que tratan de hacerle parcial justicia incluyéndola en sus ediciones del texto de *B,* adjudicándole una

[31] Afirmación que solamente puede ser comprensible a un nivel retórico, ya que sus construcciones son apretadas y sucintas. Así lo sienten Leo Spitzer y Díaz Migoyo, respectivamente: «es como si el autor, los personajes individuales, todos, tuvieran el mismo deseo del padre de Pablos ante la muerte: no parecer prolijos» (citado en Díaz Migoyo, p. 124); «Pablos utiliza toda una variada panoplia de recursos elípticos tendentes a aliviar el tedio de un relato que sólo retóricamente, como él lo ha hecho, puede calificarse de largo» (p. 125). No obstante, «largo» podría referirse también a una acepción figurada del término: 'dadivoso'. Así, Pablos indicaría su ánimo por relatarle a Vm. su vida de forma holgada y desprendida, para que su interlocutor encuentre esparcimiento, a pesar de crear incongruencia. A diferencia de Migoyo que asume que Pablos vuelve humorísticos sus acontecimientos desventurados del pasado, yo encuentro que el pícaro los juzga como graciosos y entretenidos y se limita a recrearlos con cierto detalle para Vm.

[32] Es preciso advertir que todo aquello de lo que se mofa Pablos en una primera parte de su relato se manifestará más adelante en su contra para crearse la auto-burla. Esto indica aparte que Pablos narrador no procede con discreción en la relación de su pasado, lo que suscita más incongruencias que invocan la aparición de Quevedo.

función superficial que radica únicamente en justificar y dar sentido a la forma epistolar de la novela, que es lo mismo que afirmar que el documento no pasa de ser un mero aditamento opcionalmente suprimible.

Bibliografía

Cabo Aseguinolaza, F., *El concepto de género y la novela picaresca,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1992.

Cros, E., *Ideología y genética textual. El caso del Buscón,* Madrid, Cupsa, 1980.

Díaz Migoyo, G., *Estructura de la novela. Anatomía del «Buscón»,* Madrid, Fundamentos, 1978.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón llamado don Pablos,* ed. B. W. Ife, Oxford, Pergamon, 1977.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón llamado don Pablos,* ed. F. Lázaro Carreter, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980, 2.ª ed.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. A. Gargano, Barcelona, Planeta, 1983.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. A. Rey Hazas, Madrid, Sociedad General de Librería, 1982.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. Á. Basanta, Madrid, Castalia didáctica, 1986.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. C. Vaíllo, Barcelona, Ediciones B, 1988.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. E. Cros, Madrid, Taurus, 1988.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1990.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. C. C. García Valdés, Editorial Bruño, 1991, 5.ª ed.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. I. Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 1993.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo, Barcelona, Crítica, 1993.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. V. Roncero López, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.

Quevedo, F. de, *El Buscón,* ed. D. Ynduráin, Madrid, Cátedra, 2003, 19.ª ed.

Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. M. Rodríguez, Barcelona, Octaedro, 2001.

Quevedo, F. de, *El Buscón (edición crítica de las cuatro versiones),* ed. A. Rey, Madrid, csic, 2007.

Rey, A., «El texto del *Buscón*», en *Estudios sobre el Buscón,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 37-64.

Rico, F., «Puntos de vista. Posdata a unos ensayos sobre la novela picaresca», *Edad de Oro,* 3, 1984, pp. 227-240.

Rico, F., *La novela picaresca y el punto de vista,* Barcelona, Seix Barral, 2000, 6.ª ed.

Rodríguez Gallego, F., «Las ediciones del *Buscón* basadas en el manuscrito Bueno», en *Estudios sobre el Buscón,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 221-241.

Yeves Andrés, J. A., «El manuscrito Bueno del *Buscón*», en *Estudios sobre el Buscón,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 79-98

El léxico científico de Quevedo (IV)

José Julio Tato Puigcerver
Alicante

[La Perinola (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 375-380]

Continuamos, una vez más, con la publicación de términos procedentes del *Léxico científico* de las obras de Quevedo que está realizando nuestro colaborador José Julio Tato.

hidropesía: «Barrigas de algodón como pantorrillas, nuevo modo de hidropesía» (*Lo más corriente en Madrid,* 129); «Lo que bebe el hidrópico, no le mata la sed, antes le aumenta la hidropesía que le mata» (*Virtud militante,* p. 1439); «hidropesía de sangre de cristianos» (1634). Ver Covarrubias: «Enfermedad de humor acuoso que hincha todo el cuerpo. […]. Ponen los médicos tres especies de hidropesía; *vide Celsum,* lib. 3. cap. 21. Algunas veces se toma por la avaricia porque el hidrópico, por mucho que beba, nunca apaga su sed, ni el avariento por mucho que adquiera, su codicia». Hasta van Helmont (1579-1644), se tenía a la hidropesía como originada por el hígado opilado (obstruido) y no se pensaba en un origen renal, en una insuficiencia renal por obstrucción de vasos o uréteres. No se distinguía claramente entre los edemas propios de la insuficiencia renal y la ascitis causada por una obstrucción o degeneración hepática. Como el paludismo acabaría degenerando en cirrosis, con ascitis, y era endémico en la España de entonces, y si no a qué tanta referencia en la literatura de la época a las fiebres tercianas, creo que es plausible pensar que muchos de los llamados hidrópicos fueran ascíticos. Cuando Covarrubias dice «que hincha todo el cuerpo» parece claro que se refiere a un anasarca, claramente de origen renal, posiblemente originado por una insuficiencia renal secundaria a un cuadro de litiasis, el tan común entonces mal de piedra. Celso distingue tres clases: la timpanitis, la leucoflegmacia o hiposarcia, y la ascitis. Otra posible causa de esta sed de hidrópico podría ser la diabetes insípida, pero yo no encuentro texto en que esta sed se mencione acompañando a una poliuria, y me extrañaría que se pasara por alto este dato y dejar de decir algo así

RECIBIDO: 5-10-2009 / ACEPTADO: 20-11-2009

como «orinar más que un hidrópico». Hidropesía también se aplicaba a cualquier órgano aumentado de tamaño o edematizado, así se podía llamar corazón hidrópico a una cardiomegalia.

hígado: «que no todos tenían su hígado» (*Buscón,* p. 342). «¡Pesia tu hígado, oh grande coime…» (*Hora de todos,* p. 256). Ver Covarrubias: «Hígado. Una de las partes internas del animal; […]. Llamose hígado y fígado *a fece,* por ser la hez y lo craso de la sangre […]. Tener hígado, tener brío, ánimo y valor». Sólo en esta ocasión señala Quevedo al hígado como asiento de la entereza (como aún es considerado popularmente por muchos). Aunque de siempre se consideró al hígado el órgano responsable de los sentimientos amorosos (Shakespeare: *La violación de Lucrecia, Mucho ruido y pocas nueces,* etc.; en *Trabajos de amor perdidos,* act. 4, esc. 3.ª, Berowne dice que la pasión amorosa de Longaville y los demás es obra del hígado, y esta consideración viene de muy lejos, desde la medicina griega y pervive en la arabizante, y quizá tenga más sentido atribuir al hígado la sede de los sentimientos —en ese contexto— ya que en el hígado estaban los humores biliosos, responsables de la ira, de la melancolía, etc.,), como aún se considera en algunas culturas, ya en su época era considerado el corazón la sede de sentimientos como el amor, el valor, etc. Puede ser esto una pervivencia en el lenguaje vulgar de conocimientos científicos ya caducos, como es el caso, aún hoy, de que utilizamos la voz «fibra» y la expresión «tener o ser de buena fibra», sin darnos cuenta de que, ya superada la teoría celular y en tiempos dónde en ciencia reina la biología molecular, estamos refiriéndonos a la teoría fibrilar, en boga en el XVIII; o como cuando utilizamos la expresión «música celestial», sin percatarnos de que estamos utilizando el término «música de las esferas» de la física aristotélica. Pérez de Herrera, *Enigma 306:* «Es el hígado una parte de nuestro cuerpo muy importante, porque sirve de cocina adonde se guisan los cuatro humores; que por ser colorado, toma la masa sanguinaria el color rojo que tiene y la reparte por las venas para mantener el cuerpo del animal, perfeccionando el chilo que en la oficina del estómago se preparó para este efecto». Hernández, *Comentario a Plinio,* lib. 11, cap. 37: «(Hígado) Su uso es engendrar la sangre, aunque lo haya sentido de otra manera Aristóteles, y ansí, es el origen y fuente de todas las venas, y no los espíritus naturales». *El hígado de las flores:* el clavel. *Hígado, oficina de la sangre, según Galeno* «Empero como por la falta de la sangre en el pez no tenga la naturaleza que a los corazones da Aristóteles, a quien contra la opinión de Galeno, que yo sigo, hace oficina de la sangre y no al hígado» (*OC,* vol. 2, pp. 935-937, «Carta a Sandoval»). Aristóteles explicaba que «la sangre en el corazón tiene su propio y eficiente lugar, que algunos atribuyen al hígado; y por tanto el corazón no recibe sangre de otras partes sino que todas la reciben de él. […] Algunas criaturas aunque no tengan corazón, siempre tienen algo que hace su función, como en las anguilas y peces que tienen la columna en vez de un corazón».

hipocrás: «la que bebiere vino si no fuera hipocrás, pues se sabe que es golosina y no costumbre» (*Premática y reformación,* p. 121). Bebida de vino aromatizado con especias (canela, clavo, jengibre, nuez moscada). Muy apreciado. En París, el preboste de los mercaderes se lo ofrecía al rey como presente de aguinaldo[1]. Según Laguna se prepara con vino, canela y azúcar. Otras recetas son a base de uva, canela, ámbar, azúcar y almizcle.

metales, producto del sol: «para que los metales que tuvieron su cuna en las vecindades del infierno […] en el cielo hagan oficio de estrellas; y lado a lado con el sol, que los produjo profundos y oscuros, resplandezcan espléndidos y encumbrados» (*Job, OC,* p. 1515). En Vicente Espinel, *Marcos Obregón,* p. 179, el sol es el padre universal de toda la naturaleza. Lope, *Arcadia:* «El sol a Júpiter dice / que eres el sol de la tierra, / y que aumentan con tus ojos / las minas de su riqueza» (p. 101).

mitridático: «Dicen que Mitrídates, rey de Ponto, habiendo inventado el mitridático, reforzó con él de manera su cuerpo, que procurando después con muchas veras empozoñarse […] jamás le fue posible» (*Introducción a la vida devota,* p. 1794). Plinio, *Naturalis Historia,* lib. xxv, cap. 6: «Atribuye Cratevas una medicina al mismo Mithrídates, llamada mithridatio. Esta echa las hojas de la raíz semejantes al acantho, y el vástago entre ambas lleva una flor rosada».

Mizaldo: «y Mizaldo muy triste y pelándose las barbas, porque tras tanto experimento disparatado, no podía hallar nuevas necedades que escribir» (*Infierno,* p. 177). Antonin Mizauld, médico y astrónomo francés, 1510-1578. Sus obras ocultistas fueron famosas en el xvi y xvii.

moco, superfluidad del cerebro: «Sacar el lienzo y sonarse las narices […], haciendo alarde y mirando, superfluidad del cerebro que quedó en él, porquería y asquerosa resolución» (*Origen y definición de la necedad,* p. 70). Ver Covarrubias: «*Latine mucus,* lo que corre por la nariz, de humor pituitoso, y porque desto abundan los niños, los solemos llamar mocosos […] Moquita, la pituita que suele correr de las narizes en el tiempo frío del invierno» (Cov.). Se consideraba que cuando el cerebro se encontraba mal expulsaba la pituita a través de unos agujeros hacia las narices, y eso eran los mocos. En otro lugar llama Quevedo al moco «tuétano de las narices».

muelas de difuntos: «si con los golpes que daba no se le desensartara un rosario de muelas de difuntos» (*Buscón,* p. 323). Era creencia de que las brujas arrancaban muelas a los muertos, sobre todo a los ahorcados,

[1] Ver F. Nicolay, *Historia de las creencias,* Barcelona, Montaner y Simón, 1904.

para sus ritos. Muchos años después Goya dibujará en uno de sus *Caprichos* una mujer arrancando los dientes a un ahorcado para sus maleficios.

muermo: «se veía sin manta y con mataduras y muermo, que le procedía de plumas de gallina que le echaban en el pesebre» (*La Hora,* p. 274). Ver *Covarrubias:* «Enfermedad en las bestias, y lo mesmo que en los hombres el romadizo o catarro. […] la bestia que lo tiene respira con dificultad y estás como roncando, haciendo ruido en los gaznates».

muerte repentina: «Los pobres fistulados empezaron a desearse la muerte, invocar garrotillos, pleurites, pestes, tabardillos, muertes repentinas, apoplejías, disenterías y puñaladas» (*La Hora de todos,* p. 271), «Lo mismo hace con infinitos la medicina con sangrías en la cama, que el verdugo con algunos en el cadalso. […] Morir por sentencia de letrado o por sentencia de médico, todo es morir […] Peor lo hiciera con mi vida y con mi alma una apoplejía y una muerte repentina que el verdugo» (*De los remedios de cualquier fortuna,* p. 1071). Se puede decir que en la Antigüedad clásica la muerte repentina era el más alto ejemplo de una buena muerte, la más deseada, porque ahorraba los dolores y la angustia de una agonía prolongada. Con el cristianismo, poco a poco, este concepto cambia radicalmente, y la buena muerte por excelencia pasa a ser la del sujeto consciente de que su fin está próximo y reconfortado y preparado con el auxilio de la Religión. En el *Rituale Romanum* podemos leer «Líbranos, Señor, de la muerte súbita y repentina». Fueron innumerables los *Ars moriendi,* los tratados que ayudaban a prepararse para una buena muerte.

zarza: «¡Tras que me venga muy ancho ando yo! Déjenme que lo meteré todo a la venta de la Zarza y volveremos las nueces al cántaro» (*Cuento de cuentos,* p. 416). Zarza, la mata común, pero también la zarzaparrilla usada como medicina para enfermedades venéreas. La Venta de la Zarza, el hospital para tratar bubosos, hospital de Antón Martín. Ver también: «si yo la alcanzo de bubas, / juntaremos zarzas y grillos». Y también: «A Marica la Chupona / las goteras de su cama / la metieron la salud / a la venta de la zarza» (*PO,* núm. 809)[2].

zurdo: «uno, mal encarado, barbinegro, cara salpicada y zurdo» (*Sueño de la Muerte,* p. 227), «Un bellaconazo todo bermejo, con mucha cara y poca barba, cabeza con acometimientos de calvo, hacia vizco, con resabios de zurdo» (*Discurso de todos los diablos,* p. 241), «zurdos, gente que no puede hacer cosa a derechas […] en el mundo no sirven sino de enfado y de mal agüero; pues si va uno de negocios y topa zurdos, se vuelve como si topara cuervo o oyera una lechuza. […] Y cuando la justicia manda cortar a uno la mano derecha por una resistencia, es la pena

[2] Citado por Arellano, «En torno a la anotación filológica de textos áureos y un ejemplo quevediano: el romance "Hagamos cuenta con pago"», *Criticón,* 31, 1985, pp. 5-43.

hacerle zurdo, no el golpe» (*Sueño del Infierno,* p. 169), «y tras él entró un mulato, zurdo y bizco» (*Buscón,* p. 354). Corominas: «Zurdo 'izquierdo', 1475». El zurdo, como el pelirrojo, tenía mala fama. Recordemos aquella famosa maldición: «Lanzada de moro izquierdo te atraviese el corazón», que también cita Quevedo en el *Sueño del Infierno,* a continuación del fragmento citado arriba. La mano izquierda, y la izquierda en general, tiene mala fama, o es maldita, en muchas culturas. Así en Aristóteles la parte derecha es masculina y la izquierda femenina.

Apéndice

Facilitamos esta lista de los términos de «El léxico científico de Quevedo» publicados en *La Perinola,* incluidos los de este volumen. El número adjunto al vocablo indica el volumen de *Perinola* en el que salió comentado:

Abada, 6.
Abeja, rey de las abejas, 6.
Ablandar el pecho, 6.
Absceso, 6.
Acabar (con el significado de 'matar' o 'morir'), 6.
Accidente, 6.
Aceite de matiolo, 5.
Acero, 6.
Aciago, 6.
Acíbar, 6.
Acomodar [un cadáver] *en pasteles,* 6.
Acónito, 6.
Ácueo, 7.
Achaque, achaquero, 6.
Adelfa, 7.
Afistolada, 7.
Aforismo, 7.
Agalla, 7.
Agonía, 7.
Agua, 7.
Aire ambiente, 7.
Aire corrupto, 7.
Aire, 7.
Ajigotar, 7.
Astro príncipe, 8.
Astro, 8.
Astrolabio, 8.
Astrología, 8.
Astrólogo, 8.
Astronomía, 8.
Beber agua, 7.
Betún de san Pablo, 7.
Bofe, 8.
Bomba hidráulica, 8.
Buphthalmos, 8.
Butiro, 8.
Catarro, estar acatarrado, 6.
Celidonia, 5.
Charquías, 5.
Demonio meridiano, 5
Excremento de lagarto, 6
Fijar el mercurio al martillo, 6.
Gato de algalia, 7.
Gordo, hombre gordo y flemón, 6.
hidropesía, 14.
hígado, 14.
hipocrás, 14.
Humor, 6.

Alacrán, 7.
Alcohol, 7.
Alferecía, 7.
Alma en el corazón, 7.
Alma racional inmortal, 7.
Alma racional, 7.
Alma, 7.
Ánimo, 6.
Arquatus, 8.
Arteria del cuello, 8.
Arteria, 8.
Astro compuesto de la misma materia de los cielos (estrella), 8.
metales, producto del sol, 14.
mitridático, 14.
Mizalbo, 14.
moco, superfluidad del cerebro, 14.
muelas de difuntos, 14.
muermo, 14.
muerte repentina, 14.
Natural, 6.
Peste del aire corrupto, 7.
Scilla, 6.
zarza, 14.
zurdo, 14.

Reseñas

Garzelli, Beatrice, *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo,* Pisa, ETS, 2008, 198 pp. (ISBN: 978-884672131-0)

Este magnífico trabajo de Garzelli aborda las relaciones de pintura y literatura en la obra de Quevedo —a través de numerosas manifestaciones, técnicas y textos—, a lo largo de tres capítulos con centros de atención diversos, unificados en su mayor parte por los motivos del paralelismo entre pintura y literatura, y por las modalidades y funciones del género del retrato.

El capítulo 1 «Dalla parte dei trattatisti» recorre algunos tratados del arte de la pintura, como marco teórico para los siguientes, intentando demostrar la importancia de los lazos entre las artes figurativas y la literatura, «una competitività felice, in alcuni casi, combattiva e concorrenziale, in altri, che generò in Spagna un grande fermento creativo che investì moltissimi scritori rappresentanti dei siglos áureos» (p. 17). Fundamentalmente comenta los tratados de Vassari, de Francisco Holanda, Carducho, Pacheco y Armenini. El primero, un clásico en la materia, aunque el más alejado de Quevedo, plantea ya cuestiones cruciales como la competencia entre la pintura, escultura y arquitectura, su jerarquía, dificultad y excelencia. Frecuente en los tratadistas es la preocupación por la defectuosa percepción del valor de la pintura, que llevaría en España a conocidas campañas de defensa, en las que participaron también los poetas, como Lope o Calderón. En la reivindicación de la nobleza de la pintura se acude frecuentemente a la imagen de Dios pintor, y proliferan los anecdotarios atribuidos a los pintores antiguos, como Zeuxis y Apeles. Garzelli repara en la interesante fusión de la imagen y la palabra que aparece en estos tratadistas, atentos a la argumentación retórica y a los aspectos iconográficos, que alcanzan un característico equilibrio en obras como la de Pacheco, *Libro de retratos*. Resulta evidente, afirma la estudiosa a propósito de Vassari y Francisco de Holanda «il tentativo di sottolineare […] il valore interdiscorsivo delle arti, utilizzando formule espressive convincente che fanno leva sulle richiesta del publico-destinatario» (p. 23).

Dejando a un lado el tema de la nobleza de la pintura, interesan especialmente para el estudio de la obra quevediana las observaciones sobre la importancia artística y literaria del retrato, en la que se hallan posturas divergentes. Para Carducho, por ejemplo, los grandes pintores no fueron retratistas, porque los límites impuestos por la imitación fiel del natural coartan la libertad creadora del artista; para Pacheco, contrariamente, el retrato es una de las modalidades más eximias de la pintura:

«Il ritratto rappresenta per l'autore lo strumento dalle posibilità espressive più alte ed in nessuna occasione egli pare avanzare delle riserve, al contrario di Carducho che, come accennato, pare molto meno incline a valorizzarlo rispetto alla pintura di storia» (p. 59).

Francisco Holanda y Carducho, como otros tratadistas, apuntan que solo los nobles merecen ser trasladados a la posteridad por medio de los retratos, que además (Holanda *dixit*) deben mejorar si hace falta al modelo real. Podría quizá recordar en este punto Garzelli las doctrinas neoplatónicas, que influyen en la imitación de los modelos eidéticos (ideales, perfectos, por tanto) y que sin duda todavía están vigentes en estas teorías, frente al desarrollo dominante en el barroco de la imitación de la naturaleza en su complejidad, que funde bellezas y fealdades (fealdades que se convierten en bellezas estéticas por medio de la mimesis del arte).

Este primer capítulo repasa, pues, con solvencia, las teorías artísticas útiles para el examen de los aspectos pictóricos quevedianos. No debe olvidarse el comentario del libro de Giovanni Battista Armenini, *De' veri precetti della pintura* (1587), del que se conserva un ejemplar apostillado por Quevedo. Dicho sea de paso el lector hubiera agradecido una cita textual de las apostillas de Quevedo, dada la rareza y poca asequibilidad de este ejemplar, custodiado en el Museo de Bellas Artes de Budapest. Destaca Garzelli en el tratado de Armenini la terminología del campo semántico del engaño, «recuperata da Quevedo soprattutto in ambito poetico» (p. 71).

Los siguientes capítulos entran de lleno en el terreno propio de la obra de Quevedo: «Francisco de Quevedo tra pluma e pincel» es el II (pp. 83-148). Dos vías principales ordenan estas páginas: los diferentes tratamientos retóricos según los géneros (amorosos, heroicos, burlescos…) y la asignación de ciertos temas a géneros específicos (poesía heroica centrada por ejemplo en la Musa Clío del *Parnaso español*). Análisis especial merece la silva «El pincel» donde se concentran numerosos motivos en torno a la pintura y su lenguaje. Recorre Garzelli otras referencias artísticas en Quevedo, comentando algunos poemas importantes en este sentido, como los dedicados a estatuas o pinturas, y las menciones de pintores o calígrafos como Díaz de Morante, autor de un conocido retrato de Felipe IV en rasgos de pluma.

Siempre me ha parecido un poco extraño el soneto «Si la ballena vomitó a Jonás», en el que se satiriza un cuadro del pintor Cajés. Para Garzelli (pp. 93-94) se trataría de un comentario quevediano a la compra de un cuadro poco satisfactorio, muestra por otro lado de su afición coleccionista e interés por la pintura. Pero parece raro que si tan mal le parecía el cuadro lo comprara y que por tanto el poema se refiera a un suceso autobiográfico. Más bien el locutor parece un marchante o comerciante de arte que hace una mala compra, que le cuesta cara y no puede vender más que perdiendo dinero…

La obra de Quevedo ofrece a la estudiosa muchas oportunidades de examinar los retratos, en una amplia gama, desde el tópico de la *descrip-*

tio hasta las caricaturas, sin que falten los ejercicios de *ecfrasis,* y da lugar también a la observación de las técnicas pictóricas quevedianas, comparadas a las de ciertos pintores (Arcimboldo, el Bosco y Goya fundamentalmente). En toda esta labor muestra Garzelli su competencia. Naturalmente que la amplitud del corpus y su variedad impiden que todos los poemas pertinentes reciban su comentario, de modo que nada hay que reparar en este sentido. Solo echo en falta un peculiar soneto que hubiera quizá merecido algunas palabras, el que empieza «Resístete a la rueda, que procura», ya que el tema es la descripción de una pintura de perspectiva ingeniosa, según recuerda González de Salas: «Para insinuar este pensamiento, un hombre de buen gusto hizo una pintura de la rueda de la fortuna, en donde el que estaba abajo era todo hombre, el que iba subiendo se iba convirtiendo en borrico, el que estaba encima lo era enteramente, y el que iba bajando se iba, igualmente, de borrico volviendo en hombre, y estaban a los lados el Tiempo y la Fortuna. Y el argumento mismo de esta pintura es el de este soneto».

No podía faltar el comentario específico de ciertos retratos, no por frecuentados por la crítica negligibles en cualquier estudio sobre el tema: se analiza el del dómine Cabra, la dueña Quintañona, don Toribio del *Buscón,* y otros igualmente importantes (sección especial merecen las galerías de retratos de los *Sueños,* pp. 125 y ss.), poniendo de relieve las desintegraciones de las figuras, la conversión mecánica deshumanizadora, y en general la «deformazione sistematica [...] plastico visiva generata da una deformazione idiomatica» (p. 113).

El enfoque del trabajo impone, como es lógico, la atención primordial a los aspectos plásticos, visuales, de la literatura quevediana, y no es de extrañar que Garzelli los privilegie. Sin embargo, quizá hubiera sido conveniente complementar estas ricas observaciones de la estudiosa, siempre muy puestas en razón, con algunas indicaciones sobre la relación de la visualidad y el ingenio mental en la construcción de las caricaturas o retratos quevedianos en general: a menudo incluso los aspectos visuales se conjugan —cuando no se supeditan— a las técnicas agudas de los conceptos. Apuntaré que incluso un poema que se basa en la estructura del retrato tópico y cuyo epígrafe es significativamente «Pintura no vulgar de una hermosura» (*Poesía original,* núm. 431) se construye sobre el eje de las sucesivas ingeniosidades, juegos de palabras, alusiones o conceptos de proporción e improporción: los dos primeros versos, por ejemplo,

> Tus niñas, Marica,
> con su luz me asombran...

contienen agudezas de improporción y ponderación misteriosa, porque ¿cómo es posible que con la luz *asombren*? (nótese la antítesis luz / sombra). La solución viene a través de la dilogía de *asombrar,* que significa 'dar sombra' y 'causar admiración o susto'.

Otros ejemplos burlescos: en el retrato del exorcista Calabrés que con mucha pericia glosa Garzelli (pp. 130-131), la antítesis «los ojos bajos… y los pensamientos tiples», si se atiende solo a lo visual es posible subrayar el gesto hipócrita de los ojos bajos, pero no la antítesis ingeniosa de los términos musicales (bajos / tiples) con «pensamientos tiples»; en otro pasaje la comparación animalizadora de los escribanos con gatos (ver p. 137) no remite a modelos visuales sino al juego de palabras con el sentido de *gato* 'ladrón', que no es visual.

A diferencia de los citados, poco productivos para los objetivos de Garzelli, ya que pertenecen más bien al territorio de la ingeniosidad percibible por un acto del entendimiento (en palabras de Gracián) y no por una visualización propiamente dicha, muchos otros casos de animalización y cosificación responden a mecanismos visuales que hubiesen entrado de lleno en el terreno de este libro y que hubiera podido utilizar Garzelli con beneficio para sus argumentos. Fundamentalmente visuales serían todas las semejanzas del soneto a una mujer puntiaguda con enaguas, pongo por caso:

Si eres campana, ¿dónde está el badajo?;
si pirámide andante, vete a Egito;
si peonza al revés, trae sobrescrito;
si pan de azúcar, en Motril te encajo;
si chapitel, ¿qué haces acá abajo?;
si de diciplinante mal contrito
eres el cucurucho y el delito,
llámente los cipreses arrendajo,
si eres punzón, ¿por qué el estuche dejas?;
si cubilete, saca el testimonio;
si eres coroza, encájate en las viejas;
si büida visión de San Antonio,
llámate doña Embudo con guedejas;
si mujer, da esas faldas al demonio.

O la imagen del mono en la caricatura de otra vieja (*Poesía original,* ed. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981, núm. 708, vv. 69-71):

Vieja de boca de concha,
con arrugas y canales,
pase por mono profeso…

En mi *Poesía satírico burlesca* de Quevedo (Madrid, Iberoamericana, 2003) recojo algunos casos más (señalo numeración en la edición de *Poesía original*) de caras de grajo (551), lamprea (585), o loro (625); narices corvas que dan aspecto de papagayo (757), fregonas como cerdos (770), elefantes y ballenas (788), dueñas cuyas tocas blancas y negras sirven para compararlas a las picazas (713; 772; 777) calvos que parecen perros chinos (689; 703), flacas con espinazos prominentes como erizos (713), etc.

La presencia de terminología de la pintura responde a menudo a mecanismos pictóricos, muy frecuentemente derivados a la caricatura gro-

tesca en parte de la obra de Quevedo. El capítulo III «Il ritratto in poesia» acumula nuevos ejemplos de extraordinario interés, organizados en tres categorías básicas: retrato literario, retrato artístico y autorretrato (p. 153). Nuevos comentarios de los poemas de la musa Clío se suman a los de la serie de caricaturas dedicadas a un tabernero, un viejo teñido o una prostituta, y a los ejemplos de autorretrato, muy sagazmente aducidos por Garzelli como curiosos textos de ambigua mezcla de rasgos propios de Quevedo y recreación literaria. Este tipo de poemas representados por los tercetos del núm. 640, o los romances «Pariome adrede mi madre» (696) o, en menor medida, el 732, podrían en efecto ser interpretados como «una sorte di finzione autobiografica, un pretesto narrativo utile a trattare alcuni topoi satirici…» (p. 183). Es significativo que tomen siempre un tono burlesco. Podría aquí indicarse que este tipo de textos forman parte de una verdadera moda de autorretratos jocosos de poetas del Siglo de Oro, a la que pertenecen otras piezas de Lope (soneto «Si habéis visto al sofí sin caperuza»), Góngora («Hanme dicho, hermanas»), Castillo Solórzano («Dícenme, damas curiosas»), Pantaleón de Ribera («Ya que queréis conocerme»), Calderón (romance «Curiosísima señora»), Polo de Medina («Pues no hay dama ni fregona»), Trillo y Figueroa («Señorazas mías») y otros «retratos» semejantes, entre ellos el del propio Quevedo en prosa en el *Memorial pidiendo plaza en una academia*.

El libro se complementa con una serie de ilustraciones de grabados y pinturas (Carducho, Vassari, Pacheco, Arcimboldo, el Bosco, Velázquez, Goya…) que ayudan útilmente a contextualizar las argumentaciones desarrolladas en el estudio.

Unas pocas observaciones de tipo más bien técnico cabrían hacer a este excelente trabajo de Garzelli: hubiera sido quizá conveniente modernizar algunos pocos textos que han quedado con grafías auriseculares, que nada ayudan y afean —nada grave por otro lado—, a mi juicio, la página (formas como «sábios», p. 37; «alçaste», p. 57; «pinzel», «dexa», p. 57, etc.); la bibliografía distribuida en varios apartados (Diccionarios, textos, estudios críticos, Quevedo, otros autores, otras obras consultadas, etc.) introduce cierto orden y categorización, pero dificulta la localización de las entradas. No se advierten apenas erratas en una edición cuidadísima y bellamente impresa (apenas es digna de señalar la de «Quatto» por «Quattro» en p. 149).

En conjunto este meritorio libro de Garzelli es una valiosa aportación a los estudios quevedianos que todo interesado en la obra del poeta y en las relaciones de literatura y pintura, o en general en la literatura del Siglo de Oro, agradecerá.

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

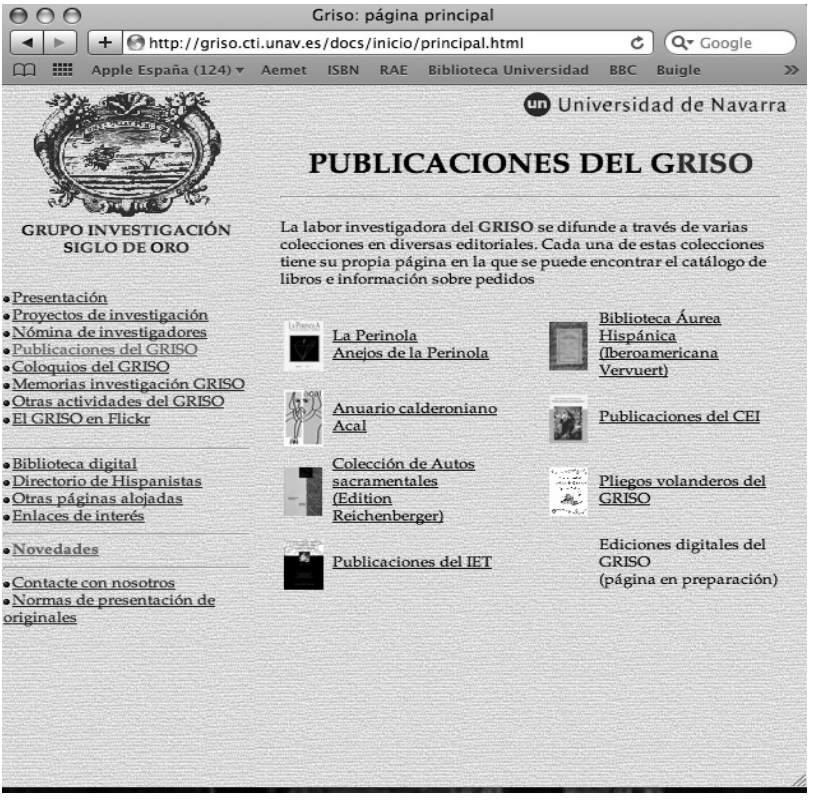
Noticias

Los artículos de *La Perinola* en la red

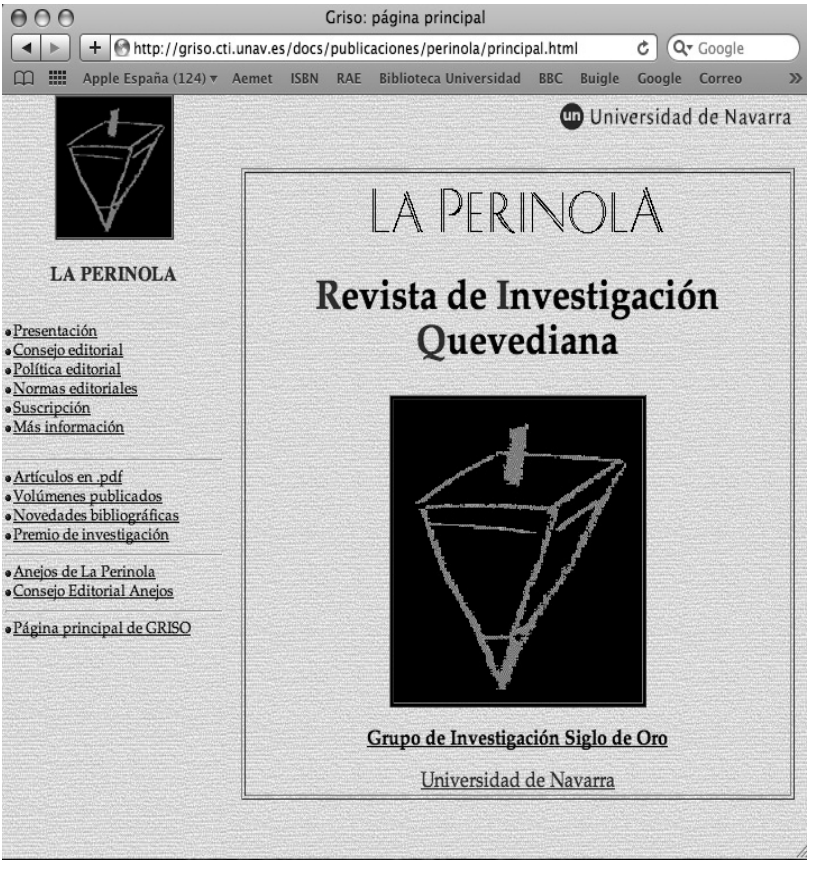
Anunciamos que todos los artículos de los ocho primeros volúmenes de *La Perinola* se encuentran en la red a disposición de los lectores. Estos primeros artículos en formato PDF se pueden bajar sin cargo alguno para los estudiosos que estén interesados en adquirirlos. Para ello, solo es necesario visitar la página principal GRISO. Una vez allí en

http.//griso.cti.unav.es

debemos pinchar en el enlace dedicado a las publicaciones del GRISO:



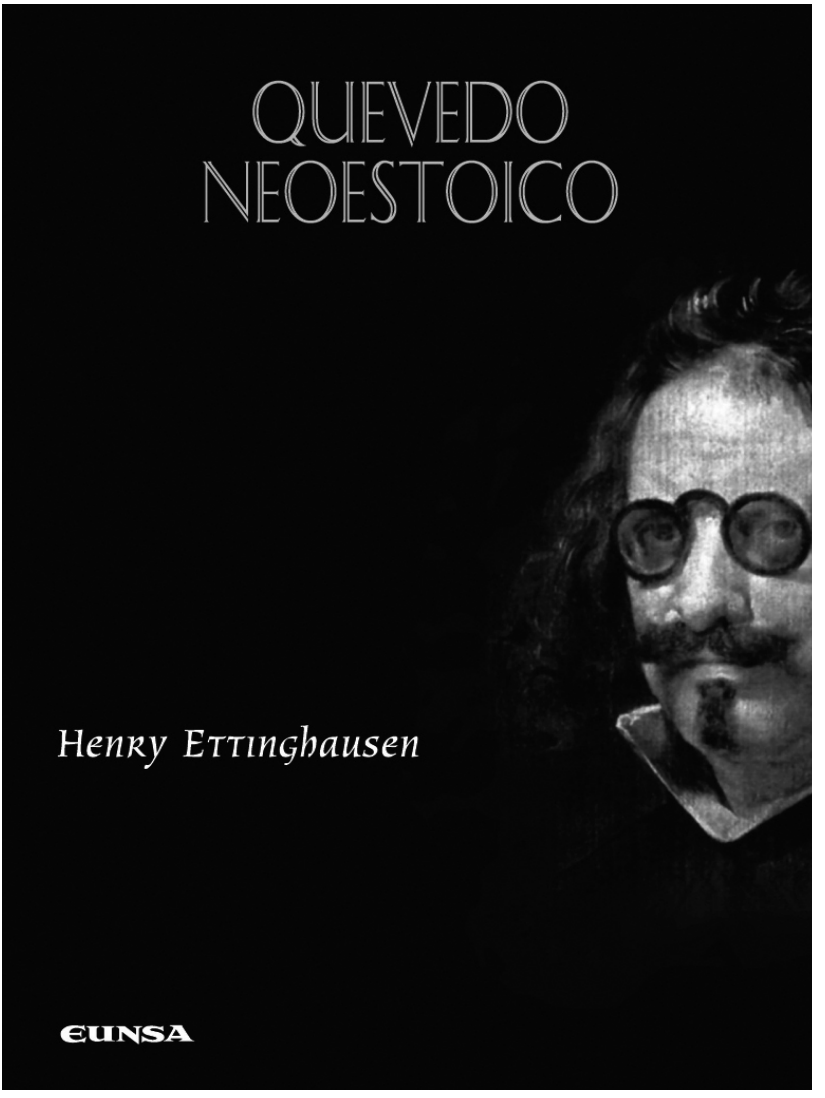
El siguiente paso será pinchar en el apartado dedicado a *La Perinola* y los Anejos de *La Perinola* y obtendremos la siguiente pantalla:



Hemos llegado ahora a la página principal de *La Perinola*. En la parte derecha nos encontraremos con un enlace llamado «Artículos en .pdf». Este enlace nos conducirá a un página virtual situada en la web de la Biblioteca de la Universidad de Navarra, a un sistema llamado Dadun. Es un depósito institucional destinado a reunir, conservar y difundir a través del acceso abierto los documentos resultantes de la actividad académica y científica de la Universidad de Navarra.

La página que encontramos será la siguiente:

Sólo nos queda elegir el volumen que estemos buscando y descargar el PDF del artículo que deseemos. Para ello, debemos seleccionar cualquiera de los dos opciones que nos la página (los volúmenes de 1997-1999 o de 2000 a 2009).



Ettinghausen, Henry, *Quevedo neoestoico*, Pamplona, Eunsa, 2009
(ISBN: 978-84-313-2640-1)

Pedidos a:
Eunsa (Ediciones Universidad de Navarra, S.A.)
Plaza de los Sauces, 1 y 2 - 31010 Barañáin (Navarra) -España
www.eunsa.es
e-mail: info@eunsa.es
Telf.: +34 948 25 68 50
Fax: + 34 948 25 68 54

Índice general

Abreviaturas y referencias 11

Introducción 13

I. *Doctrina estoica*
- i. La fuente «bíblica» del estoicismo 35
- ii. Los problemas del suicidio y de la apatía 38
- iii. Quevedo *proficiens* 46

II. *Defensa de Epicuro*
- i. Séneca y la primera redacción de la *Defensa* 51
- ii. Atacar a Cicerón e interpretar a Séneca 56
- iii. Epicuro cristianizado 60

III. *Epicteto español* y *De los remedios de cualquier fortuna*
- i. Las fuentes de las traducciones quevedianas 63
- ii. Epicteto «senequizado» y Séneca imitado 68
- iii. Epicteto y Séneca cristianizados 72

IV. *La cuna y la sepultura*
- i. Los capítulos estoicistas 79
- ii. El capítulo «escéptico» 87
- iii. El estoicismo «perfeccionado» 91

V. *Virtud militante*
- i. El dilema estoico-cristiano 97
- ii. Séneca y las cuatro *Fantasmas* 102

VI. *La constancia de Job* y *Providencia de Dios*
- i. Job y las pruebas de la Fortuna 113
- ii. Estoicismo para ateos 118

Conclusión 125

Apéndice I: Ejemplares de las obras de Séneca consultados por Quevedo 137

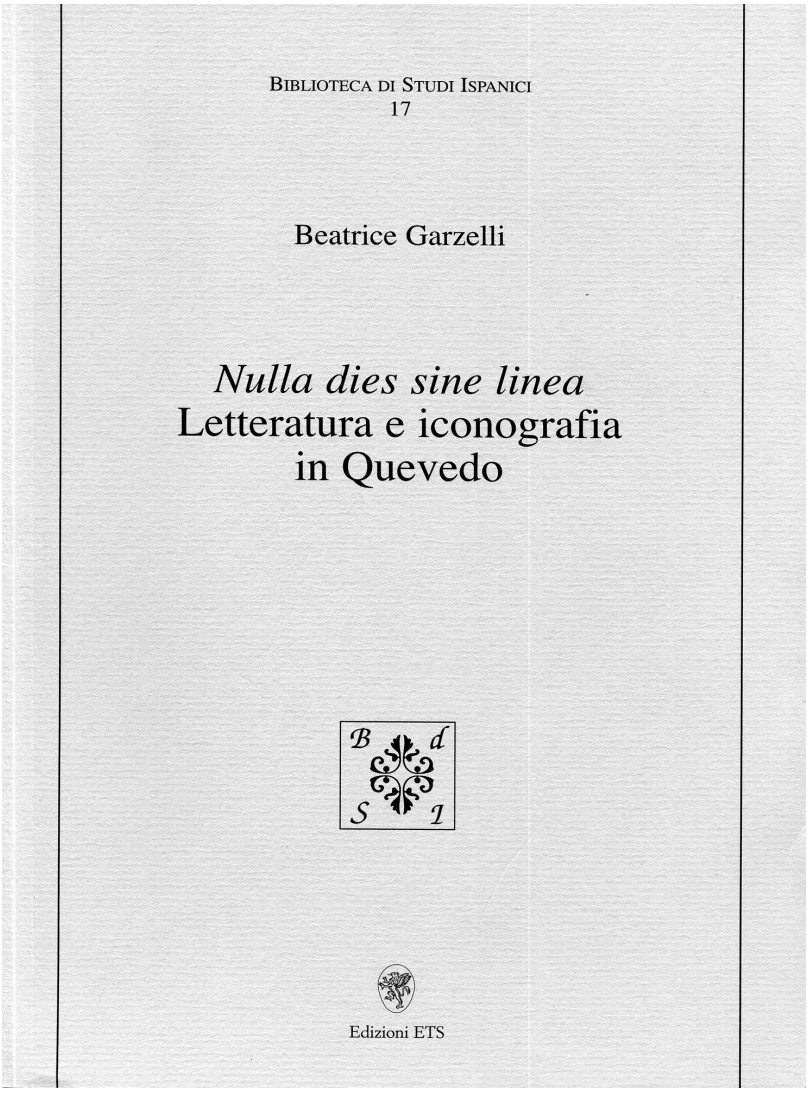
Apéndice II: Anotaciones quevedianas a las obras de Séneca 141

Apéndice III: Citas quevedianas de Séneca y de Epicteto 153

Bibliografía 157

Bibliografía suplementaria 165

Índice onomástico 169



Garzelli, Beatrice, *Nulla dies sine linea. Letteratura e iconografia in Quevedo,*
Pisa, ETS, 2008
(ISBN: 978-884672131-0)

EDIZIONI ETS
Piazza Carrara, 16-19, 1-56126 Pisa
info@edizioniets.com
www.edizioniets.com

INDICE

PREFAZIONE di Alessandro Martinengo 13

CAPITOLO I
Dalla parte dei trattatisti. La difesa della nobiltà della pittura e i rapporti tra letteratura ed arti figurative nei secoli XVI e XVII 17

1. Due contemporanei a confronto: *Le Vite dei più eccellenti pittori, scultori e architetti* di Giorgio Vasari e *De la pintura antigua* di Francisco de Hollanda 17
2. I *pleitos* in favore della pittura: le voci di Juan de Butrón e Vicencio Carducho 32
3. Il *Libro de descripción de verdaderos retratos* e *El arte de la pintura*. Le ragioni dell'arte secondo Francisco Pacheco 50
4. *De' veri precetti della pittura* di Giovan Battista Armenini: un'incursione nella biblioteca di Quevedo 67

CAPITOLO II
Francisco de Quevedo tra *pluma* e *pincel* 83

1. I *topoi* dei trattati filtrati dalla penna quevediana 83
2. Quevedo pittore dilettante, collezionista d'arte. La sua tavolozza pittorica 99
3. La pinacoteca del *Buscón* tra caricature e soggetti deformati 109
4. Pitture infernali e ritratti grotteschi nell'iconografia dei *Sueños* 125

CAPITOLO III
Il ritratto in poesia: una galleria d'arte alla corte di Quevedo 149

1. Quattro passi nel ritratto poetico 149
2. Il ritratto di personaggi storici fra statue e dipinti 155
3. La figura femminile nella poesia encomiastica: prove di colore 162

4. La rottura dell'autorità del soggetto e i ritratti capovolti nella poesia satirica 169

5. Quevedo ironizza su se stesso: la finzione autobiografica come filo conduttore alla scoperta della varietà del mondo 177

SIGLE 187

BIBLIOGRAFIA 189

INDICE DELLE IMMAGINI 199

Sumario analítico / Abstracts

Lía Schwartz, «La identidad genérica del *Buscón:* notas sobre la trayectoria de su recepción»

«Generic identity of *Buscón:* notes about the trajectory of its reception»

En este ensayo se desarrollan algunas reflexiones sobre la cuestión tan debatida del género del *Buscón,* cuestión tratada en varias ediciones y estudios en los que se hace evidente el diálogo inevitable de ecdótica y hermenéutica. No fue propósito de este ensayo el reseñar todas las ediciones críticas o escolares aparecidas en las últimas décadas. Se han escogido sólo aquellas que directa o indirectamente, revelan la interdependencia de teoría y crítica literarias, tal como se manifiesta en las cambiantes interpretaciones de esta autobiografía ficticia atribuida por Quevedo a un pícaro imaginario, Pablos de Segovia.

This essay develops some thoughts about the much discussed issue of the genre of *Buscón,* as treated in several editions and studies, that show the necessary dialogue of ecdotics and hermeneutics. The purpose of the essay was not to review all critical or scholarly editions published during the last decades. Only the ones that were chosen that reveal, directly or indirectly, the interdependence of literary theory and criticism, as it manifests itself in the changing interpretations of Quevedo's fictional autobiography attributed by its author to an imaginary rogue, Pablos of Segovia.

Palabras clave: picaresca, género literario, ecdótica y hermenéutica, enfoque teórico e interpretación / picaresque, literary genre, ecdotics and hermeneutics, theoric approach and interpretation

Julio Vélez-Sáinz, «Alternancias de carnaval y cuaresma en el *Buscón* de Quevedo: (Bajtín como puente entre el hispanismo estadounidense y el español)»

«Alternations of Carnival and Lent in Quevedo's *Buscón:* (Bakhtin as a Bridge Between Spanish and u.s. Hispanism)»

En el presente estudio se analizan desde una lectura bajtiniana los medios por los que Quevedo presenta al principio del *Buscón* un ciclo

de carnaval y uno de cuaresma que forman el núcleo narrativo y simbólico del principio de la novela. En su reconstrucción de la celebración del rey de gallos, Quevedo tiñe su versión de la fiesta con otras de carácter carnavalesco como las de san Blas, san Antón, Santiago el Verde, las coronaciones del rey de puercos, de inocentes, de niños, etc. Asimismo, utiliza los ecos simbólicos del gallo, recrea los ambientes estudiantiles del momento y la violencia inherente a las fiestas del carnaval y circunscribe la imagen del coronado Pablos a los *dramatis personae* del carnaval como las procesiones de niños o los pasos del Fariseo y el niño de la Rollona, los zamarros, y otros personajes que lanzan y reciben estiércol. En el ciclo de cuaresma, Quevedo revisita los personajes fundamentales de la ritualización del hambre, parodia las grandes celebraciones y comilonas ideales del momento y presenta al dómine Cabra como un personaje eminentemente cuaresmal, trasunto simbólico del hambre, del diablo e, incluso, de la herejía. En terrenos teóricos podemos extrapolar que las lecturas de índole bajtiniana pueden servir como puente crítico entre la filología española y la escuela crítica del hispanismo norteamericano.

The following study analyzes with a Bakhtinean lens how Quevedo presents at the beginning of his *Buscón* cycles of carnival and lent, which form the narrative and the symbolic center of the first few chapters. Quevedo reflects the carnival customs of san Blas, san Antón, Santiago el Verde, and the Kings of Swine, Innocents, and Children. The study also dissects the symbolic echoes of the rooster, which recreates the student atmosphere and the inherently violent carnival celebrations of the time, and it analyzes the carnival image of Pablos side by side with the *dramatis personae* of carnival: children parades, the Pharisee and the «Rollona kid», the *zamarros,* etc. Quevedo's cycle of Lent represents famine, parodies celebratory feasts and instantiates the *domine Cobra* as a lentesque character, who almost becomes an avatar of the devil or of heresy. Finally, this study attempts a presentation of Bakhtin as a critical middle ground and bridge between the Spanish Philological School and American critical currents.

Palabras clave: Quevedo, *Buscón,* Mikhail Bajtín, carnaval, cuaresma, hispanismo / Quevedo, *Buscón,* Mikhail Bakhtin, carnival, lent, hispanicism

Encarnación Juárez-Almendros, «El persistente fantasma de la vieja madre en el *Buscón*»

«The Enduring Ghost of the Old Mother in el *Buscón*»

El propósito del ensayo es examinar la construcción de la figura de la madre-vieja en *El Buscón* desde el punto de vista de las teorías feministas de la discapacidad. El análisis revisa la genealogía discursiva de la representación de las mujeres como cuerpos discapacitados en el mundo occidental y propone que la inserción negativa de esta figura en el mundo de la novela responde a un intento agresivo de descartar el de-

recho a la subjetividad para mantener la identidad privilegiada del creador y del grupo que representa.

The purpose of this essay is to examine the construction of the old mother figure in *El Buscón* from perspective of disability feminist theory. The analysis revises the discursive genealogy of representing women as disabled bodies in the Western world and proposes that the insertion of repulsive old women in the text responds to an aggressive intent to suppress the right to subjectivity in order to maintain the privileged identity position of the creator and the group that he represents.

Palabras claves: discapacidad, viejas, discursos médicos / disability, old women, medical discourses

Aurora Czeglédi, «La anamorfosis semántica en el segundo debate del Cuadro xl de *La Hora de todos y la Fortuna con seso*».

«The Semantic Anamorphosis in the Second Debate of the 40th Tableau of *La Hora de todos y la Fortuna con seso*»

El segundo debate del Cuadro xl de *La Hora de todos y la Fortuna con seso* contiene una anamorfosis semántica, análoga a la pictórica. La abundancia y la complejidad de los procedimientos retóricos empleados en el texto dan la impresión de un lenguaje parcialmente cifrado, lo que impone lecturas repetidas. La primera lectura pone de manifiesto el tema central y da lugar a varias interpretaciones, pero ninguna satisfactoria por sí misma. El tema complementario del texto se revela en la segunda lectura, cuando el lector, guiado por las estrategias textuales, se posiciona en el ángulo de vista adecuado.

In the second debate of the 40th Tableau of *La Hora de Todos y la Fortuna con seso* there is a semantic anamorphosis analogous to those depicted in the visual arts. The abundance and complexity of the rhetorical devices employed in the text give the impression of a partially ciphered language, which imposes repeated readings. The first reading exposes the main theme and allows various interpretations, but none satisfactory on its own. The complementary theme is revealed upon the second reading when the reader, guided by the textual strategies, positions himself in the appropriate angle of view.

Palabras clave: Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* anamorfosis, pintura, deformación, Holbein, entimema, Aristóteles, perspectiva, lectura / Quevedo, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* anamorphosis, painting, deformation, Holbein, enthymeme, Aristotle, perspective, reading

Jorge Checa, «Conceptismo, historia y ejemplaridad en la *Vida de Marco Bruto*»

«Conceptismo, history and exemplarity in the *Vida de Marco Bruto*»

En la *Vida de Marco Bruto,* Quevedo establece continuamente relaciones de afinidad o contrariedad entre los personajes representados en el texto, trasladando al estudio de la historia el principio de *correspon-*

dencia característico de la poética *conceptista*. El propio método seguido por el autor cuestiona la posibilidad de obtener un conocimiento práctico y efectivo del mundo histórico, y pone de manifiesto que la noción de ejemplaridad ha entrado en crisis.

By establishing continuous relationships of affinity and contrariety between the characters depicted in the text, Quevedo's *Vida de Marco Bruto* applies to the study of history the notion of *correspondence,* pervasive in conceptista poetics. The method followed by the author puts into question the possibility of attaining a practical and effective knowledge of the historical world, thus manifesting that the idea of exemplarity is no longer viable.

Palabras clave: Quevedo, *Vida de Marco Bruto,* conceptismo, correspondencia, historia, ejemplaridad / Quevedo, *Vida de Marco Bruto,* conceptismo, correspondence, history, exemplarity

Rafael Iglesias, «*Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo y la tradición española antimaquiavelista de los siglos xvi y xvii»

«Francisco de Quevedo's *Cómo ha de ser el privado* and the Spanish Anti-machiavellian Tradition of the Sixteenth and Seventeenth Centuries»

En la comedia de Francisco de Quevedo titulada *Cómo ha de ser el privado* es posible encontrar numerosos elementos muy reveladores de la ideología política de este autor que por lo general han sido totalmente ignorados por la crítica. El propósito principal de este estudio es explicar y contextualizar adecuadamente estas opiniones políticas y, muy en particular, aquellas que de una forma u otra están conectadas con el concepto de la razón de Estado. Demuestro aquí que desde el punto de vista ideológico, y particularmente en lo referente a la postura de Quevedo en torno al concepto de razón de Estado, *Cómo ha de ser el privado* está en sintonía perfecta con otras obras quevedianas de carácter más teórico y, de manera general, con la escuela política antimaquiavelista española. En definitiva, en esta comedia don Francisco presenta el ideal absoluto de ministro católico en la persona del Marqués de Valisero (no necesariamente un reflejo exacto del Conde Duque de Olivares), y, al hacerlo, muestra una forma de gobernar moral y eficiente que contrasta de forma marcada con lo que en su opinión han propuesto Maquiavelo y sus supuestos seguidores.

In *Cómo ha de ser el privado* by Francisco de Quevedo, it is possible to find numerous elements very revealing of this author's political ideology that in general have been completely ignored by Hispanist scholars. The aim of this essay is to explain and contextualize adequately some of these political ideas and, in particular, those connected in one way or another to the concept of reason of state. I also demonstrate here that in terms of ideology, and in particular when it comes to the concept of reason of state, *Cómo ha de ser el privado* is perfectly consistent with other theoretical works by this same author and, more generally, with the Spanish Anti-Machiavellian school of thought. In this play Francisco

de Quevedo shows in the person of the Marquis of Valisero (not necessarily a mirror image of the Count Duke of Olivares) the ideal catholic minister. By doing so, he provides catholic monarchs with an example of an efficient and moral method of ruling in sharp contrast with what Machiavelli and his followers propose.

Palabras clave: Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* razón de Estado, Maquiavelo, Antimaquiavelismo / Quevedo, *Cómo ha de ser el privado,* reason of state, antimachiavellian, Maquiavelo

Carmen Peraita, «Inventarios vacíos. Circulación manuscrita y formación del canon en las primeras colecciones impresas de Quevedo»

«Empty Inventories. Manuscript Circulation and Formation of the Canon in the First Printed Collections of Quevedo»

El trabajo estudia el proceso de reunir, editar e imprimir las primeras colecciones de obras en prosa de Quevedo, realizadas todas tras la muerte del autor por libreros madrileños. Analiza el concepto de «colección de obras» que tiene el siglo xvii, que es diferente de la idea de «obra completa» desarrollada posteriormente en el xviii. El estudio se centra en un elemento clave de esas primeras colecciones castellanas: la forma en que había circulado un texto decide qué escritos entran a formar parte de las colecciones y cuáles se dejan fuera. Así, las obras que tuvieron una exclusiva circulación manuscrita no son recogidas en las colecciones del xvii. A pesar de presentarse como *Todas las obras en prosa* esas ediciones descartan el significativo y conocido corpus de escritos manuscritos quevedianos que circulaba en el siglo xvii.

This article focuses on the process of gathering, editing and printing Quevedo's first prose collections, which were done after his death and financed by booksellers in Madrid. It examines the concept of «collected works» (*Todas las obras en prosa*) in printed collections in seventeenth century Spain, which was clearly different from the notion of «complete works» developed in the eighteen century. One main feature of Quevedo's first collected works is striking: the way in which a text had circulated –in manuscript or printed edition– decided the corpus of the collected works. Writings that circulated exclusively in manuscript were excluded from all the editions of *Obras en prosa* printed in Madrid in the seventeenth century. In spite of their title –*Todas las obras en prosa*– those editions excluded the significant and well know corpus of Quevedo's manuscript writings that circulated widely.

Palabras clave: concepto de obra completa, modalidad de circulación y publicación de los textos, manuscrita, impresa / Idea of collected works versus complete works, circulation of texts, manuscript, printed edition

James Iffland, «¿Qué hacer con "textos tóxicos"? El caso de *Execración contra los judíos* de Francisco de Quevedo»

«What to Do with "Toxic Texts"? The Case of Francisco de Quevedo's *Execración contra los judíos*»

Este ensayo contextualiza la *Execración contra los judíos* de Quevedo dentro de la historia del antisemitismo occidental mientras la compara con sus otros escritos antisemitas. Examina la dinámica psicológica e ideológica responsable de un texto que muchos considerarían la más virulenta expresión de las tendencias antisemitas de Quevedo. Explora las dificultades éticas al tratar tal obra dentro de la época pos-Holocausto, particularmente en las aulas de los Estados Unidos. ¿Deberíamos simplemente ignorar la existencia del texto? Si no lo hacemos, ¿cómo reconciliamos éste con la «grandeza» de las otras obras de Quevedo y su lugar preeminente dentro del canon de las letras españolas? Entre las más importantes herramientas teóricas empleadas en el ensayo están las suministradas por el clásico ensayo de Jean-Paul Sartre, *Réflexions sur la question juive,* y por *Toward a Definition of Antisemitism* de Gavin Langmuir.

This essay contextualizes Quevedo's *Execración contra los judíos* within the history of Western anti-Semitism while measuring it against his other anti-Semitic writings. It delves into the psychological and ideological dynamics responsible for a text that many would consider the most virulent expression of Quevedo's anti-Semitic tendencies. It examines the ethical difficulties of dealing with such a work within the post-Holocaust era, particularly in classrooms in the United States. Should we simply ignore the text's existence? If not, how do we reconcile the latter with the «greatness» of Quevedo's other works and his preeminent status within the canon of Spanish letters? Among the most important theoretical tools used in the essay are supplied by Jean-Paul Sartre classic *Réflexions sur la question juive* and Gavin Langmuir's *Toward a Definition of Antisemitism.*

Palabras claves: antisemitismo, antijudaísmo, Conde-Duque de Olivares, *Execración contra los judíos, La Hora de todos,* Monopantos / anti-Semistism, anti-Judaism, Conde-Duque de Olivares, *Execración contra los judíos, La Hora de todos,* Monopantos

Antonio Carreño, «Leyendo a Quevedo: Lope»

«Reading Quevedo: Lope»

En el corral de comedias Lope no tuvo rivales durante una treintena de años. Al final, Calderón le arrebató el privilegio de ser único. En cuanto a su figura como prosista, sus *Novelas a Marcia Leonarda,* escritas por un compromiso amoroso, fueron un vago remedo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes. Como poeta lírico, Lope se mueve encasillado entre el amigo (Quevedo) y el rival (Góngora). Pero no tuvo igual como poeta épico, un género que, desde *La Dragontea* (1598), *La hermosura de Angélica* (1602), la *Jerusalén conquistada* (1609) hasta *La Corona trágica* (1630), practicó sin desmayo. Pero le faltó aliento. Se quedó corto a

la sombra de un Ariosto, un Tasso e incluso un Camoens y Alonso de Ercilla. En la lírica de Quevedo pudo aunar voces comunes, si bien marcadas a la vez por señaladas diferencias: autobiografía, confidencia y religiosidad a ultranza en Lope; intimismo, desaire y provocación en Quevedo. La admiración en ambos casos fue, como mostramos, mutua y duradera. Lo mismo sus lecturas.

For some thirty years, Lope de Vega was unrivaled on the theater stage, until he was finally eclipsed by Calderón de la Barca. In his *Novelas a Marcia Leonarda,* written at the behest of his love interest. Lope's prose style proved itself a poor substitute for Cervantes' *Novelas ejemplares.* As a lyrical poet, he is often classified between his foe (Góngora) and his friend (Quevedo), and while he excelled as a epic poet, a genre which he cultivated in *La Dragontea* (1598), *La hermosura de Angélica* (1602*), Jerusalén conquistada* (1609) and in *La corona trágica* (1630), he was overshadowed by the works of Ariosto, Tasso, Camoens and Alonso de Ercilla. Although his lyric shares many affinities with Quevedo's, several divergences emerge. Lope's output is marked by its autobiographical and religious nature; Quevedo's by the sentimental yet unapologetic style of its critique. Despite the nuances in their style and subject matter, both men shared a mutual and lasting admiration for the other, and his work.

Palabras clave: Lope prosista, poeta épico, lector de la obra lírica de Quevedo, semejanzas y diferencias, admiración mutua / Lope as prose writer, as epic poet, as reader of Quevedo's lyrical work; similarities and differences between their work

Hernán Sánchez M. de Pinillos, «El soneto "Retirado en la paz de estos desiertos" de Quevedo: ensayo de una lectura fenomenológica»

«Quevedo's Sonnet "Retirado en la paz de estos desiertos": Essay of a Phenomenological Reading»

Lectura del soneto «Retirado en la paz de estos desiertos» de Quevedo, que acoge el estudio de Luisa López Grigera pero profundiza en el análisis estilístico y retórico, incluyendo la *dispositio* y el sistema vocálico, semántico y sintáctico. El comentario se aparta en su metodología de los estudios previos (L. López Grigera, S. Bell, J. O. Crosby, D. Villanueva, A. Carreira) a fin de ensayar una lectura fenomenológica a la luz de la comprensión de la poesía lírica expuesta por Félix Martínez Bonati en *La estructura de la obra literaria.*

This article offers a revisionist reading of Quevedo's poem «Retirado en la paz de estos desiertos» that constrasts with Luisa López Grigera's interpretation in order to analyze the vowel scheme, as well as the *dispositio,* and the semántic, and syntactic structures. The essay uses a methodology different from that of previous readers (L. López Grigera, S. Bell, J. O. Crosby, D. Villanueva, A. Carreira), employing a phenomenological theory of poetry, as advanced by Félix Martínez Bonati in his book *Fictive Discourse and the Structures of Literature.*

Palabras clave: Quevedo, «Retirado en la paz de estos desiertos», poesía moral, lingüística, estilística, retórica, fenomenología, lírica, lectura, Luisa López Grigera, Félix Martínez Bonati, *La estructura de la obra literaria* / Quevedo, «Retirado en la paz de estos desiertos», moral poetry, linguistics, rhetoric, phenomenology, lyric, reading, Luisa López Grigera, Félix Martínez Bonati, *Fictive Discourse and the Structures of Literature*

Kenneth Krabbenhoft, «Quevedo y Proclo: lectura ontológica del soneto "Si quien ha de pintaros ha de veros"»

«Quevedo and Proclus: An Ontological Reading of the Sonnet "Si quien ha de pintaros ha de veros"»

Análisis de la influencia del neoplatonismo renacentista en el desarrollo de las convenciones anti-petrarquistas del Siglo de Oro tardío, plasmada en un soneto de Quevedo. La lectura muestra cómo el tropo procleano del «círculo de eros» da forma a la relación tópica del poeta con el objeto de su meditación, representada en esquemas retóricos y lenguaje derivados el discurso de la ontología neoplatónica.

A study of the influence of Renaissance Neo-Platonism on the evolution of anti-Petrarchan conventions in the late Golden Age, as seen in a sonnet by Quevedo. The reading demonstrates how the Proclan trope of the «circle of eros» shapes the topical relationship between the poet and the object of his meditation, which is described in rhetorical structures and language derived from the discourse of Neo-Platonic ontology.

Palabras clave: Quevedo, Proclo, neoplatonismo, retórica / Quevedo, Proclus, Neo-Platonism, rhetoric

Carlos M. Gutiérrez, «Quevedo y los poetas norteamericanos contemporáneos»

«Quevedo and the North American contemporary poets»

Se estudian las menciones, juicios críticos o traducciones poéticas relacionadas con Quevedo o su obra en algunos poetas norteamericanos contemporáneos (Ezra Pound, William Carlos Williams, Louis Zukofsky, Robert Lowell y Ernest Hall Templin).

Study of mentions, critical judgments and poetic translations pertaining to Quevedo or his poetry in some American contemporary poets (Ezra Pound, William Carlos Williams, Louis Zukofsky, Robert Lowell and Ernest Hall Templin).

Palabras clave: Quevedo, traducción, intertextualidad, «Miré los muros de la patria mía», «Buscas en Roma a Roma», Ezra Pound, William Carlos Williams, Louis Zukofsky, Robert Lowell, E. H. Templin / Quevedo, translation, intertextuality, «Miré los muros de la patria mía», «Buscas en Roma a Roma», Ezra Pound, William Carlos Williams, Louis Zukofsky, Robert Lowell, E. H. Templin

María José Alonso Veloso, «Quevedo, lector del *Anticlaudiano* de Alain de Lille. Noticias sobre nuevas anotaciones autógrafas»

«Quevedo, Reader of Alain de Lille's *Anticlaudianus*. Information about New Autographed Notes»

Quevedo poseyó, leyó y anotó el *Anticlaudiano* de Alain de Lille. Tal es la conclusión que se infiere del examen del ejemplar custodiado en la Biblioteca de Menéndez Pelayo en Santander, con signatura (466), perteneciente a una edición de Basilea, 1536. Además de su firma autógrafa en la portada, el libro contiene abundantes anotaciones marginales de su puño y letra. Además de dar noticia de tal hallazgo, este artículo pretende deslindar la autoría de cada una de ellas, habida cuenta de que el libro tuvo al menos dos poseedores. Presentan la peculiar caligrafía quevediana 53 notas, en tanto que 2 plantean dudas y 8 deben atribuirse a otra mano. A estas anotaciones, de contenido heterogéneo y extensión variable, se suman abundantes subrayados, muchos de ellos localizados en lugares anotados.

Quevedo owned, read and annotated Alain de Lille's *Anticlaudianus,* an edition in Basilea, 1536, of the Biblioteca de Menéndez Pelayo, with library number (466). Besides his autographed signature in the title page, the book contains many marginal notes. This article tries to establish their authorship, because there are at least two handwritings. We can consider Quevedo wrote fifty three of the notes, two are doubtful, and eigth must be attributed to another reader. This *Anticlaudianus* has many underlined sections too.

Palabras clave: Quevedo, lector, anotaciones autógrafas, Alain de Lille, Anticlaudiano / Quevedo, reader, autographed notes, Alain de Lille, *Anticlaudianus*

Enrique Fernández Rivera, «Fragmentación corporal y exégesis política en Quevedo»

«Corporal Dismemberment and Political Exegesis in Quevedo»

En sus obras serias Quevedo somete los cuerpos humanos a un desmembramiento semejante al que utiliza en *El Buscón* y otras obras burlescas con fines cómicos. Sin embargo, se trata en este caso de un desmembramiento con fines exegéticos que le permite extraer nuevos significados de textos autorizados. Este procedimiento es especialmente productivo en su *Política de Dios,* en la que centra su atención en diversos órganos (ojos, orejas, manos, pies, etc.) del cuerpo de Cristo y otros personajes bíblicos para interpretar pasajes evangélicos de manera que pueda obtener de ellos normas de conducta política concretas para el rey y sus ministros. El origen de este método está en la exégesis alegórica de la *Biblia* —especialmente la tipológica y la tropológica. Está también influido por géneros literarios de la época que usan el desmembramiento —como la poesía amorosa petrarquista, el blasón anatómico o los emblemas— que estaban en auge por la popularidad de lo que se ha denominado «cultura de la disección».

In his serious writings, Quevedo submits the human bodies to dismemberment in a way that resembles the parodical dismemberment in *El Buscón* and his other satirical texts. However, this dismemberment is an exegetical method to extract new meanings from authoritative texts. The method is very fruitful in *Política de Dios:* Quevedo focuses on the eyes, ears, hands or feet of Christ and other biblical characters to extract specific precepts that are useful for the king's and his ministers' political conduct. This method is inspired by the allegorical exegesis of the Bible —especially topology and tropology. It is also influenced by other dismembering genres cultivated in the period —such as Petrarchan erotic poetry, emblems and *blasons anatomiques*— that were fostered by the popularity of the so called «culture of dissection».

Palabras clave: desmembramiento, exégesis alegórica, *Política de Dios* / dismemberment, allegorical exegesis, *Política de Dios*

María José Tobar Quintanar, «La última revisión quevediana del *Buscón:* la edición príncipe (Zaragoza, 1626)»

«The Last Revision of *Buscón* by Quevedo: the First Edition (Zaragoza, 1626)»

Partiendo de las teorías de la cuádruple redacción del *Buscón* y de la intervención de Quevedo en la *princeps* (Zaragoza, 1626), —expuestas por Alfonso Rey en su reciente edición crítica (2007)—, el presente trabajo propone, sin embargo, un orden cronológico distinto para la sucesión de las cuatro versiones de esa obra quevediana. Frente a la cronología *S, C, Z* y *B,* defendida por Rey, en este artículo se argumenta con datos textuales y extratextuales el orden *S, C, B* y *Z;* de manera que la edición príncipe del *Buscón* (*Z*) es considerada la última voluntad textual de Quevedo para su relato picaresco.

Starting from Alfonso Rey's theories about *Buscón* quadruple writing and Quevedo's participation in *princeps* (Zaragoza, 1626), this article presents a different chronological order of *Buscón*'s versions: *S, C, B* and *Z.* As such, the first edition (*Z*) represents the last text of *Buscón* revised by Quevedo.

Palabras clave: *Buscón,* última revisión quevediana, edición príncipe / *Buscón,* last revision by Quevedo, first edition

Jesús Jorge Valenzuela Rodríguez, «La "Carta dedicatoria" del *Buscón*»

«The "Carta dedicatoria" of the *Buscón*»

Desde el memorable trabajo de erudición crítica que llevó a cabo el distinguido estudioso Fernando Lázaro Carreter en su fijación del texto en 1965, conformando el texto de *X,* los preliminares de la edición *princeps* en 1626 fueron incluidos por mero atractivo erudito, según declaraba Carreter en su edición. En estos preliminares se incluía la «Carta dedicatoria», los cuales sí figuraban en los manuscritos *CS* (Córdoba y Santander), por lo cual había una cierta inclinación a considerarla como

legítimo producto del autor don Francisco de Quevedo en todas las ediciones que tomarían como definitiva la versión fijada por Lázaro Carreter. Sin embargo, al final de la década de los 80 se empezaría a dudar sobre esta versión y empezaría a cobrar más importancia la versión de un manuscrito que don Fernando consideraría solamente al pie de página de su edición: el manuscrito *B*. Desde este momento se erigió un sugestivo revertimiento editorial-crítico que aún se extiende hasta nuestros días, en el que se privilegia este manuscrito por diversas razones de sus editores.

Lo cierto es que con el desplazamiento del texto de *X*, fijado por Carreter, por el texto de *B*, los preliminares, incluyendo la «Carta dedicatoria», fueron también suprimidos o relegados en las distintas ediciones, aunque con algunas excepciones, como la de Celsa Carmen García-Valdés y la de Milagros Rodríguez Cáceres, que la incluyen en sus ediciones por aportar al relato del *Buscón* una justificación y sentido. Es este punto el fundamental para mi estudio: más que una justificación y un sentido superficial que pueda contribuir a la forma epistolar del relato, la «Carta dedicatoria» establece las pautas para las estrategias discursivas que se irán desarrollando a través del relato de Pablos con las que constantemente ridiculizará al «otro» pero con las que también resultará autorridiculizado a partir precisamente de ese «otro». De ahí se sobrevienen otros elementos de carácter significativo: la presencia autorial en las intromisiones de que será presa la perspectiva del narrador y la también constante presencia del «otro», el cual llegará a poseer una doble funcionalidad.

Since the memorable edition made by the distinguished critic Fernando Lázaro Carreter in 1965, who constructed the *X* version, the preliminaries of the *princeps* edition in 1626 were included just for erudite attractiveness, according to Lázaro Carreter. In these preliminaries was included the «Carta dedicatoria», which appeared in the *CS* manuscripts (Córdoba and Santander), for which there was a kind of leaning to consider it as a legitimate product of Quevedo in all the editions that took as definitive the version stated by Lázaro Carreter. Nevertheless, at the end of the 80's decade one version, considered by Lázaro Carreter just at his edition's footnotes, began to take more importance: the *B* manuscript. Since that moment a very attractive editorial-critic reversion started and extended until our days, in which this manuscript has been preferred by its editors for different reasons.

With the *X* version displacement for the *B* version, the preliminaries, including the «Carta dedicatoria», were also suppressed or relegated in different editions, although with some exceptions, like Celsa Carmen García-Valdés and Milagros Rodríguez Cáceres' editions, that included it because it gives some sense to the story and justifies it. This point is fundamental to my approach: more than a justification and superfluous sense given to the epistle form of the tale, the «Carta dedicatoria» establishes the guidelines for the discursive strategies spread out through

Pablos' account and with which constantly the *pícaro* will ridicule the «other», but in which he also will result self-ridiculed precisely from the «other». Hence other significant elements result: the authorial presence in the narrator's perspective and also the constant presence of the «other», which will manifest a double functionality.

Palabras clave: carta dedicatoria, *Buscón*, Quevedo, ridiculización, autorridiculización, estrategias discursivas, el «otro», presencia autorial, perspectiva del narrador / «carta dedicatoria», *Buscón*, Quevedo, ridiculization, autoridiculization, discursive strategies, the «other», authorial presence, narrator's perspective

José Julio Tato Puigcerver, «El léxico científico de Quevedo (IV)»
«Quevedo's Scientific Vocabulary (IV)»

Este artículo analiza el significado de algunos términos técnicos obtenidos de las obras de Quevedo, utilizando diccionarios y libros de la época. Los términos son: *hidropesía; hígado; hipocrás; metales, producto del sol; mitridático; Mizaldo; moco, superfluidad del cerebro; muelas de difuntos; muermo; muerte repentina; zarza* y *zurdo*.

This paper analyses the meaning of some technical words used by Quevedo in his works. These terms are studied looking them up in dictionaries or books of the period. The analysed words are: *hidropesía; hígado; hipocrás; metales, producto del sol; mitridático; Mizaldo; moco, superfluidad del cerebro; muelas de difuntos; muermo; muerte repentina; zarza* and *zurdo*.

Palabras clave: vocabulario científico en Quevedo / Quevedo's scientific vocabulary

Política editorial e instrucciones para los autores de *La Perinola*

1. *La Perinola, Revista de Investigación Quevediana* (ISSN: 1138-6363) es una publicación de GRISO (Grupo de Investigación del Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra, editada de forma ininterrumpida desde 1997 con una periodicidad anual. Se trata de una revista arbitrada que utiliza el sistema de revisión externa por expertos (*peer-view*) en el conocimiento de Quevedo, su época y su obra y en las metodologías utilizadas en las investigaciones.
2. Los trabajos deben ser originales, no publicados ni considerados en otra revista para su publicación, siendo los autores los únicos responsables de las afirmaciones sostenidas en su artículo.
3. Los trabajos se enviarán en español, en versión impresa y en soporte informático (en Word para PC o Macintosh, preferentemente en versión 6 o superior), acompañados de un breve resumen en español e inglés y palabras clave y adaptados a los criterios de las normas editoriales del GRISO para Perinola publicados en:

   http://griso.cti.unav.es/docs/publicaciones/perinola/principal.html

   o en las páginas finales de los volúmenes ya publicados.
4. La redacción de la revista acusará recibo a los autores de los trabajos que le lleguen y se compromete a informar de su aceptación o rechazo en plazo máximo de seis semanas. Primeramente, el comité editorial comprobará que el artículo cumple los criterios de las normas editoriales del GRISO, tiene resúmenes en inglés y español, las palabras clave y que el artículo se adapta a los objetivos de la revista. En tal caso se procederá a la revisión externa.

5. Los manuscritos serán revisados de forma anónima (sistema doble ciego) por dos expertos en el objeto de estudio ajenos al Comité editorial y a la entidad editora. El protocolo utilizado por los revisores externos está publicado en la página web de la revista y los autores tienen acceso a él:

   http://griso.cti.unav.es/docs/publicaciones/perinola/principal.html

6. Si hubiese desacuerdo entre los dos evaluadores externos, *La Perinola* encargaría el dictamen de un tercer miembro evaluador que decidirá sobre la conveniencia de la publicación del trabajo.
7. El comite editorial de la revista *La Perinola* se compromete a comunicar al autor del trabajo la decisión final en tiempo máximo de seis semanas desde la recepción del artículo y adjuntará los protocolos recibidos en el proceso de evaluación, siempre de forma anónima, para que el autor pueda introducir cambios.
8. Los trabajos que deban ser revisados, tanto si se han solicitado modificaciones leves como otras de más importancia, deberán devolverse al comité editorial en el plazo máximo de dos semanas.
9. Los autores de artículos aceptados recibirán las pruebas de imprenta para su corrección por correo electrónico en formato PDF. Deberán devolverlas corregidas a la redacción de la revista por fax o por medio de un correo electrónico indicando las correcciones que desean hacer en un tiempo máximo de una semana.
10. La secretaría de la revista canalizará todo el proceso. Sus datos son los siguientes:

J. Enrique Duarte
La Perinola. Revista de Investigación quevediana (ISSN: 1138-6363)
Universidad de Navarra. GRISO
Edificio Bibliotecas
31080. Pamplona (Spain)

Normas editoriales del GRISO para La Perinola

Bibliografía citada en notas al pie[1]:

Citar abreviadamente por Apellido del autor, año, y páginas (si fuera necesario: no lo será cuando la referencia sea al trabajo completo y no a páginas específicas de él).

Alonso Hernández, 1976. = Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.
Rodríguez, 1998, p. 294. [si se hace referencia a página(s) concreta(s)].

Cuando un autor tenga dos o más entradas con el mismo año, para evitar la ambigüedad se pondrán al lado de la fecha las letras minúsculas del abecedario: 1981a, 1981b, 1981c… (Tanto en nota, en la forma abreviada, como en la bibliografía final se debe consignar esta fecha con su letra correspondiente).

Ejemplo de nota abreviada:
Pérez, 1981a, pp. 12-14.
Pérez, 1981b. [Si se remite al trabajo entero no se hace la precisión de páginas.]
Pérez, 1981c, pp. 21-23.

Ejemplo de bibliografía:
Pérez, A., *La poesía de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1981a.
Pérez, A., *La crítica literaria del barroco,* Madrid, Visor, 1981b.
Pérez, A., «Puesta en escena barroca», *Criticón,* 23, 1981c, pp. 1-23.

[1] Esta norma afecta solo a la bibliografía. Una nota al pie puede incluir cualquier tipo de comentario en la extensión que crea conveniente el editor. Las referencias bibliográficas que se consideren oportunas en las notas al pie se atendrán a este modo de cita pero una nota no tiene porqué consistir únicamente en una referencia bibliográfica, como es obvio

Cita de obras antiguas

Cuando la referencia bibliográfica sea a una obra antigua (antes de 1900), se citará por autor y título en las notas. En la bibliografía se recogerán todos los datos, incluido el editor moderno, si lo hubiere.

Ejemplo de cita:
Quevedo, *El chitón de las tarabillas,* p. 98.

Ejemplo de entrada bibliográfica:
Quevedo, F. de, *El chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí, Madrid, Castalia, 1998.

En las notas al pie se mencionará el editor moderno o la fecha si en la bibliografía hubiera varias ediciones de la obra, y fuere necesario especificar a cuál de ellas se refiere la nota.

La bibliografía final

Todo lo citado abreviadamente a pie de página —en estudio o notas— tiene que aparecer recogido en la bibliografía final con datos completos en un solo bloque sin distinguir bibliografía primaria y secundaria salvo casos muy excepcionales. Las abreviaturas se colocarán integradas en esta lista, en su lugar, como una entrada bibliográfica normal, desarrollando a continuación los datos completos.

La bibliografía se ordenará alfabéticamente.

TODOS LOS ELEMENTOS SEPARADOS EXCLUSIVAMENTE POR COMAS

Modo de listar la bibliografía citada

LIBROS: Apellidos, Inicial del nombre, *Título de la obra en cursiva,* editor (si lo hubiere), lugar (en la lengua de origen de la publicación según figure en el propio libro: *London,* no *Londres*), editorial, año:

Perrot, A., *La nueva escuela de París,* ed. J. Cossimo, Madrid, Cátedra, 1988.

ARTÍCULOS: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», *Revista o publicación periódica en cursiva* [título o nombre desarrollado, no abreviaturas], número (en caracteres arábigos), año, páginas inicial y final con la abreviatura pp. o p.:

Ancina, F., «La estructura de la poesía del XVII», *Criticón,* 22, 1998, pp. 23-45.

TRABAJOS EN OBRAS COLECTIVAS: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», partícula «en», *Título del libro co-*

lectivo en cursiva, Editor del libro colectivo (inicial del nombre, y apellido, en este orden), lugar, editorial, año, páginas con abreviatura pp.:

Duarte, E., «El Orfeo y sus esfuerzos», en *Actas del I Congreso sobre autos sacramentales de Calderón,* ed. J. M. Escudero, Madrid, Visor, 1998, pp. 45-87.

VARIAS ENTRADAS DE UN AUTOR: Cuando un autor tenga más de una entrada se ordenarán por orden cronológico de antiguos a recientes. Si varias coinciden en un mismo año se añadirán las letras a, b, c, etc.:

Arellano, I., «Sobre Quevedo: cuatro pasajes satíricos», *Revista de Literatura,* 86, 1981, pp. 165-79.
– *Poesía satírico-burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984a.
– *La comedia palatina,* Pamplona, Eunsa, 1984b.
– *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa,* Pamplona, Eunsa, 1987.
– *Historia del teatro español del siglo XVII,* Madrid, Cátedra, 1995.

OBRAS LITERARIAS DE UN MISMO AUTOR: Se ordenarán por orden alfabético, y si hay varias ediciones de la misma por orden cronológico. El artículo se considera parte del título a efectos de ordenación (*La puente de Mantible,* no *Puente de Mantible, La*).

Calderón de la Barca, P., *Céfalo y Pocris,* ed. A. Navarro, Salamanca, Almar, 1979.
– *Céfalo y Pocris,* en *Comedias burlescas del Siglo de Oro,* ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
– *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones,* ed. J. M. Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998.
– *El castillo de Lindabridis,* ed. V. Torres, Pamplona, Eunsa, 1987.

PRÓLOGOS Y ESTUDIOS INTRODUCTORIOS: Si se citan como estudios se tratarán como cualquier artículo, incluyendo entrada específica en la bibliografía.

FECHAS DE PRIMERAS EDICIONES: La fecha de la primera edición, cuando se quiera indicar, se colocará después de la fecha de la realmente manejada, entre corchetes y sin comas de separación: 1989 [1976]. En el caso de las obras antiguas irá después del título: *El laberinto de la fantasía* [1625], ed. J. Pérez, Madrid, Lumen, 1995.

PIES EDITORIALES COMPLEJOS: Usar la barra con espacios: Pamplona / Kassel, Eunsa / Reichenberger.

TÍTULO DENTRO DE TÍTULO: Dentro de un título (en cursiva) si hay otro título irá entre comillas, todo cursiva: *Teoría y verdad en «La vida es sueño».*

NÚMEROS ROMANOS Y SIGLAS: Los números romanos de páginas en versalitas, como los siglos (xx, xvi, vi-viii). Las siglas de instituciones en mayúsculas (GRISO, LEMSO).

Otros detalles

– El sistema de comillas debe ser el siguiente:
Comillas generales: « »
Comillas dentro de las generales: “ ”
Comillas de sentido, y otras funciones: ‘ ’
Las comas que siguen a las palabras en cursiva serán comas en redonda, y lo mismo otros signos de puntuación.

– Las indicaciones de números de versos y páginas se harán completas para evitar confusiones: 154-156, 2534-2545, etc., y no 154-6, 154-56, etc.

– Quedan absolutamente desechadas las abreviaturas imprecisas y por tanto inútiles, como las referencias *op. cit., id., ibid., loc. cit.,* y otras. Se eludirán todos los latinismos innecesarios. Las referencias bibliográficas se atendrán a la forma indicada en estas normas.

– No se hará nunca referencia a un número de nota anterior: cualquier cambio en el texto o corrección que elimine alguna nota modifica la numeración e introduce errores. Habrá que usar otras formas de referirse a una nota o comentario precedente o posterior.

– SE MODERNIZARÁN LAS GRAFÍAS DE TODOS LOS TEXTOS CITADOS (pasajes paralelos, definiciones de diccionarios de la época, etc.), salvo los casos en que sea pertinente la no modernización por razones significativas.

– Las referencias de notas en superíndice se colocarán antes de la puntuación baja, y después de las comillas, signos de admiración o interrogación y paréntesis.

Indicaciones y abreviaturas más comunes

p., pp.	página, páginas (no pág., págs.)
ver	no vid. ni «véase»
fol., fols.	folios (no f., ff.). Para indicar recto o vuelto se añadirá r, v, sin espacio ni punto
núm., núms.	número, números (no nº., nos.)
Aut	*Diccionario de autoridades*
DRAE	*Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española*
Cov.	*Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias*
vol., vols.,	volumen, volúmenes
ed.	edición (no poner «eds.» aunque haya varios editores: la abreviatura que usamos es «edición» [de N], y no «editor»: *La vida es sueño,* ed. Ruano; *La vida es sueño,* ed. Romero y Wallace…
v., vv.	verso, versos