

# EDAD DE ORO

XIII



Este volumen se publica con subvención de la DGICYT  
(Ministerio de Educación y Ciencia).

© Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid  
EDAD DE ORO, Volumen XIII  
I.S.B.N.: 84-7477-094-7  
Depósito Legal: M-40059-1979  
Fotocomposición: CADSA, S.A.  
Imprime: S.S.A.G., S.A.  
Lenguas, 14. Edif. Lunes, 3.ª planta  
Villaverde Alto - 28021 Madrid



**Ediciones de la Universidad Autónoma de Madrid**

La XIII edición del SEMINARIO INTERNACIONAL SOBRE LITERATURA ESPAÑOLA Y EDAD DE ORO se celebró entre los días 25 y 27 de marzo de 1993 en la Sala de Juntas del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid y en la residencia LA CRISTALERA de la UAM, en Miraflores de la Sierra, sobre el tema *Francisco de Quevedo y su tiempo*. El Seminario se desarrolló de acuerdo con el siguiente programa:

## FRANCISCO DE QUEVEDO Y SU TIEMPO

### PROGRAMA

Jueves 25 de marzo

Sala de Juntas del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras

9:30 Apertura y presentación de las publicaciones de *Edad de Oro*, XII; y otras publicaciones quevedianas.

James O. Crosby (Florida Int. Univ.): *Cartas inéditas de Quevedo*.

#### 1. PRIMERA IMAGEN DE QUEVEDO

10:30 Lía Schwartz (Dartmouth College), *Los estudios quevedianos*.

11:00 Edmond Cros (Univ. de Montpellier), *"El buscón" de Quevedo*.

11:30-12:00 Descanso

12:00 M. Chevalier (Univ. de Burdeos), *Para una historia del conceptismo*.

12:30 Alfonso Rey (Univ. de Santiago), *La poesía "moral" de Quevedo*.

13:00 Coloquio

Residencia *La Cristalera*, en Miraflores de la Sierra

#### 2. VIDA Y OBRA

18:30 Preside: Pablo Jauralde Pou

Comunicaciones: Isabel Pérez Cuenca (Edad de Oro)  
A. López Ruiz (Inst. Almería)  
A. Azaustre (Univ. de Santiago)

Viernes 26 de marzo

3. QUEVEDO Y LA CULTURA DE SU TIEMPO

9:30 Preside: Lía Schwartz (Dartmouth College)  
Comunicaciones: Sagrario López Poza (Univ. de La Coruña)  
Ángel Sierra (Univ. Aut. de Madrid)

4. HISTORIOGRAFÍA Y POLÍTICA

11:00 Preside: Domingo Ynduráin (Univ. Aut. de Madrid)  
Comunicaciones: Victoriano Roncero (Univ. State of New York at Stony Brook)  
Mercedes Sánchez Sánchez (Univ. Aut. de Madrid)  
H. Ettinghausen (Univ. de Southampton)  
J. Riandiere La Roche (Univ. de la Sorbona)

5. POESÍA

17:00 Preside: Alfonso Rey (Univ. de Santiago)  
Comunicaciones: Ignacio Arellano (Univ. de Navarra)  
G. Walters (Univ. de Glasgow)  
R. Morales (Univ. de Granada)  
Ana María Snell (The Johns Hopkins Univ.)  
M. Roig Miranda (Univ. de Nancy II)  
S. Fernández Mosquera (Univ. de Santiago)  
C. Vaíllo (Univ. de Barcelona)

Sábado 27 de marzo

6. INTERPRETACIÓN Y COLOQUIO GENERAL

11:00 Preside: Claudio Guillén (Harvard Univ.)  
Presentación: James Iffland (Boston Univ.)

COMISIÓN ORGANIZADORA: Miguel Marañón, Lola Montero, Julio César Varas, Elena Varela.

DIRECCIÓN: Pablo Jauralde Pou.

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA

*Paralelismo, "compositio" y estilo en dos sueños y dos fantasías morales de Quevedo.* 7

MAXIME CHEVALIER

*Para una historia de la agudeza verbal.* 23

HENRY ETTINGHAUSEN

*Quevedo y las actualidades de su tiempo.* 31

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA

*Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo.* 47

JAMES IFFLAND

*Don Francisco, don Miguel y don Quijote: un personaje en busca de testamento.* 65

SAGRARIO LÓPEZ POZA

*La "Tabla de Cebes" y los "Sueños" de Quevedo.* 85

REMEDIOS MORALES RAYA

*Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro.* 103

ISABEL PÉREZ CUENCA

*Basilio Sebastián Castellanos: editor de Quevedo en el siglo XIX.* 113

ALFONSO REY

*Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo.* 131

MARIE ROIG MIRANDA

*La utilización de un texto bíblico por Quevedo.* 141

VICTORIANO RONCERO

*Un enigma historiográfico: el "Mundo caduco" y los "Grandes anales".* 151

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ

*Aspectos biográficos, literarios e históricos del epistolario de Quevedo: el código Barnuevo.* 161

ANA MARÍA SNELL

*El lenguaje de los "bailes" en Quevedo.* 171

D. GARETH WALTERS

*"Canta sola a Lisi": lector y texto, voz y silencio.* 181

## CRÓNICA

ANTONIO GAGO RODÓ

*Pasados casi 350 años de la muerte de Quevedo.* 189

MIGUEL MARAÑÓN

*La invención de la novela.* 195

JOSÉ MONTERO REGUERA

*El cervantismo del curso 1992-1993.* 203

## RESEÑAS

De PILAR BERRIO MARTÍN-RETORTILLO a JOSÉ ANTONIO TRIGUEROS CANO, *Santillana y Poliziano. Dos cartas literarias del siglo XV*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992. 211

De ANNE CAYUELA a BEGOÑA RIPOLL, *La novela barroca*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991. 215

De JOSÉ MONTERO REGUERA a VV. AA., *Don Chisciotte a Padova*. Atti della I Giornata Cervantina. Padova, 2 maggio 1990. A cura di Donatella Pini Moro. Padova: Editoriale Programma, 1992. 221

De MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ a ANTONIO LÓPEZ RUIZ, *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas*. Almería: Zéjel editores, 1991. 225

## PARALELISMO, *COMPOSITIO* Y ESTILO EN DOS SUEÑOS Y DOS FANTASÍAS MORALES DE QUEVEDO

Este trabajo circunscribe a dos Sueños y dos Fantasías morales un estudio más amplio realizado en otro lugar sobre veinte textos prosísticos de Quevedo<sup>1</sup>. Con los lógicos matices diferenciales que cabe esperar entre las distintas obras, sus premisas básicas encierran pautas de notable importancia en la evolución estilística de este autor. Su finalidad consiste en describir las características y evolución del paralelismo en este grupo de textos, y su íntima conexión con sus diferencias en cuanto al tema, tipo de prosa y *compositio* sintáctica. Intentaré mostrar cómo la semejanza sintáctica del paralelismo proporciona a los pasajes un evidente ornamento rítmico, y refuerza en muchas ocasiones los contenidos expresados. Por otra parte, señalaré las principales figuras retóricas que se construyen simétricamente, sobre todo los distintos tipos de enumeración y de antítesis. Atendiendo a su evolución, la cronología de los textos intenta reflejar cómo el paralelismo es un rasgo que aumenta claramente a lo largo de la prosa quevediana; lo hace, además, en clara conexión con la evolución de esta prosa hacia temas políticos y morales, que exigen retóricamente una sintaxis donde la simetría encuentra fácil acomodo. Los cuatro textos aquí analizados sintetizan las premisas básicas de dicho proceso, y muestran la imprescindible conexión de los distintos campos de la *elocutio* retórica en la explicación de un rasgo de estilo.

### SUEÑO DEL INFIERNO (=Infierno)<sup>2</sup>

En esta obra, la **enumeración** constituye la primera figura que Quevedo suele

<sup>1</sup> Azaustre Galiana, Antonio, *El paralelismo prosístico en Quevedo*. Universidad de Santiago: Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1993 (microficha).

<sup>2</sup> Cito por la edición de Ignacio Arellano, señalando la página; Quevedo, Francisco de. *Los sueños*. Madrid: Cátedra, 1991.

construir de forma paralelística. Al retratar los personajes que halla en el Infierno, Quevedo utiliza en ocasiones enumeraciones que **acumulan** (*congeries*) características negativas y deformantes. La semejanza sintáctica del paralelismo destaca en el plano formal esta amplificación acumulativa<sup>3</sup>:

Y veo una muchedumbre de mujeres, unas tomándose puntos en las caras, otras haciéndose de nuevo, porque ni la estatura en los chapines, ni la ceja con el cohol, ni el cabello en la tinta, ni el cuerpo en la ropa, ni las manos con la muda, ni la cara con el afeite, ni los labios con la color, eran los con que nacieron ellas. (Pp. 214-16)

Quevedo emplea también enumeraciones **bimembres**, que sitúan una pareja de **sinónimos** con la misma intención satírica. La intensificación expresiva se produce ahora por el paralelismo y por la reiteración (*repetitio*) de los significados sinónimos<sup>4</sup>:

...y ahora que la mujer era ayuno del marido, pues por darle la perdiz y el capón no comía; y que era su desnudez, pues por darle galas demasiadas y joyas impertinentes iba en cueros. (P. 182)

Finalmente, el subtipo enumerativo de la **extensión polar** consiste en “la reducción de los miembros de la enumeración a dos miembros contrapuestos”<sup>5</sup>. Su función presenta a menudo el esquema del *dilemma*, esto es, un argumento que rebate cualquiera de las dos opciones del contrario en favor de la posición del autor<sup>6</sup>: el situar dos extremos contrarios como miembros de la enumeración es aprovechado por Quevedo para acentuar el valor o la fuerza de una idea, expresando que abarca o supera la totalidad de circunstancias encerradas en dichos extremos.

En *Infierno*, este efecto de la extensión polar tiene una clara utilidad en relación con la visión pesimista de esta sátira; muchas veces se emplea para reflejar que tanto una actitud como su contraria conducen a una idéntica condena:

<sup>3</sup> Más detalles sobre las características retóricas de la *congeries* en: Quintiliano. *Institutio oratoria*, edición y traducción inglesa de H.E. Butler. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1963, cfr. VIII.4.26.; Granada. Luis de. *Los seis libros de la retórica eclesiástica o la manera de predicar*, traducción española, Barcelona, 1770, B.A.E., n.º 11, Madrid, Rivadeneyra, 1879, cfr. 3.V.17.

<sup>4</sup> Sobre las características de la sinonimia, cfr. *Rhetorica ad Herennium*, edición y traducción inglesa de Harry Caplan. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1964, IV.XXVIII.38; Lausberg, Heinrich. *Manual de retórica literaria*. Madrid: Gredos, 1968. Cito señalando el parágrafo, cfr. Lausberg 651.

<sup>5</sup> Lausberg 672. Este subtipo está muy ligado a las características y finalidad de la antítesis. En realidad, su ubicación se encuentra a caballo entre ésta y la enumeración. El haberlo considerado como un subtipo enumerativo ha sido consecuencia de una diferencia de matiz que, en muchos casos, presenta límites muy difusos.

<sup>6</sup> Cfr. Cicerón. *De inventione*, edición de H.M. Hubbell. Harvard University Press, 1978, cfr. 1.29.45.; Lausberg 393; Granada, 2.IX.5.

Todos íbamos diciendo mal unos de otros, los ricos tras la riqueza, los pobres pidiendo a los ricos lo que Dios les quitó. Van por un camino los discretos, por no dejarse gobernar de otros, y los necios, por no entender a quien los gobierna, aguijan a todo andar. (P. 178)

Junto a las acumulativas y bimembres, en *Infierno* aparece un tercer subtipo enumerativo, las **enumeraciones trimembres**. La mayoría presenta una *sinonimia* ascendente en la fuerza semántica o en la longitud de los términos; nos hallamos ante una amplificación por *incrementum* según la “ley de los miembros crecientes” (cfr. Lausberg 451)<sup>7</sup>. La armonía y el ritmo del paralelismo contribuyen a adornar y destacar formalmente estos pasajes, ya dispuestos “in crescendo”<sup>8</sup>. Las trimembraciones paralelísticas en *Infierno* se mueven, en líneas generales, dentro de la misma intención de sátira social:

¿Y quién sino un capón tuviera tan poca vergüenza que besara a Cristo para vendelle? ¿Y quién sino un capón pudiera condenarse por llevar las bolsas? ¿Y quién sino un capón tuviera tan poco ánimo que se ahorcase, sin acordarse de la mucha miseria de Dios. (Pp. 220-21)

La **antítesis** constituye la segunda manifestación del paralelismo en *Infierno*. Comienza a utilizarse como expresión de la dialéctica **bien/mal**, línea que, con distintos matices según los textos, tendrá gran trascendencia en la prosa de Quevedo.

Hemos visto cómo la enumeración satirizaba reiterando rasgos censurables de los individuos. Pero en ocasiones, esos aspectos negativos son confrontados con las actitudes positivas opuestas: el pesimismo de *Los sueños* triunfa porque el sujeto lo es de la actitud censurada, no de su contraria. Es en estos casos cuando la antítesis destaca esta dialéctica mediante el paralelismo de sus miembros. Si su mensaje queda grabado intensamente en el lector por el ritmo y fuerza del paralelismo, su eficacia será aún mayor. Es este último aspecto el que desarrolla de manera especial la selección de recursos que se observa en el estilo de Quevedo.

Los personajes de *Infierno* optarán, pues, por la conducta negativa; un ejemplo de ello son los hipócritas:

Estos me dijeron que eran los hipócritas, gente en quien la penitencia, el ayuno, la mortificación, que en otros son mercancía del cielo, es noviciado del Infierno. (P. 177)

<sup>7</sup> El propio Lausberg señala la frecuencia con que esta intensificación sinonímica ascendente adopta la forma trimembre, tal vez en relación con el hecho de que la *dispositio* trimembre resalte la integridad de un conjunto —**principio, medio, fin**— que llega a su punto culminante en el final (Cfr. Lausberg 443).

<sup>8</sup> Todas estas características observadas en las enumeraciones trimembres pueden combinarse con recursos como la **anáfora**. En posteriores textos se comprobará la frecuencia con que aparecen reforzadas por el **polisíndeton** y la **interrogatio**, dos figuras que incrementan la fuerza que el paralelismo da a la expresión, y que en *Infierno* todavía son poco significativas.

Esta dialéctica es enriquecida con diversos matices cuando se presenta por el subtipo de antítesis denominada *correctio*: en lugar de mencionar directamente una acción o un calificativo, se acentúa su carácter positivo o negativo oponiéndolo a la negación de su contrario<sup>9</sup>. Sus modalidades responden a dos esquemas generales: **no y, sino x; x, no y**<sup>10</sup>:

Y su nombre no había de ser boticarios, sino armeros; ni sus tiendas no se habían de llamar boticas, sino armería de los doctores, donde el médico toma la daga de los lamedores, el montante de los jarabes y el mosquete de la purga maldita, demasiada, recetada a mala sazón y sin tiempo. (P. 211)

Nacen nuestros ofrecimientos de necesidad, y no de devoción. (P. 175)

Junto a la *correctio*, la última figura especial de la antítesis en *Infierno* la constituye la *commutatio* o *retruecano*<sup>11</sup>. Su efecto es el de un paralelismo prosístico invertido que refuerza formalmente la contraposición antitética<sup>12</sup>. Especialmente rico es el uso de su inversión para traducir la confusión reinante en el Infierno, donde los diversos pecadores se entremezclan y asemejan a los diablos:

Diciendo esto llegué a una caballeriza donde estaban los tintureros, que no averiguar un pesquisidor quiénes eran, porque los diablos parecían tintureros y los tintureros diablos. (P. 207)

### SUEÑO DE LA MUERTE (= *Muerte*)<sup>13</sup>

Según la sistematización de ejemplos que he llevado a cabo, en esta obra el pa-

<sup>9</sup> Lausberg reconoce este subtipo de antítesis, aunque lo circunscribe al ámbito de las palabras aisladas; cfr. Lausberg 791. Al estudiar la lengua poética de Góngora, Dámaso Alonso analiza los esquemas **no B, sí A y sí A, no B**, y señala su finalidad de reforzar una contradicción; Alonso, Dámaso, "Repetición de fórmulas estilísticas", en *La lengua poética de Góngora*. Madrid: C.S.I.C., 1961, pp. 135-156, cfr. p. 153.

<sup>10</sup> Más detalles sobre las características retóricas de estos subtipos en Lausberg 784-786 y 791.

<sup>11</sup> Consiste en la "contraposición de un pensamiento y su inversión mediante la repetición de dos radicales con cambio recíproco de la función sintáctica de ambos radicales en la repetición" (Cfr. Lausberg 800-803).

<sup>12</sup> Cfr. *Ad Herennium* IV.XXVIII.39. Quintiliano señala su capacidad de *mover* los afectos al situar la *commutatio* dentro del grupo de figuras que "animos excitat" (Cfr. Quintiliano IX.III.85). De los dos tipos de construcción diferenciados por Lausberg —radical y funcional— Quevedo parece preferir el primero de ellos, tal vez el de mayor repercusión formal. Con respecto a la construcción de esta figura, debe señalarse, además, que su pertenencia al campo de la *repetitio* la hace susceptible de combinarse en sus radicales con los relajamientos a los que está sujeta cualquier figura reiterativa (*polyptoton*, *sino-nimia*...). Por ello, no siempre será total la identidad formal de los radicales entrecruzados.

<sup>13</sup> Cito por la mencionada edición de Ignacio Arellano.

ralelismo aumenta aproximadamente un 12% con respecto al *Sueño del Infierno*. Parece, pues, que su uso se incrementa con el tiempo. Por razones de síntesis, no es este el lugar donde desarrollar dicha hipótesis en relación con el conjunto de la prosa quevediana, pero sí en el marco de *Los sueños* analizados. En este sentido, estas obras concentran el paralelismo en los pasajes descriptivos que satirizan tipos sociales. Pero por otra parte, los de redacción anterior —*Sueño del infierno*, *Sueño de la muerte*— ofrecen un predominio mucho mayor de la narración y el diálogo, cuyo estilo suelto no propicia en exceso la simetría. Frente a ellos, el *Discurso de todos los diablos* y *La Hora de todos* presentan un claro aumento de las reflexiones del narrador y personajes: al margen de la descripción, el paralelismo encuentra aquí un cauce de expresión muy adecuado<sup>14</sup>. Esta tendencia comenzará ya a producirse en el *Sueño de la muerte*, aunque será más notoria en el *Discurso de todos los diablos* y *La Hora de todos*.

La evolución del paralelismo en estas obras se manifiesta, pues, en una doble vertiente: por un lado, la puramente **diacrónica**, que constata su aumento entre dos Sueños redactados en 1608 y 1622. Por otro, la **vertiente sincrónica**, que conecta la anterior evolución del paralelismo con el tipo de prosa que domina en el texto: la mayor presencia de descripciones y fragmentos reflexivos en el *Sueño de la muerte* hace que el uso del paralelismo supere no sólo al del temprano *Sueño del infierno*, sino también a obras como la *Perinola* o *El Buscón* que, aunque escritas en fechas no lejanas, muestran un mayor predominio de la narración y el diálogo.

Por lo que respecta a la finalidad que preside el *Sueño de la muerte*, se mantiene la sátira de tipos sociales ya señalada en el *Sueño del infierno*. Sin embargo, la mayor preocupación por temas como la justicia, los vicios de la Corte, o la amenaza política de genoveses y venecianos, tiene una clara conexión con que la narración deje paso más frecuentemente a reflexiones y comentarios del narrador sobre tales aspectos: tema y estilo muestran así otro punto de contacto en la elaboración del texto.

La **enumeración** es la principal figura paralelística de *Muerte*. Como en el *Sueño del infierno*, su frecuente uso está conectado con la abundancia de descripciones satíricas. Retóricamente, producen un realce del texto que varía según el subtipo al que pertenezcan: amplificación acumulativa (**congeries**), sinonimia e **incrementum** (**bimembres** y **trimembres**)<sup>15</sup>:

Estaban con ellos los avarientos, cerrando cofres y arcones y ventanas, enlodando resquicios, hechos sepulturas de sus talegos y pendientes de cualquier ruido del

<sup>14</sup> En el análisis de la *compositio* intentaremos explicar este hecho, íntimamente relacionado con el uso del período en los pasajes reflexivos.

<sup>15</sup> En estos dos últimos subtipos, la finalidad rítmica, general al paralelismo, adquiere un relieve aún mayor.

viento, los ojos hambrientos de sueño, las bocas quejosas de las manos, las almas trocadas en plata y oro. (Pp. 337-38)

...el dolor se había **desconsolado y creído**, y solos los cuidados estaban **solícitos y vigilantes**, hechos carcomas de **reyes y príncipes**, alimentádonse de los **soberbios y ambiciosos**. (P. 333)

Síguense los chismosos, muy solícitos de orejas, muy atentos de ojos, muy escarnizados de malicia. (P. 326)

La importancia de la **antítesis** en *Muerte* es menor que la de la enumeración. Este dato coincide con *Infierno* y otros textos como *El Buscón*. En estas obras aparecen numerosas narraciones y descripciones, y el contenido satírico se expresa básicamente mediante la enumeración con que se construyen los retratos: el planteamiento antitético será mucho menos frecuente que en los tratados políticos y morales, que tratan los asuntos de forma más teórica.

No obstante, la **antítesis** comienza a ocupar muchas de las reflexiones y moralizaciones del narrador, que se incrementan ligeramente en *Muerte*:

... así que quien tiene el uno tiene a todos tres. Piensa un soberbio que tiene todo el mundo y tiene el diablo. Piensa un lujurioso que tiene la carne y tiene al demonio, y así anda todo. (Pp. 330-31)

En cuanto a la **commutatio**, el carácter gráfico de su simetría invertida la inclina más al reflejo de diversos matices en las descripciones satíricas:

Otros maridos hay jeringas, que apartados atraen y llegando se apartan. (P. 352)

En conjunto, la **antítesis** tiene una presencia todavía poco notoria en *Muerte*, pues el enfoque reflexivo-argumentativo resulta aún incipiente en este Sueño; no obstante, debe consignarse su progresión en relación con *El sueño del infierno*.

#### DISCURSO DE TODOS LOS DIABLOS (= *Diablos*)<sup>16</sup>

Esta obra confirma varias tendencias evolutivas del paralelismo en la prosa de Quevedo. En este sentido, continúa el aumento de este rasgo de estilo: un 20% sobre *Infierno*. Además, en un breve lapso temporal, *Muerte* presenta una menor presencia del paralelismo que *Diablos* (un 8% menos, en consonancia con su redacción anterior). Aunque me haya ceñido aquí al marco de *Los sueños*, este aumento

<sup>16</sup> Cito por la edición de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1966; cfr. vol I, pp. 220-253.

aparece también en relación con otros textos: según la sistematización de ejemplos que he llevado a cabo, el paralelismo en *Diablos* supera aproximadamente en un 25% al de *la Perinola* o *El Buscón*, en un 20% al de *España defendida*, y en un 25% al de las *Capitulaciones matrimoniales*.

Este nuevo aumento del paralelismo se relaciona con la evolución de la prosa quevediana hacia un enfoque político-moral, proceso que culminará en sus últimos tratados. Dicha evolución encuentra un peldaño más de desarrollo en *Diablos*: las reflexiones del narrador aumentan en relación con *Muerte*, y más aún sobre *Infierno*. La notable presencia que en *Muerte* tenían temas como la justicia o las tensiones con los venecianos, se transforman en *Diablos* en una reflexión sobre la organización política del Estado y las relaciones entre monarcas y consejeros<sup>17</sup>.

Con estas características, el paralelismo sigue desarrollándose en *Diablos* sobre los ejes de la **enumeración** y la **antítesis**, y continúa destacando formalmente las ideas básicas del texto. Señalo ejemplos de ambas figuras dentro de los retratos satíricos y, sobre todo, de las reflexiones político-morales:

#### ENUMERACIÓN:

Júzgenlo los diablos, cuánto es mejor zarabullí que adunco, y cuzcuz que poro, y meneo que pira; y zangoteo que lustro, y refocilo que trisulca: lo uno es culto y lo otro pimienta. (P. 239)

Los que veis arrinconados son otros muchos que (como nosotros) han escrito políticas y advertimientos, diciendo en libros cómo han de gobernar, que amen la justicia, que premien la virtud, que honren los soldados, que se sirvan de los doctos, que se escondan a los aduladores, que busquen los ministros severos, que castiguen y premien con igualdad, que su oficio es ser vicarios de Dios en la tierra y representarle. (P. 240)

... y sobre todo os encomiendo la hipocresía, que es lazo **de todas las cosas y de todos los sentidos y potencias**; que **no se siente ni se conoce ni se rehusa**, y se premia y se adora. (P. 252)

#### ANTÍTESIS:

Los malos ministros se escriben, y se cuentan y se maldicen; todo para imitarlos.

<sup>17</sup> En su edición de *Los sueños* (Madrid: Cátedra, 1991) Ignacio Arellano afirma: "Tampoco hay que olvidar que los escritos que componen los *Sueños* se inician en 1605, cuando Quevedo tiene veinticinco años, y se terminan en 1622, a los cuarenta y dos. Aún podría añadirse al ciclo, como muchos estudiosos hacen, una coda (posterior a 1628) formada por el *Discurso de todos los diablos* y *La Hora de todos*: en este proceso de unos veinticinco años hay sin duda evolución y diferencias apreciables de estilo y estructuras" (*op. cit.*, pp. 22-24)

De los buenos nadie hace memoria, porque el bien no se aprende, y el mal se pega, de la manera que un enfermo pega el mal a veinte sanos, y mil sanos no pegaron jamás salud a un doliente. (P. 232)

Yo soy Séneca, español, maestro y privado de Nerón. Los desperdicios de su grandeza cargaron mi ánimo, no le llenaron. En recibir lo que me dio sin pretenderlo no fui cudicioso, sino obediente. (P. 230)

#### LA HORA DE TODOS (= *La Hora*)

Constituye un nuevo eslabón de este proceso. Se mantiene la tipología de figuras paralelísticas, si bien se aprecia un nuevo aumento en el terreno de la **antítesis**. Este hecho, unido a que la **enumeración** conserva su lugar fundamental, hace que el paralelismo experimente un nuevo incremento: un 25% más sobre *Infierno*, un 13% sobre *Muerte*, y un 7% sobre *Diablos*. Esta escala —inversa a la cronología de los textos— muestra el ascenso gradual del paralelismo en las mencionadas obras.

No es ajena a estos hechos la orientación temática de *La Hora de todos*, donde se acentúan aún más las preocupaciones políticas y morales<sup>18</sup>. Proliferan así las reflexiones del narrador y personajes: como se ha señalado, la **antítesis paralelística** encuentra aquí un marco adecuado. Si a ello añadimos que la vertiente satírico-burlesca del texto mantiene la importancia de la enumeración paralelística, no debe extrañar que la presencia de la simetría sea mayor.

El planteamiento de *La Hora de todos* puede ayudar a explicar el mencionado aumento de la **antítesis**<sup>19</sup>. Reforzada en su expresión por su simetría, plasma de forma inmejorable el desorden de una sociedad caótica, y la mudanza que produce el azote de la Hora. Cuando la **antítesis** se une al paralelismo invertido de la *commutatio*, el efecto final subraya aún más la confusión:

He advertido que en esta HORA, que ha dado a cada uno lo que merece, los que por verse despreciados y pobres eran humildes se han desvanecido y endemoniado; y los que eran reverenciados y ricos, que por serlo eran viciosos, tiranos, arrogantes y

<sup>18</sup> En el estudio que precede a su edición, Bourg, Dupont y Geneste presentan *La Hora de todos* como una obra relacionada con la vertiente satírica de *Los sueños*, pero crecientemente orientada hacia la reflexión política y moral. La sitúan así en una evolución de la prosa quevediana hacia estas preocupaciones, que se incrementaría entre los años 1632-33 prolongándose hasta el final de su vida. Cfr. Quevedo, Francisco de. *La Hora de todos y la Fortuna con seso*, edición de Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste. Madrid: Cátedra, 1987. Citamos por esta edición. Sobre la orientación de *La Hora*, cfr. pp. 13-28, 34-36 de su introducción.

<sup>19</sup> Bourg y los restantes editores también han señalado este planteamiento antitético de *La Hora*. Cfr. *op. cit.*, pp. 20-26 y 37-45.

delinquentes, viéndose pobres y abatidos, están con arrepentimiento y retiro y piedad; de lo que se ha seguido que los que eran hombres de bien se hayan hecho pícaros, y los que eran pícaros, hombres de bien. (P. 367)

Aunque se acentúe la importancia de la antítesis, la **enumeración** continúa siendo el vehículo fundamental del paralelismo también en *La Hora de todos*. Esta figura mantiene los subtipos señalados (acumulativa, bímembre y trimembre), y las finalidades textuales ligadas a las descripciones satíricas y la reflexión político-moral, esta última más frecuente en *La Hora*:

... hago oro de yerbas, de cáscaras de huevos, de cabellos, de sangre humana, de la orina y de la basura; esto en pocos días y con menos costa. (P. 266)

... lo que conviene es hurtar de boga arrancada y con consideración; quiero decir, considerando que se ha de hurtar de suerte que haya hurto para el que acusa, para el que escribe, para el que prende, para el que procura, para el que aboga, para el que solicita, para el que relata y para el que juzga, y que sobre algo; porque donde el hurto acaba, el verdugo empieza. (P. 231)

#### EL ESLABÓN DE LA *COMPOSITIO*

Tras este repaso a las características y evolución del paralelismo, la *compositio* completa el entramado de factores que explican su uso en la prosa de Quevedo.

Efectivamente, el estudio de la *compositio* como organización de la estructura sintáctica muestra su estrecha conexión con el tema y la forma epistolar, narrativa o argumentativa del discurso<sup>20</sup>. En este sentido, el **estilo suelto** predomina en las obras satírico-burlescas, y el **período** en las político-morales<sup>21</sup>. Por **estilo suelto**

<sup>20</sup> Sobre la definición de la *compositio* en el ámbito de la estructura sintáctica, cfr. Lausberg 911. Para la noción de "forma del discurso": Kayser, Wolfgang. *Interpretación y análisis de la obra literaria*. Madrid: Gredos, 1972 (cfr. pp. 200-201).

<sup>21</sup> Para la distinción entre estilo suelto y período, y la tipología de este último (circular, de miembros), pueden consultarse, entre otros, los siguientes tratados retóricos: Aquila Romanus, *Aquilae Romani de figuris sententiarum et elocutiones liber*, en Carolus Halm (ed.), *Rhetores latini minores*. Frankfurt: Teubner, 1963, pp. 22-37, cfr. parágrafo 18; Aristóteles. *Retórica*, edición crítica y traducción de Antonio Tovar. Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1971, cfr. III.9; Demetrio. *Sobre el estilo*, traducción española de José García López. Madrid: Gredos, 1979, cfr. I.12-13 y I.19-22; Granada 5.XVI.5-14; Quintiliano, IX.IV.18-22. La clasificación retórica de los *genera dicendi* ya postulaba este binomio entre asuntos graves y estilo periódico (Lausberg 1079.3). Al margen de los múltiples estudios de Morris Croll y su escuela, la profesora Luisa López Grigera ha abordado aspectos relacionados con la *compositio* en la prosa de Quevedo; cfr. entre otros, "La prosa de Quevedo y los sistemas elocutivos de su época", en *Quevedo in Perspective. Proceedings from the Boston Quevedo Symposium: October 1980*, ed. James Iffland. Delaware: Juan de la Cuesta, 1982, pp. 81-100.

entiendo aquel que se desarrolla en una sintaxis básicamente coordinada y yuxtapuesta, y con una fluidez rítmica heredera de su falta de *numerus* en latín. Desde el punto de vista semántico, esta estructura sintáctica traduce una organización de los contenidos como una suma continua de partes. **Estilo periódico** es aquel que organiza el significado en una serie de partes que desarrollan un razonamiento completo, bien circular (prótasis y apódosis), bien rectilíneo (de miembros). Desde un punto de vista sintáctico, esta mayor trabazón intelectual se asocia a los distintos tipos de interordinación y subordinación. Rítmicamente, sus constituyentes presentan también una mayor regularidad, que se correspondía con el *numerus* latino, y que es uno de los factores que favorece la presencia de rasgos como el paralelismo.

Por otra parte, la epístola y la narración prefieren la fluidez expresiva del estilo suelto, mientras que el marcado ritmo y la estructura del período facilitan la influencia perseguida por los pasajes de carácter reflexivo y moralizador.

Centrándonos en la obra de Quevedo, el parámetro **temporal** debe unirse a los anteriores factores: así, pasajes reflexivos, paralelismo y período se incrementan en una prosa cada vez más orientada hacia preocupaciones político-morales<sup>22</sup>.

En este sentido, las cuatro obras seleccionadas constituyen un buen ejemplo para observar la evolución conjunta de dichos parámetros. Ya se señaló cómo el enfoque político-moral se incrementaba en las más tardías, al igual que lo hacían los fragmentos reflexivos y el paralelismo. La *compositio* es un nuevo elemento de este entramado elocutivo: en los primeros *Sueños* mostrará un predominio casi absoluto del **estilo suelto**, pues casi absoluto es también el de narración y diálogo, que manifiestan su enfoque más burlesco. Al acentuarse las reflexiones político-morales, aumenta una *compositio* **periódica** donde el paralelismo es más frecuente.

Dentro de las obras que ahora analizo, el *Sueño del Infierno* constituye el punto de partida de este proceso. La narración y el diálogo dominarán claramente su prosa; su *compositio* será, pues, fundamentalmente de **estilo suelto**:

Fui entrando poco a poco entre unos sastres que se me llegaron, que iban medrosos de los diablos. En la primera entrada hallamos siete demonios escribiendo los que íbamos entrando. Preguntáronme mi nombre, díjele y pasé; llegaron a mis compañeros y dijeron que eran sastres; y dijo uno de los diablos:

—Deben entender los sastres en el mundo que no se hizo el infierno sino para ellos, según se vienen por acá.

Preguntó otro diablo cuántos eran. Respondieron que ciento, y respondió un demonio mal barbado entrecano:

<sup>22</sup> De todas formas, estas son tendencias generales que pueden sufrir variaciones en cada período y obra concreta; por ello, no debe pensarse en una evolución de la *compositio* (ni en general del estilo) como quema de etapas sucesivas, sino como orientación creciente hacia una serie de modalidades que, sin embargo, pueden dejar resquicios a otras diferentes, introducidas por una circunstancial primacía que el autor haya concedido a otro parámetro de selección diferente del dominante.

—¿Ciento y sastres? No pueden ser tan pocos. La menor partida que habemos recibido ha sido de mil ochocientos. En verdad que estamos por no recibilles. (P. 183)

Muy pocos serán los casos donde aparezcan reflexiones del narrador y los personajes. Con todo, algunos ejemplos muestran el cambio de *compositio* en estos fragmentos, contruidos entonces en **breves períodos circulares**. Su estructura bímembre —que frecuentemente desarrolla una antítesis— posibilita el refuerzo del paralelismo<sup>23</sup>:

Reprehended la hambre del premio, que de buen varón es seguir la virtud sola, y de cudiciosos los premios no más, y quien no sosiega en la virtud y la sigue por el interés y mercedes que se siguen, más es mercader que virtuoso, pues la hace a precio de perecedores bienes. Ella es don de sí misma, quietaos en ella. (Pp. 180-81)

En el *Sueño de la muerte* siguen predominando las narraciones y diálogos en **estilo suelto**, que recuerdan al *Sueño del infierno* y anteriores obras burlescas<sup>24</sup>. Sin embargo, la presencia cada vez mayor de reflexiones sobre temas como la corrupción de la Corte o la situación política europea, hacen aumentar el uso del período en sus distintas modalidades. El siguiente pasaje constituye un ejemplo de **período circular** rematado con un cierre invertido<sup>25</sup>:

Y bien mirado, si así se toca la tecla de las purgas, sus tiendas son purgatorios y ellos los infiernos, los enfermos los condenados y los médicos los diablos; y es cierto que son diablos los médicos, pues unos y otros andan tras los malos y huyen de los buenos, y todo su fin es que los buenos sean malos y que los malos no sean buenos jamás. (P. 316)

Normalmente, la complejidad de estos períodos no es elevada, y no suele demorarse su cierre con encadenamientos de subordinadas. El siguiente es uno de los ejemplos más complejos a los que se llega en esta obra (nuestra **negrita** marca los principales nexos):

Pues ¡bribones, adormecidos en maldad, infames!, si esta profecía se cumpliera ¿había más que desear? **Si fuera** lo que Dios quisiere **fuera** siempre lo justo, lo bueno, lo santo; **no fuera** lo que quiere el diablo, el dinero y la cudicia, **pues** hoy lo me-

<sup>23</sup> Muchos de estos períodos desarrollan **antítesis** en su contenido. Sobre la antítesis y su *compositio* periódica circular, Cfr. entre otros Granada V.XVI.11 y Lausberg 210 y 307. La relación entre otras estructuras sintácticas y el período circular puede confrontarse en Lausberg 320 y 944.

<sup>24</sup> Pueden verse ejemplos en las páginas 321-22, 346-47 y 371 de la mencionada edición de *Los sueños*.

<sup>25</sup> En concreto, el ejemplo comienza con un período circular condicional que se enlaza por coordinación con uno causal, rematado en el cierre invertido.

nos es lo que Dios quiere y lo más lo que queremos nosotros contra su ley; y ahora el dinero es todos los querer, *porque* él es el querido y el que quiere y *no se hace sino lo que él quiere*, y el dinero *es el* Narciso, *que* se quiere a sí mismo y *no* tiene amor sino a sí. (P. 364)

También aparecen ejemplos de *período de miembros*, coordinados y yuxtapuestos; en estos casos, el frecuente refuerzo de la simetría suele acompañar a la energía de esta modalidad de *compositio*<sup>26</sup>:

Es república esa que mientras que no tuviere conciencia durará, porque si restituye lo ajeno no les queda nada. Linda gente, la ciudad fundada en el agua, el tesoro y la libertad en el aire, y la deshonestidad en el fuego, y al fin es gente de quien huyó la tierra, y son narices de las naciones y el albañar de las monarquías, por donde purgan las inmundicias de la paz y de la guerra, y el turco los permite por hacer mal a los cristianos y los cristianos por hacer mal a los turcos, y ellos, por poder hacer mal a unos y a otros, no son moros ni cristianos... (P. 359)

Al igual que estilo suelto y período, los distintos tipos de éste se alternan en el texto: la siguiente reflexión de la Muerte comienza con una acumulación de miembros simétricos para luego seguir con un período circular condicional, rematado a su vez por un cierre antitético:

—Eso no es la muerte, sino los muertos o lo que queda de los vivos. Esos huesos son el dibujo sobre que se labra el cuerpo del hombre; la muerte no la conocéis, y sois vosotros mismos vuestra muerte, tiene la cara de cada uno de vosotros y todos sois muertes de vosotros mismos; la calavera es el muerto y la cara es la muerte y lo que llamáis morir es acabar de morir y lo que llamáis nacer es empezar a morir y lo que llamáis vivir es morir viviendo, y los huesos es lo que de vosotros deja la muerte y lo que le sobra a la sepultura. Si esto entendiérais así, cada uno de vosotros estuviera mirando en sí su muerte cada día y la ajena en el otro, y viérais que todas vuestras casas están llenas della y que en vuestro lugar hay tantas muertes como personas, y *no* la estuviérais aguardando, *sino* acompañándola y disponiéndola. Pensáis que es huesos la muerte y que hasta que veáis venir la calavera y la guadaña no hay muerte para vosotros, y primero sois calavera y huesos que creáis que lo podéis ser. (Pp. 328-29)

El repaso a los textos muestra en el *Sueño de la muerte* un primer aumento del período, que debe unirse al del paralelismo en el terreno de las figuras, y al de un enfoque político-moral en el contenido. El *Discurso de todos los diablos* supone

<sup>26</sup> Puede consultarse además el extenso parlamento de Joan de la Encina entre las páginas 339 y 342. Resulta evidente la frecuente conexión que se establece entre este tipo de *compositio* y la figura de la enumeración.

un paso más en dicha evolución. Desde el punto de vista de la *compositio*, ello se traduce en un nuevo incremento del **período** en sus distintas modalidades. La siguiente es una muestra de *período circular*:

Contradecir al príncipe tales demostraciones es desamor y atención a la utilidad propia; pues rehusarlas es querer que el acto de virtud sea el suyo, y preferir la admiración de la modestia y templanza del criado a la esclarecida generosidad del príncipe. (P. 230)

Más frecuente es el *período de miembros*, de gran fuerza expresiva acentuada a menudo por su frecuente construcción paralelística. Quevedo recurre en ocasiones a un incremento afectivo adicional a través de la *interrogatio* o la *exclamatio*<sup>27</sup>:

—Yo —dijo el espíritu— no os pondo las amenazas del profeta, sólo os advierto que no hace Dios tanto caso de vosotros que remita el castigo de los tiranos a grandes príncipes, ni a sucesos prodigiosos, ni a mayores fuerzas: el castigo está en las cosas de que no hacéis caso. Mirad con qué gente hace Dios liga contra vuestras prevenciones, soberbias y vanidades: con la piedra de la pared y el escarabajo de la madera y el leño podrido que está entre las junturas de los edificios. Artillería de Dios es la carcoma, y el gusano, y la mosca, y la rana, y otra infinidad de sabandijas. La palabra de Dios, malditos, es aquí mancuera de todos vuestros oídos. (P. 235)

Este aumento del período no impide que la *compositio* de la obra siga girando en torno al *estilo suelto* de narraciones y diálogos. La diferencia radica, pues, en que su importancia está cada vez más próxima a la que va adquiriendo el período<sup>28</sup>.

*La Hora de todos* supone la culminación de este proceso, y conecta con la prosa doctrinal que centrará el final de la obra quevediana. La mayor presencia de las reflexiones político-morales no supone ya que aparezcan con cierta frecuencia entre motivos más ligeros o humorísticos, sino que constituyen la base de la obra. En consecuencia, no debemos esperar un relato donde episodios y diálogos fluyan con absoluto dinamismo. Las reflexiones y comentarios ya no son pasajes intercalados en la narración, sino que una leve estructura narrativa es el hilo conductor que va enlazando una serie de intervenciones que son verdaderos discursos argumentativos.

Ante estos condicionantes, se produce un cambio de la *compositio* frente a *Los sueños* y el *Discurso de todos los diablos*: el **período** será ahora la modalidad principal. No obstante, el *estilo suelto* sigue teniendo una notable presencia, sobre todo cuando Quevedo retoma el relato y propicia su avance entre fragmentos digresivos<sup>29</sup>:

<sup>27</sup> Otros períodos de miembros pueden encontrarse en las páginas 223 (“¿estaba mejor el gobierno...?”), 227 (“Para ser rico habéis...”), 234 (“No estéis ufanos...”), 247-48 (“Yo convidaba por ser bienquisto...”).

<sup>28</sup> Los ejemplos de estilo suelto son muy numerosos en el texto. Como meros casos orientativos pueden consultarse las páginas 222, 223, 225, 234, 250.

<sup>29</sup> Pueden verse otros ejemplos en las páginas 266-67, 307.

Atravesaban por otra calle unos chirriones de basura, y llegando enfrente de una botica, los cogió la HORA, y empezó a rebosar la basura, y salirse de los chirriones, y entrarse en la botica, de donde saltaban los botes y redomas, zampándose en los chirriones con un ruido y admiración increíble. (P. 166)

El cambio de la *compositio* se observa muy bien en el inicio de cada episodio. Aunque parece comenzar con una oración sencilla típica de una narración suelta:

La Imperial Italia (...) dio en volatín, y, por falta de suelo, andaba en la maroma con admiración de todo el mundo. (Pp. 234-35)

Lo cierto es que entre sujeto y predicado se acumulan causas y condicionantes que dilatan el final de la expresión. El sujeto primitivo se convierte así en la prótasis de un período circular amplificado por miembros intercalados. Se trata, en suma, de una narración histórica que retóricamente exige un tipo de período amplio denominado *peribole*<sup>30</sup>:

**La Imperial Italia**, a quien sólo quedó lo augusto del nombre, viendo gastada su monarquía en pedazos, con que añadieron tan diferentes príncipes sus dominios, y ocupada su jurisdicción en enmendar señoríos, poco antes desarrapados; desengañada de que, si pudo con dicha quitar ella sola a todos lo que poseían, había sido fácil quitarla a ella todos lo que sola les había quitado; hallándose pobre y sumamente ligera, por haber dejado el peso de tantas provincias, **dio en volatín**, y, por falta de suelo, andaba en la maroma con admiración de todo el mundo. (Pp. 234-35)

Los distintos tipos de período se intercalarán en la obra. Aunque aparecen ejemplos de la modalidad **circular**, el **período de miembros** es más frecuente, probablemente porque se adecuaba más al gusto quevediano por la amplificación y la argumentación afectiva. El frecuente refuerzo del paralelismo incide en ambas direcciones<sup>31</sup>. En este sentido, tal vez el aspecto más interesante en la *compositio* de *La Hora de todos* sea la notable presencia de la modalidad que caracterizará el estilo de la prosa final de Quevedo como **paralelismo sentencioso**: un período de **miembros simétricos**, cuya **brevedad y enlace yuxtapuesto** consiguen una gran **sentenciosidad y fuerza expresiva**<sup>32</sup>:

<sup>30</sup> Cfr. Granada V.XVI.12. Pueden verse otros ejemplos en las páginas 175-76, 237-40, 253-54, 285-86.

<sup>31</sup> Pueden verse ejemplos de período de miembros en las páginas 157-58 ("Si hay beneméritos..."), 159 ("Estas necesidades hacen..."), 262-63 ("Señor, V.A. de ciudadano vino a..."), 300 ("Pero las monarquías..."), 349-50 ("Si el Senado..."). No es preciso insistir en la convivencia de los distintos tipos de período en el texto: aparecen casos de períodos circulares amplificados con miembros (p. 186), y de período de miembros antitéticos con cierre circular (pp. 216-17).

<sup>32</sup> Pueden verse otros ejemplos en las páginas 230 ("Mucho se nos hacen..."), 259 ("Si Roma se perdió..."), 324 ("Vuestra Majestad, Serenísimo señor..."), 328 ("Llevaré pocos, experimentados...").

Ser príncipe de pueblo pobre, más es ser pobre y pobreza que príncipe. El que enriquece los súbditos tiene tantos tesoros como vasallos; el que los empobrece, otros tantos hospitales, y tantos temores como hombres, y menos hombres que enemigos y miedos. La riqueza se puede dejar cuando se quiere; la pobreza, no. Aquella pocas veces se quiere dejar; ésta, siempre. (P. 248)

La semejanza del pasaje anterior con los siguientes textos de *Virtud militante* y la *Vida de Marco Bruto* parece clara:

Combiene por esto, para ser verdaderamente agradecidos, i para no ser ingratos conocer, quáles son bienes verdaderos, quáles aparentes. El mal que se dissimula en algunos bienes. El bien que iace secreto en algunos males. La felicidad, que çierrian las desdichas, i las desdichas, que ocultan las felicidades<sup>33</sup>.

Mujeres dieron a Roma los reyes y los quitaron. Diolos Silvia, virgen deshonestá; quitólos Lucrecia, mujer casada y casta. Diolos un delito; quitólos una virtud. El primero fue Rómulo; el postrero Tarquino<sup>34</sup>.

A la vista de estos ejemplos, puede afirmarse que *La Hora de todos* culmina un proceso evolutivo desarrollado a lo largo de las obras analizadas. El aumento de las reflexiones político-morales se combina con una *compositio* en la que los distintos tipos de **período** van ocupando un lugar central. El predominio del **período de miembros** —a menudo simétricos— empieza a mostrar en *La Hora de todos* una brevedad de sus constituyentes que, unida a su enlace yuxtapuesto, da lugar a una *compositio* **sentenciosa** que anticipa el estilo de los últimos tratados morales. Es en esta prosa más retórica y reflexiva donde el **paralelismo** adquiere una presencia cada vez mayor como refuerzo rítmico y expresivo.

Con este recorrido por dos Sueños y dos Fantasías morales he intentado describir las principales figuras que desarrollan el paralelismo prosístico en Quevedo, así como sus finalidades rítmicas y de intensificación de los contenidos. Por otra parte, los cuatro textos analizados han planteado una evolución ascendente del paralelismo, pareja a un aumento de los temas políticos y morales, y al estilo y *compositio* que retóricamente se exigían para abordarlos. Distintos parámetros de forma y contenido evolucionan de manera conjunta en ellas, y reproducen en pequeña escala un proceso que afecta en conjunto a la prosa quevediana.

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA  
Universidad de Santiago

<sup>33</sup> Quevedo, Francisco de. *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, invidia, ingratitud, soberbia, avarizia*, edición crítica de Alfonso Rey. Universidad de Santiago de Compostela, 1985, cfr. p. 102, líneas 231-238 para el texto de la cita.

<sup>34</sup> Quevedo, Francisco de. *Vida de Marco Bruto*, en *Obras completas. Prosa*, edición de Felicidad Buendía. Madrid: Aguilar, 1966 (2 vols), vol I, pp. 915-980; cfr. pp. 921-922 para el texto de la cita.



## PARA UNA HISTORIA DE LA AGUDEZA VERBAL

El mismo título de esta ponencia sugiere que se sitúa dentro de la perspectiva que escogí en mi libro sobre *Quevedo y su tiempo*. Seguiré en efecto espigando agudezas verbales y procurando definir de manera más concreta unos paradigmas escritos relacionados con unas prácticas orales —debido a lo cual lo que se lee a continuación más se parece a olla podrida que a exposición discursiva—. Acepto el inconveniente por estar persuadido de que es tarea imprescindible acopiar y ordenar la mayor cantidad posible de documentos sobre realidades orales del pasado. Documentos es palabra que podrá parecer exagerada: puras huellas son las que sobreviven de dichas realidades. Pero el fenómeno no es tan excepcional como lo pensamos en ocasiones: la historia únicamente estudia huellas, cualquiera que sea el terreno que va labrando. En el presente caso deseáramos que estas huellas fueran más abundantes, y es cierto que el Siglo de Oro español, de tan espléndida riqueza por otra parte, ofrece corta cantidad de relaciones correspondencias, particulares, libros de memoria, diarios y textos de la misma tinta. No menos cierto es que nuestras ignorancias se deben frecuentemente a falta de atención o imaginación. Hace pocos años recordaba Margherita Morreale en articulillo tan breve que posiblemente se escapara a muchos de nosotros, que cabía utilizar las vidas de santos para enriquecer nuestros conocimientos sobre poesía popular<sup>1</sup>. Conviene generalizar esta observación y advertir que mal aprovechamos cantidad de textos que permiten ensanchar nuestra ciencia de la realidad oral áurea. No me las voy a dar de original: hace cinco años que Aurora Egido, a quien tanto deben nuestros estudios en este terreno lo mismo que en otros, lo decía en uno de estos seminarios. Obser-

<sup>1</sup> “Una fuente más para la recopilación de retruécanos y cancioncillas populares: las vidas de santos”, *RDTP*, 38 (1983), 259-261.

vaba que “las voces perdidas resultan abrumadoras”, corrigiendo acto seguido: “el vacío, no obstante, es relativo”<sup>2</sup>. En efecto el vacío es relativo, y no faltan los textos que concretan nuestros conocimientos sobre oralidad y formas enlazadas con la oralidad.

1. Primero el uso de motejar. He encontrado el primer motejador del reino en el siglo XVI, ignoro si el primero cronológicamente, pero indudablemente el primero dentro de la jerarquía social. Quiero hablar del rey Fernando el Católico. Andrés Bernáldez, cura de Los Palacios, describe la entrevista del rey Fernando y su yerno Felipe el Hermoso, entrevista que se celebra el 15 de julio de 1506 cerca de Puebla de Sanabria. Los próceres castellanos han venido numerosos para acoger a su nuevo soberano, demostración de lealtad que no parece encantarle al rey aragonés. Pero dejemos la palabra a Andrés Bernáldez:

Motejó el rey don Fernando al conde de Benavente, yéndole a besar la mano, lo abraçó y le dixo:

—Conde, ¿cómo os avéis fecho gordo?

El respondió que andando con el tiempo. E eso mesmo al duque de Nájara dixo çiertas palabras. E dixo al comendador mayor don Garçilaso:

—¿Y aun tú, García, también?

Y él respondió:

—Do la fe a vuestra Alteza que todos venimos ansí<sup>3</sup>.

A no ser que encierre el mote una segunda intención que se me escapa, me permitiré decir que don Fernando no demuestra talento excepcional de motejador. Poco importa: su grandeza pertenece al orden de la política, no al orden de la agudeza. Lo que me interesa ahora es observar que el primer gentilhomme del reino no se desdén de motejar.

2. Más significativo es un texto de Covarrubias. He procurado definir cierto uso de apodar edificios y pueblos, apuntando en especial un dicho de don Alonso Carrillo, caballero cortesano contemporáneo de los Reyes Católicos, el cual “de una casa que tenía los altos bien labrados y los bajos muy toscos, dijo que parecía camisa de mujer”, y otro de un tal don Enrique Enríquez, quien mirando la capilla granadina en que yacía el Gran Capitán, dijo “como era de sillería lo alto y de obra tosca lo de abajo, que era camisa de Holanda con faldas de estopa”<sup>4</sup>. Ahora descubro en el *Tesoro de la lengua castellana*, texto que no tiene nada de recóndito,

<sup>2</sup> “Literatura efímera: oralidad y escritura en los certámenes y academias de los Siglos de Oro”, *Edad de Oro*, VII (1988), p. 72, texto y nota.

<sup>3</sup> *Memorias del reinado de los Reyes Católicos*. Madrid: Real Academia de la Historia, 1962, p. 499.

<sup>4</sup> *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 36-37, y 145 para reflejos literarios de esta forma de ingenio.

unas frases según las cuales una agudeza de este tipo circulaba entre los estudiantes de Salamanca bajo el reinado de Felipe II:

Las mujeres ordinarias suelen traer las mangas y pechos de buen lienzo y las faldas de estopa [se trata de mangas, pechos y faldas de la camisa]; y a esta camisa apodó el otro estudiante, en mi tiempo, la torre de la Iglesia mayor de Salamanca, porque sobre la vieja añadieron las ventanas del campanario y el chapitel que estaba blanco y hermoso, y lo demás se quedó pardillo, como faldas de estopa<sup>5</sup>.

3. Fenómeno de alcance más general es el vaivén constante que se da entre agudeza escrita (o impresa) y agudeza oral. Escojamos un ejemplo, sacado del torneo acuático que describe *La Arcadia*. Viene una barca en forma de ballena, y reza el mote del que la rige

De tormento  
y vacía de contento<sup>6</sup>

Una letra muy comparable —“mi esperanza / va llena de descontento”— ya había aparecido con anterioridad: se puede leer en el romance morisco “En la más terrible noche” que imprime un pliego valenciano de 1592<sup>7</sup>. Pero el juego de palabras es sin ninguna duda anterior y extensamente difundido, puesto que viene anejo al conocido cuento de los honrados vecinos que bajaron al río a matar la ballena, cuento que, según advierte Correas, existe en varias zonas de España<sup>8</sup>. (Cierto que únicamente unos vascongados atrevidos habrían visto estos cetáceos, pero tanto los sermones como la iconografía tenían divulgada la historia de Jonás y la ballena.) Y no para en *La Arcadia* la carrera literaria de la ballena que va llena: sale al escenario gracias al maestro Tirso de Molina<sup>9</sup>. Nos las habemos, pues, con un juego de palabras oral, que se imprime en un romance y una novela, pasando después a las tablas, donde recobra su carácter oral. Idéntica demostración se podría llevar a ca-

<sup>5</sup> Covarrubias, *Tesoro de la lengua*, p. 279a.

<sup>6</sup> Lope de Vega, *La Arcadia*, “Clásicos Castalia”, núm. 63, p. 365.

<sup>7</sup> Antonio Rodríguez-Moñino. *Diccionario de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*. Madrid: Castalia, 1970, núm. 1.145. (El texto del romance en Durán, núm. 190).

<sup>8</sup> “En Valverde, moquillo verde; en Berlanga, lanza y albarda. Lugares son de Extremadura [...]. En Berlanga dicen que salieron a alancear una albarda, entendiendo que era ballena; lo mismo se dice de otros lugares, dándolos vaya con fingido cuento” (Correas, *Vocabulario de refranes*, ed. Louis Combet, p. 130a). Está en lo cierto el maestro Correas. Si bien los textos literarios suelen localizar el cuento en Madrid, la tradición oral de Aragón y Cataluña conserva claras huellas de localizaciones distintas.

<sup>9</sup> *Como han de ser los amigos*, I, *Obras dramáticas completas*, Madrid: Aguilar, I (1946), p. 143b. Es ejemplo particularmente elocuente. Otros textos, más numerosos, documentan el cuento de la ballena (Maxime Chevalier, *Cuentecillos tradicionales en la España del Siglo de Oro*. Madrid: Gredos, 1975, p. 3).

bo acerca del juego entre *malva* y *mal va*, que circula en los textos a partir del *Libro del buen amor*, y pertenece a la tradición folklórica del siglo XX.

Percibimos claramente esta realidad gracias a la feliz iniciativa de Melchor de Santa Cruz. Apuntar en algún cartapacio dichos cuentecillos agudos fue idea que a varios ingenios (por ejemplo Luis de Pinedo, o el criado del duque de Arcos que recopila los *Dichos graciosos de españoles*) se les había ocurrido, y no parece desacertado suponer que estos manuscritos dieran pie a nuevos relatos orales. Pero dentro de círculos obviamente reducidos. La edición de la *Floresta* evidencia el fenómeno de trasvase constante de oral a escrito y viceversa. La mayor parte de los dichos reunidos por Santa Cruz proceden de fuentes orales (o de manuscritos derivados de fuentes orales). Pero esta materia impresa vuelve a correr por los cauces de la oralidad. Maliciosamente subraya Góngora que los galanes se aprovechan de los dichos de la *Floresta*. No es malicia gratuita: galanes o no, los españoles (los franceses también) repiten oralmente las agudezas impresas en la *Floresta*. A continuación estas agudezas “orales” se apuntan en cartapacios, según evidencia la colección de *Cuentos* de Arguijo, que reproduce 28 textos tomados de la colección de Santa Cruz. A partir de este manuscrito, y de otros, las mismas agudezas serían repetidas por otros locutores. Escrito y oral funcionan como los cangilones de la noria<sup>10</sup>. Y ésta no es más que una trayectoria posible. Otra ofrece la comedia: un dramaturgo puede lanzar a las tablas un dicho o un cuentecillo de la *Floresta* (el caso se da con cierta frecuencia en la comedia lopesca). En estas circunstancias también la facecía vuelve a correr por el cauce de la oralidad de donde procedía. Igualmente puede deslizarse en un vejamen universitario, como ocurre en Granada en 1598 según demostró Aurora Egido<sup>11</sup>. Los caminos que pueden recorrer las formas agudas son múltiples, y no pretendo haberlos explorado todos. Básteme dejar sentado que en este terreno oral y escrito no son en el siglo XVI entidades opuestas, sino complementarias.

4. Fenómeno plenamente oral es el de la improvisación poética. El interés que en los años pasados han despertado la vida palaciega y sus pasatiempos así como los vejámenes académicos y los gallos universitarios condujo a evidenciar la actividad de los poetas repentistas en tiempos de Felipe IV y Carlos II. Bajo unas apreciaciones elípticas adivinamos la boga de que gozaron en la corte y en alguna aca-

<sup>10</sup> Alguna vez coinciden curiosamente los textos de los mejores ingenios con las agudezas de la *Floresta*. Compárese: “A uno que no tenía más de dos colmillos en la parte de arriba dijo Alonso Carrillo que traía las quijadas sobre dos muletas, como tullido” (*Floresta española*, VII, 2, 7, “Bibliófilos Españoles”, p. 193) y “tu maldita y descomulgada tía [...] de día me comía y de noche me cenaba, y con aquellos dos colmillos que sirven de muletas a sus quijadas, pedía casi tanto como tú con más dientes que treinta mastines” (Quevedo, *Carta del Caballero de la Tenaza*, XVI, *Obras satíricas y festivas*, “Clásicos Castellanos”, núm. 56, p. 85). ¿Agudeza familiar? ¿Coincidencia fortuita? ¿Reminiscencia inconcreta?

<sup>11</sup> “Un vejamen de 1598 en la Universidad de Granada”, *Silva de Andalucía (Estudios sobre poesía barroca)*. Diputación Provincial de Málaga, 1990, pp. 185 y 202.

demia unos sujetos superdotados como Cristóbal el ciego, natural de Ciempozuelos, su feliz competidor Antillano o Alonso Chirino Bermúdez<sup>12</sup>. Estas actuaciones merecen en efecto la atención. Conviene recordar que se inscriben dentro de una tradición larga que ya se documenta en la corte de los Reyes Católicos y en la de Carlos V: Gabriel de Mena, músico del almirante don Fabrique Enríquez, se hizo famoso por su talento de repentista, según apunta Luis Zapata<sup>13</sup>. Conviene recordar también que esta habilidad, que puede parecernos pasatiempo insustancial, fue alabada por los mejores ingenios del siglo: Lope habla con admiración de Bautista de Vivar, “monstro de naturaleza en decir versos de improviso con admirable impulso de las musas”<sup>14</sup>; nos cuenta Juan Rufo de un caballero que consiguió glosar, “puesto sobre un pie, sin llegar el otro al suelo”, el verso “Estoy tal, que ya no oso”<sup>15</sup>; Cervantes nos cuenta de unas quintillas “de consonantes dificultosos” improvisadas en cierta ocasión por dos caballeros, uno andaluz y otro catalán<sup>16</sup>. Confesemos que estas quintillas no nos parecen ninguna maravilla. Pero posiblemente Cervantes, quien habla de “la gracia [de poeta] que no quiso darme el cielo” envidiara la virtuosidad que con tanta soltura alcanzaban unos repentistas que juzgamos como simples poetastros. Lo cierto es que, para entender lo que representa en la vida cultural del siglo la agudeza oral, se impone, entre otras tareas, la de reunir los textos que mencionan y aclaran la improvisación, sea palaciega sea académica, y nos permiten apreciar el prestigio que gozó entre caballeros y literatos.

<sup>12</sup> Véanse Aurora Egido, “Literatura efímera...”, art. cit., p. 74; Alfred Morel-Fatio, “Académie burlesque célébrée par les poètes de Madrid au Buen Retiro en 1637”, *L’Espagne au XVI et au XVII siècle*, Heilbronn, 1878, p. 619; Hannah E. Bergman, “El Juicio final de todos los poetas españoles muertos y vivos (ms. inédito) y el Certamen poético de 1638”, *BRAE*, 72 (1975), p. 596; Willard F. King, *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII*, Anejos del BRAE, X (1963), p. 80-81.

<sup>13</sup> *Miscelánea*, núm. 195, “Biblioteca clásica Castilla”, núm. 21, p. 236 y 254-255. Otro repentista (¿o el mismo?) a quien le pregunta don Fabrique Enríquez cómo habrá descansado cuando el desgraciado ha tenido que contentarse de una cama malísima, replica “de repente” (recuérdese la corta estatura del almirante):

Con pulgas y con calor  
es imposible, señor,  
poder dormir la persona,  
y más oyendo una mona  
que me cantaba al albor

(*Dichos graciosos de españoles*, núm. 179. En seguida se advierte la reminiscencia del romance del *Prisionero*).

<sup>14</sup> *La Dorotea*, IV, 2, Madrid, Castalia, 1968, p. 327.

<sup>15</sup> *Las seiscientas apotegmas*, “Clásicos Castellanos”, núm. 170, p. 128.

<sup>16</sup> *El amante liberal*, “Clásicos Castalia”, núm. 120, p. 190-191. En cambio habla Covarrubias con evidente desprecio de ciertos poetas “que hoy día se usan en la Corte [...] hombres sin letras, sin entendimiento, puros romancistas, copleadores de repente, y trovadores de pensado, y en todo tiempo ignorantes” (*Tesoro*, p. 385a).

5. Hace tiempo que la erudición ha delineado razonable cantidad de paradigmas de sonetos: soneto de correlación bímembre, soneto de juegos antitéticos, soneto dialogado, soneto sobre soneto en especial. Se entiende que esta afirmación se aplica al territorio del soneto serio; no se ha prestado la misma atención, ni mucho menos, a los paradigmas jocosos. Ahora bien habrán observado todos los curiosos que el estudio y publicación de manuscritos poéticos áureos enriquece nuestros conocimientos hasta tal punto que dentro de poco será preciso volver a escribir la historia de la poesía que practicaron los españoles bajo los Austrias. Tratándose de los paradigmas jocosos o agudos, que son los que me interesan ahora, observo que:

a) El *Cancionero de Pedro de Rojas* ofrece, aparte de “Gesto de clueca, vieja desabrida” (núm. 99), que ya tenía apuntado<sup>17</sup>, otro soneto en apodos que también él es caricatura de vieja: “No me persigas, gesto de alpargate”<sup>18</sup>.

b) La escaramuza de apodos, que definía yo como ejercicio palaciego por una parte, y por otra parte como escena de farsa adoptada por la comedia lopesca<sup>19</sup>, también es género poético independiente. Conozco ahora dos composiciones de este tipo: el diálogo “Agua va / hela va / cata do va” del *Cancionero sevillano de h. 1568*<sup>20</sup> y la *Matraca entre dos* del manuscrito 2.803 de la Biblioteca de Palacio<sup>21</sup>. Dos textos conozco yo; otros posiblemente conozcan más.

c) La caricatura en apodos del hombre de corta estatura, que me parecía esfumarse después de 1600<sup>22</sup>, se mantiene tenazmente (¿o resucita?) en los vejámenes académicos y universitarios de segunda mitad del siglo XVII:

— El que se lee en la Academia jocosa celebrada con motivo del nacimiento del conde de Aliaga en fecha no muy posterior a 1654<sup>23</sup>.

— El que se lee en una Academia celebrada en Badajoz en 1684<sup>24</sup>.

— El que se lee en la Universidad de Granada en 1687<sup>25</sup>.

<sup>17</sup> *Quevedo y su tiempo*, p. 71.

<sup>18</sup> *Cancionero de Pedro de Rojas*, Cleveland State University, 1988, núm. 42.

<sup>19</sup> *Quevedo y su tiempo*, p. 28, 65-67, 227-228.

<sup>20</sup> Margit Frenk, “El Cancionero sevillano de la Hispanic Society (ca. 1568)”, *NRFH*, 16 (1962), núm. 28.

<sup>21</sup> *Cancionero de poesías varias. Manuscrito 2.803 de la Biblioteca Real de Madrid*, Madrid, Patrimonio Nacional, 1989, núm. 30.

<sup>22</sup> *Quevedo y su tiempo*, p. 67.

<sup>23</sup> José Sánchez. *Academias literarias del Siglo de Oro español*. Madrid: Gredos, 1961, p. 123.

<sup>24</sup> M.ª Soledad Carrasco Urgoiti, “Notas sobre el vejamen de Academia en la segunda mitad del siglo XVII”, *Revista Hispánica Moderna*, 31 (1965), p. 110, nota.

<sup>25</sup> Aurora Egido, “Floresta de vejámenes universitarios granadinos (siglos XVII-XVIII)”, *BHi*, 92 (1990), p. 322.

El vejamen, según permiten apreciar los estudios de nuestros colegas, es académico y universitario. También fue, alguna vez por lo menos, ejercicio cortesano: véanse las *Coplas de Don Antonio de Velasco a muchos caballeros de la corte, porque iban a jugar a la pelota a casa de Antonio Sarmiento donde él y otros andaban enamorados*, copiadas en un manuscrito de la Biblioteca Real<sup>26</sup>. El vejamen oscila entre vida palaciega y existencia universitaria.

d) El retrato en equívocos y el relato en equívocos tienen infelices retoños en dos fragmentos de las *Aventuras de don Fruela*<sup>27</sup>; digo infelices porque el primero copia descaradamente el capítulo primero del *Monstro imaginado* de Ledesma<sup>28</sup>, mientras que la extensa relación de don Sancho en la tercera jornada de la *Comedia del hermano de su hermana* versifica los capítulos II, III y IV del mismo *Monstro*. La agudeza verbal, como otras formas literarias, llega fácilmente a repetirse y fácilmente cae en artefactos mediocres cuando deja de elaborarla un Quevedo.

Los bosquejos que he trazado no agotarán realidad tan rica y compleja como es la poesía de la agudeza (quiero hablar de la agudeza verbal). Existen sin duda más paradigmas jocosos o agudos que los que he detectado: los definirán los buenos conocedores de los fondos manuscritos de las grandes bibliotecas españolas. Cuando hayamos elaborado relación completa de estos paradigmas, observado su difusión y reconstruido su itinerario, formaremos concepto más claro de lo que fue la poesía aguda y la podremos ordenar apoyándose en unas familias de obras de contornos exactamente definidos. Será lícito preferir otros principios clasificadores. Este tendría la ventaja de ser principio de los que construyeron esta poesía. Y las perspectivas de los honrados artesanos de la literatura (no hablemos de los grandes ingenios) suelen valer más que nuestros esquemas y nuestra subjetividad.

MAXIME CHEVALIER  
Universidad de Burdeos

<sup>26</sup> *Cancionero de poesías varias*. Manuscrito núm. 617 de la Biblioteca Real de Madrid, El Crotalón, Madrid, núm. 287.

<sup>27</sup> Francisco Bernardo de Quirós, *Aventuras de don Fruela* (1656). Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1984, pp. 301-302 y 377-381.

<sup>28</sup> Alonso de Ledesma, "Al Monstro imaginado", texto impreso en los últimos folios de su *Romancero y Monstro imaginado* (Madrid, 1615).



## QUEVEDO Y LAS ACTUALIDADES DE SU TIEMPO

Quiero aprovechar el tema de nuestro congreso para relacionar entre sí dos campos de investigación en los que me he centrado desde hace tiempo: por una parte, desde luego, Quevedo; por otra, la construcción y transmisión de las noticias en el siglo XVII. Empecemos, ¿por qué no?, con una perogrullada. Quevedo nace, vive y muere profundamente inmerso en la actualidad de su tiempo. En el muy poco que yo tengo a mi disposición intentaré indicar cómo las actualidades inciden directa y crucialmente en gran parte de sus escritos, empezando con su epistolario y pasando luego a sus obras en verso y en prosa.

Hace treinta y cinco años Raimundo Lida disertó sobre la correspondencia de Quevedo con el fin de demostrar que sus cartas “marcan las peripecias de ese agitado camino” que representa su vida<sup>1</sup>. Lo que yo quisiera destacar de su epistolario es, sencillamente, la intensa obsesión que sintieron tanto Quevedo como algunos de sus correspondientes por mantenerse al corriente de lo que pasaba en el mundo. En muchas cartas suyas vemos cómo se entera de las últimas noticias venidas de fuera, para comunicárselas después a sus correspondientes. Podemos señalar, a título de ejemplo, las cartas que a finales de 1630 mandó desde Madrid al duque de Medinaceli. En una de 20 de octubre, después de referirse a los negocios del duque que está tramitando en la corte, Quevedo le cuenta las noticias que acaban de llegar con el correo de Italia: “trujo de nuevo la muerte del marqués de Spínola a 27 del pasado; que la peste andaba muy viva; que Génova se guardaba con extraordinario

<sup>1</sup> Raimundo Lida, “Cartas de Quevedo”, en *Letras hispánicas. Estudios, esquemas* (México/Buenos Aires, 1958), pp. 103-123, p. 103. Véase ahora Mercedes Sánchez Sánchez, “Lo público y lo privado: acerca del epistolario de Quevedo”, *Edad de Oro*, 12 (1993), 293-301, y su estudio contenido en el presente volumen.

desvelo. Nada del Casal; que el rey de Francia estaba bueno.” Luego, sin intercalar pausa alguna, le refiere noticias venidas de Cataluña y de Segovia, y añade las últimas miserias padecidas en la capital: “Habían llegado cinco galeras a Barcelona, en que pasará el duque de Feria, que aguardaba al conde de la Roca, que ya está allá. Su majestad está en Balsaín; entiéndese pasará a Guisando. Aquí llueve y hace hambre y otras cosas peores: no hay de qué dar cuenta a vucelencia; todo es plaga” [CXXIV]<sup>2</sup>. Tres días después le asegura en otra carta: “Aquí no hay novedad; de alguna parte buenos días; sino que nadie los mete en casa, y así se andan por las calles” [CXXV]. El 1 de diciembre le comenta: “Aquí no hay novedad alguna, todo es hablar en esto del Casal al albedrío de lo que cada uno juzga” [CXXVII]. Luego Quevedo recibe carta del conde de la Roca, escrita desde Génova a 12 de noviembre [CXXVI], con la noticia de que los franceses han vuelto a expulsar las fuerzas españolas de la fortaleza de Casale, noticia que comunica el día 7 de diciembre al de Medinaceli, y quince días más tarde añade más noticias, recién llegadas, sobre la misma campaña<sup>3</sup>.

En estas y en otras muchísimas cartas vemos cómo tanto Quevedo como sus más íntimos correspondientes están pendientes de la última noticia, revelándose como ávidos consumidores de las actualidades que les llegan por muchísimas vías: no tan sólo por cartas (y por copias de otras) que les envían desde diversos lugares, sino también por sus contactos con personajes importantes del gobierno, bien situados para enterarse de decisiones tomadas, o por tomar, en los consejos reales y por noticias traídas por embajadores, mensajeros y correos<sup>4</sup>. El afán de noticias de nuestro autor no disminuye cuando se encuentra lejos de la corte, sino todo lo contrario. Una de sus principales actividades en la Torre de Juan Abad consiste precisamente en esperar impacientemente las noticias que le llegan desde Madrid para transmitir las inmediatamente a sus amigos que se encuentran igualmente alejados de ese foco primordial de información.

En los quince últimos años de su vida podemos apreciar cómo sigue, paso a paso, el desarrollo de las hostilidades entre Francia y España, una serie de sucesos que quedarán reflejados en algunas de las obras que comentaremos más ade-

<sup>2</sup> Los números romanos se refieren a la numeración del *Epistolario completo de D. Francisco de Quevedo-Villegas*, ed. Luis Astrana Marín (Madrid, 1946).

<sup>3</sup> “Por aquí andan relaciones del marqués de Santa Cruz, quejas del duque de Lerma; y se dice el duque se ha quejado (acerca del suceso de Casal) de Santa Cruz. Vino nueva de Génova, en carta a Octavio Centurión, que ya habían vuelto los franceses a salir de Casal. Mas si hubiera paz u conciertos, desde que se avisó, había de haber venido correo por tierra; pues no viene, mala señal. Aquí se dice apretadamente la ida del rey a Barcelona, a Cortes; de don Fernando, a Flandes” [CXXXI]. Mercedes Sánchez Sánchez (“Lo público...”, p. 295) se refiere, con razón, al “tono noticioso” de muchas de las cartas de Quevedo.

<sup>4</sup> Nótese, por ejemplo: “Hoy ha venido correo de Ingalaterra por San Sebastián. Hasta ahora no se sabe nada” [CLXXXIX].

lante. Donde más claramente puede seguirse este proceso es en su correspondencia con el duque de Medinaceli y con Sancho de Sandoval. El 14 de enero de 1635 le escribe a éste desde la Torre: “De Madrid no hay novedad. Sólo que Su Majestad dicen va por Mayo a Perpiñán” [CXLV]; y el 19: “Escribiéronme de Madrid que estando ya el marqués de Leganés en España le había sido orden que volviese a París con la embajada a que había de ir el duque de Medinaceli, y que de su respuesta ha de resultar rompimiento con Francia o la paz” [CXLVI]. A lo largo del año vemos cómo tiene a su amigo al corriente de las actualidades, tanto de la corte como de la guerra con Francia, que él supone le pueden ser de mayor interés. En una carta con fecha del 11 de diciembre declara: “Mi señor: estando para partir [de la Torre], me llegaron anoche, lunes, de Madrid veintiocho pliegos de cartas, que me obligan a escribir ocho días de día y de noche” [CLVIII]. Gracias a la casi agencia de noticias montada por Quevedo en la Torre, Sandoval se entera de los rumores y las noticias que circulan en Madrid. “No tengo más chismes” [CLX], le confiesa Quevedo en una ocasión, después de contarle muchas cosas. “Desta estafeta no puedo avisar a v. m. nada, porque escribo el sábado y ella llega mañana a mediodía, y no puede dejar de haber alguna novedad” [CCLX], le informa en Nochebuena de 1644, dando a entender que en la Torre había servicio de correos incluso el día de Navidad. En los últimos meses de su vida Quevedo manifiesta una relación semejante con Francisco de Oviedo: “Beso a vuesa merced su mano por el cuidado que tiene de desayunar mi noticia con las nuevas desa corte” [CCLXI], le escribe desde Villanueva de los Infantes el 8 de enero de 1645, y a finales de mayo le comunica su ansia casi febril por saber el desenlace del sitio puesto por los catalanes al puerto de Rosas: “Cada estafeta espero el socorro de Rosas; quiera Dios que sea en breve” [CCLXXIX]. Una carta suya de 17 de enero se envió, según parece, junto con una de un capellán de Villanueva: “Con este ordinario escribo a Pedro Coello, en pliego del capellán don Gabriel de Alarcón [...] y por eso acude a él el carro ordinario de aquí que va y viene a Madrid” [CCLXIII]. ¿Puede deducirse de esto que la correspondencia que llevaba dicho carro era lo que Quevedo denominaba “el ordinario”?

Quevedo formó parte de numerosas redes de comunicación. Buen indicio de la variedad de fuentes de información que tenía a su alcance, incluso hallándose en la Mancha, es uno de los muchos comentarios que a principios de 1636 hace a Sandoval sobre los rumores que corrían acerca de la muerte del duque de Osuna, nieto del privado de Felipe III: “Este ordinario me escribieron que no había desengaño de la muerte de nuestro Duque; que la nueva que ha corrido vino en una carta por Lisboa y en una gaceta de Francia [...] Todo esto me tiene muy melancólico, si bien me esfuerzo a esperar al primer correo, porque no ha venido de Flandes ninguno” [CLXI]. Aquí se trata de cartas particulares, del correo local de periodicidad regular (el ordinario), de la prensa extranjera (una gaceta francesa) y del correo in-

ternacional entre Flandes y España<sup>5</sup>. Además, el que en este sentido Quevedo no es, ni mucho menos, un caso aislado se aprecia perfectamente por el hecho de que él mismo satisface a su vez la demanda de noticias de sus correspondientes. Es más: los medios de información de la España de su tiempo consistían principalmente en copiar a mano, o bien en hacer imprimir, cartas informativas enviadas por un señor a otro. Las noticias que se publicaban se imprimían en forma de pliegos, normalmente de cuatro o de ocho páginas, casi siempre tituladas *relación*, cuya principal característica consistía en que normalmente trataban cada una de un solo suceso.

Es a este tipo de informe al que se refiere Quevedo cuando termina una carta al de Medinaceli diciéndole: “A mi señora la Duquesa beso la mano, y que yo remitiré a su excelencia la relación de las fiestas de Barajas que se hizo por orden de mi señora la condesa de Olivares para enviar a la reina de Hungría” [CXXIII]; y cuando en una carta al P. Pedro Pimentel, hablando de la caída de Perpiñán en 1642, escribe: “De Madrid recibí otra Relación de un padre de la Compañía que está con el marqués de los Vélez y estuvo en el suceso, escrita al padre Fonseca” [CCXXIII]<sup>6</sup>. A diferencia de la gran mayoría de españoles de su tiempo, Quevedo conoció también otro tipo de folleto informativo, la gaceta o compendio de retazos de noticias procedentes de varias partes del mundo y que no llegó a implantarse en España hasta que en 1661 se fundó en Madrid la *Gaceta Nueva*. Ya le hemos visto mencionar “una gaceta de Francia”. Gracias a sus largas estancias en Italia, habría de conocer también las italianas. Sin embargo, es a la diversidad de noticias contenidas en sus propias cartas a la que parece referirse nuestro autor cuando, en 1636, escribe a Sandoval desde la Torre, después de contarle las últimas noticias: “Hasta aquí habló la Gaceta” [CLXXXIV], y, dos años después: “aquí, en tanto debo ser-

<sup>5</sup> Compárese: “Antes de ayer escribí a v. m. y le remití una carta del duque de Medinasidonia, que en un pliego me remitió don Alonso [¿Mejía?] con uno que llevaba vino de la Membrilla para el vicario” [CLXXXVI]. En *Su espada por Santiago* Quevedo se refiere a una especie de propaganda de buzón del siglo XVII: “[un libelo infamatorio] que en verso han hecho contra mí [...], con nombre supuesto impreso sin licencia, repartido con pliegos echados en las estafetas, achacándome liras y respondiéndome maldades; cuyo título es *Al poema delirico de don Francisco de Quevedo*. Yo le tengo, que le recibí con porte y le pagué...” (Francisco de Quevedo Villegas, *Obras completas*, ed. Felicidad Buendía [Madrid, 1961], I, “Prosa”, 442b. En notas subsiguientes, las referencias que comienzan “I” se refieren a esta edición.).

<sup>6</sup> Entre otras referencias a relaciones pueden citarse las siguientes: “Esa carta tuve de nuestro amigo don Alonso para v. m. y esa Relación del bautismo del hijo que nació al duque de Medinasidonia, su amo. No he hallado, hasta hoy, que se ofreció, el portador, con quién remitirlas. La Relación está muy bien escrita: así creo lo parecerá a v. m.” [CLXXXIV]; “Aquí he visto hoy una relación escrita por un padre de Santo Domingo, que se halló en el ejército de Badajoz, que, aunque es infamísima para la nación, parece puntual y verdadera: y es día por día, y hora por hora” [CCLXI]. Parece que se trata más bien de una noticia, o simplemente de una lista, cuando Francisco de Oviedo le escribe: “Yo quedo contentísimo con la relación de las honras” [CCLVI].

vir con la variedad de la gaceta" [CXCIV]<sup>7</sup>. Y cabe señalar que Sandoval también debía de entender el significado de la palabra *gaceta*.

Al igual que la prensa de su tiempo, las cartas de nuestro gacetero comentan una amplia gama de temas. En febrero de 1636 vemos cómo menciona los estragos del mal tiempo en Castilla [CLXV]. Diez años antes había recibido de Rodrigo Caro una relación detallada de la inundación de Sevilla referida también en varias relaciones impresas, tal y como parece haber anticipado Caro: "Quisiera escribir a Vm. una cumplida y diestra relación de la inundación desta ciudad, en que me hallo como testigo de vista al tiempo deste miserable suceso, y pienso que por otro camino tendrá Vm. noticia dél" [LXXX]. Sin embargo, en su constante afán de saber nuevas de la corte y de las guerras europeas, Quevedo coincide con dos de las principales motivaciones de la prensa de su tiempo: su correspondencia contiene referencias a viajes reales, a la construcción del palacio del Buen Retiro, a partidas de caza, a fiestas y justas cortesanas, y a la llegada a la corte de importantes personajes<sup>8</sup>, como también muchísimas referencias a los progresos de los ejércitos y ar-

<sup>7</sup> Compárese: "Estos son los sucesos y semblantes del mundo. V. m. se los lea al señor don Alonso [¿Mejía?], que yo no se los duplico en su carta, remitiéndome a ésta en la parte de gaceta" [CXCIII]; "Aquí, señor, todo es rumores de guerra y grandes amenazas a Navarra, y que se temen hartos [...] No hay otra novedad. De todo tendrá v. m. gaceta siempre" [CXCVIII]. En su comunicación publicada en este mismo tomo de *Edad de Oro* Mercedes Sánchez comenta con perspicacia el hecho de que en muchas cartas Quevedo ordena cuidadosamente las noticias nacionales e internacionales que refiere, procedimiento que se aproxima mucho al de las gacetas. Debo a la gentileza del profesor Crosby el haberme facilitado varias referencias a estafetas y gacetas contenidas en las cartas de Quevedo. Una de estas referencias me parece especialmente interesante por indicar que, además de tener acceso a la prensa francesa, y seguramente también a la italiana, Quevedo pudo por lo menos en alguna ocasión haber leído también algún periódico redactado en latín: "Malas nuevas han tenido en las gacetas latinas de Alemania" (carta de 14 de agosto de 1642).

<sup>8</sup> Véase, a título de ejemplo: "De Madrid me avisan que fue abundante de galas el bautismo de la señora Infanta [...] Dicen se previenen justas para la Pascua" [CXLVIII]; "Sus majestades fueron el día que la reina, nuestra señora, se levantó de parida, al Buen Retiro. Hubo grandes galas; acabóse el salón, que encarecen mucho, y más lo que ha crecido aquel Palacio en inmensamente ricos atavíos. Hubo fiesta de fieras, dicen, entretenida" [CXLIX]; "Ya empieza a pasar por aquí gente de la Flota. Lo primero ha sido un carro con tres tigres y alhombros ricos de la China y colgaduras para el Buen Retiro, que invía desde el Pirú el conde de Chinchón" [CLX]; "Con el primero correo sabremos lo que ha habido, y la entrada de la princesa de Cariñán y las fiestas que se le han hecho, que se prevenían grandes; es verdad que ni tenían caballos, ni para vestirse, y esto supe de más de seis que estaban convidados y se excusaban por desnudos." [CLXXXII]; "Antes de ayer hubo sortija y faquín en el Buen Retiro. Corrieron premios. Corrió Su Majestad, Dios le guarde" [CLXXXIX]; "Mañana entran aquí Casimiro, hermano del rey de Polonia, y el duque de Módena, aquél llamado y éste a pretensiones grandes" [CXCVII]; "De Madrid me escriben no hay novedad alguna, de Madrid; que su Majestad en Aranjuez mató un jabalí y un lobo, y Su Alteza otro" [CCLXII]. Mercedes Sánchez Sánchez observa, acertadamente, que muchas de las cartas escritas por Quevedo al duque de Medinaceli y a Sancho de Sandoval contienen "crónicas de la familia real" y que Quevedo "desempeña un papel de cronista, de narrador de algunos momentos de la historia de España" ("Lo público...", pp. 296, 297). Robert Jammes señala que, a partir de 1617, Góngora también escribe a sus amigos cordobeses como si fuera "le gazetier de la Cour" (*Etudes sur l'oeuvre poétique de don Luis de Góngora y Argote* [Burdeos, 1967], p. 322).

madras tanto de España como de sus aliados y enemigos<sup>9</sup>. En todo ello, nuestro autor se aproxima mucho a los gaceteros semiprofesionales de la época que proveían de cartas de noticias manuscritas a un cierto número de amigos o clientes<sup>10</sup>.

No obstante, a diferencia de las relaciones impresas, cuyo mensaje no deja nunca de ser triunfalista, el epistolario de Quevedo ostenta a menudo ironía y sarcasmo al tratar de la vida de corte y pesimismo al comentar, especialmente hacia el final de su vida, los desastres de la guerra<sup>11</sup>. En sus últimas cartas aún, de un modo a la vez genial y profundamente conmovedor, su propio declive corporal con los fracasos sufridos por las armas españolas, haciendo referencia, en una que escribió a Francisco de Oviedo, a la manera en que las relaciones impresas doraban siempre las noticias: "Los sucesos de la guerra me parecen a los de mi convalecencia: salgo de un mal y entro en otro. Dios lo remedie, señor don Francisco; que verdaderamente estas cosas grandes ni se sanan ni se autorizan variándolas en las relaciones" [CCLXXXVI]. Su desdén de la poca fiabilidad de la prensa se transparenta también en la frase que sigue: "Hame caído en gracia lo de que parió una mu-

<sup>9</sup> Cito un solo ejemplo: "El Sr. D. Juan de Issasi me avisa que D. Diego Mejía había llegado a La Margarita, isla de Francia; que ganaron y fortificaron Villafranca; y Santa Cruz escribe son importantísimas. Yo bien las sé. Escriben que el ejército francés con Mos de Forza y el Cardenal de la Valeta habían presentado dos veces la batalla al ejército imperial que tiene Galasso, y que el Galasso no había acetado, que los suecos, en número de veinte mil, entraban por la Pomerania, por las paces que han hecho con el Polaco, y que el rey de Hungría iba en su oposición. Todo esto me duele a mí. De Flandes dicen que el enemigo expugna el Esquenque; empero, que está con seis mil hombres bien fortificado, y que Su Alteza alojaba allí y había fortificado a Xenepe. Mos de Valanzón ha corrido casi toda la Picardía, quemando muchas aldeas y fatigando la Francia por aquella parte. V. m. colija desto el consuelo que le pareciere para nuestras armas" [CLVIII].

<sup>10</sup> Debo a la gentileza de Mercedes Sánchez Sánchez la noticia del artículo de Luis Iglesias Feijoo, "Una carta inédita de Quevedo y algunas noticias sobre los comentaristas de Góngora, con Pellicer al fondo", *Boletín de la Biblioteca de Menéndez y Pelayo*, 59 (1983), 141-203, en el cual se señalan algunos de los contactos profesionales habidos entre Quevedo y José de Pellicer. En dicho artículo se cita (p. 198) la siguiente frase de la carta escrita por Quevedo a Pellicer en mayo de 1628: "las nuevas que vuestra merced me dio por nuevas me divertieron y hicieron mucho", lo cual podría dar a entender que, cuando Quevedo se ausentaba de Madrid, era una de las personas a las que Pellicer enviaba regularmente noticias. Sin embargo, en dicho artículo no se hace mención alguna de los *Avisos* de Pellicer, o sea, las gacetas particulares que escribió como mínimo entre 1639 y 1644 y que se parecen en muchos aspectos al epistolario de Quevedo.

<sup>11</sup> Podrían multiplicarse los siguientes ejemplos: "Lo de Italia está muy trabajoso, y se dice pasa el [rey] de Francia en persona, que sería malo. Flandes está peor, y los Estados que se ven perdidos después de la toma de Breda, hacen Junta general para ver qué podrán hacer y se presentar a su majestad en su defensa" [CXCI]; "Todo es guerras terribles [...] Lo de Italia está en mayor aprieto. Dios nos ayude" [CXCVI]; "todo es levas y prevenciones de guerra" [CCII]; "Persuádeme a creer que Perpiñán no se rindió [a las fuerzas españolas] a 9 [¿de setiembre? de 1642], el deseo de la costumbre de legalizarse las malas nuevas" [CCXXI]; "Siempre sospeché se perdería Perpiñán [...] No juzgo fácil el poner sitio a Lérida y defender a Tarragona [...] Esta ciudad [Pamplona] está cuidadosa con el aprieto de Ciudad Rodrigo" [CCXXII]; "esta desastrada salida y vuelta [de Portugal]" [CCLX]; "Muy malas nuevas escriben de todas partes y muy rematadas, y lo peor es que todos lo esperaban así" [CCXCI].

jer por la boca un hijo, como si todos los gaceteros y mentirosos no pariesen por la boca ejércitos y sucesos y cosas notables" [CCLXXXVI]<sup>12</sup>.

Cabe notar que el epistolario de Quevedo contrasta con la prensa de su tiempo también, al menos en alguna ocasión, en lo que toca a su estilo burlesco. La carta en que le relata al marqués de la Velada las gracias y desgracias de su viaje a Andalucía en el séquito real en la primavera de 1624 constituye un buen ejemplo. Sin embargo, para nuestro propósito, lo más interesante es la frase del marqués en la que comenta ésta de Quevedo: "Al estribo, Mendoza, el negro en duda y mulato de contado" [LXIX]. Siguiendo el chiste racista gastado por nuestro satírico a expensas de su compañero de viaje, el marqués le informa de que "Andrés, aquel anochecido de rostro, tan Mendoza por línea curva como mulato por línea recta, ha enviado aquí quejas de que vuesa merced escribe las nuevas sin su licencia" [LXX]. ¿Quién fue ese tal "Andrés [...] tan Mendoza" que pretendidamente se quejaba de que Quevedo escribiese noticias "sin su licencia"? Pues, ni más ni menos que Andrés de Almansa y Mendoza, el cronista semioficial de la corte en los primeros años del reinado de Felipe IV, amén de admirador, diseminador y defensor de las *Soledades* de Góngora en la Villa de Madrid. La alusión del marqués nos interesa sobre todo por el hecho de que compara la carta de Quevedo con las del periodista más conocido de su época, comentando, sin duda, el contraste que salta a la vista entre la vitalidad conceptista de nuestro autor (cuyo igual, dicho sea de paso, no se encuentra en ninguna de los millares de relaciones impresas) y la (tanto para nosotros como, sin duda, para Quevedo) pomposidad retórica que era la marca estilística de Almansa. Que Almansa publicara o no una relación del viaje, sabemos al menos de una relación de la entrada real en Sevilla el 1 de marzo de 1624 escrita por un tal Jerónimo de Espino.

En una carta dirigida al conde-duque de Olivares sobre un tema de actualidad, es el propio Quevedo quien alude a una relación publicada poco antes por el mismo Andrés de Almansa. Se trata de la relación del auto de fe, celebrado el 21 de enero de 1624, que culminó en la quema, en la Plaza Mayor de Madrid, de Benito Ferrer, catalán y "por vía materna Hebreo", por haber cometido en la corte un espectacular acto de sacrilegio. La relación de Almansa se había publicado en Madrid y luego, algo resumida, en Sevilla<sup>13</sup>. En su carta Quevedo se lamenta de que

<sup>12</sup> No conozco ninguna relación que hable precisamente de un nacimiento bucal, aunque sé de una, publicada en Madrid en 1633, que cuenta "la nouedad mayor que jamas se ha visto, de vna muger que pario siete hijos todos varones de vn parto". Lope de Vega comenta otra, publicada en Barcelona en 1606, que trata de un hombre que había parido un niño en Granada (véase Pierre Córdoba, "L'homme enceint de Grenade: contribution a un dossier d'histoire culturelle", *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 23 [1987], 307-330).

<sup>13</sup> Falta todavía por hacer un buen estudio de la producción 'periodística' de Almansa. Para la denuncia por parte de Quevedo de otro pretendido acto de sacrilegio cometido por judíos en el Madrid de su tiempo, véase el estudio de Santiago Fernández Mosquera en este mismo volumen de *Edad de Oro*.

fuese tal la imperturbabilidad de Ferrer al ser quemado vivo, que causó impresión en el vulgo que la presencié. Según argumenta Quevedo, en vez de quemarlos en la capital, sería más prudente ajusticiar semejantes sacrilegos en secreto, o por lo menos lejos de la corte, para que no asistiera ni “toda la gente baja” de Madrid ni “los embajadores de príncipes herejes” [LXXIV]. En cuanto a estos últimos, prosigue Quevedo, “cuando lo sepan, es diferente la eficacia de la relación a la de la vista”, o sea que les escandalizará menos leer la noticia que asistir al acto. La principal preocupación de Quevedo consiste en que otros se animen a seguir el mal ejemplo de Ferrer, y menciona un crimen de imitación que se acababa de producir. No cabe duda de que se está refiriendo al sacrilegio cometido ese mismo año en el convento de San Felipe por un tal Reinaldos de Peralta, francés, a quien se dio garrote antes de quemarlo en la misma Plaza Mayor. De este caso conocemos tres relaciones distintas, publicada una en Madrid, otra en Sevilla, y la tercera en Barcelona.

En lo que sigue, quisiera considerar cómo las actualidades de su tiempo, además de comentarse a lo largo de su epistolario, se reflejan también en muchos otros escritos de Quevedo, empezando por sus obras en verso. Donde inciden más directamente es, desde luego, en las poesías laudatorias que se incluirían en la primera Musa. Es aquí donde encontramos reunidos sonetos a una estatua de Felipe III [211, 212]<sup>14</sup>, a un retrato de Felipe IV [220], a uno del duque de Osuna [215], a la memoria del mismo [223] y a fiestas de toros y juegos de cañas en los que actuó Felipe IV [216, 221, 222, 232]. Aquí hallamos también poesías inspiradas por los mismos sentimientos patrióticos de las rituales celebraciones de actos de la monarquía y de victorias españolas que caracterizaban la prensa. Me refiero en especial a la “Silva encomiástica” a la toma de navíos de turcos por el duque de Pastrana [236] y a las octavas rimas a la jura del infante Baltasar Carlos a las cuales, en su epígrafe, González de Salas llama significativamente “esta relación” [235].

La muerte y entierro de reyes y príncipes se referían, desde luego, en relaciones impresas, mientras que en las cartas de noticias de la corte publicadas por Almansa se anunciaban, además, las defunciones de ministros, altos cargos eclesiásticos y miembros de la aristocracia. Algunos de los personajes más relevantes de su tiempo figuran también en la Musa tercera de Quevedo. Entre otros muchos, podemos mencionar sus elogios de Felipe III [238], el infante don Carlos [239, 240], la infanta Margarita de Austria [260], el duque de Osuna [242, 243, 244], los duques de Lerma [241, 246], la duquesa de Nájera [254], el marqués de Alcalá [255, 256], Ambrosio Spínola [247], Wallenstein [263], Enrique IV de

<sup>14</sup> Las referencias en números arábigos apuntan a la numeración de la poesía en Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. José Manuel Blecua, 4 vols (Madrid, 1969-1981).

Francia [257, 258, 259] y Gustavo Adolfo de Suecia [262]. La muerte de este último se comenta también en una necrología conceptista en prosa atribuida a nuestro autor<sup>15</sup>. A quien Quevedo dedicó indudablemente un obituario en prosa fue al segundo duque de Lerma, nieto del privado de Felipe III y maestre de campo general, muerto en Flandes en 1635. Además de un soneto [224] y una canción pindárica [237], incluidos luego en su primera Musa, Quevedo compuso también el elegante y elogioso *Breve compendio de los servicios* del mismo, para el cual debió de aprovechar, entre otras cosas, cartas en que se relataban su enfermedad y muerte<sup>16</sup>.

Volviendo a su obra en verso, cabe notar que ésta celebra otros muchos temas también referidos en relaciones impresas, como, por ejemplo un soneto [252] y unas redondillas satíricas [811] sobre la ejecución de Rodrigo Calderón, un soneto sobre un incendio ocurrido en la Plaza Mayor [101], y otro que se burla de la campana milagrosa de Velilla [568]. En 1632 Quevedo publica un soneto amoroso [302] inspirado en la erupción del Vesubio, de finales del año anterior, que se había narrado como mínimo en dos relaciones españolas. Al igual que en su epistolario, también en su poesía se alternan versiones serias y burlescas de las actualidades. Al lado de graves elogios y conmemoraciones, hallamos las deliciosas y mordaces sátiras del traslado de la corte a Valladolid y de su vuelta a Madrid [737, 781], de un viaje de Felipe III [777], de la boda de Felipe IV [701] y de numerosas fiestas de toros y juegos de cañas [675, 677, 693, 767]. En su *Comento contra 73 estancias* Quevedo se mofa del largo poema encargado a varios amigos por Juan Ruiz de Alarcón para relatar las fiestas celebradas en Madrid en 1623 en honor del príncipe de Gales, fiestas que dieron lugar a numerosas relaciones impresas y que el mismo Quevedo trató en unas décimas burlescas [673].

Para terminar, tan sólo me da tiempo de mencionar algunas de las obras en prosa de Quevedo que más conexión tienen con las actualidades. El primer opúsculo que llegó a publicar, el *Epítome de la historia de [...] fray Tomás de Villanueva*, apareció precisamente para celebrar la beatificación en 1620 de fray Tomás. Aunque yo no tengo noticias de ninguna, me extrañaría que no se imprimiesen en esa

<sup>15</sup> Véase carta CXXXV, que empieza: "Llegó a Madrid la nueva cierta de la muerte [de] Gustabo, rey de Suecia".

<sup>16</sup> En su propia correspondencia Quevedo se refiere con frecuencia a las contradictorias noticias que le iban llegando acerca de los últimos días del duque (véanse, por ejemplo, cartas CLXV y CLXVIII). En una carta Quevedo explica a Sandoval: "este verano me informé de los procedimientos y acciones de nuestro duque de Lerma [...] hasta que murió, y todo lo he escrito [...] y creo será de grande estimación a los que vendrán el leerlo" [CLXXXIV]. En una dirigida al duque de Medinaceli compone lo que puede considerarse como un primer bosquejo de esta necrología: "Dióle Dios al duque gentileza muy apacible en toda su persona, grande valentía en el corazón, luz viva en el entendimiento y piedad en el alma" [CLXVIII].

ocasión relaciones de las festividades que solían acompañar tales acontecimientos<sup>17</sup>. En otra biografía de religioso, la del P. Marcello Mastrilli, titulada *El martirio pretensor del mártir*, Quevedo se refiere a la cura milagrosa del jesuita obrada en Nápoles en 1634 por San Francisco Javier, milagro que mereció ser referido en dos relaciones publicadas en Madrid (una de las cuales se reimprimió en Lima) ese mismo año al pasar Mastrilli por la corte española “de camino para la Apostolica mission de la India, y de Japon”, donde moriría mártir en 1637<sup>18</sup>.

Desde luego, las obras de Quevedo que más tienen que ver con las actualidades son sus escritos políticos. Uno de ellos, los *Grandes anales de quince días*, denominado precisamente por nuestro autor “esta relación” (I, 730a), refiere la muerte de Felipe III y el comienzo del reinado de Felipe IV, sucesos que se contaron también en numerosas relaciones coetáneas<sup>19</sup>. Almansa y Mendoza aprovechó la nueva coyuntura política para lanzar sus crónicas de la corte, publicando anónimamente media docena de cartas sobre el cambio de régimen entre abril y octubre de 1621 y continuando la serie hasta 1623. Su primera carta, datada en 13 de abril, dedica tres páginas a una narración pormenorizada de las últimas horas de Felipe III, y la cuarta a informar acerca de los primeros cambios políticos efectuados por el nuevo rey, mientras que su *Carta segunda*, fechada el 16 de mayo y publicada en un mínimo de tres ediciones, refiere cómo, según declara Almansa, “El mundo se ha rebuelto con el nuevo gouierno desta Monarchia”. Los *Grandes anales*, cuyo prólogo lleva la misma fecha que esta segunda carta de Almansa, trata de la misma revolución palaciega que permitió al conde de Olivares (a quien Quevedo dirigió en seguida el manuscrito de la primera parte de la *Política de Dios*) hacerse cargo de una reforma general de la política. La narración de Quevedo coincide a grandes rasgos con las de Almansa. Sin embargo, Quevedo habla también de sus propios esfuerzos por distanciarse de la caída de Osuna y luego refiere sucesos narrados en las cartas posteriores de Almansa: en particular, la ejecución de Rodrigo Calderón, el asesinato del conde de Villamediana y la muerte del tío de Olivares, Baltasar de Zúñiga<sup>20</sup>.

<sup>17</sup> Si conozco una *Relacion de las fiestas, que el Real Convento de San Augustin de la Ciudad de Cordoba, [h]a celebrado a la Canonicacion de Santo Thomas de Villanueva, Prouincial que fue desta Prouincia, Arcobispo de Valencia*, 8 fols (s.l., s.i., s.a.).

<sup>18</sup> Quevedo, quien no menciona estas relaciones, sí se refiere a dos biografías del mismo Mastrilli que ya se habían publicado: la del P. Ignatius Stafford (Lisboa, 1639) y la del P. Juan Eusebio Nieremberg (Madrid, 1640) (véase I, 1324a).

<sup>19</sup> Véanse Mercedes Agulló y Cobo, “Relaciones de sucesos (1620-1626)”, en *Homenaje a Don Agustín Millares Carlo*, 2 tomos (Gran Canaria, 1975), I, 349-380, núms. 4, 6, 7, 15, 18, 21, 22, 30; José Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650* (Madrid, 1982), pp. xxxvi-xxxviii.

<sup>20</sup> Almansa dedica casi por entero su sexta carta (22 de octubre de 1621) a la vida y ejecución de Rodrigo Calderón.

Después de los *Grandes anales* y hasta los últimos años de su vida, las obras en prosa de Quevedo rara vez se centran de forma explícita en la política interior española. Entre las que la tratan directamente puede mencionarse *El chitón de las tarabillas*, publicado en Huesca en 1630. Esta defensa de encargo de la política monetaria de Felipe IV se apoya en parte en sus éxitos militares, refiriéndose Quevedo a la serie de victorias españolas obtenidas en 1625 que se habían celebrado en su día en pinturas oficiales y en todo tipo de escritos laudatorios, incluyendo la prensa<sup>21</sup>. En cuanto a las derrotas sufridas más recientemente por las armas españolas, mientras que las relaciones impresas no mencionan nunca desastres militares, Quevedo las achaca cómodamente a la voluntad divina<sup>22</sup>.

En varios escritos Quevedo apela a su experiencia como diplomático en Italia para autorizar sus juicios sobre el panorama político europeo. Al final de la *Carta del rey don Fernando el Católico*, dedicada a Baltasar de Zúñiga a poco de haberle nombrado Olivares privado del rey, Quevedo pone de relieve sus “catorce viajes, que me han servido más de estudio que de peregrinación” (I, 707b). En el *Lince de Italia*, dirigido, según parece, al propio rey en 1628 con el propósito de amonestarlo contra los designios antiespañoles del duque de Saboya y del rey de Francia, Quevedo declara: “Once años me ocupé en el real servicio de vuestro padre [...] en Italia, con asistencia en Sicilia y Nápoles, y noticia y negocios en Roma, Génova y Milán; y esto fue cuando nacía la discordia que hoy dura con señas de vida muy larga” (I, 788a)<sup>23</sup>.

Quevedo, quien llegó a adoptar una posición claramente antiolivarista en los últimos años de su vida, al mismo tiempo que defendió repetidamente la política española en la guerra contra Francia, satiriza sistemáticamente, en *La hora de todos*, la política interior y exterior del valido. Sin embargo, aquí y ahora apenas si nos da tiempo siquiera para mencionar esta sátira, a pesar de que “no tiene razón de ser fuera de la actualidad que la engendra”<sup>24</sup>. Esta obra, tan genial como impu-

<sup>21</sup> “Esconde-la-mano, si tiras piedras porque se perdió el Brasil por traición y por pecados, destrálas porque se cobró con valor y con dificultad y con ventaja. Si las tiras porque entró en Cádiz el inglés, destrálas porque salió con pérdida y sin reputación. Si las tiras porque se perdió Bolduque y Wesel, destrálas porque se ganó Bredá, y se rompieron las Pesquerías” (I, 814b).

<sup>22</sup> Se refiere a “la pérdida de navíos y descamino de flotas, y otras cosas que por nuestros pecados su decreto nos trae [Dios], o por castigo, o para recuerdo” (I, 811b).

<sup>23</sup> Quevedo aconseja también acerca de la política más apropiada para las relaciones españolas con Venecia (I, 800a, 803a, 804a), el papa (I, 802a), Génova (I, 802b), y los turcos (I, 803b). *Mundo caduco y desvaríos de la edad*, que data de 1621, da cuenta de la barbarie de la *realpolitik* veneciana con el fin de justificar la política antiveneciana de Osuna y luego trata de la situación política en Europa al principio de la Guerra de los Treinta Años.

<sup>24</sup> *La hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. Jean Bourg, Pierre Dupont y Pierre Geneste (Madrid, 1987), p. 99. Véanse también Conrad Kent, “Politics in *La Hora de Todos*”, *Journal of Hispanic Philology*, 1 (1977), 99-119, y J.H. Elliott, *Spain and its World, 1500-1700. Selected Essays* (New Haven/Londres, 1989), cap. IX (“Quevedo and the Count-Duke of Olivares”).

blicable en su día, demuestra plenamente cómo, en los años anteriores a la declaración de guerra hecha por Francia en 1635, Quevedo, a diferencia de la mayoría de consumidores de la prensa, estuvo plenamente consciente de que ésta ofrecía una visión peligrosamente idealizada de la realidad española.

En el *Lince de Italia* Quevedo había elogiado a Luis XIII, alabando en especial su celo de “acabar con todos los herejes de su reino” (I, 798a) y escribiendo con entusiasmo sobre sus cruentas campañas contra los hugonotes que se relataron también repetidas veces en la prensa española<sup>25</sup>. La declaración de guerra de junio de 1635 fue el motivo de su *Carta a Luis XIII*, en la que sigue elogiando al monarca francés por haber triunfado contra los protestantes como un nuevo Alcides (I, 888b). Recordando “los casamientos recíprocos” (I, 889a) de 1615, que en su día se habían celebrado en diversas relaciones, Quevedo echa toda la culpa de la política bélica francesa a la “astucia” del valido francés, Richelieu, en cuya cabeza diagnosticaría poco después una nueva forma del “mal francés”<sup>26</sup>.

Se han atribuido a nuestro autor dos opúsculos más en los que se ataca la política francesa. Publicados en forma de folletos, ambos se titulan *relación*. En el primero, titulado *Relación en que se declaran las trazas con que Francia ha pretendido inquietar los ánimos de los fidelísimos flamencos [...]*, Luis XIII aparece como un rey mal aconsejado y Richelieu queda otra vez muy mal parado, terminándose la obra con una emocionante visión de las victorias que España ha de ganar si Dios la ayuda. Este pequeño tratado propagandístico, publicado en ocho folios en Málaga en 1637, lleva en su primer folio la inscripción: “Escriuiola Don Francisco de Quevedo”. Sin embargo, como ha señalado Antonio López Ruiz, este opúsculo está sacado de una obra de Pellicer<sup>27</sup>. Lo que más nos interesa a nosotros en el contexto del presente estudio es el hecho de que este folleto tiene el mismo formato que muchas relaciones impresas. Lo mismo puede decirse del segundo, publicado en dos folios en Madrid en 1638. Este, además, lleva un título que parodia claramente el de muchas relaciones informativas: *Relación y traslado bien, y fielmente sacado de una carta enviada a la corte, y tiene por argumento: la sombra de Mos. de la Forza se aparece a Gustavo Horn [...]*, y parodia las relaciones hasta en su composición tipográfica<sup>28</sup>. Se trata, efectivamente, de una relación de la victoria

<sup>25</sup> En esta obra hay también una curiosa referencia a una gaceta: “Aviso ha venido, que el hijo mayor del príncipe de Portugal, así le llama la Gaceta, en Bruselas se ha hecho fraile carmelita descalzo” (I, 801b).

<sup>26</sup> Véase la *Visita y anatomía de la cabeza [...]* de Richeleu, I, 904a. A algunas de las obras en prosa que tratamos aquí, Alfonso Rey ya les había puesto el nombre genérico de “literatura quevediana de actualidad” (“Los memoriales de Quevedo a Felipe IV”, *Edad de Oro*, 12 [1993], 257-265, p. 257).

<sup>27</sup> Véase Antonio López Ruiz, *Quevedo y los franceses* (Almería, 1980), pp. 82-83. Para que se pueda comprobar la semejanza de la composición tipográfica de este folleto con la de las relaciones de noticias, se reproduce el fol. 1r del ejemplar de la Real Academia de la Historia. Agradezco a la directora de dicha biblioteca su permiso para reproducirlo.

<sup>28</sup> Para la atribución a Quevedo de este opúsculo, véase A. López Ruiz, pp. 97-98.

*RELACION, Y TRASLADO BIEN Y FIELMENTE  
sacado de una carta enviada à esta Corte : y tiene por argumento: La  
Sombra de Mós de la Forza se aparece à Gustavo Horn, preso en  
Viena, y le cuenta el lastimoso suceso que tuvieron las armas  
de Francia en Fuente-Rabia.*

**L**egó à mis manos sin nombre, y sin Autor vn Discursillo impreso en Paris, donde siempre està de preñez, ó de parto la nouedad, y la mentira en pie, para poder mejor echarse à vn lado, ó à otro. Tiene por argumento, la Sombra del Conde Ceruillon, que se aparece à Iuan de Vert, prisionero en el Castillo Real de Bois de Vincenne, dándole cuenta de lo sucedido en la Leocata, y ha sido tan aplaudido este tema gracioso, que mezelarla paja con el grano, la mentira cō la verdad, que se pregona à voces por Paris, y auia mas prisa à comprarle, q̃ à curarle de lamparones: porque vale mas para escribir en estos tiempos poca verguença, que mucha erudicion; y así à quien se descontenta de todo, le escuchan con mas atencion. Imprimieronle en solo medio pliego de papel en octauo, que aun en esto quisieron desmerecer la autoridad de varon tan grande, y tan illustre, q̃ siépre gouernó como Consejero prudente, y pelgó como valeroso soldado. Mas es tema bárbaro de la embidia pensar ennoblecer su opinion con el descredito de la agena, en que se suele mostrar tan terca, que conserva vn odio sobre vna muerte, y passa el rencor de essotra parte de la vida; y aunque las heridas en cuerpo viuo son capaces de curarse, pero las dadas en cuerpo muerto, por ningun caso. Con todo esto así como el Sol, aunque el mas resplandeciéte Planeta, puede ser eclipsado por la oposicion del cuerpo opaco de la Luna; así la mayor pureza y candidez tiene peligro de ser manchada, y ennegrecida de la calumnia. Debiose de escribir (por el desaliñado Discursillo) si bien con cierta graciosa trauesura de ingenio) al medio dia, entre el sainete de los brindis, y el humo del tabaco, quando la estacion del Sol haze las sombras menores, y así finge tan pequeña la de Ceruillon. Prometio en este báquere el Fenix, y diu vn Gaufo: yo creí que saliera vna Vallena del mar, y salió vna Rana. Y porque prueua muchas vezes el fuego en la casa el que le quiere encender en la agena; y aquel deue temer injurias, que las haze, es bien que entiendan, que en España se satisface con la espada à las veras, y con la pluma à las burlas. Ademas que el disimular con intenciones apasionadas, è insolentes es fauorécerlas para que sean peores, y participar de sus culpas. Quiso, yà que me han reuelado este secreto, descubrirles el mio. Sea pues el título de este Discursillo, la Sombra de Mós de la Forza se aparece à Gustavo Horn ( primo del desdichado Rey de Suecia) preso en Viena, que le cuenta el traxico fin, lastimoso, y misero suceso que tuvieron las armas de Francia en Fuente-Rabia; y en esto no alio el estilo, sino cuento literalmente la verdad, porque no necessita de adorno.

Apenas el desuenerado Barquero Aqueroné aut: conragado por el fimiento inmortal de los fuegos eternos mas de dos mil Franceses, entre buenos Herejes, y malos Christianos, que con lamentable fin acabaron en Breni, cuyo cabo era Mós de Criqui, que de vn golpe de falconete pagó muchos delitos, è inormes insultos (justo es que se siga à vna vida torpe vna muerte tan fiéte) quando à los nueue de Setiembre, al tiempo que se quiere poner el Sol el mango de la noche, para visitar à los Antipodas, llegó el alma de Mós de la Forza à las margenes del Leteo, pidiédo passage: y como el Barquero estaua en la opuesta orilla, disponiéndose las treguas de

conseguida contra los franceses en Fuenterrabía en 1638, suceso que inspiró cantidad de relaciones impresas. Sin embargo, a diferencia de las relaciones usuales, ésta está redactada como respuesta a un panfleto anónimo francés sobre los felices sucesos de las armas francesas en Leocata. Siguiendo el estilo de la prensa de su tiempo, el tratado atribuido a Quevedo garantiza a sus lectores de la veracidad de su relación: “en esto no aliño el estilo, sino cuento la lisamente verdad, porque no necesita de adorno” (I, 922b). No obstante, en su tono y estilo esta obrita dista mucho de la generalidad de las relaciones. Concebido en forma de una visita imaginaria por parte del supuestamente difunto general francés al primo del rey de Suecia capturado en Nordlingen, con el fin de relatarle la derrota francesa, este panfleto propagandístico recuerda más bien la sátira de los *Sueños*.

Aunque no los llegó a publicar, dos trataditos más pueden incluirse en la misma línea de los que acabamos de comentar. Redactados en San Marcos de León, tratan de las rebeliones de Cataluña y de Portugal. *La rebelión de Barcelona ni es por el huevo ni es por el fuero* contrasta la gloriosa defensa de Fuenterrabía con lo que Quevedo considera como las pocas ganas de los catalanes de defender Perpignan, Salsas y Leocata y con la decisión de los rebeldes de ponerse bajo la tutela del rey de Francia. Aquí, cuando acusa a los catalanes de haber cometido sacrilegios en Montserrat y otros lugares, Quevedo recuerda aquél que había cometido en Madrid el catalán Benito Ferrer<sup>29</sup>. Esta pequeña obra de propaganda de guerra se redactó en 1641, pocos meses después de la titulada *Descífrase el alevoso manifiesto con que previno el levantamiento del duque de Berganza [...]*, en que se critica enérgicamente a este último, precediendo la obra una dedicatoria a Olivares. En el *Panegírico [...] en la caída del conde-duque*, escrito un par de años después, Quevedo anima a Felipe IV a proseguir la guerra al frente de sus ejércitos, como había hecho Luis XIII, y luego, en su dedicatoria del *Marco Bruto*, le elogia por haber acompañado las fuerzas españolas hasta Fraga, una excursión que se consignó en diversas relaciones impresas.

Para concluir, cabe observar que, a diferencia de la prensa de su tiempo, que omitía sistemáticamente las malas noticias, los muchísimos escritos en los que Quevedo se inspira en las actualidades no se limitan a referir, sino que comentan, celebran, lamentan o ridiculizan, las noticias, acrecentándose dolorosamente al final de su vida su pesimismo a causa de las derrotas y desgracias sufridas por la corona y la nación. Frente a la pomposidad culteranista con que Almansa realza el mensaje triunfalista de las relativamente buenas noticias de los primeros años del reinado de Felipe IV, resalta el conceptismo ingenioso, sentencioso y satírico de

<sup>29</sup> Para esta obra, véase Henry Ettinghausen, “Quevedo y los catalanes: apuntes sobre *La rebelión de Barcelona*”, *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. M.A. Carbonell (Barcelona, 1989), pp. 265-278.

los comentarios políticos y sociales de Quevedo, unas veces dirigidos contra su propio gobierno, otras contra el enemigo. Él nos demuestra cómo una minoría de españoles de su tiempo, que tenía acceso directo a todo tipo de fuentes de información y estaba provista de facultad crítica, pudo estar en condiciones de juzgar la fiabilidad de las noticias que le llegaban y de apreciar el margen de credibilidad que separaba la realidad de las actualidades.

Una de las ocasiones en que mejor se puede calibrar el espíritu crítico de Quevedo frente a las actualidades de su tiempo es en las poesías burlescas, en las que satiriza la fatuidad del fasto con que la corte del joven Felipe IV celebró la visita sorpresa a Madrid en 1623 del malhadado príncipe de Gales. No puede haber mayor contraste que el que distingue, por una parte, las numerosas relaciones semioficiales de la entrada oficial en Madrid bajo palio del príncipe Carlos y de los juegos de cañas, corridas de toros y demás fiestas con que fue agasajado y, por otra, el romance de Quevedo [677] en el que un duende borracho relata el juego de cañas celebrado el 21 de agosto a dos duendes más de Sierra Morena, igualmente borrachos, o bien otro poema burlesco [673] en el que tan sólo se habla de la lluvia que afeó la fiesta, y que empieza así:

Floris, la fiesta pasada,  
Tan rica de caballeros,  
Si la hicieran taberneros  
No saliera más aguada.

El impacto de tales poemas en los lectores contemporáneos se realzaría enormemente por ser ellos también lectores de la prensa. Tan sólo conjugando estos y otros escritos de Quevedo con la prensa de su tiempo es posible apreciar toda su mordacidad satírica.

HENRY ETTINGHAUSEN  
Universidad de Southampton



## REESCRITURA, INTERTEXTUALIDAD Y DESVIACIÓN TEMÁTICA EN QUEVEDO

Desde la célebre frase de Borges (“Francisco de Quevedo es menos un hombre que una compleja literatura”) y aun antes, se ha subrayado lo que la hipérbole magnifica: la densidad de la producción quevedesca. En ella destaca la constante comunicación entre los muy distintos géneros y asuntos que escribió nuestro autor. Dicha comunicación parte de unos mismos materiales reescritos en distintos momentos y no siempre de igual forma. A este fenómeno le ha llamado “reescritura” Claudio Guillén<sup>1</sup> o *Quevedo source de lui-même* la profesora Roig Miranda<sup>2</sup>, por poner sólo dos ejemplos.

La mayoría de esos materiales nacen —dependiendo de obras, temas y géneros— de la Biblia, autores clásicos, Padres de la Iglesia<sup>3</sup>, escritores coetáneos... pero también, para cierto tipo de composiciones (si pensamos sólo en su poesía) de sucesos y anécdotas que *ilustran* o *fundamentan* los poemas. Siempre se ha valorado la faceta más verbal de la modificación quevedesca a través de la intensifica-

<sup>1</sup> “Quevedo y el concepto retórico de literatura”, *El primer Siglo de Oro* (Barcelona: Crítica, 1988), 234-267 (p. 248). Una primera formulación fue leída como conferencia el 12 de diciembre de 1980 en la Academia Renacentista de Salamanca y publicada en *Homenaje a Quevedo*, ed. Víctor García de la Concha (Salamanca, 1982), 483-506; y añade algún párrafo de “Quevedo y los géneros literarios”, *Quevedo in Perspective*, ed. J. Iffland (Newark, Del., 1982), 1-16.

<sup>2</sup> Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution* (Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989), 237-250.

<sup>3</sup> La obra de Sagrario López Poza, *Francisco de Quevedo y la literatura patristica* (La Coruña: Universidad de A Coruña, 1992) facilita decisivamente el seguimiento de la huella de los Padres en la obra de Quevedo.

ción y condensación estilística<sup>4</sup>. Pero no en todo caso es cierto. Ángel Sierra ha demostrado que, para algunos autores latinos:

las características de concentración y plasticidad que con tanta propiedad se aplican al estilo de Quevedo en general no definen con la misma exactitud el tratamiento dado por él a sus modelos latinos, que fueron sobre todo autores y textos que ya la poseían.<sup>5</sup>

Pero nuestra aportación no irá por ese camino ya bastante fatigado. Queremos hoy resaltar no tanto la diferenciación estilística quevediana como la modificación y hasta manipulación temática. Y ello es posible porque Quevedo no utiliza, en general, sus fuentes sólo como *ornatus* sino como elemento esencial de la *res*<sup>6</sup> dentro, consiguientemente, de la *inventio*.

El fenómeno se podrá demostrar, para más de un lugar, a través de la intertextualidad generada por la consabida reescritura quevedesca. Y analizaremos dicha intertextualidad desde dos ámbitos diferentes: a) la producida por un hecho concreto, a veces anecdótico, que puede ser utilizado en distintos contextos e incluso con diferentes interpretaciones; y b) las fuentes literarias, conocidas o no.

Pero no en toda la producción quevedesca se descubre el mismo nivel de intertextualidad. El género y la tradición literaria son factores que modifican la intensidad de reutilización, de reescritura, de los mismos materiales en las obras. Creo claro que unos textos son más proclives a la reescritura que otros porque no es lo mismo, por ejemplo, un poema satírico que uno moral o amoroso, como no lo es una sátira menipea o un tratado doctrinal. Y, sin embargo, aun con diferencia de grado, la reescritura es un fenómeno que está presente en la totalidad de la literatura quevedesca.

El afortunado descubrimiento de un inédito de Quevedo como la *Execración contra los judíos*<sup>7</sup> permite demostrar una vez más esta característica que se convierte, al tiempo, en prueba eficaz de autoría quevediana de la obra recuperada. Y es la *Execración* un escrito particularmente rico en materiales coincidentes con otros textos por razón de género, proceso de redacción y tema.

La *Execración* es un memorial, y la premiosidad que se le supone al género pare-

<sup>4</sup> Claudio Guillén afirma: "El habla brota del idioma existente, ya usado; y lo excepcional del reescritor Quevedo es su capacidad de transmutación, rescate y recuperación, tan intensa como significativa, de la palabra ajena", *op. cit.*, p. 248.

<sup>5</sup> Ángel Sierra de Cózar, "Autores latinos en los poemas morales de Quevedo: «reescrituras» y cronología", *Hymnitas in Honorem A. Fontán* (Madrid: Gredos, 1992), 431-450 (p. 431).

<sup>6</sup> Ángel Sierra también lo ha notado con respecto a los autores latinos: "El eco de los autores latinos en Quevedo no es un simple adorno, como ocurre en tantos otros casos; en términos de la retórica antigua, no pertenece en él a la esfera externa del *ornatus elocutionis*, sino al núcleo mismo de la *inventio*", *art. cit.*, p. 437.

<sup>7</sup> Anteriores noticias sobre la *Execración* dan Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera, "Una obra perdida de Quevedo: *Execración contra los judíos* (1633)", *Ínsula*, 545 (1992), p. 3 y Alfonso Rey Álvarez, "Los memoriales de Quevedo a Felipe IV", *Edad de Oro*, XII (1993), 257-265.

ce favorecer el manejo de fuentes habituales, incluso ya utilizadas con anterioridad. También la génesis del texto puede explicar algunas coincidencias. Afortunadamente conocemos la fecha de la firma del escrito (20 de julio de 1633) y, como documentamos en la edición del inédito<sup>8</sup>, la fecha de la anécdota que da lugar obligado al memorial (la fijación de unos carteles sacrílegos en Madrid), el 2 de julio de 1633, por lo que resulta fácil calcular los aproximadamente 15 días<sup>9</sup> en los cuales lo redactó. Esta, en principio, rápida redacción podría provocar el uso de las fuentes más habituales en Quevedo como son la Biblia o hechos relativamente cercanos al momento de la composición. También el tema justifica la presencia de la intertextualidad ya que se trata de un asunto muy recurrente en nuestro poeta. El fundamento del texto es la sátira, la execración, contra los judíos; pero el trasfondo es aún más quevediano: la relación Rey-ministro y la actuación del monarca. Ambos asuntos, como es sabido, son muy queridos y muy explotados por el autor de *Canta sola a Lisi*.

Por todo ello, la *Execración* se convierte en un modelo muy apropiado para demostrar la intertextualidad en Quevedo. Una reescritura que se fundamenta en distintos sucesos y en fuentes literarias, los dos grupos que antes hemos anunciado. Pasemos al primero, el basado en hechos de tipo histórico.

La *Execración contra los judíos* coincide con algunos poemas basados en los mismos sucesos y también utilizados, inicialmente, para un mismo propósito moral de tono providencialista. Nos referimos a los sonetos “Cuando la Providencia es artillero” (B 101):

*Al incendio de la Plaza de Madrid, en que se abrasó todo un lado de cuatro*

Cuando la Providencia es artillero,  
no yerra la señal la puntería;  
de cuatro lados la centella envía  
al que de azufre ardiente fue minero.

El teatro, a las fiestas lisonjero,  
donde el ocio alojaba su alegría,  
cayó, borrando con el humo el día,  
y fue el remedio al fuego compañero.

El viento que negaba julio ardiente  
a la respiración, le dio a la brasa,  
tal, que en diciembre pudo ser valiente.

<sup>8</sup> Francisco de Quevedo, *Execración contra los judíos*, edición, introducción y notas de Fernando Cabo Aseguinolaza y Santiago Fernández Mosquera (Barcelona: Editorial Crítica, 1993), pp. 13-15.

<sup>9</sup> Habrá que tener en cuenta el retraso, mínimo, de la llegada de la noticia a Villanueva de los Infantes en donde, probablemente, se encontraba Quevedo en esos primeros días de julio de 1633. Sobre el puntual conocimiento de las noticias de actualidad de Quevedo, véase, en este mismo volumen, H. Ettinghausen, “Quevedo y las actualidades de su tiempo”, *Edad de Oro*, XIII (1994).

Brasero es tanta hacienda y tanta casa;  
más agua da la vista que la fuente:  
logro será, si escarmentado pasa<sup>10</sup>.

y “Verdugo fue el temor, en cuyas manos” (B 129):

*Al repentino y falso rumor de fuego que se movió en la Plaza de Madrid en una fiesta de toros*

Verdugo fue el temor, en cuyas manos  
depositó la muerte los despojos  
de tanta infausta vida. Llorad, ojos,  
si ya no lo dejáis por inhumanos.

¿Quién duda ser avisos soberanos,  
aunque el vulgo los tenga por antojos,  
con que el cielo el rigor de sus enojos  
severo ostenta entre temores vanos?

Ninguno puede huir su fatal suerte;  
nada pudo estorbar estos espantos;  
ser de nada el rumor, ello se advierte.

Y esa nada ha causado muchos llantos,  
y nada fue instrumento de la muerte,  
y nada vino a ser muerte de tantos.

El párrafo de la *Execración* que se sustenta sobre los mismos hechos es el siguiente:

Castiga Dios nuestras culpas con permitir que nuestros regocijos sean nuestras lágrimas; lo que se vio en dos fiestas de toros en la plaza, adonde, en la primera, quemándose de noche hasta los cimientos una acera, no pereció nadie, y la segunda, no cayéndose nada ni ardiéndose una madera, murieron miserablemente tantas personas (p. 78)<sup>11</sup>.

El primero de ellos (B 101) parece hacer referencia a un desastre acaecido el 7

<sup>10</sup> Las citas de los poemas proceden de José Manuel Blecua (ed.), Francisco de Quevedo, *Obra poética*, 4 vols. (Madrid: Castalia, 1969, 1970, 1971 y 1980).

<sup>11</sup> Todas las citas están tomadas de la edición referida en la nota 8.

de julio de 1631<sup>12</sup>. Son bastantes los incendios en la Plaza Mayor de Madrid en el inicio de la década de los treinta, pero éste de julio que recuerda el soneto (“El viento que negaba julio ardiente”) fue famoso por la devastación de las llamas y el escaso o desconocido número de víctimas. Destaca, en los efectos del fuego, el que señala Quevedo en el memorial “quemándose de noche hasta los cimientos una acera”<sup>13</sup> que coincide con el epígrafe del soneto *en que se abrasó todo un lado de cuatro* y con la relación de sucesos recogida por Simón Díaz:

A los siete de Jullio lunes a las dos en punto de la mañana empezó el incendio lastimoso de la plaça de Madrid sin poderse aueriguar en donde procedió. Quemose toda la hacera de las carnicerías<sup>14</sup>...

Lo llamativo de este incendio fue que la desolación consiguiente no produjo proporcionadas desgracias personales. Incluso tuvieron lugar salvamentos prodigiosos<sup>15</sup>.

La fecha del segundo incendio que recoge el soneto (B 129), y muy seguramente la *Execración*, es más controvertida. James O. Crosby resume algunos datos y fechas en su cronología<sup>16</sup> que ahora recordamos: el hecho tuvo lugar el 25 ó 28 de agosto de 1631. Tampoco es segura la anécdota que produce el humo provocador de la desgracia, pero el que más se acerca a las características que describen tanto el soneto como la *Execración* es un falso rumor de fuego que relata el Conde de Polentinos:

En esta fiesta [de toros, 28-8-1631] a la mitad de la tarde, la gente que había en el tejado de los manteros y de la zapatería, colocada para ver la corrida, tapó con es-

<sup>12</sup> Varias relaciones del suceso son recogidas por J. Simón Díaz en *Relaciones de actos públicos celebrados en Madrid (1541-1650)* (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1982), 397-399 y 406-408. Tal vez a partir de ellas o de algunas similares ofrecen noticias del mismo hecho, León Pinelo, *Anales de Madrid*, ed. Pedro Fernández Martín (Madrid: Instituto de Estudios Madrileños, 1971), p. 284; Aurelio Colmenares (Conde de Polentinos), “Incendios ocurridos en la Plaza Mayor de Madrid”, *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, XXVII (1919), 36-54 (pp. 39-41) y José Deleito y Piñuela, *Sólo Madrid es Corte* (Madrid: Espasa-Calpe, 1942), 40-43. La edición de Blecua propone como fecha *post quo* la de este incendio.

<sup>13</sup> *acera*: “fila de casas que hay a cada lado de la calle o plaza” (*DRAE*).

<sup>14</sup> *Op. cit.*, p. 397b.

<sup>15</sup> “Y para mayor milagro se aduierte que al sexto día que fue sauado en la tarde sacaron dos hombres biuos de una cueua y...” *op. cit.*, p. 398a. El salvamento de algunas personas fue particularmente milagroso: “Otros viniendo al suelo de tercero o quarto alto, quedaron sin lesión considerable, y entre ellos un Capellan, con un hombre, que le ayudaua a quitar de la pared una imagen de nuestra Señora de la Soledad, cayendo del ultimo quarto quedaron hincados de rodillas, sin lesion alguna (que se tuuo por milagro) y no pareciendo la imagen, el moço fue a dar gracias a nuestra Señora de la Soledad...” *op. cit.*, p. 407b.

<sup>16</sup> James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid: Castalia, 1967), p. 144.

portillas el cañón de una chimenea para evitar el humo que salía por ella, el cual empezó a salir por entre la gente del terrado, causando gran alarma por creer que que había otro fuego, y, en medio de la confusión que se armó, muchos, pensando escapar del riesgo, se arrojaron de balcones y tablados, cargando toda la gente en las escaleras, que eran angostas y oscuras, y los pretilos del tabique, que eran flojos y de caracol, se rompieron con el empuje de los que hufan, cayendo muchas personas desde dos o tres pisos, resultando heridas veinte personas y muriendo algunas ahogadas<sup>17</sup>.

En este suceso destacan la cantidad de heridos y muertes producidos por un rumor y no por un auténtico fuego:

Los dos y tres días siguientes murieron muchos de los que hauian quedado estrujados y casi ahogados sin hauer buelto en si que fue uno de los dias mas tremendos y de mayor compasion que se an visto en España ver tantos difuntos<sup>18</sup>.

Un nuevo suceso que da pie a otra frase de la *Execración*, y que coincide con otro soneto, es un naufragio ocurrido en la bahía de Cádiz. Hallamos una referencia en el memorial que repite un verso y la idea central del soneto (B 59) “Si son nuestros cosarios nuestros puertos”:

Castiga Dios con permitir en Cádiz que nuestros puertos sean cosarios de nuestras mercancías y las anclas de nuestros navíos sus huracanes (pp. 78-79).

La idea central la resume ya el epígrafe del poema:

*Advierte la doctrina segura: que castigos de la providencia divina, fuera del uso común, avisan la enmienda de pecados*

Si son nuestros cosarios nuestros puertos;  
si usurpa primavera belicosa  
al hibierno, estación facinorosa,  
con cielo armado y con escollos yertos;

Si caudal sumergido y hombres muertos,  
la voz que gime el Ponto procelosa,  
no acuerdan la conciencia perezosa,  
más estamos difuntos que despiertos.

Tú, Señor, ligas en tu diestra mano  
tempestades sonoras, ondas frías,  
fabricando en azote el Océano.

<sup>17</sup> Aurelio Colmenares, art. cit., pp. 41-42.

<sup>18</sup> Simón Díaz, *op. cit.*, p. 399b.

Por cobradores tuyos nos envías  
hoy la borrasca, ayer el luterano,  
y ejecutores son horas y días.

El mismo planteamiento providencialista, de los castigos divinos recibidos por los pecados de España, está presente en el inicio de la *Execración* y en la propia referencia al naufragio que hemos transcrito. Siendo idéntica la idea y semejante su expresión, podemos aventurar que se trata del mismo hecho. Pero algún dato más lo confirmará.

La nota de González de Salas en el *Parnaso* aclara, en parte, la anécdota en que se sustenta el soneto: “Está tomado oportunamente el argumento deste soneto de la pérdida de unos bajeles, gente y hacienda, en nuestro propio puerto.” (*Parnaso*, p. 59). La frase de la *Execración* explica que se trata de una pérdida en el puerto de Cádiz; pero la referencia al mismo puerto también está en el soneto: “Por cobradores tuyos nos envías / hoy la borrasca, ayer el luterano” (v.v. 12-13). Es decir, la tormenta que causa el naufragio y el ataque inglés a Cádiz en 1625.

El hecho debió ocurrir, por tanto, después del 1 de noviembre de 1625 y antes del 20 de julio de 1633. Si atendemos al texto, el naufragio tuvo lugar durante una tormenta de primavera: “si usurpa primavera belicosa / al hibierno, estación facinorosa” (v.v. 2-3) y “tempestades sonoras” (v. 10). En conclusión: se trata de un naufragio provocado por una tormenta de primavera, en el puerto de Cádiz, entre 1625 y 1633, y que produjo, según la *Execración*, algún problema con las anclas de los navíos hundidos.

La solución que aclara todos estos datos iniciales está en una relación de sucesos que se encuentra en el Ms. 9.404 de la BNM: *Diferentes sucesos y noticias desde el año 1629 hasta el año de 1636*<sup>19</sup>. En ella se lee la noticia del hecho:

En doce de Mayo [de] dicho año de seiscientos y treinta y tres, vino correo de Cádiz, despachado a su Majestad, de cómo, a los seis del dicho mes, se había levantado una tan gran tempestad en la bahía que estuvo muy a pique de perderse las flotas y galeones que estaban para salir; porque cogió algunas naos mercantas sobre una ancla, y se perdió una, y fue a pique, y otras cuatro corrieron mucho riesgo. Salvóse la gente y mucha ropa; y con sesenta y dos velas se puso en braje el Marqués de Cadereyta e iban galeones y flotas de Nueva España y Tierra Firme. Dice, por cierto, que la pérdida fue más de dos millones de vasos y mercadurías<sup>20</sup>.

Esta expedición, al mando del Marqués de Cadereyta, iba destinada a recuperar

<sup>19</sup> El mismo hecho se encuentra en otra relación de sucesos Ms. 9.406 BNM, *Año 1632 y 1633*, fols. 27r-28r. Otras referencias al mismo naufragio hallamos en Fernando Serrano Mangas, *Naufragios y rescates en el tráfico indiano en el siglo XVII*, (Madrid: Siruela, 1991), p. 46.

<sup>20</sup> Ms. 9.404, fol. 73r. Hemos modernizado la ortografía y la puntuación.

la isla antillana de San Martín de manos holandesas. Se trata, sin duda, de la aludida por el poeta, ya que también tiene lugar en primavera y se hace referencia al ancla de las naves mercantes que, lejos de asegurar los navíos, contribuyen a su zozobra. Esta paradoja, utilizada como pretexto para la reflexión moral, es imprescindible para asegurar la coincidencia entre ambos textos y para reducir el número de los abundantes naufragios acaecidos en la bahía de Cádiz. La noticia llegó a Madrid el 12 de Mayo de 1633, que se convierte en fecha *post quo* para el soneto.

Las referencias a los dos incendios y al naufragio forman parte del arranque de la *Execración* donde se hace un especial hincapié en las desgracias sufridas y acumuladas durante los primeros años de 1630 como castigo, en clave providencialista, por los pecados cometidos en España. Si aceptamos que los sucesos son los que hemos referido y los que dan pie a los textos, notamos pequeñas diferencias entre la obra literaria y los detalles históricos.

No serían de mayor importancia si estas variaciones se debieran solamente al olvido o al inocente desconocimiento de nuestro poeta. Pero con respecto a los dos incendios de la plaza, Quevedo destaca la paradoja, tanto en el soneto como en la *Execración*, de que el primer fuego no produjo víctimas (cuando realmente sí lo hizo, aunque pocas) y el segundo, sin producirse incendio alguno, convirtió en mayor asesino un rumor que el devastador fuego anterior. Está claro que su intención de oponer paradójicamente los acontecimientos le lleva a modificar los hechos de uno de ellos.

Ese mismo gusto por la paradoja le hace subrayar, del episodio del naufragio en la bahía de Cádiz, la pérdida de bajeles y vidas (según el soneto) en el amparo del propio puerto. Por lo que sabemos, no hubo pérdidas humanas en este naufragio pero de nuevo lo que le interesa a Quevedo es magnificar un hecho que le sirva de lección moral para ilustrar su argumentación general también, en este caso, paradójica. Por lo dicho parece que el proceso de literaturización implica una modificación en la *res* que resultará, a la postre, característica del autor.

Se podrá argüir, y no queremos ocultarlo, que tal vez no se trate de los mismos hechos y que otros, con las mismas características referidas por el poeta, hayan sucedido y nosotros ahora desconozcamos. No se planteará este problema con las fuentes literarias que veremos seguidamente y, sin embargo, el tratamiento será semejante.

No nos hemos planteado una circunstancia que estaba presente en el estudio de Roig Miranda y latente desde el inicio de este trabajo: *Quevedo fuente de sí mismo*. Pero creemos que no es más que otra forma de denominar el fenómeno de la intertextualidad o la reescritura. Porque Quevedo como fuente de sí mismo obedece más a una fuente anterior que se repite en distintos momentos y circunstancias que a una repetición consciente de la propia formulación. Quiero decir que Quevedo antes de releer sus obras relee sus fuentes. No es descartable, por supuesto, la posibilidad de que nuestro poeta repita un mismo logro recurrente nacido sin otro apo-

yo reseñable. Tal vez en el plano estilístico sea más justificable este fenómeno que ahora no estudiaremos.

Pero no encontrar la fuente de algún pasaje no es siempre indicio de que sea una formulación originalmente quevedesca. Pongamos dos ejemplos, de reconocida tradición anterior al poeta, pero sin una fuente concreta conocida. De una parte el soneto (B 229).

*Al Rey nuestro señor don Filipe IV*

Aquella frente augusta que corona  
cuanto el mar cerca, cuanto el sol abriga  
(pues lo que no gobierna lo castiga  
Dios con no sujetarlo a su persona)  
(vv. 1-4)

que coincide muy literalmente con otro párrafo de la *Execración*:

Mucho debe V. M. a la misericordia de Dios, que ha juntado tan distantes orbes  
para ceñir en majestad incomparable Su cabello, dejando fuera de Su obediencia los  
que castiga (p. 86).

La metáfora de Felipe IV como “rey planeta” estaba extraordinariamente difundida por estos años<sup>21</sup>, en especial éste de 1633, año de inauguración del Palacio del Buen Retiro (celebrada por el soneto antes citado). Pero no he encontrado esta formulación concreta tan hiperbólica: lo no gobernado por el rey de España es castigo divino.

Otra descripción metafórica hallamos coincidente entre un soneto amoroso (B 464) del cancionero *Canta sola a Lisi, Providencia de Dios* y el memorial descubierto, *Execración contra los judíos*. Los versos son los siguientes:

*Exhorta a Lisi a efectos semejantes de la víbora*

Esta víbora ardiente, que, enlazada,  
peligros anudó de nuestra vida,  
lúbrica muerte en círculos torcida,  
arco que se vibró flecha animada.  
  
Hoy, de médica mano desatada,  
la que en sedienta arena fue temida,  
su diente contradice, y la herida  
que ardiente derramó, cura templada.  
(vv. 1-8)

<sup>21</sup> Vid. J. Brown y J. H. Elliott, *Un palacio para el rey. El Buen Retiro y la corte de Felipe IV* (Madrid: Revista de Occidente-Alianza Editorial, 1981), p. 42; y en J. H. Elliott, *El Conde-Duque de Olivares* (Barcelona: Crítica, 1990), p. 190.

En *Providencia* se la describe con las mismas características y metáforas:

La víbora, que en los círculos de su cuerpo se flecha arco y saeta homicida, en la triaca se opone a las heridas de su diente<sup>22</sup>.

Y en la *Execración* se aprovechan las mismas metáforas para describir a los judíos:

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 (p. 96).

Comprobamos cómo la misma *res* es utilizada en tres obras totalmente diferentes, para desarrollar tres temas distintos pero empleando las mismas imágenes que parten de las tópicas características de la víbora. No conocemos la fuente concreta de la formulación quevedesca, pero debemos subrayar la reutilización de la misma *res* y *verba* para propósitos tan distintos. ¿Serán ambos ejemplos de Quevedo como fuente de sí mismo?

No lo es con seguridad en aquellos textos en los que la fuente literaria es clara y la sigue con mayor o menor fidelidad. Es el caso de los sonetos bíblicos que analizaremos a continuación.

Tomemos, por ejemplo, aquellos sonetos basados en el motivo de las *piedras* que parece obsesionar al escritor: piedras que hablan con Cristo (B 152), piedras con las que los judíos quieren apedrearle (B 153), las piedras de la Ley rotas por Moisés (B 154), o piedras que se rasgan con los pecados y la muerte de Cristo (B 179). Sin entrar en el significado de estos textos, queremos subrayar hoy que todos pertenecen a la poesía religiosa contenida en la *Musa Urania*, muchos de ellos dispuestos contiguamente. Todos ellos en conjunto, y más de uno individualmente, recordarán algunos pasajes de la *Execración* como el siguiente:

Mas, Señor, ¿quién nos dará satisfacción de que en Vuestra corte haya habido piedras que consintiesen tales carteles, cuando sabemos que las piedras, en esto, han mudado naturaleza por nuestros pecados? Pues cuando vieron otro cartel sobre la cruz de Cristo, se quebraron las de Jerusalén, y, con éstos, no hicieron movimiento las de Madrid. Rasgaron sus claustros los montes y fueles fácil desabrochar la trabazón de cerros, y no se endieron las puertas y las paredes donde los pegaron (p. 84)<sup>23</sup>.

<sup>22</sup> Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras*, ed. Aureliano Fernández Guerra, 2 vols., BAE (Madrid: Rivadeneyra, 1852-1856). *Providencia* (*Obras* II, p. 198b). Las citas de la prosa proceden de esta edición.

<sup>23</sup> Otra referencia a las piedras en la *Execración*: "Porque los judíos hacen con nosotros lo que Satanás hizo con Cristo, que, viéndole en el desierto fatigado y ayuno, le ofreció su socorro, que son piedras. No es otra la moneda deste pueblo endurecido: el propio metal acufian que Satanás." (P. 128).

Comparémoslo con los cuartetos del último de los sonetos señalados:

Si viste a las piedras quebrantarse  
en la muerte de Cristo con violencia,  
¿en su sepulcro, cómo a su obediencia  
dudáis que dejarán de levantarse?

Si supieron las piedras animarse  
con su muerte en piadosa diligencia,  
en su resurrección y en su presencia,  
con más razón podrán vivificarse.

(B 179:1-8)

No se trata sólo de reiterar la evocación evangélica de los efectos de la muerte de Cristo (Según Mt 27, 45-56), sino de subrayar la importancia de las *piedras* que no responden a la afrenta de fijarse en ellas los carteles sacrílegos a diferencia de las piedras de Jerusalén, que se quebraron ante el más grande pecado, la muerte de Cristo. El soneto 152 “Si dádivas quebrantan peñas duras” hace de nuevo hincapié en la reacción de las piedras mientras que el poema siguiente (B 153) “Con sacrílega mano el insolente” relaciona las afrentas de los judíos para con Cristo a través del mismo motivo. El asunto central del poema 154, “Cuando escribiste en el sagrado cerro”, también es recogido por la *Execración* que comenta el capítulo 32 del *Éxodo*.

No obstante, lo más llamativo resulta esa acumulación de sonetos contruidos sobre el mismo motivo y reunidos por Aldrete en *Las Tres Musas* dentro de la Musa Urania. Todos ellos parecen haber sido escritos en un momento cercano. Tanto Blecua como Crosby<sup>24</sup>, fechan conjuntamente los poemas 152, 153, 154 como anteriores a 1613 por encontrarse, junto a otros poemas del *Heráclito Cristiano*, en el Ms. 2.244 de la BNM formando parte de “Lamentaciones de Semana Santa”<sup>25</sup>. Pe-

<sup>24</sup> *Op. cit.*, p. 163.

<sup>25</sup> El ms. 2.244 de la BNM contiene, entre otros, la serie “Semana Sancta o lamentaciones (de don Francisco de Quevedo Villegas) a la muerte de Nuestro Señor Jesuchristo.” [Fol. 271r.]. Es éste el conjunto que transcribe los poemas pertenecientes al *Heráclito Cristiano* “Si te alegra, Señor, el ruido ronco” (B 35) y “La profecía en su verdad quejarse” (B 37), el primero en una versión primitiva y el segundo en la versión última según Blecua (*OP. I*, 190-195). Tampoco los sonetos que no aparecen en el *Heráclito* tienen, según el mismo editor, coherencia temporal: los n.º 153, 155 son considerados versión definitiva mientras que los n.º 150, 151, 152 y 154 son versiones B. Tal heterogeneidad en el origen de las versiones se produce también con los epígrafes. Sólo el n.º 37 contiene un breve epígrafe, extraño por otra parte en los textos del *Heráclito*, “A Nro. Sr. Jesuchristo en la Cruz” mientras que el resto de los poemas, todos ellos sonetos, contienen, a excepción del n.º 150, unos epígrafes muy explicativos como muchos de los sonetos de *Las Tres Musas*. No existe, por tanto, homogeneidad métrica, ni en la presentación de los epígrafes, ni coherencia con respecto a las versiones, por lo que nos atrevemos a aventurar que se trata de un conjunto construido *a posteriori* (y no forzosamente por el propio Quevedo) como sucede con otros conjuntos como *Canta sola a Lisi*, *Las Silvas* o el mismo *Heráclito Cristiano*. En todos ellos se puede demostrar la reutilización de textos de procedencia y épocas bien distintas. De ahí que la fecha propuesta por Blecua (1613) para la serie de sonetos bíblicos por la razón de aparecer junto a dos salmos del *Heráclito* no sea muy convincente.

ro dada la posterioridad de la recopilación no es seguro que ambos conjuntos de poemas tengan que datar de una misma fecha tan temprana<sup>26</sup>.

El mismo tema general de las piedras aparece en otras obras en prosa *Las Cuatro Fantasma*s (1635) y *Virtud Militante* (1636) cercanas al memorial constatando la importancia del asunto en nuestro poeta:

Eso es, que “clamarán las piedras”, que se introducirán en fiscales. El Evangelio promete estas acusaciones de las piedras, cuando dice: *Si tacuerint, lapides loquentur* [Luc. 19, 40]. “Si estos callaren, hablarán las piedras”. Como el miedo o la adulación pueden hacer callar las lenguas, la justicia de Dios hace hablar las piedras. Saben las piedras hablar bien contra el que sabe obrar mal. La venganza de Dios tiene palabras y clamores en las piedras<sup>27</sup>.

En su muerte el aire clamoreó con suspiros. El día en su juventud se bio noche. El sol, se ennegrezió con luto, en que no tubo parte la luna. La tierra con el terremoto, arrojó de los sepulchros los muertos, i rasgó en sepulcros los montes. Las piedras batallaron hasta romperse vnas en otras, i todas estas demostraciones de agradecimiento irrazional hizieron. Por la ingratitud que cometía el hombre, con el Señor que le crió para señor de todas ellas, i que murió por él<sup>28</sup>.

Dentro de esta misma Musa, destacan dos poemas en los que su vinculación con el memorial descubierto es clara. El primero de ellos es el número (B 159):

*Retrató al demonio perifrasedando, en el rigor que cabe en el soneto, las palabras de Job, con que le retrata, cap. II, “Ecce Behemoth”*

¿No ves a Behemoth, cuyas costillas  
son láminas finísimas de acero,  
cuya boca al Jordán presume entero  
con un sorbo enjugar fondo y orillas?

¿Por dientes no le ves blandir cuchillas,  
morder hambriento y quebrantar guerrero;  
que tiene por garganta y tragadero  
del infierno las puertas amarillas?

<sup>26</sup> La misma serie de poemas aparece en otro manuscrito añadido por Blecua en el *Apéndice* de su edición (*Op*, III, n.º 3, pp. 504-508). Se trata de un manuscrito de la biblioteca de don Antonio Rodríguez-Moñino que contiene los poemas o versiones cercanas de los números 35, 37, 135, 150, 151, 152, 153, 154, 155 y muchos dedicados a las piedras, en especial un inédito *A la Adúltera* “Piedra es en la dureza...” (*Op*, III, p. 508).

<sup>27</sup> *Las cuatro fantasmas* (*Obras*, II 144b).

<sup>28</sup> Francisco de Quevedo, *Virtud Militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud soberbia, avarizia.*, ed. crítica de Alfonso Rey Álvarez (Santiago: Universidad de Santiago de Compostela, 1985), 95-96.

¿No ves arder la tierra que pasea,  
y que, como a caduco, tiene en menos  
el abismo que en tono le rodea?

Sus fuerzas sobre todos son venenos:  
él es el rey que contra Dios pelea,  
rey de los hijos de soberbia llenos.

El soneto se desarrolla muy cercanamente en un pasaje de la *Execración* que ahora transcribimos:

temiendo aun en tanta majestad el contagio desta nación que describe y dibuja Job, cap. 39, en Behemoth y Leviatán: “Ecce Behemoth” (“Veis a Behemoth”). No me detendré en todo el capítulo por no hacer comentario ni discurso. Repararé en el verso 13 y en el 18 que retratan en este monstruo el pueblo hebreo: “Ossa eius velut fistule eris, cartilago illius quasi lamine ferree.” (“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: “Ecce absorbebit fluvium, et non mirabitur, et habet fiduciam quod influat Iordanis in os eius.” (“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 anatematizado por el río que se sorbe, y no se admira su sed insaciable de usuras y riquezas por el Jordán que espera agotar. Declara que su negocio es agotar el bautismo, que yo así lo entiendo literalmente en la palabra “cerrar en su boca el Jordán”, río donde Cristo bautizó y fue bautizado, aguas que fueron solar del bautismo, de donde prueba su nobleza y limpieza, en la ley de la gracia, nuestra alma (pp. 97-99).

Ambos textos siguen directamente la *Vulgata*, aunque no el capítulo II ni el 39 sino el 40, en los versos 10, 13, 18, 23 y 24 para el pasaje de *Execración*, y 40, 10-28; 41, 1-25 para el soneto<sup>29</sup> ya que el poema mezcla rasgos del *Leviatán* descrito en el capítulo 41 de *Job*. Parece clara la reutilización que hace Quevedo de este pasaje, muy cercano al soneto, para integrarlo en el memorial, identificando a Behemoth con la *bestia*, y en particular con Satán. Así es entendido el “hipopótamo”<sup>30</sup> por San Jerónimo, San Agustín y San Gregorio. Pero la *Execración* va más allá; porque el soneto no particulariza el símbolo del demonio pero sí lo hace el memorial, que ve en el monstruo a la nación hebrea: ellos son “los hijos de soberbia llenos” y Satán su rey. Esta interpretación tampoco se alejaría demasiado de la exégesis bí-

<sup>29</sup> Vid. las notas al soneto en la edición de L. Schwartz e I. Arellano (eds.), Francisco de Quevedo, *Poesía selecta* (Barcelona: PPU, 1989), 137-138.

<sup>30</sup> F. Vigouroux, *Dictionnaire de la Bible*, (París: Letouzey et Ané Editeurs, 1912<sup>2</sup>), s.v. resume muchas posibles traducciones de la palabra. Dada la descripción, es indudable que se trata del hipopótamo.

blica porque algunas naciones, por su arrogancia, son vistas como encarnación alegórica de la Bestia (*Dan.* 7, 2-8). Pero la aplicación al pueblo judío es una interpretación *sui generis* del escritor. Ninguna de ellas, sin embargo, deben ser consideradas interpretaciones heterodoxas.

La intertextualidad entre el memorial y el soneto se genera sobre la base de la *Vulgata*. Pero es más significativo que el memorial aplique el texto, en un recurso muy grato a Quevedo, a una situación aparentemente muy ajena al texto original. Ello nos permite comprobar el nacimiento del escrito y hasta la ortodoxa manipulación quevediana de aquellos textos que hábilmente aprovecha.

Más cercano, y aún más clara, es la relación del memorial descubierto con el soneto siguiente de la Musa Urania (B 160):

*Pondera con el suceso de Balán cuánto antes es Dios obedecido de una mala bestia que de un mal ministro*

A maldecir el pueblo, en un jumento,  
parte Balán profeta, acelerado;  
que a maldecir cualquiera va alentado:  
tal es el natural nuestro violento.

Dios, que mira del pueblo el detrimento,  
rey en guardar su pueblo, desvelado,  
clemente, opone a su camino, armado  
de su milicia, espléndido portento.

Obedece el jumento, no el profeta;  
y cuando mereció premio y regalo,  
más obstinado a caminar le aprieta.

Teme la asnilla al ángel, sufre el palo:  
y halló el cielo obediencia más perfeta  
en mala bestia que en ministro malo.

Quevedo parafrasea muy ajustadamente este mismo episodio de los *Números* 22, 5-23 en la *Execración*<sup>31</sup> coincidiendo con otras obras y traducciones de la mis-

<sup>31</sup> "Prevenga, Señor, todas mis contradicciones la historia de Balaam profeta (libro 22 de los *Números*), donde se refiere la sagrada lección que Balac, hijo de Sefor, que en aquel tiempo era rey en Moab, envió sus embajadores a llamar a Balaam, hijo de Beor adivino, para que maldijese el pueblo de Dios. Comunicólo Balaam con Dios, y mandóle Dios muchas veces que no maldijese el pueblo que estaba bendito de su mano. Obedeció a Dios Balaam; empero, últimamente sobre una jumenta empezó a caminar. Enojóse Dios, y el ángel del Señor se opuso contra Balaam y contra dos criados que le seguían. Viendo la jumenta al ángel, que en el camino estaba con espada desnuda, se apartó del camino por los campos, y, como la apalease Balaam para volverla a la senda, el ángel se atravesó en medio de un callejón que hacían las cercas de unas viñas, y, viéndole, la jumenta se arrimó a una tapia y contra ella apretó el pie del que llevaba encima, el cual, volviéndola a castigar, no salió con su porfía, porque el ángel

ma época, *Providencia de Dios*<sup>32</sup> y la *Introducción a la vida devota*<sup>33</sup> en la que sigue fielmente el original francés<sup>34</sup>. Pero lo más interesante de esta reutilización del pasaje es la interpretación política de la historia bíblica. Tan interesante como paradójico resulta, asimismo, que utilice, para evidenciar el desatino de un mal mi-

del Señor se atravesó en lo más estrecho, donde no podía la pollina volverse a un lado ni a otro, y, viendo al ángel, se dejó caer sobre los pies de Balaam, el cual, enfurecido, empezó de nuevo con una vara a castigarla y afligirla. Entonces abrió Dios la boca de la asna, y, hablando, dijo: '¿Qué te he hecho yo? ¿Por qué me maltratas la tercera vez?'. Dijo Balaam: 'Porque lo mereciste y me burlaste. ¡Ojalá tuviera espada para herirte!'. Dijo la jumenta: '¿No soy yo bestia tuya en quien siempre has andado camino hasta hoy? ¿Por dicha hasme visto otra vez hacer esto?'. Respondió Balaam: 'Nunca'. Y al instante abrió Dios los ojos a Balaam, y vio al ángel, que con la espada desnuda estaba en el camino, y postrado en tierra le adoró. Y el ángel le dijo: '¿Por qué tercera vez tratas mal a tu jumenta? Yo vine a oponerme a tu camino porque es perverso y contra mí; y si la jumenta no le hubiera dejado y te hubiera obedecido, a ti te habría muerto y ella viviera'". (Pp. 130-131)

<sup>32</sup> "No solo salva Dios el género de los animales en sus especies, sino un animal solo: en la jumenta de Baalán verás esta misericordia providente. *Números*, cap. 22, v. 32: *Et dixit ei Angelus Dei: Cur percusisti asinam tuam tertio hoc? Et ecce ego exii in ditionem tuam, quia non est urbana via tua ante me. Et cum vidisset me asina, declinavit à me tertio hoc: et nisi declinasset, nunc sané te quidem interfecissem, illam vero incolumem conservassem*. Así se lee en los Setenta. No se contentó Dios con dar á la jumenta, para su defensa, habla con milagro tan raro; sino que añadió, para salvarla de la ira del Profeta, un ángel que le amenazase, y la defendiese con tan severas palabras para él y tan favorables para ella. Hasta la bestia que no quiere ir donde la manda su dueño, por ser contra la voluntad de Dios, tiene palabras dadas del cielo y ángel que la ampare". *Providencia (Obras II, p. 187b)*.

<sup>33</sup> Quevedo traduce antes del 6 de enero de 1634 la *Introducción a la vida devota* ya que esa es la fecha de su aprobación y fue impresa muy poco después en Madrid, Imprenta Real, también en 1634 por Melchor Sánchez. *Vid. Sagrario López Poza, o. c.* pp. 110-111. "Balaam sobre su asna iba a buscar a Balac; mas, por cuanto no tenía recta intención, el ángel le esperó en el camino con una espada en la mano para matarle. La asna, que vía el ángel, se paró por tres diversas veces; Balaam la apaleaba con crueldad, procurando hacerla pasar adelante, hasta que a la tercera vez, dejándose tender de largo a largo debajo de Balaam, le habló milagrosamente, y dijo: '¿Qué te he hecho yo? ¿Por qué me has apaleado ya por tres veces?' Poco después los ojos de Balaam fueron abiertos, y vio el ángel, que le dijo: '¿Por qué has apaleado tu asna? Si ella no se hubiera apartado de delante de mí, yo te hubiera muerto y la hubiera reservado.' Entonces Balaam dijo al ángel: 'Señor, yo he pecado porque yo no sabía que tú te oponías contra mí en el camino.' ¿Ves, Filotea? Balaam es la causa del mal, y tras eso maltrata y apalea la pobre asna, que no tiene culpa. Esto nos acaece muchas veces en nuestros negocios". *Introducción a la vida devota (Obras, II, p. 305b)*. Sobre esta traducción de Quevedo, comparándola con otra anterior de Eyzaguirre, sobre la que está basada, *vid. Raimundo Lida, "Quevedo y la Introducción a la vida devota", Nueva Revista de Filología Hispánica, VII (1953) 638-656*.

<sup>34</sup> "Balaam monté sur son asnesse alloit trouver Balac; mais parce qu'il n'avoit pas droite intention, l'Ange l'attendir en chemin avec une espee en main pour le tuer. L'asnesse, qui voyoit l'Ange, s'arresta par trois diverses fois comme restive; Balaam cependant la frappoit cruellement de son baston pour la faire avancer, jusques a la troisieme fois qu'elle, estant couchee tout a fait sous Balaam, luy parla par un grand miracle, disant: Que t'ay-je fait? pourquoy tu m'as battu des-ja par trois fois? Et tost apres, les yeux de Balaam furent ouverts, et il vit l'Ange qui luy dit: Pourquoy as-tu battu ton asnesse? si elle ne se gust destournee de devant moy je t'eusse tué et l'eusse reservee. *Lhors Balaam dit a l'Ange: Seigneur, j'ay peché, car je ne sçavois pas que tu te misses contre moy en la voye. Voyevous, Philothee, Balaam est la cause du mal, et il frappe et bat la pauvre asness qui n'en peut mais. Il en prend ainsy bien souvent ennos affaires;*" François de Sales, *Introduccion a la vie devoute*, (III partie, chap. XXIII, pp. 63-64.)

nistro, a un personaje fronterizo entre adivino y profeta que finalmente se niega a maldecir al pueblo judío (*Números*, 23 y 24). No obstante, a Quevedo le interesa de manera exclusiva este capítulo 22 de los *Números* en el que Balaam es ejemplo del profeta que ignora la palabra de Dios<sup>35</sup>.

La interpretación política no está en Francisco de Sales, ni tampoco en *Providencia*, pero sí ya se plantea teóricamente en el soneto: “y halló el cielo obediencia más perfeta / en mala bestia que en ministro malo” (160:13-14). En el texto de la *Execración* el episodio subraya con bastante claridad una analogía latente en todo el memorial: El Yo convertido en voz profética, identificado de manera obligada con Quevedo, metafóricamente se convierte en la asna que habla milagrosamente y, por otro lado, Balaam, el adivino profeta que desoye la voz de Dios, es el mal ministro, esto es, el Conde-Duque, aunque no lo nombre en ningún caso:

Considerad, Señor, que, siendo Balaam ministro inmediato de Dios, con quien despachaba a boca, fio antes su obediencia de la mala bestia que del ministro malo, pues, cuando para atajarle los pasos mandó a el ángel se hiciese visible, mandó se hiciese visible antes a la jumenta que el profeta. Y considere V.M. que abrió Dios antes la boca a la pollina que los ojos a su ministro, y que a veces —no se puede negar— conviene que un bruto hable para que un adivino vea, y que el que está encima de otro, cuando rehúsa el camino que le manda hacer, debe no afligirle, sino temer que ve espada desnuda del cielo que le amenaza y que, si no abre los ojos y muda de intento, la espada del ángel dejará vivo a el jumento, que la respeta, y dará muerte a Balaam, que la desprecia. Aquí no puede mi ignorancia hacer otra persona que la del jumento: procuro disculpar el haber hablado yo en cosa tan grave (pp. 131-132).

La analogía, en este párrafo inequívoca, es un procedimiento sabiamente explotado por Quevedo en todo el memorial, y resulta aquí de manera particular insidiosa para el ministro y, cuando menos, incómoda para el Rey.

Por otro lado, a la vista de este soneto, podemos subrayar otra de las características circunstanciales más señaladas de la *Execración*: el servir de ejemplo de la práctica política expuesta en sus tratados teóricos y doctrinales como *Política de Dios*. Y a partir de ahí comprobamos el compromiso político y activo de Quevedo en un momento en que todavía se le creía adulator casi servil de la política del Conde-Duque.

La reescritura quevedesca, además de ser una característica muy destacada de la obra de nuestro poeta, permite comprobar el proceso (al que no le hemos querido poner fechas<sup>36</sup>) de desviación no ya sólo estilística sino también temática. Que-

<sup>35</sup> Así en otros lugares: *Deut.* 23, 4; *Josh.* 13, 22 y 24, 9-10; *Neh.* 13,2; *Mic.* 6,5; 2 *Petr.* 2, 15; etc.

<sup>36</sup> Si consideramos los poemas con fecha conocida todos datan de unos años cercanos al memorial: posteriores a 1631 los números (101) y (129); posterior a Mayo de 1633 el (59) y de diciembre del mismo año el (229). ¿Serán de estas fechas alguno de los otros sonetos que coinciden con la *Execración*?

vedo no hace más que llevar a sus últimas consecuencias la *imitatio* clásica, exagerando, tal vez de forma premeditada, una *expolitio* o *regressio* retórica. Si esta reinterpretación de las fuentes se puede poner en duda (siendo muy rigurosos) en aquellas que proceden de hechos y sucesos históricos, en fuentes literarias tal manipulación es clara. La interpretación política de los episodios bíblicos se aleja de la *res* ofrecida, en principio, por las fuentes doctrinales pero nunca enfrentándose a la ortodoxia exegética que, en muchos casos, le ofrecían los Padres de la Iglesia. La adecuación no es sólo estilística sino también temática, dándose la circunstancia de que en algunos casos es mayor la modificación quevedesca en el significado que en el estilo, modificación verbal que siempre se había subrayado.

Por otro lado, la intertextualidad entre algunos sonetos y el texto de la *Execración* demuestra indudablemente la autoría del memorial y, para más de un caso, quizá cierta cercanía cronológica. Nos hemos fijado solamente en algunos poemas porque otras concordancias con textos en prosa todavía son más numerosas y ya están señaladas en la edición citada.

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA  
Universidad de Santiago



## DON FRANCISCO, DON MIGUEL Y DON QUIJOTE: UN PERSONAJE EN BUSCA DE SU TESTAMENTO

A primera vista, el romance titulado “Testamento de don Quijote” puede parecernos otro ejemplo más de la “incomprensión” que sufrió la obra maestra cervantina en el momento de su aparición. Como tantos de sus contemporáneos, nuestro Quevedo sólo se fija en el aspecto risible de don Quijote, sin ser capaz de ver sus ricas complejidades. Para don Francisco, el *Quijote* sería sólo un “libro de burlas” (o “funny book”, como dirían mis colegas ingleses), y cualquier lance sacado de él para ser reelaborado en un poema sólo merecería ser filtrado por la óptica entremesil que le resultaba tan natural.

Justificable es, sin duda, esta manera de leer el poema, pero hay que tener cierto cuidado. Detrás de la comicidad de cualquier obra puede esconderse un proyecto ideológico perfectamente serio, especialmente si aquella proviene de la pluma tan afilada de un escritor como Quevedo. En el poco espacio del que dispongo, quisiera explorar el “Testamento de don Quijote” para mostrar cómo encarna una “lectura política” de la obra cervantina; cómo representa un intento por infundirle otra orientación. En este sentido, el romance supone un esfuerzo parecido al de Avellaneda con respecto a la Primera Parte del *Quijote*. De hecho, considero que Quevedo y “el escritor fingido y tordesillesco” serían, hasta cierto punto, “compañeros de viaje” ideológicos.

La premisa en la que se basa mi análisis es la de que el romance se escribió *después* de la publicación de la Segunda Parte en 1615, siguiendo la evidencia interna ya señalada por James Crosby, entre otros<sup>1</sup>. Admito, sin embargo, que existe

---

<sup>1</sup> En “La cronología de unos trescientos poemas”, estudio que forma parte de *En torno a la poesía de Quevedo* (Madrid: Castalia, 1967), el distinguido quevedista norteamericano afirma que: “Esta sátira sobre don Quijote contiene numerosas reminiscencias de la *Segunda Parte de Don Quijote*, y por lo tan-

la pequeña posibilidad de que el romance preceda a la Segunda Parte auténtica, en cuyo caso Cervantes podría estar confeccionando su propio final como reacción parcial a su lectura no sólo de Avellaneda, sino del propio romance de Quevedo<sup>2</sup>.

Volviendo al orden cronológico más probable, ¿cuál es el final sobre el que opera Quevedo al componer su romance? Para comenzar, se trata de lo que podríamos llamar la “reinserción social” de don Quijote, realizada dentro de cierto ambiente de seriedad. Por cómicas que hayan sido sus aventuras hasta este momento, la hilaridad se diluye considerablemente una vez que don Quijote se sume en esa melancolía que lo empuja camino a la muerte. Y más todavía cuando, al despertarse de un sueño de seis horas, don Quijote exclama: “¡Bendito sea el poderoso Dios, que tanto bien me ha hecho!”<sup>3</sup>. En seguida se ve que don Quijote ha dado un gran vuelco al recuperar su perdida cordura: “Yo tengo juicio ya, libre y claro, sin las sombras caliginosas de la ignorancia, que sobre él me pusieron mi amarga y continua leyenda de los detestables libros de las caballerías” (II, cap. 74, 587-88).

to fue escrita después de la publicación de este libro...” (P. 120). En una nota a pie de página, Crosby se refiere a un “excelente análisis del romance, con datos sobre las reminiscencias de la novela, en ‘The Image of the *Quijote* in the Seventeenth Century’, tesis inédita de Daniel E. Quilter (Universidad de Illinois, 1962)” (de la que fue director el mismo Crosby). Quilter señala, en efecto, varios elementos que parecen remitir a la Segunda Parte (véanse las pp. 191-92), que Crosby reproduce posteriormente en las notas sobre el romance en su edición antológica de la poesía de Quevedo, *Poesía varia* (Madrid: Cátedra, 1981), 445-51. (Como indicaré más adelante, el análisis de Quilter —que no conocía hasta que James Crosby me llamó la atención sobre él en Miraflores— anticipó el mío en algunos aspectos. Su enfoque general, sin embargo, es muy distinto. Quisiera agradecerle al profesor Crosby el haberme facilitado una fotocopia de las páginas pertinentes de esta importante tesis.) Habría que añadir que José Manuel Blecuá también le asignó al romance una fecha posterior a 1615 en *Poesía original*, 2.<sup>a</sup> ed. (Barcelona: Planeta, 1968), 915, pero sin precisar qué fue lo que le llevó a esa conclusión.

<sup>2</sup> Es decir, si Quevedo escribió su poema basándose sólo en su lectura del *Quijote* de 1605, esto *sigue* siendo un intento de canalizar la recepción de éste en cierta dirección, una que sería tan molesta para Cervantes como la del propio Avellaneda. En lo que ha sido el más detallado estudio del romance hasta el momento, *Cervantes y Quevedo: dos genios divergentes del humor hispánico* (Madrid: Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media “Cervantes”, 1981), el ilustre cervantista Alberto Sánchez refuta el nexo con la Segunda Parte: “Sin pretensiones de establecer la difícil cronología de un poema de Quevedo, y estimando la preocupación de los especialistas en este rumbo, mi intento es demostrar que el tono y todas las alusiones del romance de Quevedo que venimos estudiando, pueden relacionarse, sin dificultad alguna, con el *Don Quijote* de 1605...” (p. 19). Y un poco más adelante: “... todo el romance de Quevedo nos pone delante del vapuleado Don Quijote de la Primera Parte, sin una mínima concesión consoladora de la Segunda. Don Quijote en la Primera Parte es un personaje cómico y en la Segunda es una figura trágica” (p. 20). Ahora bien, lo que Sánchez no afirma en ningún momento (aunque tal vez se infiere) es que Quevedo ignore la Segunda Parte; dice, simplemente, que “se inspira” en la Primera. Es justamente el “por qué” de su preferencia por la Primera sobre la Segunda lo que quiero explorar en este trabajo, incluyendo las raíces ideológicas de esta preferencia (o “inspiración”). (Les quiero agradecer a Pablo Jauralde Pou y a José Montero Reguera el haberme llamado la atención sobre este poco conocido estudio de don Alberto y, especialmente, al segundo de los mencionados por haberme conseguido una fotocopia de éste.)

<sup>3</sup> Miguel de Cervantes, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, 2.<sup>a</sup> ed. (Madrid: Castalia, 1978), II, cap. 74, 587.

Ante la incredulidad del cura, de Sansón Carrasco y del barbero, nuestro protagonista declara sin equívocos: "... ya no soy don Quijote de la Mancha, sino Alonso Quijano, a quien mis costumbres me dieron renombre de *Bueno*. Ya soy enemigo de Amadís de Gaula y de toda la infinita caterva de su linaje; ya me son odiosas todas las historias profanas del andante caballería..." (II, cap. 74, 588). Y luego, ante los intentos de Sansón por "seguir la juerga", don Quijote contesta: "dejéanse burlas aparte, y tráiganme un confesor que me confiese y un escribano que haga mi testamento; que en tales trances como éste no se ha de burlar el hombre con el alma..." (*ibid.*).

En el momento de su muerte, Alonso Quijano, ya no "don Quijote", quiere arreglar cuentas tanto con la Iglesia como con el Estado, dos instituciones poderosas con las que ha tenido sus roces durante su carrera de caballero andante. El cura Pero Pérez accede a su primera demanda: "Hizo salir la gente... y quedóse solo con él, y confesóle" (*ibid.*). Después, el cura da su testimonio sobre la condición mental y espiritual de su vecino: "Verdaderamente se muere, y verdaderamente está cuerdo Alonso Quijano el Bueno; bien podemos entrar para que haga su testamento" (II, cap. 74, 589).

Este es un momento absolutamente crucial: no sólo se confirma la cordura de Quijano desde la perspectiva eclesiástica, sino que se cumple un rito que ayudará a garantizar el destino de su alma. Gracias a la confesión, puede recibir más tarde "todos los sacramentos" (véase II, cap. 74, 591). Con lo espiritual en orden, pasa a lo material: "Entró el escribano con los demás, y después de haber hecho la cabeza del testamento y ordenado su alma don Quijote, con todas aquellas circunstancias cristianas que se requieren, llegando a las mandas, dijo..." (*ibid.*). Su completa renuncia a los libros de caballerías se ve confirmada en la manda relacionada con su sobrina, donde se estipula que ella perderá el derecho de su herencia si se casa con un hombre que sepa de la simple existencia, siquiera, de los libros de caballerías (véase II, cap. 74, 590).

Ahora bien, en la parte del testamento dedicada a Sancho Panza dice Quijano algo que podría poner en duda la ruptura con su vida de caballero andante. Aunque le pide disculpas a Sancho por haberle hecho "caer en el error... de que hubo y hay caballeros andantes en el mundo" (II, cap. 74, 589), también dice lo siguiente: "...si como estando yo loco fui parte de un reino, se le diera, porque la sencillez de su condición y fidelidad de su trato lo merece" (*ibid.*). Aunque sea una expresión hiperbólica de su afecto, Alonso Quijano expresa su deseo de ascender a Sancho socialmente, de dejarlo en una posición de autoridad política. En este caso, Alonso Quijano el Bueno no difiere mucho de su avatar de loco, por mucho que lo hayan declarado definitivamente cuerdo.

Este detalle tan importante se deba relacionar, tal vez, con otra manda del testamento: "Item, suplico a los dichos señores mis albaceas que si la buena suerte les trujere a conocer al autor que dicen que compuso una historia que anda por ahí con

el título de *Segunda parte de las hazañas de don Quijote de la Mancha*, de mi parte le pidan, cuan encarecidamente se pueda, perdone la ocasión que sin yo pensarlo le di de haber escrito tantos y tan grandes disparates como en ella escriba..." (II, cap. 74, 590-91). En fin, el testamento del cuerdo Alonso Quijano propicia la oportunidad de asestarle un golpe más a Avellaneda.

La referencia a Avellaneda nos remite a todo el problema de lo que éste vio en la Primera Parte cervantina y lo que configuró en su llamado *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quixote de la Mancha* como "antídoto" o "contramedida". Actualmente, estoy terminando un libro sobre este mismo tema. Aunque aquí no hay espacio para hacer siquiera un resumen de mis hipótesis, sí puedo decir que estoy de acuerdo con Stephen Gilman y todos los que dicen que Avellaneda representa una postura bastante reaccionaria frente a la obra cervantina<sup>4</sup>. Donde discrepo de mi difunto amigo es en su insistencia en la dimensión teológica, contrarreformista, del *Quijote* apócrifo. Mi propio enfoque se orienta más hacia las preocupaciones de índole socio-política de Avellaneda.

En relación a éstas, consideremos el epitafio que compone Sansón Carrasco para su vecino: "Tuvo a todo el mundo en poco; / fue el espantajo y el coco / del mundo, en tal coyuntura, / que acreditó su ventura / morir cuerdo y vivir loco" (II, cap. 74, 592). El golpe genial de don Quijote, como señala Sansón, es haber podido disfrutar de las "ventajas" de la locura (entre ellas, una libertad no permitida a los cuerdos) y haber recuperado su cordura justo a tiempo para arreglar sus asuntos espirituales y terrenales. Y durante su época como loco, fue, en efecto, "coco del mundo".

No puedo ponerme ahora a enumerar todas las facetas "desestabilizadoras" del comportamiento de don Quijote<sup>5</sup>. Baste señalar su actitud poco respetuosa hacia la autoridad real en el episodio de los galeotes, su desprecio general por las instituciones legales y tributarias del Estado<sup>6</sup>, su curiosa propensión a atacar figuras eclesiásticas y, finalmente, y quizá lo más importante, su tendencia a socavar la jerar-

<sup>4</sup> Stephen Gilman, *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación* (México: Colegio de México, 1951). Este influyente estudio es uno de los pocos sobre Avellaneda que han intentado ir más allá del problema de su verdadera identidad para explorar las directrices ideológicas del *Segundo tomo* en relación con las de Cervantes. Casi todos los críticos de las últimas décadas que ven en el *Segundo tomo* algo más que una fracasada imitación de la obra maestra cervantina aceptan, con o sin reservas, el análisis de Gilman.

<sup>5</sup> Esta tarea se realiza a fondo en mi estudio sobre Cervantes y Avellaneda.

<sup>6</sup> "Venid acá, ladrones en cuadrilla, que no cuadrilleros, salteadores de caminos con licencia de la Santa Hermandad; decidme: ¿quién fue el ignorante que firmó mandamiento de prisión contra un tal caballero como yo soy? ¿Quién el que ignoró que son esentos de todo judicial fuero los caballeros andantes, y que su ley es su espada, sus fueros sus bríos, sus premáticas su voluntad? ¿Quién fue el mentecato, vuelvo a decir, que no sabe que no hay secutoria de hidalgo con tantas preeminencias ni esenciones como la que adquiere un caballero andante el día que se arma caballero y se entrega al duro ejercicio de la caballería? ¿Qué caballero andante pagó pecho, alcabala, chapín de la reina, moneda forera, portazgo ni barca?" (*El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, ed. L. A. Murillo, 2.ª ed. [Madrid: Castalia, 1978], I, cap. 45, 547-48).

quía social. Don Quijote no tiene derecho a usar el “don” —hecho criticado por los mismos hidalgos y caballeros de su pueblo<sup>7</sup>—. En cierta medida, lo que hace Alonso Quijano al convertirse en *don* Quijote es igual a lo que hacen tantos ávidos de ascenso social de la época, desde pícaros y buscones hasta pudientes burgueses, de origen converso o no<sup>8</sup>.

Es más: no sólo intenta ascenderse a sí mismo, sino que intenta ascender a otros. El caso más notorio es el de Sancho Panza, a quien don Quijote lleva de sus “pegujares” prometiéndole el puesto de gobernador de una ínsula. Pero luego vemos que la operación más típica de su imaginación es subir a gente modesta a rangos sociales totalmente indebidos. El primer ejemplo de la obra —el de las dos prostitutas, *doña* Tolosa y *doña* Molinera— es de los más gráficos<sup>9</sup>. Este delirio “ascensional” lo acompaña durante todas sus andanzas y, si lograra efectuarlo de verdad, significaría el desbarajuste total de la jerarquía social vigente, una especie de “mundo al revés”.

No quiero decir que este haya sido el deseo secreto del propio Cervantes. Lo que sí es cierto es que su mismo texto desata unas energías inquietantes a través de la locura cómica de su protagonista<sup>10</sup>. Aunque don Quijote renuncia al final a su proyecto, éste ha quedado plasmado en los cientos de páginas que preceden a ese

<sup>7</sup> Como le informa Sancho a su amo: “Los hidalgos dicen que no conteniéndose vuestra merced en los límites de la hidalguía, se ha puesto *don* y se ha arremetido a caballero con cuatro cepas y dos yugadas de tierra y con un trapo atrás y otro adelante. Dicen los caballeros que no querrían que los hidalgos se opusiesen a ellos, especialmente aquellos hidalgos escuderiles que dan humo a los zapatos y toman los puntos de las medias negras con seda verda” (II, cap. 2, 56). A la misma Teresa Panza le llama la atención el uso inapropiado del título: “...yo no sé, por cierto, quién le puso a él *don*, que no tuvieron sus padres ni sus agüelos” (II, cap. 5, 77).

<sup>8</sup> Sobre este fenómeno se ha escrito extensamente. Consúltense, por ejemplo, las muchas obras de José Antonio Maravall sobre la historia social del período. Sobre el nexo entre el afán de “medrar” y la carrera de don Quijote, véanse las perspicaces observaciones de Javier Salazar Rincón en *El mundo social del “Quijote”* (Madrid: Gredos, 1986):

Pero los errores y desvaríos de don Quijote y Sancho no están motivados únicamente por las quimeras caballerescas, o por la ficción maliciosa o jovial ideada por sus burladores. El engaño que padecen el labrador y el hidalgo manchego, es también un reflejo abreviado de aquella sociedad en que los pujos de grandeza y las ganas de medrar habían llegado a ser una obsesión generalizada, en que, según indicaba Peñalosa, todos eran “vnos en apetecer lustre, nobleça y honra...”. (306)

Este crítico es de los pocos que han visto claramente el aspecto “social” de la locura de don Quijote.

<sup>9</sup> “Don Quijote le preguntó [a la prostituta] cómo se llamaba, porque él supiese de allí adelante a quién quedaba obligado por la merced recibida, porque pensaba darle alguna parte de la honra que alcanzase por el valor de su brazo. Ella respondió con mucha humildad que se llamaba la Tolosa, y que era hija de un remendón natural de Toledo, que vivía a las tendillas de Sancho Bienaya, y que dondequiera que ella estuviese le serviría y le tendría por señor. Don Quijote le replicó que, por su amor, le hiciese merced que de allí adelante se pusiese *don* y se llamase *doña* Tolosa. Ella se lo prometió, y la otra le calzó la espuela, con la cual le pasó casi el mismo coloquio que con la de la espada. Preguntóle su nombre, y dijo que se llamaba la Molinera, y que era hija de un honrado molinero de Antequera; a la cual también rogó don Quijote que se pusiese *don*, y se llamase *doña* Molinera, ofreciéndole nuevos servicios y mercedes” (I, cap. 3, 93-94).

<sup>10</sup> Sobre este complejo problema hablo detenidamente en mi próximo libro.

momento. Es más: la seriedad del final le infunde cierto tono serio a toda la parte “loca” de la obra. Un don Quijote arrepentido, cuerdo, permite una recodificación de gran parte del contenido de ésta (como demuestra la llamada “aproximación romántica” vigente hasta nuestros días)<sup>11</sup>.

¿Y nuestro don Miguel? Ya se sabe que el “don” que le solemos poner los cervantófilos no le correspondía en la época. Como todos sus contemporáneos, el mismo Cervantes aspiraba al ascenso social<sup>12</sup>. ¿Cómo sería percibido un individuo de sus características por alguien que sí gozaba de un puesto social privilegiado, especialmente si aquél compone una obra que abre una caja de Pandora ideológica?

Buen momento, éste, para volver nuestra atención al poema de Quevedo<sup>13</sup>. Lo

<sup>11</sup> Consúltese el perspicaz —y controvertido— estudio de Anthony Close, *The Romantic Approach to “Don Quixote”: A Critical History of the Romantic Tradition in “Quixote” Criticism* (Cambridge: Cambridge U. Press, 1978), donde se explora a fondo este fenómeno.

<sup>12</sup> Sobre sus infructuosos esfuerzos por “medrar”, consúltese las muchas biografías, entre ellas, la reciente de Jean Canavaggio, *Cervantes*, trad. M. Armiño (Madrid: Espasa-Calpe, 1987). Aunque el mismo Cervantes nunca se puso el “don”, es de notar que las mujeres de su familia sí lo empleaban, según nos indica L. A. Murillo (*El ingenioso hidalgo...*, II, cap. 2, 56). Sobre las ínfulas del padre del autor y de su familia, véase Salazar Rincón, pp. 44 y 118-19.

<sup>13</sup> Reproduzco el romance según la edición de James Crosby (que sigue el empleo de letras mayúsculas, tal y como se encuentra en *El Parnaso español* de González de Salas):

#### Testamento de Don Quijote

De un molimiento de huesos  
A pueros palos y piedras,  
Don Quijote de la Mancha  
Yace doliente y sin fuerzas.

Tendido sobre un pavés,  
Cubierto con su rodela,  
Sacando como tortuga  
De entre conchas la cabeza,

Con voz rofda y chillando,  
Viendo el escribano cerca,  
Así por falta de dientes  
Habló con él entre muelas:

“Escribid, buen Caballero,  
Que Dios en quietud mantenga,  
El Testamento que hago  
Por voluntad postrimera,

“Y en lo de ‘su entero juicio’,  
Que ponéis a usanza vuesa,  
Basta poner ‘decentado’,  
Cuando entero no le tenga.

“A la tierra mando el cuerpo;  
Coma mi cuerpo la tierra,  
Que según está de flaco,  
Hay para un bocado apenas.

primero que llama la atención es el hecho de que don Quijote “yace doliente y sin fuerzas” a causa de “un molimiento de huesos/a puros palos y piedras”. Está claro que gran parte del poema de Quevedo se dirige hacia el restablecimiento de las

“En la vaina de mi espada  
Mando que llevado sea  
Mi cuerpo, que es ataúd  
Capaz para su flaqueza.

“Que embalsamado me lleven  
A reposar a la Iglesia,  
Y que sobre mi sepulcro  
Escriban esto en la piedra:

“‘Aquí yace Don Quijote,  
El que en Provincias diversas  
Los tuertos vengó y los bizcos,  
A puro vivir a ciegas.’

“A Sancho mando las Islas  
Que gané con tanta guerra,  
Con que, si no queda rico,  
Aislado a lo menos queda.

“Item, al buen Rocinante  
(Dejo los prados y selvas  
Que crió el Señor del Cielo  
Para alimentar las bestias),

“Mándole mala ventura  
Y mala vejez con ella,  
Y duelos en que pensar  
En vez de piensos y yerba.

“Mando que al Moro encantado  
Que me maltrató en la venta,  
Los puñetes que me dio,  
Al momento se le vuelvan.

“Mando a los mozos de mulas  
Volver las coces soberbias  
Que me dieron, por descargo  
De espaldas y de conciencia.

“De los palos que me han dado,  
A mi linda Dulcinea,  
Para que gaste el invierno,  
Mando cien cargas de leña.

“Mi Espada mando a una escarpia,  
Pero desnuda la tenga,  
Sin que a vestirla otro alguno,  
Si no es el orfín, se atreva.

“Mi lanza mando a una escoba,  
Para que pueda con ella  
Echar arañas del techo,  
Cual si de San Jorge fuera,

pautas que rigen la obra de 1605, especialmente, los primeros veinte capítulos<sup>14</sup>. El don Quijote quevedesco es, inicialmente, el que ha sufrido una de esas palizas casi rituales que lo ligan al sistema semiótico carnavalesco<sup>15</sup>.

“Peto, gola y espaldar,  
Manopla y media visera,  
Lo vinculo con Quijotico,  
Mayorazgo de mi hacienda.

“Y lo demás de los bienes  
Que en este Mundo se quedan,  
Lo dejo para obras pías  
De rescate de Princesas.

“Mando que, en lugar de Misas,  
Justas, Batallas y Guerras  
Me digan, pues saben todos  
Que son mis Misas aquésta.

“Dejo por Testamentarios  
A Don Belianís de Grecia,  
Al Caballero del Febo,  
A Esplandián el de las Xergas.”

Allí habló Sancho Panza,  
Bien oiréis lo que dijera,  
Con tono duro y de espacio,  
Y la voz de cuatro suelas:

“No es razón, buen Señor mío,  
Que cuando vais a dar cuenta  
Al Señor que vos crió,  
Digáis sandeces tan fieras.

“Sancho es, Señor, quien vos habla,  
Que está a vuesa cabecera  
Llorando a cántaros, triste,  
Un turbión de lluvia y piedra.

“Dejad por Testamentarios  
Al Cura que vos confiesa,  
Al Regidor Per-Antón  
Y al Cabrero Gil Panzueca,

“Y dejas de Esplandianes,  
Pues tanta inquietud nos cuestan,  
Y llamad a un Religioso,  
Que os ayude en esta brega.”

“Bien dices” (le respondió  
Don Quijote con voz tierna):  
“Ve a la Peña Pobre, y dile  
A Beltenebros que venga”.

En esto la Extremaunción  
Asomó ya por la puerta,  
Pero él, que vio al Sacerdote  
Con sobrepelliz y vela,

En la segunda estrofa sí tenemos una imagen ligada al *Quijote* de 1615, tal vez la única “prueba” de que el poema es posterior a esta obra<sup>16</sup>. Lo interesante, claro está, es el desplazamiento de la ridícula imagen de la tortuga hacia don Quijote, lo cual lo asocia a él con la caída del gobierno de Barataria en lugar de Sancho. Ya se ha estudiado el nexo entre estos episodios y la matriz de la cultura

Dijo que era el Sabio propio  
Del encanto de Niquea,  
Y levantó el buen Hidalgo  
Por hablarle la cabeza.

Mas viendo que ya le faltan  
Juicio, vida, vista y lengua,  
El Escribano se fue,  
Y el Cura se salió afuera.

<sup>14</sup> Aquí discrepo del planteamiento de Alberto Sánchez. Yo creo que no se trata tanto de Quevedo “inspirándose” en la Primera Parte como de un esfuerzo consciente por su parte por reconectar a don Quijote con su “verdadera” imagen. (Por supuesto que esta interpretación se basa en la premisa de que la composición del romance tuvo lugar en un momento posterior a la publicación de la Segunda Parte.) Para ser justo, habría que puntualizar que el mismo Alberto Sánchez termina calificando el romance de la siguiente manera: “Parodia de una parodia viene a ser la composición quevedesca; o mejor dicho, la caricatura de una parodia” (p. 36). En fin, este crítico parece reconocer el impulso tendencioso del romance, si bien no trata de teorizarlo.

<sup>15</sup> Sigo, aquí, el análisis de la cultura carnavalesca de Mijail Bajtín en su conocidísimo *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto de François Rabelais*, trad. J. Forcat y C. Conroy (Barcelona: Barral Editores, 1974). El brillante estudioso ruso señala cómo las palizas y caídas forman parte de la humillación ritual de figuras festivas como el rey de carnaval (véanse las pp. 177-80, entre muchas otras). En mi futuro libro analizo este fenómeno detalladamente.

<sup>16</sup> Estoy de acuerdo con Alberto Sánchez cuando dice que la imagen de don Quijote como “tortuga” es la única del romance que remite directamente a un pasaje de la Segunda Parte. (Su refutación de la otra evidencia ofrecida por Crosby me parece sólida, véanse las pp. 31-32.) Se trata, claro está, de la batalla de Barataria:

Y al momento le trujeron dos paveses, que venían proveídos dellos, y le pusieron encima de la camisa, sin dejarle tomar otro vestido, un pavés adelante y otro detrás, y por unas concavidades que traían hechas le sacaron los brazos, y le liaron muy bien con unos cordeles, de modo que quedó emparedado y entablado, derecho como un huso, sin poder doblar las rodillas ni menearse un solo paso. (II, cap. 53, 441)

Por cuyas persuasiones y vituperios probó el pobre gobernador a moverse, y fue dar consigo en el suelo tan gran golpe, que pensó que se había hecho pedazos. Quedó como galápago encerrado y cubierto con sus conchas, o como medio tocino metido entre dos artesas... (II, cap. 53, 442)

Pero don Alberto afirma que “... se trata de una mera coincidencia, pues si examinamos atentamente los textos, veremos que se trata de dos situaciones diferentes, aunque parecidas en lo externo”:

Quevedo coloca a don Quijote, como guerrero muerto, “sobre un pavés”, escudo largo, que guarda todo el cuerpo y sobre el que se alzaba al difunto paladín; sobre el pecho, la rodela, escudo más pequeño, redondo y de hierro. Naturalmente, la cabeza queda fuera de la rodela, cara al cielo. Mientras que Sancho, maliciosamente emparedado entre paveses, para una lucha simu-

festiva popular<sup>17</sup>. Insertar a don Quijote en la serie de Barataria parecería revelar la intuición profunda de Quevedo sobre las raíces carnalescas del propio don Quijote. Es decir, es como si don Francisco afirmara que don Quijote es, en efecto, el verdadero rey del carnaval y es su proyecto, en su totalidad, el que debe fracasar al final<sup>18</sup>.

Ahora bien, el carnaval de Quevedo no es ni el auténtico carnaval popular, ni el de Cervantes. Y mientras la caída y muerte de un rey de carnaval normalmente tiene su aspecto positivo, asociado con la resurrección y el rejuvenecimiento, en el caso de nuestro poema sólo parece existir el polo negativo de esta ambigua operación<sup>19</sup>.

Aparte de estar “doliente” y “sin fuerzas”, don Quijote habla con voz “roída”, es decir, desgastada. En vez de la voz “reposada” (o “arrogante y alta”) que lo caracteriza en otros momentos, ahora “chilla” —esto es, una voz aguda, en falsetto, asociada con las mujeres.

Al empezar a dictarle su testamento a un escribano (quien ha sido ascendido al nivel de caballero, dicho sea de paso), el mismo don Quijote pone en duda su salud mental, totalmente al contrario de su contrapartida cervantina. El adjetivo que utiliza —“decentado”— es otro que forma parte de la serie compuesta por “doliente”, “sin fuerzas” y “roída”. Esta vez se aplica a su misma condición mental, lo cual allanará el camino para el desenlace final del poema.

La petición de que su cuerpo sea “comido” por la tierra parecería encajarse en la semiótica carnalesca<sup>20</sup>, pero nuevamente diría que la conexión es sólo superfi-

lada, permanece inmóvil “como galápago encerrado y cubierto con sus conchas, o como medio tocino entre dos artesas”. (P. 33)

Francamente, no comprendo bien cómo estas observaciones contradicen la relación bastante obvia entre las dos imágenes. ¿Tiene que ser absolutamente iguales para poder hablar de una inspiración directa?

<sup>17</sup> Véase el artículo de Augustin Redondo, “Tradición carnalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de Barataria en el *Quijote*”, *Bulletin Hispanique*, LXXX (1978), 39-70.

<sup>18</sup> Consúltense especialmente las pp. 50-53 del estudio de Redondo para ver cómo Sancho ocupa de manera patente el papel de “rey del carnaval” durante su gobierno en Barataria.

<sup>19</sup> Véase el capítulo III, titulado “Las formas e imágenes de la fiesta popular en la obra de Rabelais”, del libro de Bajtín, donde se analiza la doble operación encarnada en los ritos de carnaval. El crítico ruso explora cómo la cultura carnalesca, incluyendo su peculiar imagen del cuerpo, empieza a modificarse desde finales del siglo XVI (véanse las pp. 52-53, entre otras), cuando el polo positivo del sistema semiótico que la informa empieza a esfumarse. En efecto, Bajtín identifica a Quevedo con esta nueva etapa (véase la p. 357). Edmond Cros, en diversos estudios sobre *El buscón* (por ejemplo, *Ideología y genética textual: El caso del Buscón*) [Madrid: Cupsa Editorial, 1980], p. 33) ha señalado las diferencias que separan el tratamiento de lo carnalesco en Quevedo y su variante verdaderamente popular. (Habría que añadir que el distinguido hispanista francés también pone en tela de juicio el nexo entre Cervantes y la cultura festiva popular auténtica en un estudio titulado “Reformular la lecture que Bakhtine fait du *Qui-chotte*,” *Sociocriticism*, IV [1988], 115-44. Aunque Cros tiene algo de razón en lo que dice, creo que la conexión que estudia Bajtín existe de verdad, como mostraré en mi libro sobre Cervantes y Avellaneda.)

<sup>20</sup> Véase Bajtín, capítulos V —“La imagen grotesca del cuerpo en Rabelais y sus fuentes”— y VII —“Las imágenes de Rabelais y la realidad de su tiempo”—.

cial. La imagen de la tierra consumiendo su cuerpo sirve, más que nada, para el juego ingenioso que surge a continuación: está tan flaco que sólo habrá suficiente para un “bocado”. La auto-profanación cómica que continúa con la imagen de su cadáver metido en la vaina de su espada tiene sus raíces ideológicas: amén de estar muerto, por supuesto, un don Quijote insertado en una vaina es un don Quijote completamente inmovilizado, cautivo en una especie de “camisa de fuerza”. Un aspecto de la “peligrosidad” de nuestro hidalgo ha sido, justamente, su movilidad. Una cosa es un loco que se queda en su pueblo, y otra, un loco que va por el mundo predicando su locura y llevando tras de sí a un campesino arribista<sup>21</sup>.

La tendencia de Quevedo a generar texto a base de la simple posibilidad de hacer juegos de palabras se ve en la próxima petición de don Quijote, que anula, por cierto, la imagen de su cuerpo comido por la tierra: ahora quiere ser “embalsamado” y puesto en la Iglesia. Aquí juega Quevedo con la obsesión de don Quijote por los “bálsamos” milagrosos. Otra vez, sin embargo, se presenta un don Quijote totalmente estático, inmóvil, convertido en momia. Los juegos de palabras que se encuentran en el epitafio que don Quijote elabora para su sepulcro sirven como otro eslabón en este rito de auto-denigración jocosa que se va desenvolviendo: mientras que el protagonista cervantino parece verdaderamente contrito, el quevedesco se bufoniza al hablar de su “vivir a ciegas”, frase que se apoya en el equívoco de “tuertos”.

La agudeza verbal de don Quijote continúa con otro juego de palabras de base ideológica. Con las “islas” que le deja don Quijote, Sancho quedará “aislado”, es decir, apartado, inmovilizado e incapaz, por tanto, de “contagiar” a los demás su deseo de ascenso social. Recordemos el afán con que los cuerdos, en la obra cervantina, tratan de sacarle las pretensiones de la cabeza. Aquí el mismo don Quijote pone en “cuarentena” a Sancho en franco contraste, dicho sea de paso, con el don Quijote “auténtico”, que todavía se empeña en convertir a Sancho en un gobernante de verdad.

La herencia que deja para Rocinante tiene implicaciones parecidas: en vez de dejarle alimentos que podrían capacitarlo para otra salida, don Quijote le manda “mala vejez” (otra vez, el énfasis en la decadencia) y “duelos en que pensar”, estos últimos escogidos para el juego con “piensos”. No dejarle comida forma parte del mismo proyecto “inmovilista” que deja a Sancho “aislado”.

Las próximas tres estrofas nos remiten, otra vez, al mundo de la Primera Parte. Es el don Quijote sistemáticamente apaleado, humillado, el que se evoca, aunque desprovisto del contexto semiótico completo tan esencial para su descodificación<sup>22</sup>.

<sup>21</sup> Nuevamente, remito al lector a mi futuro libro, donde hablo en detalle sobre este aspecto de don Quijote. Baste por el momento mencionar el conocido fenómeno de la creciente movilidad geográfica del campesinado en los siglos XVI y XVII, y la consiguiente desestabilización de las estructuras medievales.

<sup>22</sup> Me refiero a las marcas textuales que nos remiten al mundo de carnaval y a la cultura festiva popular.

Las hipérbolicas “cien cargas de leña” que manda a Dulcinea, literalización de un juego de palabras al más puro estilo quevedesco, lleva a más no poder la imagen de un don Quijote castigado.

El destino de su espada sigue la tendencia hacia la “desmasculinización” de don Quijote. Símbolo del oficio del guerrero y, por extensión, de la “hombría” (fue metáfora coloquial del miembro masculino en la época)<sup>23</sup>, don Quijote manda que se cuelgue de una escarpia. En vez de utilizarse para llevar a cabo hazañas valientes, su espada vuelve al estático sitio que ocupaban las armas de sus bisabuelos al principio de la obra. Es más: la referencia al orín se relaciona con todos los motivos de envejecimiento y de decadencia en el poema doblemente grave considerando las connotaciones fálicas de la espada<sup>24</sup>.

Casi lo mismo se podría decir del destino de su lanza como escoba. Es el rebajamiento carnavalesco de otro símbolo del oficio guerrero, convertido ahora en humilde instrumento doméstico, asociado con las mujeres, y que sólo es capaz de barrer pisos y de matar arañas. En la medida en que la lanza es símbolo, nuevamente, de “hombría” (véase Alonso Hernández, 13), su transformación futura en escoba tiene graves implicaciones con respecto a su dueño.

Hablando de esto último, resulta que el don Quijote quevedesco tiene un hijo, ni más ni menos. Para cualquiera que haya leído la obra de Cervantes, asignarle

<sup>23</sup> Véase José Luis Alonso Hernández, “Claves para la formación del léxico erótico”, *Edad de Oro*, IX (1990), 13.

<sup>24</sup> Mi interpretación original de estos versos —gentilmente corregida por mi amigo Ignacio Arellano en el coloquio que se desarrolló después de mi ponencia en Miraflores— se centraba en el paralelismo entre ellos y los que siguen inmediatamente después. Es decir, pensé que se trataba de la *transformación* de la espada en escarpia y no del acto de colgarla en una de éstas. Esta conclusión se basaba en la impresión de que una escarpia no sería el implemento más típico para colgar una espada en una pared. Aunque no he podido rastrear muchas referencias al tamaño preciso de esta especie de gancho (el término no aparece en Covarrubias, por ejemplo), el *Diccionario de Autoridades* la define como “Especie de clavo grande, de cuya parte superior sale hacia lo alto una espiga ò punta, en que se pueda assegurar y afirmar lo que en ella se pone”. Pablos de Segovia la incluye en la lista de las “herramientas del oficio” de su tío Alonso Ramplón, el verdugo: “Colgó la penca en un clavo que estaba con otros de que colgaban cordeles, lazos, cuchillos, escarpías...” (*El Buscón*, ed. P. Jauralde Pou [Madrid: Castalia, 1990], p. 162). (Es de notar, dicho sea de paso, que todos estos implementos, incluyendo las mismas escarpías, se cuelgan de *clavos*, lo cual parece más normal.) Sus connotaciones de castigo físico han sido señaladas por Corominas (*Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana* [Berná: Francke, 1954], 341): “en [Paravicino] lo mismo que el verbo *escarpia* en Roa (1615) y en Núñez de Cepeda (1682), se trata del clavo que laceraba las carnes de una persona, y en particular Jesús crucificado”. Asimismo, en el *Persiles*, Cervantes la asocia con el oficio de los verdugos, indicando un uso bastante morboso: “A no ser avisado con tiempo, mi cabeça estuviera fuera de mis ombros en vna *escarpia* al viento” (citado por Carlos Fernández Gómez, *Vocabulario de Cervantes* [Madrid: Real Academia Española], 413). Tomando en cuenta todo esto, el acto de colgar la espada en una escarpia y no en un simple clavo podría formar parte de la dimensión punitiva del poema. La espada queda “castigada” por su papel en el proyecto desestabilizador de don Quijote. Si se trata del “reciclaje” de la espada en escarpia, como propuse en mi ponencia, se abren otras posibilidades interpretativas: se trata, en fin, de un utensilio curvado en vez de recto. Quevedo no tiene que haber leído a Freud para darse cuenta de las implicaciones.

descendencia a don Quijote es la profanación última que podría realizarse. El énfasis en su casto amor hacia Dulcinea, el hecho de que nunca haya pensado casarse con nadie, etc., toda esta “santidad” se viene abajo con la escandalosa revelación de la existencia de “Quijotico”. Si bien ahora abundan los motivos de impotencia y flaqueza, antes éste no era el caso, por lo visto. Pero justo la revelación de un don Quijote sexualmente activo sirve para desmitificarlo, para revelar su “debilidad humana”, entre otras cosas, porque no se menciona a una cónyuge en ningún momento. Quijotico sería, por fuerza, hijo natural. Nombrar a éste mayorazgo de su hacienda es otro ejemplo de ese arribismo que Quevedo detecta en el personaje cervantino, ya que fundar un mayorazgo se asociaba claramente con las pretensiones sociales.

La relación problemática de don Quijote con la institución eclesiástica sigue vigente en el poema, todo lo contrario de lo que ocurre con Cervantes. Las “obras pías” para las que deja el resto de sus bienes se relacionan con sus fantasías caballerescas. Peor todavía es el tipo de misa que pide. La eficacia teológica de “Justas, Batallas y Guerras” será mínima. De hecho, la petición podría clasificarse de herética<sup>25</sup>. Sus testamentarios no serán figuras eclesiásticas, como en el caso de Alonso Quijano el Bueno<sup>26</sup>, sino tres caballeros andantes ficticios —otra muestra clara del hecho de que, en su caso, la muerte inminente no lo ha vuelto a la cordura<sup>27</sup>.

La intervención de Sancho es casi la contraria a la que encontramos en Cervantes: en vez de alentarle a salir nuevamente como pastor, el Sancho quevedesco ataca a su señor al verlo empeñado en sus delirios caballerescos. Se convierte en representante de la perspectiva eclesiástica y estatal<sup>28</sup>. La frase “voz de cuatro suelas” enfatiza la tosquedad de Sancho, pero en el contexto, también parecería relacionar-

<sup>25</sup> Quevedo se habrá percatado del hecho de que don Quijote nunca pisa una iglesia durante la obra, y de que su único cumplimiento con las exigencias rituales del catolicismo se da al final. (La única “excepción” sería el millón de avemarías que rezó en la Sierra Morena en su fase “penitente”, empleando —de manera bastante blasfema— un rosario confeccionado con “las faldas de la camisa” [I, cap. 26, 319-20]). Quilter señala con perspicacia que “his conviction that military encounters and jousts can be put on a plane equal with the celebration of Mass clearly echoes Don Quijote’s discussion of the relationship between chivalry and religion in the novel” (189). (Véase, por ejemplo, el diálogo con Vivaldo [I, cap. 13, 173-74].)

<sup>26</sup> Éste deja por sus “albaceas al señor cura y al señor bachiller Sansón Carrasco” (II, cap. 74, 590).

<sup>27</sup> Murillo cita una nota de Clemencín a propósito de la frase, “... y una de las señales por donde conjeturaron se moría fue el haber vuelto con tanta facilidad de loco a cuerdo...” (II, cap. 74, 588): “La conjetura se fundaba en la opinión común de que los locos suelen recobrar el juicio para morir” (*ibid.*). Como estamos viendo, don Francisco contraviene sistemáticamente esta “opinión común”.

<sup>28</sup> David Quilter comenta perspicazmente el nexo con Avellaneda: “For Quevedo, Sancho represents reason and orthodoxy, pleading with Don Quijote to return to the Church as his only hope for salvation. In this important respect Quevedo resembles Avellaneda: both writers disapprove of Don Quijote as conceived by Cervantes, and both recast the character to conform to the dogma of the Church. In the *romance*, he is irrevocably condemned as mad; in the novel, he is committed to an asylum where, by the grace of God, he might be cured and saved” (190). Lo que Quilter no toma en cuenta aquí es el final “ortodoxo” del propio Cervantes y cómo éste se relaciona con la “ortodoxia” de Quevedo.

se con la “penca de tres suelas” utilizada para azotar a los delincuentes, especialmente si tomamos en cuenta el verso que la precede: “Con tono duro y de espacio”<sup>29</sup>. Es decir, Sancho “azota” a don Quijote como transgresor.

Al sugerir que don Quijote nombre al cura como testamentario, Sancho empuja a su amo hacia la ortodoxia que caracteriza el final cervantino —todo en vano, como pronto se verá—. También sugiere que nombre al “Regidor Per-Antón / Y al Cabrero Gil Panzueca”. Mientras que el Sancho cervantino todavía está inmerso en lo pastoril libresco, y en su dimensión escapista y liberadora, el Sancho de Quevedo nos remite al cosmos sayagués y entremesil, esto es, a una orientación reaccionaria<sup>30</sup>. Su ataque contra los Esplandianes por la “inquietud” que les producen nos hace recordar, otra vez, lo “andante” de los héroes de don Quijote: al imitar su movilidad y trayendo, de paso, a Sancho, nuestro hidalgo amenaza el orden social.

Tras escuchar la petición de Sancho de que llame a un religioso para confesarlo, don Quijote le da la razón, pero éste no es el despejado y arrepentido Alonso Quijano el Bueno y, como consecuencia, se da la inversión total de lo que ocurre en el final “auténtico”. Pide que venga Beltenebros, esto es, Amadís en su fase penitente. Don Quijote sigue apegado a su heterodoxia hasta el último momento<sup>31</sup>.

De ahí que no resulte sorprendente el clímax del romance. Al asomarse el sacerdote, listo para llevar a cabo la extremaunción —rito importante para la salvación de su alma—, don Quijote lo “traduce” en una figura salida de los libros de caballerías. El detalle del sobrepelliz puede ser significativo, ya que liga a este sacerdote con los “encamisados” a los que don Quijote ataca en la Primera Parte<sup>32</sup>. En vez de soldados enemigos, en este caso se trata de un sabio encantador. La transformación insultante tal vez sea más grave de lo que parece a primera vista, ya que —como señala Crosby— el sabio en cuestión es, en realidad, la bruja Zirfea<sup>33</sup>.

<sup>29</sup> El *Diccionario de Autoridades* ofrece la siguiente definición: “De tres, ù de quatro *suelas*. Modo adverbial, que vale fuerte, sólido y con fuerza, Tonto de quatro suelas”. La “penca de tres suelas” se menciona en el notorio capítulo del *Buscón* dedicado a la visita de Pablos a su tío, el verdugo Alonso Ramplón; dice el animero: “Cuatro ducados di yo a Flechilla, verdugo de Ocaña, porque aguijase el burro y porque no llevase la penca de tres suelas cuando me plamearon” (p. 164). Parecería referirse a una penca más dura —y por tanto, más dañina— que la “penca sencilla” mencionada en la misma página.

<sup>30</sup> Recordemos las palabras de Sancho al escuchar el testamento de su amo: “Mire no sea perezoso, sino levántese desa cama, y vamonos al campo vestidos de pastores, como tenemos concertado...” (II, cap. 74, 590). Alude, claro está, al proyecto pastoril (“Quijotiz” y “Pancino”) que debería llenar este año de retiro obligado tras la derrota en Barcelona.

<sup>31</sup> Tómese en cuenta que don Quijote pudiera haber pedido que trajeran al ermitaño que sirvió de guía espiritual para Amadís en la Peña Pobre (Garcí Rodríguez de Montalvo, *Amadís de Gaula*, I, ed. J. M. Cacho Blecua [Madrid: Cátedra, 1987], 709), lo cual hubiera sido mucho más “apropiado” en esas circunstancias.

<sup>32</sup> “El daño estuvo, señor bachiller Alonso López, en venir, como veníades, de noche, vestidos con aquellos sobrepellices, con las hachas encendidas, rezando, cubiertos de luto, que propiamente semejábades cosa mala y del otro mundo...” (I, cap. 19, 233).

<sup>33</sup> “[E]l referido *Sabio* era en realidad la bruja Zirfea, que en la novela caballeresca *Amadís de Gaula* encantó a la heroína Niquea...” (*Poesía varia*, p. 450).

Don Quijote rebaja al sacerdote cambiándole el género sexual y convirtiéndolo en usuario de la magia negra.

Esta resulta ser la gota que hace rebosar el vaso: referirse al sacerdote como sabio encantador es suficiente para probar que no está en condiciones de recibir los últimos sacramentos: “Mas viendo que ya le faltan / Juicio, vida, vista y lengua, / El Escribano se fue, / Y el Cura se salió fuera”. Así, pues, el don Quijote de Quevedo muere desamparado por la Iglesia. Nunca logra reconciliarse con ella, nunca vuelve oficialmente al rebaño. El paradero final de su alma queda en duda, puesto que no poder confesarse, ya se sabe, es muy grave desde el punto de vista teológico.

Tampoco deja de ser significativa la salida del escribano. Como representante indirecto del Estado, su gesto confirma, en efecto, la invalidez del testamento que deja don Quijote. El testamento de un loco no tiene fundamento alguno desde la perspectiva legal.

Es de notar que Quevedo ni siquiera narra la muerte de don Quijote. El clímax del poema es la salida del cura y del escribano. Me parece muy sintomático: mientras que Cervantes termina su obra con la reintegración de su protagonista, ya cuerdo, a la sociedad civil y al marco ritual eclesiástico, Quevedo la rechaza. Don Quijote muere “fuera de la ley”, tanto humana como divina. Dejar morir a don Quijote todavía preso de la locura es un cambio de enormes ramificaciones, un cambio que recodifica la obra en su totalidad. Realizar este cambio sugiere la existencia de un proyecto ideológico sumamente distinto del cervantino, *cualquiera* que éste haya sido<sup>34</sup>.

Se podría conjeturar que la queja mayor de Quevedo es la falta de decoro del final cervantino. Terminar de forma seria, casi sentimentalista, lo que es una obra cómica es un desacierto, una disonancia estética. Quevedo simplemente “corrige” este error, dejando a don Quijote morir de acuerdo con su perfil risible.

Pero detrás de estos criterios “estéticos” puede latir una motivación ideológica. El intento de volver uniforme la obra de Cervantes, de “planchar” sus “arrugas” es, justamente, lo que procura hacer Avellaneda y, en su caso, como dije antes, el intento tiene que ver con un planteamiento ideológico muy preciso. En cierta medi-

<sup>34</sup> Quilter se da cuenta de este hecho fundamental, si bien no lleva muy lejos su análisis de las motivaciones de Quevedo:

It is clear that Quevedo's entire poem is orientated toward an interpretation of Don Quijote quite different from that of Cervantes: Quevedo's knight dies alone and mad, without the blessing of the Church precisely the fate that Cervantes expressly sought to avoid in his novel. This fact suggests two possible explanations: either Quevedo was dissatisfied with Cervante's development of character at the end of the *Quijote*, and intentionally set out to rewrite the final scene, or Quevedo was unaware of the ending of the original, and wrote his *romance* with only the First Part in mind. (190)

Como ya indiqué, este crítico opta por la primera posibilidad, a base de las reminiscencias de la Segunda Parte en el poema.

da, la reformulación del final del *Quijote* en el romance de Quevedo corresponde, según mi análisis, a objetivos parecidos.

No diré que Quevedo haya sido el Avellaneda real, como ha afirmado algún estudioso<sup>35</sup>. Creo, sin embargo, que hay mucho que decir todavía sobre la relación exacta entre Cervantes y nuestro poeta. En la medida en que Quevedo estuviera próximo al “clan” de Lope, no podría sentir gran amor por el “manco de Lepanto”<sup>36</sup>. Las referencias ambiguas a Quevedo en el *Viaje del Parnaso* (publica-

<sup>35</sup> Consúltense Joaquín Espín Rael, *Investigaciones sobre el “Quijote” apócrifo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1942) y “Un rencor de Cervantes que se descubre en el *Quijote*”, *Correo Erudito*, IV (1946), 138-44. Aunque hay algunos aciertos en su análisis, por lo general resulta bastante estrafalario.

<sup>36</sup> Indicios de esa proximidad son los dos sonetos que Quevedo escribió en alabanza de Lope. Uno aparece en *El peregrino en su patria* (Sevilla, 1604) (véase Francisco de Quevedo, *Obras completas*, I, ed. F. Buendía, 4.ª ed. (Madrid: Aguilar, 1960), 492; el otro, en *Parte primera de varias aplicaciones y transformaciones* (Nápoles, 1613) (*ibid.*, 511). (El segundo cuarteto de éste reza así: “Néctar escribes; los demás, arroje. / No se mide con otro tu grandeza. / Mal tus alas, tu vuelo y ligereza / sigue en flaco rocín corto galope”. ¿Alusión al famoso rocín cervantino?) Quevedo se solidariza con Lope en la batalla que los dos libran contra Góngora en el romance “Poeta de ‘¡Oh, qué lindico!’”: “Y al pobre Lope de Vega / te lo llevaste de paso / sólo por llamarse Lope, / de tu consonante esclavo” (*ibid.*, 445); “Y adiverte que ni Quevedo / ni Lope harán de ti caso, / para honrarte con respuestas, / que fuera grande pecado” (*ibid.*, 446). Lope, a su vez, le devuelve el favor en varias ocasiones: véanse las alabanzas en una carta al licenciado Diego de Colmenares (“ingenio verdaderamente insigne”) (*ibid.*, 871) y en la epístola de Lope a don Lorenzo Vander Hammen de León (*ibid.*, 865-66).

<sup>37</sup> La primera es la siguiente (*Viaje del Parnaso y Adjunta al Parnaso*, ed. V. Gaos [Madrid: Castalia, 1973], p. 78):

Cayóseme la lista de la mano  
en este punto, y dijo el dios [Mercurio]: —Con estos  
que has referido está el negocio llano.

Haz que con pies y pensamientos prestos  
vengan aquí, donde aguardando quedo  
la fuerza de tan válidos supuestos.

—Mal podrá Don Francisco de Quevedo  
venir, dije yo entonces; y él me dijo:

—Pues partirme sin él de aquí no puedo.

Ese es hijo de Apolo, ese es hijo  
de Calíope Musa; no podemos  
irnos sin él, y en esto estaré fijo;  
es el flagelo de poetas memos,  
y echará a puntillazos del Parnaso  
los malos que esperamos y tememos.

—¡Oh señor, repliqué, que tiene el paso  
corto y no llegará en un siglo entero!

—Deso, dijo Mercurio, no hago caso,  
que el poeta que fuere caballero,  
sobre una nube entre pardilla y clara  
vendrá muy a su gusto caballero. (Cap. II, vv. 298-318)

Se trata, claro está, de una alabanza. ¿Pero esa alusión al notorio defecto físico de don Francisco? Este mismo hace chistes sobre sus pies cojos; sin embargo, es una cosa que lo haga él mismo, y otra

do en 1613) merecen un escrutinio muy cuidadoso<sup>37</sup>. De hecho, éstas muy bien podrían haber provocado la respuesta dura de Quevedo en su romance<sup>38</sup>.

Pero mucho más pertinente que las posibles rencillas personales entre literatos es la perspectiva ideológica representada en nuestro poema y la medida en que ésta se asemeja a la que encontramos en Avellaneda. Si la semejanza no es imaginada, el poema de Quevedo podría ser otro indicio de que el *Quijote*, incluso en su época, fue reconocido como obra problemática por algunos lectores agudos. Estos detectarían, detrás de la cortina de risa, algún tipo de ideología contestataria o incon-

que lo hagan los demás. No nos olvidemos de los crueles dardos lanzados por enemigos hacia su cojera. Si los dos escritores fueran grandes amigos, sería, tal vez, un chiste "aceptable". Pero ¿lo eran realmente Quevedo y Cervantes? Luego, tenemos la calificación muy dura de la sátira, especialidad —ya se sabe— de don Francisco: "Nunca voló la pluma humilde mía [la de Cervantes] / por la región satírica, bajeza / que a infames premios y desgracias guía" (Cap. IV, p. 103, vv. 34-36). Y finalmente, esta referencia a Quevedo en la *Adjunta al Parnaso*, en la carta dirigida de Apolo a Cervantes:

Si D. Francisco de Quevedo no hubiere partido para venir a Sicilia, donde le esperan, tóquele vuesa merced la mano, y dígame que no deje de llegar a verme, pues estaremos tan cerca; que cuando aquí vino, por la súbita partida no tuve lugar de hablarle.

Si vuesa merced encontrare por allá algún tráfuga de los veinte que se pasaron al bando contrario, no les diga nada, ni los aflija, que harta mala ventura tienen, pues son como demonios, que se llevan la pena y la confusión con ellos mismos do quiera que vayan. (p. 187)

De nuevo, se comienza con la alabanza mas, inmediatamente después, surge la ambigüedad. El segundo párrafo citado se refiere a la "traición" de algunos de los "poetas buenos" que se pasan al ejército del enemigo durante la batalla del Parnaso (véase el Cap. IV, p. 151, vv. 94-99). Sus nombres no se explicitan (con una sola excepción). Resulta curiosa, en fin, la referencia a la "súbita partida" de don Francisco *justo antes* de la mención de los que cambiaron de bando. (No nos olvidemos, tampoco, de las referencias favorables —sin ambigüedad alguna— a Góngora en el *Viaje* (Cap. II, pp. 68-69, vv. 49-60, y Cap. VII, p. 157, vv. 256-58.) (Quevedo no podría haber quedado muy contento con estas alabanzas de su archienemigo.)

<sup>38</sup> Es verdad —como me recordó gentilmente José Montero Reguera en el coloquio que siguió mi ponencia en Miraflores— que Quevedo alabó a Cervantes en la *Perinola*. Esta sátira feroz contra Juan Pérez de Montalbán y su *Para todos* (publicado en 1632) contiene el siguiente comentario: "... y para agradecerlas más, las hizo tan largas como pesadas, con poco temor y reverencia de las que imprimió el ingeniosísimo Miguel de Cervantes" (Francisco de Quevedo, *Obras festivas*, ed. P. Jauralde Pou [Madrid: Castalia, 1981], 193). Luego, ofrece este consejo al desafortunado Montalbán: "... deje las novelas para Cervantes, y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros..." (211). Aparte del hecho de que la alabanza sirve más que nada para zaherir al autor de *Para todos*, habría que tomar en cuenta que aparece más de dieciséis años después de la muerte de Cervantes suficiente tiempo para suavizar cualquier malestar que sintiera hacia éste. Y si vamos a tomar en cuenta esta alusión positiva, habría que mirar también la mención de don Quijote en la descripción burlesca de Marte en *La Hora de todos* (compuesta hacia 1635): "Marte, don Quijote de las deidades, entró con sus armas y capacete, y la insignia de viñadero enristrada..." (*La Hora de todos y la Fortuna con seso*, ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste [Madrid: Cátedra, 1987], p. 149). Alberto Sánchez lo califica justificadamente de "caricatura irrisoria del modelo cervantino" (p. 13). En la misma página, el distinguido cervantista llama la atención sobre otro empleo no muy simpático de la figura de don Quijote: en una sátira contra don Francisco Morovelli, se refiere Quevedo a éste como "judísimo malsín Escariote / de tantos desatinos Don Quijote". En fin, don Alberto tiene razón al afirmar que "las menciones de don Quijote en la obra de Quevedo son siempre corrosivas" (p. 13). Por desgracia, su artículo nunca plantea la pregunta: ¿por qué?

formista. Lo inasible y escurridizo de ésta sólo provocaría más a lectores como Quevedo. Cambiarle el testamento a Alonso Quijano, negarle su derecho a la confesión, dejarlo delirando como don Quijote hasta el final, sería un modo de darle una patada última —y tal vez póstuma— a su creador.

Para concluir, debo volver a la posibilidad —implícita en la argumentación de Alberto Sánchez— de que el poema de Quevedo preceda la publicación de la Segunda Parte. Si Cervantes lo leyó (lo cual no sería nada sorprendente, considerando la rapidez con la que circulaban poemas en el mundo de los literatos cortesanos y de sus academias), y si lo percibió como parte de la campaña de Avellaneda y sus secuaces, su propio final quizá tendría que leerse tanto como respuesta directa a Quevedo como al “escritor fingido y tordesillesco”. En este caso, Cervantes simplemente invierte lo que encuentra en el romance burlesco, haciendo a su protagonista morir cuerdo, con su confesión y testamento realizados de forma debida. Aunque prefiero leer el romance como obra posterior al *Quijote* de 1615, las posibilidades analíticas de esta segunda lectura son igualmente sugestivas.

JAMES IFFLAND  
Boston University

## BIBLIOGRAFÍA

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis. "Claves para la formación del léxico erótico", *Edad de Oro*, IX (1990), 7-17.
- BAJTÍN, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento: el contexto social de François Rabelais*. Trad. J. Forcat y C. Conroy. Barcelona: Barral, 1974.
- CANAVAGGIO, Jean. *Cervantes*. Trad. M. Armiño. Madrid: Espasa-Calpe, 1987.
- CERVANTES, Miguel de. *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha*, 2 tomos. Ed. L. A. Murillo. 2.ª ed. Madrid: Castalia, 1978.
- . *Viaje al Parnaso y Adjunta al Parnaso*. Ed. V. Gaos. Madrid: Castalia, 1973.
- CLOSE, Anthony. *The Romantic Approach to "Don Quixote": A Critical History of the Romantic Tradition in "Quixote" Criticism*. Cambridge: Cambridge University Press, 1978.
- COROMINAS, Joan. *Diccionario crítico etimológico de la lengua castellana*, II. Berna: Francke, 1954.
- CROS, Edmond. *Ideología y genética textual: El caso del "Buscón"*. Madrid: Cupsa Editorial, 1980.
- . "Reformuler la lecture que Bakhtine fait du *Quichotte*", *Sociocriticism*, IV (1988), 115-44.
- CROSBY, James O. *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid: Castalia, 1967.
- ESPÍN RAEI, Joaquín. *Investigaciones sobre el "Quijote" apócrifo*. Madrid: Espasa-Calpe, 1942.
- . "Un rencor de Cervantes que se descubre en el *Quijote*", *Correo erudito*, IV (1946), 138-44.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos. *Vocabulario de Cervantes*. Madrid: Real Academia Española, 1962.
- GILMAN, Stephen. *Cervantes y Avellaneda: estudio de una imitación*. México: Colegio de México, 1951.
- QUEVEDO, Francisco de. *El Buscón*. Ed. P. Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 1990.
- . *La Hora de todos y la Fortuna con seso*. Ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste. Madrid: Cátedra, 1987.
- . *Obras completas*, II. Ed. F. Buendía. 4.ª ed. Madrid: Aguilar, 1960.
- . *Obras festivas*. Ed. P. Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 1981.
- . *Poesía original*. Ed. J. M. Bleuca. Barcelona: Planeta, 1968.
- . *Poesía varia*. Ed. J. O. Crosby. Madrid: Cátedra, 1981.
- QUILTER, Daniel E. *The Image of the "Quijote" in the Seventeenth Century*. Champagne-Urbana, Illinois: Universidad de Illinois, 1962. (Tesis inédita).
- REDONDO, Agustín. "Tradicón carnavalesca y creación literaria: del personaje de Sancho Panza al episodio de Barataria en el *Quijote*", *Bulletin Hispanique*, LXXX (1978), 39-70.
- RODRÍGUEZ DE MONTALVO, Garcí. *Amadís de Gaula*, I. Ed. J. M. Cacho Bleuca. Madrid: Cátedra, 1987.
- SALAZAR RINCÓN, Javier. *El mundo social del "Quijote"*. Madrid: Gredos, 1986.
- SÁNCHEZ, Alberto. *Cervantes y Quevedo: dos genios divergentes del humor hispánico*. Madrid: Publicaciones del Instituto Nacional de Enseñanza Media "Cervantes", 1981.



## LA TABLA DE CEBES Y LOS SUEÑOS DE QUEVEDO

Han sido muchos los modelos que la crítica ha considerado que pudieron inspirar las figuras alegóricas y el escenario de los *Sueños* de Quevedo y de sus tratados alegórico-morales<sup>1</sup>.

Sin embargo, produce cierta sorpresa no ver relacionadas estas fantasías alegóricas quevedianas con una obra mucho más cercana a él que la mayoría de las propuestas, teniendo en cuenta su formación y sus gustos: nos referimos a *La Tabula Cebetis* o *Tabla de Cebes*, diálogo filosófico-moral que desarrolla en forma de alegoría de la vida humana el tema clásico de la elección moral entre el Vicio y la Virtud y que gozó de gran estima desde comienzos del siglo XVI, primero a partir de las versiones griegas y luego en las traducciones latinas que varios humanistas realizaron. A ello se sumaron las representaciones plásticas que inspiró este diálogo y que produjeron interpretaciones diversas en manuscritos, grabados xilográficos para portadas de libros e ilustraciones, tapices, y, más tarde, láminas calcográficas sueltas o insertas en libros. Por desgracia, este opúsculo, que durante siglos (y muy en especial entre el XVI y el XVIII) formó parte del acervo cultural de todo

<sup>1</sup> Por lo general hay acuerdo en considerar que han podido influir en los *Sueños* la *Divina Comedia* de Dante, el *Roman de la Rose*, el *Pèlerinage de l'âme humaine* de Guillaume de Deguilleville, el *Corbaccio* de Boccaccio, el *Libro de buen amor* del Arcipreste de Hita o el *Laberinto de Fortuna* de Juan de Mena, así como alegorías escolásticas escritas en latín cuyas imágenes perviven en el momento en que escribe Quevedo. Véase Franz-Walter Müller, "Alegoría y realismo en los *Sueños* de Quevedo", en Gonzalo Sobejano, *Francisco de Quevedo*. Madrid: Taurus, 1978, 218-241. Además de estas obras, se han citado también las *Danzas de la muerte* medievales, piezas como *Las cortes de la muerte*, de Micael de Carvajal y Luis Hurtado; la *Trilogía de las barcas*, de Gil Vicente; el *Tratado del Juicio Final*, de F. Nicolás Díaz; *I mondi celesti, terrestri ed infernali*, de A. Fr. Doni y obras grecolatinas de Luciano, Virgilio, Cicerón, además de la pintura del Bosco.

hombre cultivado, hoy casi ha caído en el olvido y no se tiene en cuenta por parte de la crítica hasta qué punto influyó en obras literarias y plásticas.

La *Tabla de Cebes* fue atribuida a un filósofo tebano del siglo V a. C., discípulo de Sócrates, que interviene como personaje en el diálogo *Fedón*, de Platón y por esa razón la lección de filosofía moral que se desprende de la Tabla fue muy estimada por los Humanistas, que no sabían, como hoy sabemos, que Cebes vivió en el siglo I d.C. y que la obra, aunque redactada en griego, procede de la época imperial romana<sup>2</sup>. Durante los siglos XVI y XVII, la *Tabla de Cebes* fue, junto con el *Enchiridion* de Epicteto, que muy a menudo la acompaña en sus ediciones, uno de los libros manuscritos o impresos más estimados por los moralistas cristianos (tanto católicos como protestantes), y siguió gozando de difusión durante el XVIII<sup>3</sup>. Con frecuencia también compartió volumen con el *Sueño de Luciano*.

A menudo, en las distintas versiones, se encuentran alusiones al propósito pedagógico del texto, muy adecuado para que alumnos jóvenes aprendieran griego<sup>4</sup> y, a la vez, un comportamiento virtuoso. El contenido de la *Tabla* y la forma en que estaba estructurada, como una *ékphrasis* griega, invitó pronto a plasmar en ilustraciones las imágenes alegóricas del diálogo en distintas técnicas y soportes; unas veces, en dibujos iluminados (es el caso de las láminas que acompañan al manuscrito Arundel conservado en la British Library y estudiado por Sandra Sider)<sup>5</sup>,

<sup>2</sup> Ver C. S. Jerram, *Cebetis Tabula*, Oxford: The Clarendon Press, 1878, IX-XIII y XXXVII; Robert Joly, "Le Tableau de Cebes et la Philosophie religieuse", *Collection Latomus*, LXI (1963), 8-9.

<sup>3</sup> Como muestra del interés que sigue suscitando la obra en el siglo XVII, ver: Agostino Mascardi, *Discorsi morali su la Tavola di Cebete Tebano*, Venetia: Per il Baba, 1660, que realiza un comentario en 542 páginas de este breve diálogo. En España Casimiro Flórez Canseco, catedrático de Lengua Griega, edita *El sueño de Luciano Somosatense que es la Vida de Luciano y la Tabla de Cebes philosopho thebano en griego y español... ilustradas con notas...* Madrid: Antonio de Sancha, 1778. Confiesa en la *Advertencia* que la traducción que presenta no es suya, sino que ha tomado la de Pedro Simón Abril "por ser la más puntual". A finales del siglo XVIII aún sigue interesando el tema, como lo demuestra la obra de Pablo Lozano y Casela, *Paráfrasis árabe de la Tabla de Cebes*, Madrid: Imprenta Real, 1793. Para la recepción de que gozó la obra en los siglos XVI y XVII y la iconografía unida a ella, ver: Reinhart Schleier, *Tabula Cebetis: Studien zur Rezeption einer antiken Bildbeschreibung im 16. und 17. Jahrhundert*, Berlin: Mann Verlag, 1974 y los trabajos de Cora E. Lutz, "PS Cebes", en *Catalogus Translationum and Commentaries*, VI, Eds. F. Cranz, V. Brown y P. O. Kristeller, Washington: Catholic University of America Press, 1986, 1-14 y Sandra Sider, "Addendum to Ps. Cebes" en *Catalogus Translationum et Commentariorum*, VII, Washington: Catholic University of America Press, 1990.

<sup>4</sup> Junto con las oraciones de Isócrates, fue el primer texto leído en las clases elementales.

<sup>5</sup> "'Interwoven with Poems and Picture'. A Protoemblematic Latin Translation of the *Tabula Cebetis*", en *The European Emblem. Selected Papers from the Glasgow Conference 11-14 August, 1987*, eds. Bernard F. Scholz, Michael Bath y David Weston, Leiden, New York: 1990, 1-22. A Sandra Sider, una de las mejores conocedoras de este tema, se debe también una interesante antología de las versiones de la *Tabla* en el siglo XVI: *Cebes' Tablet Facsimiles of the Greek Text, and of Selected Latin, French, English, Spanish, Italian, German, Dutch, and Polish Translations*, New York: The Renaissance Society of America, 1979; al final incluye una bibliografía que indica los pocos trabajos que se habían realizado hasta ese momento sobre este tema.

otras veces, en tapices, pinturas, o, con mayor frecuencia, en grabados (xilográficos primero y después calcográficos, a medida que la técnica se fue extendiendo). Los grabados solían acompañar al texto, bien en forma de portada de libro o como una lámina desplegable que representaba todo el contenido de la tabla. En menos ocasiones se dan diversas ilustraciones sueltas salpicando el texto.

Las imágenes coadyuvarían a que la fórmula horaciana *prodesse et delectare* se cumpliera plenamente. Su contemplación suscitaría por un lado un interés en conocer el sentido explicado en el texto y, una vez conocido aquél, ayudaría, según los supuestos del arte de la memoria, a conservar mentalmente la moralidad aprendida, en un proceso muy semejante al que se da en los emblemas, sirviendo así a su propósito didáctico-moral. En varias de las declaraciones en los prólogos a las distintas traducciones, se hace hincapié en que la imagería visual de la Tabla facilita la enseñanza de las lecciones morales del texto.

La primera representación grabada que se conoce de la *Tabla* es una xilografía que se usó como portada de libro en la edición de la traducción latina de Aesticampianus, publicada en 1507. Aunque no exenta de gracia, no es muy lograda y no hay indicación alguna de qué figuras son las representadas. La misma xilografía fue impresa en otra edición de 1512.

Otra ilustración que sirvió de portada de libro con el tema de la *Tabla de Cebes* y que obtuvo mucha difusión fue la realizada por Holbein (figura 1). Cada imagen es acompañada de unas filacterias que aclaran en latín de qué personaje se trata, lo que, por sí solo, valdría de ilustración completa y de teatro de la memoria para aquellos que conocen el contenido de la *Tabla*. Esta ilustración se usó como portada de varias ediciones de obras diversas del siglo XVI, las más conocidas de las cuales tal vez hayan sido la edición de la *Geografía* de Estrabón de 1523 y las ediciones de Erasmo del *Nuevo Testamento* y *La ciudad de Dios*, de San Agustín.

En 1543 Gilles Corrozet realizó una versión francesa de la *Tabla de Cebes*<sup>6</sup> y añade doce ilustraciones. En esta ocasión se ha optado no por una sola ilustración del conjunto del diálogo, sino viñetas alusivas a pasajes concretos, enmarcadas con orlas, con una cartela sobre ellas en que se da título a lo representado y con una indicación en prosa como *suscriptio*. La personalidad de emblemista de este autor se refleja en este modo de ilustración, que ciertamente difiere bien poco de los emblemas. Incluimos una de las doce ilustraciones (figura 2).

Otras ilustraciones bastante conocidas son:

Un grabado calcográfico de Schoen, de 1531, que acompañó a la edición de la *Tabla* en alemán, de Hans Sachs, en Nürnberg, 1551 (figura 3). El texto de la edición ocupa sólo dos folios, con números pequeños en el margen que remiten a la ilustración.

<sup>6</sup> *Le Tableau de Cebes de Thebes, ancien Philosophe, & disciple de Socrates: Auquel est paincte de ses couleurs, la uraye image de la vie humanine, & quelle uoye l'homme doit elire, pour peruenir à uertu & parfaicte science. Premièrement escript en Grec, & maintenant expose en Ryne Francoyse.* París, 1543.

Otro grabado calcográfico, incluido en la edición latina de Hieronymus Wolf, de Basilea, 1561 (junto con el *Enchiridion* de Epicteto) y que obtuvo gran difusión, pues se reeditó en 1563, 1585, 1589 y 1596 (figura 4).

También fue muy conocida (aunque no hemos conseguido copia de ella) la lámina de gran formato que se incluye en la edición de la *Tabla* de Gilles Boileau (1655), con números que remiten a una explicación de las imágenes alegóricas.

En España, tal vez hayan sido las ilustraciones más difundidas las que aparecen en la edición de Foppens (Figura 5) y la de Pablo Casela, que no pudo conocer Quevedo<sup>7</sup>.

Son, sin embargo, mucho más numerosas las versiones en que el texto aparece solo. Hacia 1550 existían más de sesenta ediciones de la *Tabla* en varias lenguas, de las que sólo unas pocas eran ilustradas.

La primera edición impresa de la *Tabla de Cebes* fue realizada en Florencia, en 1496, y su lectura se rastrea en la *Hypnerotomachia Poliphili* (Venecia, 1499), otra obra que conviene tener en cuenta a la hora de estudiar posibles influencias en *Los sueños*<sup>8</sup>. Pero además de las traducciones latinas renacentistas<sup>9</sup>,

<sup>7</sup> En 1672 el editor de Bruselas Francisco Foppens publicó una edición de la *Tabla de Cebes* tomando la versión española de Ambrosio de Morales, a la que acompaña de una magnífica lámina desplegable de 26 x 35,5 cm. donde se representa el contenido del diálogo con gran fidelidad. Esta edición forma parte de un precioso volumen que contiene, en forma de emblemas, magníficos grabados en agua-fuerte que plasman la moral que se desprende de las obras de Horacio. Las estampas se deben al artista Octave van Veen (Otto Vaenius), pintor humanista (Leiden 1556-Bruselas 1629) que fue alumno de Federico Zuccheri y a su vez maestro de Rubens. Habían sido publicadas estas estampas en Amberes, en 1607 por J. Verdussen con el título *Quinti Horatii Flacci Emblemata*. A ellas, Foppens les había añadido comentarios y poemitas de diversa procedencia y las editó junto con una traducción del *Enchiridion* de Epicteto con un comentario anónimo. Esta versión de 1669 llevó por título *Theatro Moral de toda la Philosophia de los antiguos y modernos, con el Enchiridion de Epicteto, et., obra propia para enseñanza de Reyes y Príncipes*. A partir de 1672, Foppens añade a este conjunto la versión dicha de la *Tabla de Cebes* y da al conjunto un nuevo título: *Theatro Moral de la Vida Humana, en cien emblemas; con el Enchiridion de Epicteto, etc., y la Tabla de Cebes, Philosopho Platonico*. Él confiesa que la versión que da en esta edición es la de Morales y continúa: "Y yo Francisco Foppens Impressor desta Obra, para dar todo el ajustamiento y claridad possible, he añadido la estampa figurativa que era muy necessaria, para la explicacion, sin reparar en el gasto, por satisfacer a los Curiosos". (Pág. 2, en "Al lector"). El grabado a que alude es de Matthäus Merian, que fue luego imitado en otra lámina que incluye la edición de Pablo Lozano y Casela *Paráfrasis árabe de la Tabla de Cebes*, firmada por J. López Enguádanos (dibujo) y J. G. Navia (incisión). Pilar Pedraza, analiza estas dos láminas y la de Holbein en "La *Tabla de Cebes*: un juguete filosófico", *Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar*, 14 (1983), 93-110.

<sup>8</sup> En esta obra, Polifilo, su protagonista realiza un complicado viaje en sueños, en busca de su amada Polia. El narrador se detiene con minuciosidad a describir los personajes alegóricos y los muchos paisajes, ruinas, jeroglíficos que encuentra en su peregrinar. Para algunos, Polia no es sino una alegoría de la Antigüedad. Ver la traducción española de Pilar Pedraza que reproduce los múltiples grabados xilográficos de la *editio princeps* aldina: Francesco Colonna, *Sueño de Polifilo*, Murcia: Colegio Oficial de Aparejadores, 1981, 2 vols.

<sup>9</sup> Para información bibliográfica sobre las traducciones latinas renacentistas de la *Tabula Cebetis* y sus comentarios, ver el art. cit. de Cora E. Lutz, "Ps. Cebes"... y "Addendum..." de Sandra Sider.

que muy bien pudo conocer Quevedo, la *Tabula Cebetis* gozó de un número muy elevado de traducciones a lenguas vernáculas.

En lo que respecta a ediciones en español, tenemos las de Juan Martínez Población, de 1532<sup>10</sup>; Juan de Jarava, de 1549<sup>11</sup>; la de Ambrosio de Morales, incluida en un volumen en que se recogen varias obras suyas y otras de su tío, el famoso rector de Salamanca Fernán Pérez de Oliva, de 1586<sup>12</sup>, y la versión de este mismo año de Pedro Simón Abril impresa en Zaragoza<sup>13</sup>. También es seguro que conoció Quevedo, aunque es posterior a la redacción de *Los sueños*, la traducción de Gonzalo Correas, de 1630, que acompaña a su *Ortografía Kastellana...* y el *Manual de Epicteto*<sup>14</sup>. Correas, al final de su versión, asegura que las mismas razones que le impulsaron a traducir a Epicteto le llevaron a hacerlo con la Tabla de Cebes, que fueron,

<sup>10</sup> En París. Fue esta versión la primera publicada traducida en español del griego. Es bastante escueta (tiende a la síntesis) y fue criticada por Ambrosio de Morales en la suya como oscura y difícil de entender. Martínez Población era médico personal de Leonor, la esposa española de Francisco I y estaba en París cuando se publicó esta traducción.

<sup>11</sup> En Antwerp. Jarava era botánico y médico y viajó por toda Europa estudiando plantas. Tradujo a Luciano, Cicerón, Dioscórides, Aristóteles, Plinio y al popular mitógrafo Celio Calcagini. Según SIDER, su versión de la *Tabla* pudo estar basada en las traducciones latinas publicadas antes de 1540, excepto la de Odaxius, que contiene el texto completo en griego. Es una traducción bastante libre y sintética, con pretensiones eruditas; se apoya en autoridades que refrendan algún pasaje de la *Tabla*, y coloca llamadas de envío a notas en el texto, que amplía en los márgenes con las citas pertinentes.

<sup>12</sup> *Las obras del maestro Hernán Pérez de Oliva... y juntamente quince discursos sobre diversas materias, compuestos por su sobrino...*; la *Devisa que hizo para el Señor D. Iuan de Austria*; la *Tabla de Cebes que trasladó del Griego a Castellano con el argumento y declaración que hizo della...*, (Córdoba, Gabriel Ramos Bejarano, 1586). Morales, cronista de Felipe II, dice que acabó su traducción de la *Tabla* del griego cuando era estudiante (alrededor de 1534) porque no le gustaba la de Martínez Población. Esta versión de Morales es más literaria y tal vez por ello no tan apegada como otras al texto griego. Son interesantes también sus comentarios eruditos al texto.

<sup>13</sup> Simón Abril era profesor de lenguas clásicas y traductor. Tradujo la obra del griego y se reimprimió su versión en 1587. Su versión presenta algunas diferencias con otras anteriores o coetáneas en los nombres de algunas alegorías; por ejemplo, la *Suadela* o *Persuasión* es aquí no una mujer, sino un mancebo llamado *Engaño*. Por lo demás parece bastante fiel al texto griego y mereció el elogio de Correas en su edición de 1630, aunque le acusa de haber seguido la traducción de Hieronymus Wolf al latín (Basilea, 1561) y por ello cometer sus mismos errores. También fue elogiada por Casimiro Flórez Canseco, en su edición citada de 1778.

<sup>14</sup> *Ortografía kastellana, nueva i perfeta. Dirixida al prinzipe Don Baltasar N. S. I El Manual de Epikteto, i la Tabla de Kebes, Filósofos Estoikos...* Salamanca, en casa de Jacinto Tabernier, 1630. Correas era extremeño, catedrático jubilado de la Universidad de Salamanca, buen conocedor del griego, el latín y el hebreo. Se sabe que en sus clases explicaba, entre otros textos, el *Manual* de Epicteto y la *Tabla de Cebes* y se tiene noticia de que de ambas obras preparó una edición grecolatina anotada. En esta traducción, Correas es sumamente riguroso y erudito. Aparte de una biografía de Cebes, que ya aportaron otros antes, acompaña su texto de unas *Anotaciones*, es decir, notas aclaratorias a las que remiten números insertos en el texto. En ocasiones son meras aclaraciones sobre personajes citados; en otras, se justifica por haber traducido de la manera que él lo ha hecho un pasaje concreto y da razones filológicas para su opción. En la nota 8 critica la versión de Morales y estima más la de Simón Abril. Quevedo alude a la edición de Correas en su Epicteto y Phocilides en español con consonantes..., en "Razón de esta traducción" (BAE, III, 385).

además de ver que era doctrina provechosa, “no estar a mi satisfacción traducidos, ni entendidos en muchos lugares”. Además, añade que es justo hacerlo porque estos dos Filósofos andan juntos en griego y latín, como profesores de la secta estoica. Por ello considera justo que vayan juntos en romance y no se les deshermane. Constata, pues, la frecuencia con que se unía al *Enchiridion* de Epicteto la *Tabla de Cebes*.

Aunque las versiones en español difieren en detalles y en los nombres atribuidos a las figuras alegóricas, sustancialmente, la *Tabla de Cebes* es un diálogo cuyos personajes comentan cierto cuadro (*tabula, pínax*) situado en el pronaos de un templo de Saturno y que constituye una alegoría de la vida humana. La síntesis de su contenido es como sigue:

Varias personas pasean en el templo de Saturno y ven, entre otras, una extraña pintura que contiene “nuevas y nunca vistas ficciones” según la versión de Ambrosio de Morales. Un anciano se acerca a ellos y se ofrece a explicar el sentido de la tabla, advirtiéndoles que, si lo comprenden, lograrán ser prudentes y bienaventurados; de lo contrario, vivirán en el error, el pesar y la desventura. Ayudado de una varilla va mostrando la pintura, que suele corresponder con lo representado en los grabados, cuando éstos acompañan al texto y se establece un diálogo entre el anciano, llamado en la versión de Morales Gerondio y en otras Genio, que explica el sentido o significado de las alegorías y Cebes que pregunta y alude al significante con todo género de detalles descriptivos.

La escena la componen tres círculos, muros o cercados concéntricos que van del externo, más ancho, al central, más estrecho (suelen representarse gráficamente como rodeando una montaña en su base, en el centro y en la cúspide). Este lugar es identificado con la vida humana. A la puerta del muro mayor hay muchedumbre de niños, que deben disponerse a entrar en la vida. A la entrada hay un viejo identificado como Genio y que en la declaración que hace Morales al final, explica que debe entenderse como el Ángel de la Guarda del que dota la Divina Providencia a los cristianos. Éste indica a los que entran qué camino han de tomar y qué deben hacer para ser bienaventurados. Les advierte contra la Fortuna, a la que no han de tener como algo seguro, ni alegrarse de sus bienes vanos. Insiste en que caminen aprisa y no se dejen embaucar por la Disolución y el Deleite y que no se detengan hasta llegar a la Falsa Institución. Aquí deben detenerse un poco y tomar de ella lo que quisieren para ayuda de su camino, todo lo que pueda aprovechar: Letras, Artes. No sirven para ser más virtuoso en sí, pero ayudan a serlo. Aun así, no se debe olvidar que los sabios no tienen más ventajas que otros para ser virtuosos.

Tras pasado el umbral, hallan a una mujer hermosa con un vaso en la mano del que todos beben; unos más y otros menos. Lo que han bebido es el error y la ignorancia, proporcionado por la Mala Persuasión o Engaño, (Apaté o Suadela) que desatina a los humanos desde el comienzo de su itinerario en la vida. Enseguida encuentran a un grupo de mujeres ramera que son las Opiniones (Doxai), Appetitos (Epizymiai) y Deleites (Hedonai). Ellas se lanzan a los caminantes, los saltean,

seduciéndolos, les separan del camino que seguían. Unas los llevan a salvarlos; otras a destruirlos y matarlos con el engaño. Ellos, aturdidos no pueden atinar con el verdadero camino. Andan errados y perdidos dando vueltas.

Sobre una bola de piedra aparece una mujer ciega, sorda y loca que representa a la caprichosa Fortuna (Tyché). En los grabados es representada con atributos de la Ocasión, con el cabello flotante, arrojando monedas con la derecha a un grupo de “desbaratados y sin consejo” compuesto por una madre con tres hijos, un estudiante, dos burgueses, un obispo y un rey. A su espalda, con signos de desesperación, unos enfermos y un comerciante al que se le ha roto un tonel. Los dones de la Fortuna son riquezas (monedas), la fama (libro del estudiante), el poder (rey, obispo) y la sucesión (mujer con hijos). Morales aprovecha en su comentario para arremeter contra el concepto pagano de Fortuna y defiende la Divina Providencia. En las versiones de la *Tabla de Cebes* en donde se interpreta la alegoría hacia un simbolismo religioso cristiano y una moral neoestoica, como el comentario erudito de Johannes Camers (publicado en 1524, pero probablemente divulgado manuscrito desde 1500) se insiste mucho en que lo que da la fortuna no son bienes, pues no es lo mismo vivir que bien vivir; de tal modo que la muerte, a veces, ha de tenerse en más que la vida.<sup>15</sup>

Pasada la primera puerta, se ve otra más adentro y cuatro mujeres aderezadas como ramera: son la Disolución, la Destemplanza, la Avaricia y la Lisonja. Están al acecho de quienes han recibido bienes de la Fortuna y les engañan con la promesas del Deleite. Para cuando se den cuenta, ya habrán gastado su fortuna y se verán forzados a realizar hurtos, robos, sacrilegios, juramentos falsos, traiciones,... Cuando les falta todo son llevados a donde son gravemente castigados.

El castigo se inflige en un lugar estrecho y oscuro al que se accede por una puertezuela. Dentro, dos mujeres sucias: el Castigo con un azote en la mano y la Tristeza, con la cabeza inclinada sobre las rodillas. También están el Dolor, mesándose los cabellos, el Lloro, flaco, desnudo, y la Desesperación, fea, desfigurada, hermana suya. El hombre miserable es entregado a estos, que lo atormentan. Luego lo trasladan a otro lugar donde pasa la vida en suma desventura a menos que se encuentre con el Arrepentimiento [Correas dice Penitencia], que es el único que puede sacarle de estos males y llevarle a la Verdadera o Falsa Institución o Doctrina, de modo que tendrá una nueva oportunidad de elegir.

La Falsa institución o Doctrina está en el segundo cercado, a la puerta. Es una mujer muy compuesta, que no representa mucha cordura ni honestidad. La mayoría de los hombres la consideran la Verdadera Institución o verdadera disciplina y buen gobierno de la vida, pero es la falsa. Los que, creyendo que siguen la verdadera institución, van engañados tras la Falsa, andan dentro del cercado como cojeando: unos son poetas, otros, oradores [Retóricos], otros dialécticos, otros, músicos. Algunos son Astrólogos, otros Geómetras, otros son Filósofos, y, entre ellos, unos Peripatéti-

<sup>15</sup> Camers había asistido a conferencias de Odaxius, sobre cuya versión está basado su comentario latino. Para esta particular visión cristiana de la *Tabla de Cebes* hay que tener en cuenta también el largo comentario latino de Justus Velsius, publicado en 1551, pero probablemente escrito diez años antes. Ver Schleier, *op. cit.*, 26.

cos, Epicúreos, Críticos y otros parecidos. Entre ellos están unas mujeres semejantes a la Disolución y a las otras que vimos en el cercado de fuera. También entran las Opiniones, que mantendrán en el error a los que más bebieron del brebaje del engaño. Persistirán en él hasta que entren por el camino de la Verdadera Institución y beban una poción virtuosa con que purguen los ánimos de los vicios que los afean y expulsen de sí las opiniones e ignorancias.

El camino hacia la Verdadera Institución va por arriba a un lugar alto, donde no parece que more nadie, sino una gran soledad. Se accede por una puerta angosta y el camino es muy estrecho. La subida es difícil y áspera. Hay despeñaderos a lo largo del camino fragoso. En la cumbre, una gran peña con dos mujeres hermosas que tienden los brazos al viajero para ayudarlo en la difícil escalada. Son hermanas y se llaman Continencia y Constancia. Si los peregrinos resisten y consiguen ascender, el camino que lleva a la Verdadera Institución es bueno de andar y ajeno de peligro.

Se llega a una especie de *locus amoenus*, arboleda, prado hermoso con luz y serenidad. En medio del prado hay otra puerta: la morada de los bienaventurados. Allí están todas las virtudes y bienaventuranzas. Ante la puerta, una mujer hermosa, de mediana edad, ataviada de manera sencilla puesta no sobre una bola, sino sobre una piedra cuadrada, es la Verdadera Institución. A su lado dos hijas suyas, la Verdad y la Persuasión. Reciben de ella como dones: confianza y ánimo libre de todo temor. Está fuera del cercado para hacer beber a los que llegan una medicina purgante que les ayude a expulsar la ignorancia y el error que les dio a beber el engaño. Es preciso expulsar también arrogancia, apetitos desordenados, destemplanza, furor y avaricia.

Una vez limpios, entran a donde están las Virtudes y la Prudencia, mujeres de lindo parecer y vestidas de forma sencilla: Son la Prudencia, Justicia, Fortaleza, Bondad, Templanza, Modestia, Liberalidad, Continencia, Clemencia, quienes llevan al viajero ante la FELICIDAD o bienaventuranza, que está en lo alto, sentada en un trono soberano. Es una dama ilustre, honestamente ataviada, coronada de flores. Los que llegan son coronados como vencedores y quedan prósperos y bienaventurados con la esperanza puesta sólo en sí mismos. Las virtudes llevan luego a los bienaventurados a contemplar a los que, atónitos y turbados, vagan errados por la vida poseídos de la Destemplanza, Soberbia, Avaricia y Vanagloria por no hallar el camino que les llevara a la felicidad. Los bienaventurados podrán ir luego a cualquier parte seguros de que no temerán a nada, y serán señores de sí mismos.

En el *Argumento y breve declaración de la Tabla de Cebes*, Ambrosio de Morales reflexiona sobre los tres tipos de hombres que van por la vida:

\* Unos caminan con la sola guía de sus apetitos y sensualidad. Estos tienen por ley su sola voluntad. En ellos tiene absoluto poderío el deleite. Merecen ser vituperados y aborrecidos.

\* Otros, guiados por la razón y rigiéndose por ella. Ponen a sí mismos en buena sujeción. Prevalce en ellos la razón y el buen juicio. Pero en teniendo un buen arte u oficio frenan su deseo de ascenso hacia la verdadera felicidad. Es meritorio que no se dejen arrastrar de apetitos, pero es censurable que se queden en ocupaciones mundanas.

\* La tercera clase de hombres, caminan derechos a la virtud. Su grandeza de ánimo y la excelencia de su entendimiento los ensalza a cosas mayores sin contentarse con menos. Son justamente alabados y envidiados.

Morales dice que esta división parece tomada de Platón, que expone en muchas partes su doctrina, y en especial en el Fedro.

Pero aclara que la ley de Cebes es buena porque se ajusta por ser en casi en todo conforme con la de Jesucristo. Para la ley cristiana:

\* Los primeros serían los pecadores.

\* Los segundos los justos, que guardan la ley de Dios y sus mandamientos ocupados justamente en sus oficios y en otros cuidados.

\* Los terceros son los perfectos, empleados sólo en el cuidado y ejercicio de servir a Dios, conociéndole siempre más y amándole más.

Advierte Morales una sola diferencia entre la doctrina de Cebes y la cristiana. Los segundos, pueden, según los cristianos, alcanzar la bienaventuranza.

Vincula luego la doctrina de Cebes con el tríptico del Bosco que hoy conocemos como “El carro de heno”, conservado en el Museo del Prado y describe con minuciosidad esta pintura, que para él no es sino otra versión del mismo tema.<sup>16</sup>

Sin pretender establecer dependencias muy estrechas que mermen lo más mínimo la capacidad creativa de Quevedo, es posible hallar en todos los *Sueños* alguna relación con la *Tabla de Cebes*. Con el *Sueño del Juicio Final*, se inicia la serie de esta suerte de *contrafactum* de los sueños humanísticos, donde su autor descubre las posibilidades inmensas que se derivan de dar un tratamiento satírico a formas que habían servido habitualmente para plasmar temas graves, decorosos, idílicos. La libertad que proporcionaba el truco literario del sueño, se había usado por lo general para encajar situaciones o personajes poco verosímiles por lo elevado y ennoblecido, como la *Amorosa Visione* de Boccaccio, o el *Sueño de Polifilo*, de Francesco Colonna. Quevedo, en la misma línea que le impulsa a él y a otros a contrahacer los poemas mitológicos en versión grotesca, aplica con la excusa del sueño, el tratamiento satírico y burlesco a un desfile de tipos, profesiones y vicios. En este primer ensayo, narra en primera persona su sueño, que manifiesta haberlo percibido desde una cuesta muy alta, como las descritas en el diálogo filosófico. Entre los tipos censurados, tal vez los que tengan más relación con la *Tabla de Cebes* sean los poetas, filósofos y músicos, así como el Astrólogo que aparece casi al final, todos ellos personajes del segundo cercado.

<sup>16</sup> “... lo dexo con solo dar cuenta aqui de otra pintura, con que en nuestros tiempos, quasi a imitacion de Cebes, se ha representado con mucha agudeza y doctrina toda la vida humana. Tiene esta Tabla el Rey nuestro Señor, [Felipe II] y fue el que la invento y pinto Geronimo Bosco, pintor ingeniosissimo en Flandes”. (P. 281 r. y sig.).

En el *Alguacil endemoniado* sustituye el sueño por el modelo de coloquio, de corte erasmista, que permite un diálogo más fluido entre el narrador y el diablo. Este esquema se asemeja mucho a la *Tabla de Cebes*, donde éste pregunta y Gerondio responde. Se alude a distintos caminos y podría establecerse una relación entre la escena de la Fortuna de la *Tabla* y los personajes que aparecen en el Sueño. En este, al final, sólo se salvan los que no tienen bienes terrenales, mientras que aquellos que se ciegan por el poder, el dinero, la fama (bienes que da la fortuna) son condenados.

Más precisa es la relación que se advierte en el *Sueño del Infierno*. En él aparece un *locus amoenus* y el ángel de la guarda (Genio en la *Tabla de Cebes* asociado por Morales al final con el ángel guardián cristiano). Aparecen también las dos sendas (de la virtud y el vicio) que nacen de un punto común y llevan a la salvación o al infierno. La detenida descripción del camino de la izquierda nos pone en contacto con los vicios censurados en la *Tabla* encarnados en los oficios, tipos, representantes de deformaciones morales, etc... Es tal vez en este discurso en el que más analogía se aprecia en relación con el diálogo filosófico, pues se describe con la misma minuciosidad el itinerario del peregrino o caminante, se alude a puertas angostas, cubículos, cárceles oscuras, cuevas, y distintos paisajes. Entre los condenados, el grupo de astrólogos, quirománticos, geómetras, alquimistas es muy semejante al pasaje de la *Tabla de Cebes* que se describe en la parte correspondiente al segundo cercado.

En *El mundo por de dentro* se percibe con más claridad que en otros la función alegórica. Puede considerarse un desarrollo del pasaje del comienzo de la *Tabla de Cebes*. El viejo venerable con canas, severo y digno identificado como Desengaño, no es otro que el Genio o Daimon que advierte en la *Tabla* a los hombres, cuando van a entrar en el mundo, sobre cómo han de actuar. Su labor resulta infructuosa porque todos beben la pócima que les proporciona la mala persuasión o el Engaño. De ahí la censura de la Hipocresía. El joven interlocutor en el sueño de Quevedo se ve, como el hombre, víctima del veneno, inclinado a los vicios o pecados capitales.

En *El sueño de la muerte*, el narrador se duerme y sueña una comedia que parece más bien un desfile del estilo de las mojigangas callejeras, que contrahacían las *maskaras* serias renacentistas<sup>17</sup>. La descripción de la vestimenta y atributos de algunos personajes así lo sugiere. En este sueño aparecen figuras alegóricas idénticas a las de la *Tabla de Cebes*: el dolor, el llanto, la discordia, la envidia,...

Aunque Quevedo no cita en sus obras impresas, que yo sepa, este diálogo filosófico que pudo inspirar en alguna medida sus *Sueños*, es seguro que lo conoció ya en su juventud, pues llegó a ser lugar común, como hemos dicho, a mediados del

<sup>17</sup> El tema lo hemos desarrollado en nuestro trabajo: "*Las bodas de Peleo y Tetis* (Relación de mojiganga callejera de 1672). Estudio y edición", en *Estudios Segovianos*, XXXII (1991), 5-54.

siglo XVI, en especial entre estudiantes universitarios. Queda, sin embargo, la pregunta de qué versiones textuales y qué ilustraciones conoció. Hay bastantes razones para pensar que él manejó una traducción de Hieronymus Wolf que se editó, como hemos dicho que era bastante frecuente, junto con el *Enchiridion* de Epicteto, en Colonia, en 1596<sup>18</sup>. Esta obra está entre las ciento setenta y seis que pertenecieron a Quevedo, que se relacionan en los inventarios hallados en el Archivo de Protocolos de Madrid y que dio a la luz Felipe C. R. Maldonado<sup>19</sup>.

De las versiones en español, es muy posible que Quevedo conociera la traducción de Juan de Jarava<sup>20</sup>, el médico erasmista que también había traducido el *Sueño de Escipión* y el *Icaromenipo* de Luciano; asimismo es bastante posible que conociera la versión de Ambrosio de Morales, a quien él admiraba como historiador.

De las ilustraciones, lo más probable es que conociera las xilografías de Holbein y tal vez algún tapiz o pintura. Tal vez conociera las láminas que acompañaban las ediciones de Hans Sachs (Nürnberg, 1551) y Hieronymus Wolf (Basilea, 1561). Sin duda Quevedo conoció las pinturas de El Bosco y en la edición de Ambrosio de Morales se alude a ellas como una versión de la *Tabla de Cebes*, como hemos indicado ya. Quevedo cita a este pintor en *El alguacil endemoniado*, donde a sus pinturas las llama “sueños” y en *El triunfo de la muerte* y en el *Buscón*.

En cualquier caso, de la Tabla se desprende la idea de que son muy pocos los que consiguen llegar a la Felicidad. Todo parece una oposición entre la Fortuna y la Verdadera Institución o doctrina (las piedras redonda y cuadrada en que cada una se apoya representan esa oposición). Quevedo parece cautivado por las mu-

<sup>18</sup> *Epicteti Stoici Philosophi Encheiridion Item, Cebetis Thebani Tabula De vita humana prudenter instituenda... Hieronymo Wolfio Interprete cum eiusdem Annotationibus...* Coloniae: In Officina Birckmannica, Sumptibus Arnoldi Mylii, Anno 1596. Es un libro en octavo, muy voluminoso por los comentarios que acompañan a las obras. La *Tabla de Cebes* ofrece la versión griega y la latina en dos columnas y ocupa de la página 41 a la 67. Un detalle interesante de esta edición es que, al comienzo, ofrece un guión del contenido de la Tabla que se nos ocurre que podía servir a quien lo deseara de programa para realizar ejercicios de imitación compuesta o como tema de los *progymnasmata* que debían realizar los estudiantes.

<sup>19</sup> “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, 405-428. Es el número 79 en la relación. Aunque Maldonado se extraña de que en el inventario sólo conste un tomo, cuando los repertorios asignan tres a la obra, al manejarla se advierte que contiene tres tomos en un solo volumen, cosa por otra parte harto frecuente en la época.

<sup>20</sup> A Juan de Jarava, además de su versión en español de la *Tabla de Cebes*, se debe una traducción de los *Apotegmas* de Erasmo (1549), de las *Paradojas* de Cicerón, y del *Sueño de Escipión*, de las que se hicieron muchas reimpressiones. A él se debió también, en 1544, *Problemas o preguntas problemáticas del amor y del vino* (“compiladas de muchos autores”), una traducción del *Icaromenipo*, de Luciano, o *Menipo el Volador*, junto con dos diálogos de su cosecha: un debate sobre el amor entre un viejo y un mancebo y un *Colloquio de la Moxca y de la hormiga*, que se publicó en Lovaina en 1544 y luego se reimprimió en Alcalá en 1546.

chas posibilidades que se ofrecen a un satírico en el comportamiento estúpido de quienes se dejan llevar por el error de creer que los dones de la Fortuna sirven de algo. Arremete contra quienes creen que el conocimiento lleva a alguna parte y, sobre todo, contra los que luchan por ascender en la sociedad con trabajos y oficios mezquinos que traslucen comportamientos viciosos: disolución, avaricia, lisonja, hurtos, robos, traiciones, falsedades... En estos vicios del primer cercado de la *Tabla de Cebes* se deleita el genio crítico de Quevedo. Del segundo cercado le interesan poetas, oradores, astrólogos, geómetras... y apenas alude al tercer cercado porque lo que en él se representa no es susceptible de un tratamiento satírico. Creemos, pues, que esta pequeña joya alegórica merece ser tenida en cuenta entre las posibles fuentes que ayudaron a Quevedo a pergeñar sus *Sueños*.

SAGRARIO LÓPEZ POZA  
Universidad de La Coruña

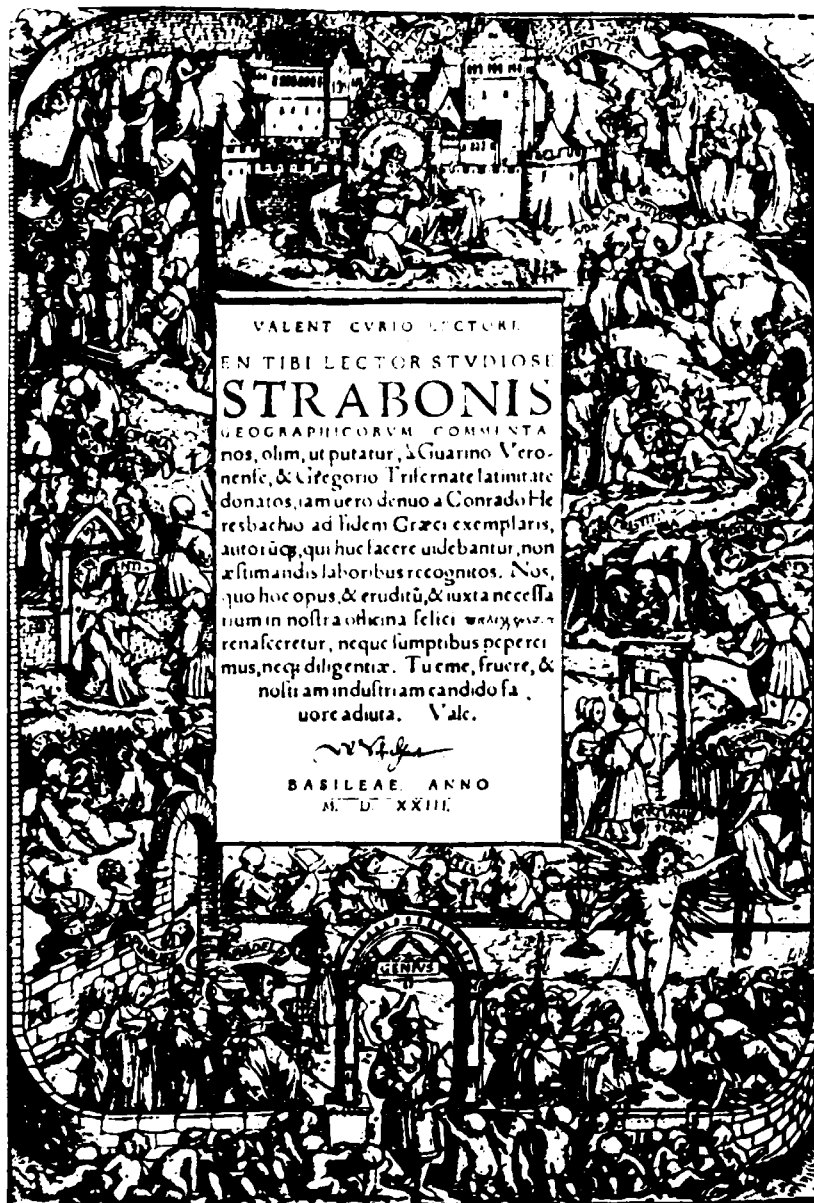


Fig. 1: Portada de Hans Holbein el joven, de la oficina tipográfica de Joannes Frobenius, Basilea.

## Cebes de Thebes, XXXVI.



Fig. 2: Ilustración del pasaje del segundo cercado, en la versión francesa de la *Tabla* de Gilles Corrozet (1543).



Fig. 3: Grabado de Schoen en la edición alemana de la *Tabla* de Hans Sachs, en Nürnberg, 1551.



Fig. 4: Ilustración que acompaña a la edición latina de Hieronymus Wolf (Basilea, 1561).



Fig. 5: Grabado de Mathäus Merian que acompaña desde 1672 a la edición incluida en el *Theatro Moral de la Vida Humana...* (La lámina se grabó en Francfort del Mein en 1638).



## CRONOLOGÍA DE DOS PARODIAS ÁUREAS DEL MITO DE HERO Y LEANDRO

De entre los romances que compuso don Francisco de Quevedo, pocos son los que ofrecen datos suficientes como para poder situarlos con exactitud en el tiempo. No es difícil, sin embargo, observar en bastantes de los mismos referencias a algún episodio concreto o a acontecimientos diversos, ocurridos en un momento histórico determinado, que sugieren una fecha más o menos aproximada sobre su composición. Es el caso de los que recrean paródicamente el mito de Hero y Leandro: “Señor don Leandro” y “Esforzóse pobre luz”. Su relación con los gongorinos en torno al mismo tema —“Arrojóse el mancebito” y “Aunque entiendo poco griego”—, cuyas fechas se conocen con seguridad, facilita ciertas suposiciones cronológicas. Es por tanto un hecho literario, como la aparición y difusión pública de estos últimos<sup>1</sup>, lo que ofrece la posibilidad de datar aquellos.

Ahora bien, aunque la relación entre los mencionados poemas quevedescos y gongorinos ha sido ya señalada por la crítica, mis apreciaciones no coinciden exactamente con lo que hasta el momento ha sido dicho. La opinión general tiende a aceptar que “Esforzóse pobre luz” es un romance de la más temprana juventud de

---

<sup>1</sup> “Arrojóse el mancebito” data, según el ms. Chacón, de 1589 (Véase R. Jammes. *La obra poética de don Luis de Góngora y Argote*. Madrid: Castalia, 1987, p. 132; y A. Carreño. *Romances de Góngora*. Madrid: Cátedra, 1982, p. 205). Fue publicado por primera vez en la *Quarta y quinta parte de Flor de romances, recopilados por Sebastián Vélez de Guevara* (Burgos, 1592), fols. 185v-187v, y difundido por la quinta parte del *Romancero general* (fols. 148v-149r) de 1600. “Aunque entiendo poco griego”, se publicó en 1610 (Jammes; *OpLG*, p. 132).

Quevedo y que “Señor don Leandro” es posterior al romance gongorino “Aunque entiendo poco griego”<sup>2</sup>.

Tras estudiar los cuatro poemas detenidamente, creo que la fecha atribuida a “Señor don Leandro” ha de ser adelantada bastantes años, mientras que por el contrario, podría ser retrasada la de “Esforzóse pobre luz” y situada quizá en torno o más allá de 1610, fecha en que Góngora sacó a la luz pública su “Aunque entiendo poco griego”.

La lectura atenta de los textos permite observar cierta interdependencia entre los cuatro poemas. Así, “Señor don Leandro” pudo surgir no mucho después de que “Arrojóse el mancebito” fuese difundido por el *Romancero general* a partir de 1600, e inspirado por dicho romance gongorino<sup>3</sup>. Cuando más tarde, y tras el enorme éxito que tuvo “Arrojóse el mancebito”<sup>4</sup>, Góngora se decida a retomar el tema mítico y componer una primera parte para este poema, es decir cuando se decida a componer “Aunque entiendo poco griego”, desarrollando los antecedentes de la trágica leyenda narrada en “Arrojóse el mancebito”, tendrá también en mente el “Señor don Leandro” del poeta madrileño. Y todavía éste último posiblemente volverá a coger la pluma para, a partir del final del “Aunque entiendo poco griego” del cordobés, elaborar su “Esforzóse pobre luz”. Podríamos así afirmar que no fue sólo Quevedo el que emuló a Góngora; don Luis tuvo muy en cuenta también los poemas de su rival.

Pero demosremos estas afirmaciones con pruebas extraídas de las mismas composiciones poéticas: en primer lugar, observo una nítida correspondencia —no señalada de modo claro por ningún crítico anterior— entre el romance de Quevedo “Señor don Leandro” y el gongorino “Arrojóse el mancebito”; salta a la vista la actitud irónica que los dos poetas asumen ante la tragedia mítica y el carácter paródico de los romances.

<sup>2</sup> Así lo creen A. Alatorre (“Los romances de Ero y Leandro”. *Libro jubilar de Alfonso Reyes*. México: Dirección General de Difusión Cultural, 1956, p. 28 y ss.), F. Moya del Baño, (*Hero y Leandro en la Literatura Española*. Murcia: Universidad, 1967, pp. 112 y 114) y Blecua. Astrana Marín, en su edición de las *Obras en verso* de Quevedo, situó “Señor don Leandro”, sin ofrecer explicación alguna, entre un grupo de obras de 1604. Comentando “Esforzóse pobre luz”, escribió: “Parece que contra este romance escribió don Luis de Góngora el suyo que comienza ‘Aunque entiendo poco griego’”, opinión esta última aceptada por José María de Cossío, en las pp. 223 y 255 de su libro *Fábulas mitológicas en España*, (Madrid: Espasa-Calpe, 1952). Sorprende la ausencia de “Señor don Leandro”, en este libro, así como la afirmación de Cossío en la p. 679: “Cierto es que tampoco escribió [Quevedo] fábula alguna burlesca”. Sólo J. O. Crosby en su *Poesía varia* de Quevedo (Madrid: Cátedra, 1981), p. 486, constata la presencia de dos imágenes tanto en “Señor don Leandro” como en “Arrojóse el mancebito”, asegurando, sin embargo, que eran chistes populares.

<sup>3</sup> Ver nota 1.

<sup>4</sup> Sobre el éxito que tuvo “Arrojóse el mancebito” ver M. Herrero-García. *Estimaciones literarias del siglo XVII*. (Madrid: Editorial Voluntad, 1930, pp. 167-169). Alatorre; *Op. cit.*, p. 16: “Fue popularísimo en el Siglo de Oro español. No sólo marca una etapa importante en la evolución poética de Góngora, sino que además influyó enormemente en el género mitológico-burlesco”. Jammes; *OpLG*, p. 132.

Cuando el joven Góngora compone “Arrojóse el mancebito”, cuenta con una amplia tradición de romances de tono serio que recrean el mismo tema, aparte de otro tipo de composiciones y traducciones que han difundido extensamente la historia de Hero y Leandro<sup>5</sup>. Él, sin embargo, renueva por la vía de la burla y la parodia el tratamiento de lo que podía ser considerado un tema agotado. Y esto debió constituir una auténtica novedad, ya que con anterioridad nadie había adoptado semejante actitud al contar el mito<sup>6</sup>. Hay que decir, no obstante, que la ironía y jocosidad manifiesta a lo largo de su texto se entremezcla con ciertos momentos en que el patetismo propio de la trágica invención y cierta ternura hacia los protagonistas se imponen. De modo que la impresión última que obtiene el lector es de burlesca con fondos en cierta gravedad.<sup>7</sup>

Hacia 1600, el joven Quevedo comenzaba a destacar por mérito propio en el ambiente literario de la corte. Atento a las novedades y manifiesto su gusto por la sátira —sus graciosas obrillas festivas corrían ya de mano en mano—, no pudo pasarle inadvertida la novedad gongorina y así, inspirado por el tono de “Arrojóse el mancebito”, debió elaborar “Señor don Leandro”, acentuando los rasgos novedosos, es decir la burla y el sarcasmo, hasta límites tan extremos como llegar a caracterizar a la protagonista de moza alegre de venta, de apariencia repulsiva, y a Leandro de jayán necio que imprudentemente se arroja a la mortal travesía por ver a su daifa, del todo inmerecedora de semejante temeridad.

Puede afirmarse sin lugar a duda que el tratamiento burlesco de la tragedia en “Señor don Leandro” es imitación directa de Góngora por parte de Quevedo. Pero además es fácil rastrear varios términos e imágenes denigrantes coincidentes en “Arrojóse el mancebito” y “Señor don Leandro”.

Veámos pues algunos de los más significativos: en ambos textos los amantes son comparados con dos *huevos*<sup>8</sup>, y el símil está expresado del mismo modo. En

<sup>5</sup> Vid. las pp. 1-28 del art. cit. de Alatorre.

<sup>6</sup> Góngora fue el primero que recreó de manera paródica el tema. Alatorre; art. cit. p. 15: “En 1589 escribió Góngora el primero de sus romances de Hero y Leandro, que es también, que sepamos, el primer romance mitológico burlesco que se compuso en España. Góngora cuenta con que la historia es ya sobradísima; y sobre el sólido cañamazo de lo conocido teje sus alusiones y hace sus piruetas conceptuales”. Puesto que no se conocen otras parodias anteriores, Quevedo, lógicamente, tuvo que tener en cuenta el texto gongorino.

<sup>7</sup> Esto se debe, según Jammes, (*OpLG*, pp. 134-136) a que Góngora, que ya había ensayado la parodia en composiciones anteriores, la hace ahora más suave, siente cierta compasión por sus personajes y los maltrata menos que lo había hecho con otros en otras ocasiones. Busca además una postura más estética.

<sup>8</sup> Esta imagen se hizo muy popular, como demuestra su aparición en otros poemas. Con ligeras variantes figura en el último terceto del soneto de Mateo Vázquez de Leca, “Cuerpo de Dios, Leandro enternecido” (“Buen aliño tuvieron tus amores: / Tú pasado por agua, Hero en tortilla, / Y cenóse el diablo el par de huevos”), que fue publicado en la antología *Flores de poetas ilustres*, compilada por Pedro Espinosa, en Valladolid, en 1605 (ff. 47v-48r [= 51v-52r]). También la desarrolló el propio Quevedo en el “Baile de los nadadores”:

“Arrojóse el mancebito” (vv. 89-90) se lee: “*El Amor, como dos huevos, / quebrantó nuestras saludes;*”. En “Señor don Leandro” (v. 161-162): “*Cual huevos murieron / tonto y mentecata*”. Hallamos también idéntico desarrollo de esta imagen, tanto cuando es aplicada a Leandro como cuando lo es a Hero: para Góngora “él fue *pasado por agua*” (v. 91), para Quevedo, “un amante huevo / *pasado por agua*” (vv. 15-16); en “Arrojóse el mancebito” leemos “yo *estrellada* mi fin tuve” (v. 92), en “Señor don Leandro”, “y en aceite puro / se quedó *estrellada*” (v. 180). Los dos poetas (G., v. 1 y Q., v. 85) nombran peyorativamente a Leandro con el diminutivo mancebito<sup>9</sup> y utilizan el mismo adjetivo (*necios*, G., v. 86; *necio*, Q., v. 96) para insultar a los amantes, aunque Quevedo además los tacha de “tonto y mentecata” (161). Y la antorcha tradicional de la leyenda, que servía de guía a Leandro en su trayecto, es metaforizada, por los dos igualmente, mediante las degradaciones *candil* (G., v. 11 y Q., v. 53) y *farol* (G., v. 50 y Q., v. 55).

Por otro lado, estoy segura de que la copla gongorina que da cuenta de la lucha denodada del joven contra las olas y del momento en que se está ahogando:

Más el animoso joven,  
con los ojos cuando sube,  
con el alma cuando baja,  
siempre su Norte descubre.  
(Vv. 25-28)

y de modo muy especial los dos versos centrales (“con los ojos cuando sube, / con

Los amores, madre,  
son como güevos:  
los pasados por agua  
son los más tiernos.  
Leandro en tortilla,  
estrellada Hero;  
los pobres, perdidos;  
los ricos, revueltos;  
los celosos, fritos;  
asados, los necios;  
los pagados, dulces;  
los sin blanca, güeros.

(Quevedo; *Po*, ed. de Bleca, p. 1293).

Pero hay que subrayar que Quevedo la imitó de más modo directo (sin variantes) en “Señor don Leandro”.

<sup>9</sup> Boscán utiliza reiteradamente en su *Leandro* el término mancebo referido a Leandro (vv. 359, 2357 y mancebos para referirse a “mozos jóvenes” (vv. 118, 180, 414, 1236, 1406, 1464) (*Obras poéticas*, ed. de Martín de Riquer, Antonio Comas y Joaquín Molas, Barcelona: Universidad, 1957).

el alma cuando baja”) constituyeron la fuente de inspiración directa de los siguientes versos de Quevedo:

¿Juega al escondite?  
Si danza, sea la *Alta*,  
que en el mar no es bueno  
el danzar la *Baja*.<sup>10</sup>  
(Vv. 105-108)

Es completamente normal y muy frecuente en el quehacer poético satírico de Quevedo establecer complicadas relaciones mentales jugando con la materialidad fónica idéntica de distintos vocablos, transponer los sentidos de voces homónimas y elaborar complejas metáforas asociando diversos significados de un término para despojarlo del que le es más común y atribuirle otro extraño en principio. Aquí la resonancia auditiva de la forma verbal *baja*, utilizada por Góngora, pudo evocar en la cabeza de Quevedo el nombre, fonéticamente coincidente, con que se conocía en la época ‘un tipo de danza muy popular importado de Alemania’, y su asociación le pudo permitir crear la nueva imagen de su copla, que no obstante metaforiza burlescamente la misma realidad, es decir, el instante en que Leandro está sucumbiendo.

Otras observaciones muestran nuevas similitudes. Por ejemplo, el esquema lingüístico articulado sobre paralelismo con antítesis seguido de locución iniciada con adverbio temporal, configurante de la expresión poética quevedesca en versos de “Señor don Leandro” como:

ni con menos gestos,  
ni con mayor gracia.  
Ya Hero lo ha visto...  
(119-121)

<sup>10</sup> Cov. *Alta y baja*: “Dos géneros de danzas que trujeron a España extranjeros, que se danzaban en Alemaña la alta la una, y la otra en la Alemaña la baja, que es Flandes”. Se bailaban en la Corte española a partir del siglo XV y quizás antes (E. Cotarelo; *Colección de entremeses*, I, págs. CCXXXIII-CCXXXIV, y CLXVIII-CLXX). Estuvieron muy de moda en el siglo XVI y también en el XVII. Existen documentos que muestran a Felipe III y a su esposa bailándolas. (V. Simón Díaz, *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*. Madrid, 1982, pp. 8-10). En la “Relación del juramento del príncipe Felipe” se cuenta que a las ocho de la tarde del 13 de enero de 1608, día en que se celebró el acto, comenzó un sarao. Le dio principio el almirante de Castilla “danzando una baja y alta que es la mudanza más propia de esta vida” con una hermana de la condesa de Barajas (*Relaciones cit.*, p. 54). Por el romance de Quevedo “Lindo gusto tiene el Tiempo” nos enteramos de que estas danzas habían pasado de moda a principios del tercer lustro del XVII, desplazadas por otros bailes más populares como el baile del Escaramán, en boga hacia 1613.

ineludiblemente recuerda el similar gongorino de los vv. 51-53 de “Arrojóse el mancebito”:

menos nada y más trabaja,  
más teme y menos presume.  
Ya tiene menos vigor...

La reiteración semántica de *pecho*, ya apuntando a Leandro, ya a Hero, en la copla 137-140 de Quevedo, refleja la repetición de *cuerpo* en los vv. 65 y 70 de Góngora, recurso retórico semejante para expresar una idea igualmente semejante.

Mas, pues todo amores  
fue ese pecho y nada,  
a nadar contigo  
este mío vaya.  
(Quevedo)

Y viendo el difunto *cuerpo*,  
la vez que se le descubren  
de los relámpagos grandes  
las temerosas vislumbres,  
desde la alta torre envía  
el *cuerpo* a su amante dulce...  
(Góngora)

Y al final de ambos poemas, sendos epitafios burlescos<sup>11</sup> —otra coincidencia más—, a cargo de la doncella de Hero en el gongorino, e imaginado por Hero en boca del Amor en el quevedesco, concuerdan además en subrayar la estulticia de Hero y Leandro.

Es fácil comprobar, además, que el mismo sentido que comunican muchos versos de “Arrojóse el mancebito” de Góngora está plasmado en otros de “Señor don Leandro” de Quevedo; es decir, que hay un paralelismo de ideas, e incluso de expresión, en determinados lugares de ambos romances<sup>12</sup>. Sin embargo no hemos de

<sup>11</sup> De los romances sobre el mito, recogidos por Alatorre (art. cit. p. 8), que precedieron a “Arrojóse el mancebito”, sólo uno —el “Romance de Leandro compuesto por Juan de Boraualias Mayayo”, pliego suelto de hacia 1570— contenía un epitafio grave, de tradición muy medieval, inscrito por el padre de Leandro en la sepultura de los amantes. Góngora pudo parodiarlo en su poema.

<sup>12</sup> Véase como ejemplo la relación siguiente:

|         |     |         |   |         |     |       |
|---------|-----|---------|---|---------|-----|-------|
| Quevedo | v.  | 65      | — | Góngora | vv. | 5-6   |
| "       | v.  | 86      | — | "       | v.  | 17    |
| "       | vv. | 121-124 | — | "       | vv. | 61-64 |
| "       | v.  | 125     | — | "       | vv. | 41-42 |

olvidar que pueden ser tópicos leídos sobre todo en el *Leandro* de Boscán, cuya huella es muy evidente en los dos poetas. Por eso aquí sólo he tratado de seleccionar las originalidades de Góngora que Quevedo pudo asumir.

Dicha selección engloba —como hemos visto— demasiados elementos concurrentes; hace difícil que se pueda creer que el poeta madrileño se demorara veinte años como mínimo en decidirse a componer un texto (“Señor don Leandro”) con tan marcada huella de otro (de “Arrojóse el mancebito”) que había alcanzado su mayor fama todos esos mismos años antes, que esperara a después de 1610, a que “Aunque entiendo poco griego” fuera conocido.

Tanto “Arrojóse el mancebito” como “Señor don Leandro” centran su contenido en el momento en que se desencadena trágicamente la historia. No ocurre lo mismo con el posterior romance gongorino “Aunque entiendo poco griego”.<sup>13</sup>

Góngora abordó de nuevo, en 1610, el tema tratado casi tres décadas antes en su romance “Arrojóse el mancebito”, impulsado por la celebridad que había alcanzado. Como lo fundamental de la leyenda de Hero y Leandro —el momento de la tragedia— ya lo había recreado, centró entonces “Aunque entiendo poco griego” en la caracterización externa de los amantes y de sus progenitores, y en el relato del primer encuentro; es decir, desarrolló la historia, en tono igualmente burlesco, para ofrecer detalles desconocidos de las vidas de los protagonistas. Pero por esas fechas Góngora contaba con “Señor don Leandro”, la emulación quevedesca de su exitoso “Arrojóse el mancebito”, y debía conocerla bien, pues “Aunque entiendo poco griego” acentúa, con respecto a “Arrojóse el mancebito”, la actitud rebajadora y, como el de Quevedo, hace amplio uso del recurso de la caricatura personal al representar a los personajes. No obstante, dicha actitud no se observa tanto en la parte final del romance gongorino como en la primera, ya que a medida que éste avanza, el poeta va quedando nuevamente prendido por el patetismo de la tragedia mítica, volviendo a ascender así el tono narrativo.

El descenso de tono y el retrato grotesco pudo deberse, por tanto, al influjo de “Señor don Leandro”. Pero además “Aunque entiendo poco griego” enlaza con aquel, ya que comienza retomando la alusión a Museo que el satírico madrileño había lanzado al final de su romancillo. Si éste había concluido escribiendo:

<sup>13</sup> Es curioso observar en el quehacer literario de Góngora, en cuanto a los dos romances que divulgan el mito de Hero y Leandro, un fenómeno que antes, en la Edad Media, había ocurrido con la épica.

Los poemas épicos más importantes contaban las grandes gestas de los héroes. Una vez que éstos eran conocidos por los hechos prodigiosos emprendidos, el público demandaba más noticias sobre sus ídolos. Entonces compositores y juglares comenzaban a componer sobre períodos de la vida menos interesantes de los héroes. Se consideraban tardíos los poemas que tratan de la niñez o juventud de los héroes épicos. Ejemplo de todo esto es nuestro Cid y el poema de las *Mocedades*... Pues bien lo mismo ocurre ahora en el XVII.

La verdad es ésta,  
que no es patarata,  
aunque más jarifa  
Museo la canta.

(Vv. 181-184)

Góngora abre “Aunque entiendo poco griego”:

Aunque entiendo poco griego,  
en mis gregüescos he hallado  
ciertos versos de Museo,  
ni muy duros ni muy blandos.

Si, por otra parte, la metáfora barco de sí mismo atribuida a Leandro era tradicional<sup>14</sup>, el término *bajel*, sólo había sido empleado por Quevedo en “Señor don Leandro” (“de bajel se zarpa,” v. 6); y a Góngora debió sonarle tan bien, que lo introdujo en “Aunque entiendo poco griego” (“Norte eres ya de un bajel”, v. 209), aunque en un contexto menos jocoso que el quevedesco. Del mismo modo, la metáfora encomiástica gongorina, inmediatamente anterior: “... de la estrella de Venus, / ... ilustre traslado!” (vv. 207-208), debió surgir como calco ennoblecedor de la quevedesca “estrellón de venta, norte con quijadas” (vv. 51-52), localizada en el mencionado romancillo. Asimismo, Quevedo había escrito, refiriéndose a la antorcha semiapagada: “y la *luz* dormita / ya en *trémulas* pausas” (Vv. 87-88); Góngora acoge el sustantivo y el adjetivo en “La *trémula* seña aguarda / que de *luz* corone lo alto” (v. 197-198).

“Señor don Leandro” —otra apreciación— se interrumpe en un momento en que Quevedo introduce una digresión burlona<sup>15</sup> a propósito de la desnudez de Leandro, conveniente —según el locutor poético— para librarse de tener que pagar a su prostituta o evitar en todo caso que ésta le sonsaque su dinero:

Pero ir sin gregüescos  
no es muy mala traza  
para disculparse  
del no darle blanca.  
Si ansí fueran todos  
a ver a sus daifas,  
fueran ahorrados  
y horros de la paga,

<sup>14</sup> Boscán, *Leandro*: “Yo mismo seré'l barco y el remero”, v. 878.

<sup>15</sup> También Boscán introdujo en *Leandro* una larguísima digresión (vv. 1116-1912), aunque naturalmente en tono serio. Quevedo pudo parodiarla; y Góngora, igualmente.

que aunque de sus uñas  
hicieran tenazas,  
estuvieran libres  
que los desnudaran.

(Vv. 65-76)

De igual modo también Góngora hace uso de igual factor estructural e interrumpe su romance para introducir un comentario satírico; en su caso en contra de Boscán y su escasa habilidad con los versos sueltos:

Cualquier lector que quisiere  
entrarse en el carro largo  
de las obras de Boscán,  
se podrá ir con él de espacio;  
que yo a pie quiero ver más  
un toro suelto en el campo,  
que en Boscán un verso suelto,  
aunque sea en un andamio.

(Vv. 53-60)

No sólo Quevedo imita a Góngora, éste también conoce muy bien los poemas de su adversario e igualmente dejan huella en su obra.

Góngora terminó "Aunque entiendo poco griego" con una copla que servía de enlace con la primera de "Arrojóse el mancebito", su primer romance, de modo que los dos dieran cuenta al público de la historia completa, sirviendo el compuesto más tarde de exordio al más temprano. Quevedo debió captar muy bien el hacer poético de las seis últimas coplas de "Aunque entiendo poco griego", donde el transcurrir discursivo adquiere tintes más graves, y teniéndolas en cuenta debió componer pronto su segundo romance centrado en el instante trágico de la leyenda, en cierto modo también como continuación de aquel. De ese modo, "Esforzóse pobre luz", en franca emulación del estilo paródico gongorino, posee un carácter mucho más serio que "Señor don Leandro", hasta el punto de que editores como González de Salas o, en la actualidad, Blecua no lo clasifican como satírico<sup>16</sup>. Y es que supone, en fin, un paso hacia un mayor esteticismo con respecto a aquel, un ennoblecimiento de lo paródico e incluso una redención de los amantes, tan maltratados en el romancillo. Descubre, por otro lado, un culteranismo importante y acoge voces e ideas específicas introducidas por el poeta de Córdoba en "Aunque entiendo poco griego".

En este sentido puede destacarse el adjetivo *pobre* del verso inicial, que recuer-

<sup>16</sup> En el *Parnaso* figura entre los "amorosos" incluidos en la musa Erato y Blecua lo considera "lirico".

da su presencia en los inicios de “Aunque entiendo poco griego” para caracterizar machaconamente a los jóvenes y a sus familias de hidalgos famélicos (v. 5).

Si más arriba decíamos que en el primer romance de cada uno, la *antorcha* de la versión tradicional era sustituida por *candil* o *farol*; ahora en 1610, ambos emplean *luz* y *farol*, pero no *candil*. Especialmente estrecha es la relación de las dos primeras coplas de “Esforzóse pobre luz” con las estrofas finales del segundo gongorino y en especial con el verso 209 (“Norte eres ya de una bajel”) del que parecen inspiradas.

Es notorio igualmente constatar la presencia del cultismo *contrastar* (‘combatir’, ‘rendir’, ‘vencer’) tanto en “Aunque entiendo poco griego” como en “Esforzóse pobre luz”. Para significar el embate de las furiosas olas contra Leandro, Góngora escribirá:

mal podrá un brazo de mar  
*contrastar* a mis brazos.  
 (Vv. 213-216)

Quevedo:

¡Indigna hazaña del golfo  
 siendo amenaza del orbe  
 juntarse con un cuidado  
 para *contrastar* un hombre!  
 (Vv. 33-36)

No sé con qué intención recreó Quevedo de nuevo el tema. Quizá quiso proporcionar el canto de la tragedia en un tono ya algo alejado de lo paródico, en correspondencia con el final de “Aunque entiendo poco griego”, e incluso redimirse a sí mismo en cuanto a ser capaz de demostrar sentimientos más elevados, mayor consideración y ternura con sus personajes. Remedar magistralmente el estilo gongorino es otra razón.

Si, como nos cuenta el profesor Jauralde<sup>17</sup> la primera noticia segura sobre el quehacer literario de Quevedo, el soneto laudatorio “Bien debe coronar tu ilustre frente”<sup>18</sup>, nos sitúa en 1599, la fecha más temprana, a la que nos podemos remontar con uno de sus romances, es la de 1600. Con toda probabilidad por aquel entonces —quizá muy poco después de ese momento— el joven Quevedo compuso el titulado *Hero y Leandro en paños menores*, cuyo primer verso es “Señor don Leandro”.

REMEDIOS MORALES RAYA  
 Universidad de Granada

<sup>17</sup> Quevedo. *Obras festivas*, ed. Pablo Jauralde Pou. Madrid: Castalia, 1981, p. 15.

<sup>18</sup> Se halla entre los preliminares de *Conceptos de divina poesía*, compilación efectuada por Lucas Rodríguez. Alcalá de Henares, Juan Iñiguez de Lequerica, 1599.

## BASILIO SEBASTIÁN CASTELLANOS: EDITOR DE QUEVEDO EN EL SIGLO XIX

Basilio Sebastián Castellanos de Losada nació en Madrid el año 1807 y murió en esta misma ciudad a finales del siglo XIX, en el año 1891<sup>1</sup>. Erudito, arqueólogo y oficial del cuerpo de bibliotecarios, archiveros y anticuarios, editó en colaboración con Vicente Castelló y Antonio Rotondo las obras de Francisco de Quevedo, impresión en seis tomos, que vio la luz entre los años 1840 y 1851<sup>2</sup>.

Son once las cajas de papeles, que se conservan en la Biblioteca Nacional, que pertenecieron a Castellanos. Estos papeles se sumaron al fondo de la biblioteca algunos años después de la muerte de Castellanos, en enero de 1918, por expresa voluntad testamentaria<sup>3</sup>. En una de esas once cajas se guardan copias con escritos de Quevedo, algunos recogidos y copiados por el propio Castellanos<sup>4</sup>. Además de las copias de obras de Quevedo, se incluyen billetes con anotaciones sobre los textos copiados en los que se introducen datos históricos, y se mencionan los pro-

<sup>1</sup> Para más información sobre la vida de Castellanos puede verse *Enciclopedia universal ilustrada europeoamericana*. Madrid: Espasa-Calpe, 1986, t. 12, p. 258; también su expediente, que se conserva en la Biblioteca Nacional bajo la signatura Arch. 306/3.

<sup>2</sup> Quevedo Villegas, F. de. *Obras de...* Edición ilustrada con notas y grabados publicada por don Basilio Sebastián Castellanos, y los artistas don Vicente Castelló y don Antonio Rotondo. Madrid: Imprenta de Mellado, don Enrique Trujillo, Imprenta y establecimiento de don Vicente Castelló, Imprenta de don B. González, 1840-1851. 6 vols.

<sup>3</sup> Así se detalla en el fichero topográfico de la sala "Cervantes" de la Biblioteca Nacional. En las actas de esta biblioteca correspondientes a los años 1875-1894 (Arch. libro 35) y 1916-1922 (Arch. libro 38), no he hallado ningún dato sobre esta donación.

<sup>4</sup> Se trata del ms. 20.074; el resto de los papeles tienen las signaturas ms. 20.072-20.083, sus contenidos están relacionados con los trabajos realizados por Castellanos a lo largo de su vida, excepto el ms. 20.079 que guarda su correspondencia.

blemas con que se toparon los editores<sup>5</sup>. Gracias a estos papeles hoy sabemos: que Rotondo y Castellanos abandonaron este proyecto en manos de Castelló a condición de que incluyese las notas y comentarios redactados por Castellanos, como puede leerse en el manuscrito:

Causas que no son de este lugar obligaron a los señores Castellanos y Rotondo a separarse de la empresa a la 8.ª entrega, quedando desde entonces solo al frente de la publicación el señor Castelló, si bien con la obligación de insertar las notas del 1.º, lo que se verificó hasta el fin del tomo 2.º, a pesar de que en la dirección de la obra no tuvo parte alguna dicho señor [Castellanos]<sup>6</sup>.

Las notas a los tomos III, IV y V se pospusieron hasta el tomo VI, como confirma el cotejo de esta edición del siglo XIX y confirma el billete incluido en esta caja de papeles manuscritos:

Otras causas que tampoco son de aquí hicieron que desde el tomo 3.º no se cumpliera a los suscritos la inserción de las notas sin que en ello tuviera parte alguna la voluntad del señor Castellanos, puesto que las tenía escritas desde el primer tomo de la obra y así se concluyó quedando incompleta.

Y más adelante se describe cómo el señor Castellanos vuelve a formar parte de la mencionada empresa:

Hecho cargo del establecimiento tipográfico y obras que fueron del señor Castelló don Baltasar González, editor de este tomo, deseó concluir esta obra e invitando a ello al señor Castellanos, tiene el gusto hoy de poder completar la obra dando porción de escritos inéditos en prosa y verso de Quevedo y todas las notas aclaratorias que faltan a los tres últimos tomos, así como un elogio de las obras de tan ilustre autor, lo que se sabe de las causas que le tubieron preso gran parte de su vida y porción de las cosas curiosas relativas a la vida de este grande hombre<sup>7</sup>.

El tomo VI al que se ha hecho referencia recoge la “parte inédita. Notas a los tomos III, IV y V, y reseña histórica de la vida y hechos del autor. Por don Basilio Sebastián Castellanos de Losada”<sup>8</sup>; la mayoría de los apuntes, notas y textos de Quevedo recogidos en el ms. 20.074 se refieren fundamentalmente a este tomo, que en palabras de Astrana Marín, “contiene muchas poesías apócrifas y referen-

<sup>5</sup> Véase la descripción del ms. 20.074 que se incluye en un apéndice.

<sup>6</sup> Ms. 20.074/63.

<sup>7</sup> Ms. 20.074/63.

<sup>8</sup> Quevedo y Villegas, F. de. *Obras de...* Ed. de Basilio Sebastián Castellanos. Madrid: Imprenta de D. B. González, 1851.

cias fantásticas”<sup>9</sup>. Todo parece indicar que son estos apuntes el principio de algunas fantasías referentes tanto a la vida como a la obra de Quevedo, fantasías de las que hablaremos después de señalar brevemente cómo han sido ordenados estos documentos por los bibliotecarios de la sala “Cervantes”.

Estos papeles han sido numerados modernamente del 1 al 79. Sin embargo, esta numeración no implica que hayan sido ordenados con un criterio crítico, pues en ocasiones encontramos folios que acaban con composiciones cortadas *in media res* que tienen su continuación en otros folios situados más adelante, y en otras ocasiones documentos que deberían suceder a otros por tener la misma procedencia se encuentran separados. Todo ello hace que su consulta sea difícil y compleja, en la que con verdadera paciencia hay que ajustar todas las piezas como en un rompecabezas.

Ya se ha señalado, que estos documentos ofrecen información muy variada, pero siempre relacionada de una forma u otra con Francisco de Quevedo. Estos documentos se pueden agrupar en tres bloques: a) obras en prosa, b) textos poéticos y, por último, c) catálogos de impresos y manuscritos (con listas de primeros versos y de títulos). Las obras copiadas, son en su mayoría de dudosa paternidad y algunas rechazables con total seguridad, el rigor de Castellanos a la hora de seleccionar las composiciones, cartas u otros escritos queda en entredicho, sobre todo cuando se acude a los manuscritos que él consultó y se comprueba que esos textos no han sido atribuidos a Quevedo.

El primer documento que encontramos es el contrato firmado por Castellanos, Rotondo y Castelló. Consta de 17 artículos en los que se especifican las obligaciones y trabajos que cada uno de ellos realizó, además de otros datos como las características que debía tener la impresión; se dice, por ejemplo, “que cada entrega constará de dos pliegos de impresión, papel tamaño y letra como la del Gil-Blas, que se publica en Madrid con diez viñetas gravadas en madera y en una cubierta de color con portada gravada”; respecto a las obligaciones y trabajos que cada uno de ellos realizó, queda claro que Castelló tuvo que aportar de su cuenta los grabados que ilustran las obras de Quevedo, Rotondo se encargó de la contabilidad y debió dar las dos terceras partes del coste de la edición; por último, Castellanos de Losada tuvo que encargarse de “componer los prólogos, anuncios, notas aclaratorias, documentos, buscar trages y obras inéditas de Quevedo, coordinar las entregas, dar los asuntos a los pintores y de la dirección de los trabajos de redacción, como corrección, repartición de pruebas, etc. y a pagar una tercera parte” del total de los costes<sup>10</sup>. Por una breve nota que se incluye, también sabemos que se reúnen para llevar a cabo esta empresa en el año 1839: “Reunidos en 1839 los señores don Ba-

<sup>9</sup> Quevedo y Villegas, F. de. *Obras completas. Obras en verso*. Ed. crítica de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1932, p. 1406.

<sup>10</sup> Ms. 20.074/1.

silio Sebastián Castellanos y don [Antonio] Rotondo y don Vicente Castelló para la publicación de una edición ilustrada de las obras de Quevedo, [pensamiento concebido] por uno de estos señores...”<sup>11</sup>, lo que no se especifica es cuál de los tres fue el que concibió esta idea. Pero se deduce del contrato que la responsabilidad de depurar los textos, exclusión o inclusión de las obras que se imprimen es totalmente de Castellanos, dueño de todos los papeles que nos ocupan y que tal vez ayuden a conocer algún dato más sobre la procedencia y veracidad o falsedad de las fuentes utilizadas en esta edición de las obras de Francisco de Quevedo.

Siguiendo con el orden que presenta la caja, se halla el borrador autógrafo de una carta de Castellanos que éste dirigió a Aureliano Fernández-Guerra. La carta, según el borrador, fue fechada a primeros de diciembre de 1850, unos años antes de que saliese en la Biblioteca de Autores Españoles una nueva edición de la obra de Quevedo<sup>12</sup>.

Por esta carta podemos saber que ciertamente Castellanos facilitó una veintena de textos a Fernández-Guerra; todos ellos con dos características comunes: primera, que son inéditos y segunda, que tienen la misma procedencia: “Los nombres de las esperadas copias sacadas de las colecciones de escritos de Quevedo que me proporcionaron para consultar don Antonio Candamo y el conventual de Uclés, don Pedro Castañeda...”<sup>13</sup> Es preciso señalar que la lista de obras que incluye, junto con el título y tabla de contenido del “códice Candamo” constituyen la descripción del manuscrito, aunque eso sí, algo imprecisa por la falta de datos tan importantes como la fecha de la copia<sup>14</sup>. Esta es la primera y única noticia que tenemos de la existencia de estas obras y apuntes (el “códice Candamo”), lo que unido a que ningún estudioso de la obra de Quevedo ha tenido acceso a él, y la peculiaridad de las obras copiadas, nos llevan a pensar que Basilio Sebastián Castellanos inventó su existencia y por lo tanto los textos remitidos a Fernández-Guerra.

<sup>11</sup> Ms. 20.074/63.

<sup>12</sup> Quevedo y Villegas, F. de. *Obras de...* Colección completa, corregida, ordenada e ilustrada por don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Madrid: Imprenta y estereotipia de M. Rivadeneyra, 1852-1859. 2 vols.

<sup>13</sup> Ms. 20.074/2.

<sup>14</sup> Los escritos atribuidos a Quevedo que remite Castellanos a Fernández-Guerra son: Memorial a Felipe IV, Romance al exorcista Calabrés, Notas o apuntes que sobre Quevedo escribió Aldrete, Carta de fray Benito Morales a Quevedo, Romance en que se retrata Quevedo, cuatro cartas de Quevedo a Adán de la Parra, dos de Adán de la Parra a Quevedo, carta de Andrés López en que habla de Quevedo, dos censuras al *Juicio final* de fray Antonio Montojo y fray Antonio de Santo Domingo, carta de Quevedo a un tal Martín desde San Marcos de León, carta de desafío a don Pedro Martín de Andueza, carta de una Margarita querida de Quevedo y contestación de ésta al pie de la misma, carta al alquilador de coches Flanquión sobre coches alquilados a la dicha Margarita, carta de Quevedo a un duque (probablemente al Conde-duque de Olivares) indicando que composiciones de las que pasan por suyas no lo son y pidiendo le saque de su prisión. Ms. 20.074/2.

Los escritos, que se publicaron como inéditos, despertaron serias dudas sobre su autenticidad en Fernández-Guerra y así quedó reflejado en las anotaciones a pie de página que aparecieron en las cartas editadas por él: "Copia que me ha facilitado el señor don Basilio Sebastián Castellanos de una que me asegura hizo por el original don Pedro de Castañeda... Hallo sin embargo, en este papel tales visos de contrahecha, que sobremanera me desplace"<sup>15</sup>. No sólo sospecha de las cartas sino que la desconfianza se extiende a todos los documentos remitidos por el anticuario de la Nacional. En el registro de manuscritos confrontados por él señala:

Colección del señor don Basilio Castellanos... que ha tenido la bondad de franquearme traslados de su mismo puño. Está formada, según me dice, teniendo a la vista un antiguo códice que perteneció a don Antonio de Candamo y parece que hoy le posee su sobrino don Luis María de Candamo y Kunh; residente en Londres... En fin para este curioso epistolario facilitó al señor don Basilio alguna copia don Pedro de Castañeda, santiaguista, conventual de Uclés.

Habiendo salido de España tales papeles, no puedo desvanecer la duda que sobre su legitimidad me ofrecen algunas cartas donde hay vislumbre e indicios de haber sido aderezadas en el siglo anterior: los hechos y personas que contienen, verdaderos; el estilo sospechoso. Si se falsificaron en tiempo de don Diego de Torres y Villarroel fue con grande conocimiento de los sucesos históricos.

Estas dudas no se disipan y parecen más concretas ya en la edición realizada para Bibliófilos Andaluces. Menéndez y Pelayo se hizo eco de ellas cuando dice:

Cuantas investigaciones practicó D. Aureliano Fernández-Guerra, por medio de personas competentísimas, y muy principalmente de don Pascual de Gayangos, para rastrear el paradero de dicho códice, resultaron enteramente infructuosas, por lo cual había formado la opinión que muchas veces nos manifestó, de que semejantes apuntamientos del sobrino de Quevedo no habían existido nunca, o que se trataba de una falsificación de la cual había sido víctima el señor Castellanos; a quien tenía por hombre de buena fe e incapaz de inventar semejantes patrañas<sup>16</sup>.

El tono de acusación de falsedad en estas palabras, que se refieren a la copia de unos apuntes sobre la vida de Quevedo que escribió su sobrino<sup>17</sup>, Menéndez Pelayo lo mantiene al referirse a todos los textos que Castellanos facilitó a Fernández-Guerra.

<sup>15</sup> Quevedo y Villegas, F. de. *Obras de...* Tomo II, pp. 530-531.

<sup>16</sup> Quevedo y Villegas, F. de. *Obras completas*. Edición crítica ordenada e ilustrada por Aureliano Fernández Guerra, con notas y adiciones de don Marcelino Menéndez Pelayo. Sevilla: Bibliófilos andaluces, 1897, tomo I, p. 549.

<sup>17</sup> Ms. 20.074/10.

Por otro lado, cuando Astrana Marín publica el epistolario de Quevedo en el año 1946 no tiene ya ninguna duda respecto a este manuscrito y afirma que “el fingido códice de Candamo fue invención del propio señor Castellanos Losada”<sup>18</sup>.

Como se ha señalado unas páginas antes, se puede reconstruir el contenido de este “fingido” códice de Candamo. No nos ofrece ninguna descripción referente a las características externas o físicas del manuscrito, tales como fecha de la copia, si intervinieron varios copistas, dimensiones, foliación, etc. En cambio, junto con las obras trasladadas se transcriben las notas que acompañaban algunos textos; por ejemplo, al final de las acabadas de mencionar “Notas o apuntes copiados de papeles que sobre Quevedo escribió su sobrino... don Pedro de Aldrete” reproduce una apostilla sobre unos versos de un romance, que Castellanos supone ser del dueño del libro anterior a Candamo, e incluye más anotaciones de este tipo en los textos que traslada de las copias de Pedro de Castañeda<sup>19</sup>.

Siguiendo estos papeles que pertenecieron a Castellanos puede parecer posible que sí existió este códice de Candamo hoy perdido al igual que el de Pedro de Castañeda; por ejemplo, uno de los textos se transcribe incompleto porque el manuscrito le fue retirado, según indica en la siguiente nota: “Aquí llegué [corregido: llegaba] cuando me retiraron el códice, pero falta poco”<sup>20</sup>. También cabe pensar, de acuerdo con Astrana, que Castellanos no sólo inventó y falsificó los escritos que le atribuye a Quevedo, sino que además falsifica e inventa las anotaciones que llevaba el supuesto manuscrito otorgando, de esta manera, mayor veracidad a su falsificación.

A estos textos se suman otros de procedencia diferente: todos ellos pertenecen a los fondos impresos y manuscritos de la Biblioteca Nacional. Ninguno de estos manuscritos es inventado, se conservan todos ellos, pero no siempre corresponde el contenido del manuscrito con las referencias dadas por Castellanos, de esta manera se comprueba que el ms. M. 278 (ms. 3.664) contiene obras poéticas de Juan Ruiz y *Los cantares de Salomón* de Benito Arias Montano, o el ms. M. 276 (ms. 3.686) *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana y *Coplas de... vicios e virtudes e ciertos hymnos de Nuestra Señora y otras obras* de Fernán Pérez de Guzmán. En otros muchos casos sí que coincide la información recogida por el editor de Quevedo y el contenido de los manuscritos, aunque en la mayoría de las ocasiones los textos, en concreto las innumerables poesías copiadas y calificadas de inéditas, no se atribuyen a Quevedo. Como ya se ha señalado, el rigor de Castellanos es inexistente y su fantasía domina en la mayoría de las atribuciones. No resulta difícil re-

<sup>18</sup> Quevedo y Villegas, F. de. *Epistolario completo de...* Edición crítica de Luis Astrana Marín. Madrid: Instituto editorial Reus, 1946, p. XLII.

<sup>19</sup> Ms. 20.074/10.

<sup>20</sup> Se trata de una carta de Quevedo a Adán de la Parra que comienza: “Mucho me extraña amigo Parra, de/...” (Ms. 20.074/6).

construir su trabajo: elaboración de largas listas de manuscritos y de obras trasladadas de ellos<sup>21</sup>. A parte del catálogo de manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional que elabora, confecciona un catálogo de los impresos de obras de Quevedo que esta misma biblioteca conserva<sup>22</sup>.

Una de las referencias que se recogen en la lista de manuscritos que confecciona Castellanos es especialmente interesante. Se trata de una obra manuscrita hoy perdida y de la que en el ms. 20.074 se conserva una copia sin atribución: *Anotaciones a la Política de Dios*, copia realizada del manuscrito X. 21<sup>23</sup>. Astrana Marín publica por primera vez las *Anotaciones a la Política de Dios* atribuida a don Francisco de Morovelli de Puebla en el año 1932<sup>24</sup>. El texto que edita le llega de forma manuscrita y también es de prodencia incierta o por lo menos ilocalizable hasta ahora. Se trata, dice Astrana, de un “manuscrito de la Biblioteca de don Luis Valdés que debió de pertenecer a don Aureliano Fernández-Guerra. Parece copia de los papeles de don Juan Chindulza. Lleva la indicación de X. 21. Letra del siglo XVII. A ellos se acompañan en el manuscrito un pliego de comentarios, letra de hacia 1890. No es de Fernández-Guerra (quizá de algún amigo de éste) ni de Menéndez y Pelayo”<sup>25</sup>.

La indicación X. 21, que llevaba el manuscrito de la Biblioteca de don Luis Valdés, tiene las mismas características que las antiguas signatures para manuscritos de la Biblioteca Nacional (son signatures alfanuméricas respondiendo los caracteres alfabéticos al estante y los numéricos a la tabla); la signature antigua X. 21 equivale a las signatures modernas ms. 8.719 y ms. 18.735, y estos manuscritos no contienen la obra de Morovelli de Puebla<sup>26</sup>, por lo que este camino no conduce a ningún sitio. Esto mismo ha sido comprobado anteriormente por el profesor Crosby<sup>27</sup>.

<sup>21</sup> Por ejemplo, ofrece una lista de primeros versos de sonetos (ms. 20.074/70), que parece ha sido tomada íntegramente del ms. 3.913 (signature antigua M. 2); la mayoría de estas composiciones no aparecen atribuidas a Quevedo en este manuscrito, ni en ningún otro de los custodiados en la Biblioteca Nacional.

<sup>22</sup> Ms. 20.074/73-78.

<sup>23</sup> El manuscrito X. 21 era un tomo que se desglosó y que actualmente se conserva bajo las signatures ms. 8.719 y ms. 18.735. Por los datos que se conservan en las antiguas fichas, esta obra se encontraba en la p. 16 del ms. X. 21.

<sup>24</sup> Morovelli de Puebla, F. *Anotaciones a la Política de Dios, Gobierno de Cristo y Tiranía de Satanás*. En *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso*, ed. crítica de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1932; pp. 985-993.

<sup>25</sup> *Op. cit.*, p. 985.

<sup>26</sup> El ms. 8.719 contiene *Diferentes tratados y discursos sobre si puede efectuarse el matrimonio propuesto del señor Príncipe de Gales... con la señora Ynfanta María de España. Año 1623*, y el 18.735 recoge obras muy diferentes en latín, papeles de los reinados de Felipe IV y V, es una caja de manuscritos sin encuadernar.

<sup>27</sup> Crosby, J. O. *The Sources of the Text of Quevedo's Política de Dios*. New York: The Modern Language Association of America, 1959, p. 93.

Como ya se ha dicho, en la caja 20.074, número de folleto 42, encontramos una copia de esta obra realizada por Castellanos con la misma indicación X. 21 e incluye el título de este texto en la lista de manuscritos existentes en la Biblioteca Nacional. Este hecho confirma que la marca X. 21 es una signatura antigua de la Biblioteca Nacional. Ahora bien, podemos preguntarnos si el texto publicado por Astrana y el copiado por Castellanos provienen de la misma fuente; esta pregunta quedaría contestada con un estudio detallado de los textos.

La copia de Castellanos es la única que conocemos. Quizá podría habérsela remitido también a Fernández Guerra y de esta manera llegó hasta Astrana Marín; otra pregunta posible es si las notas de letra del siglo XIX podrían ser de Basilio Sebastián Castellanos. Si esto fuese así ¿Castellanos falsificó también esta obra? No lo sabemos. Tal vez un estudio más exhaustivo de todos estos papeles nos ofrecería alguna luz que aclarase o respondiese a alguna de estas preguntas.

Como conclusión, diré que las imitaciones y las invenciones acompañan la obra y la biografía de Quevedo prácticamente desde el siglo XVII; los textos inéditos han aparecido sin cesar y los plagiarios (recordemos al plagiario por excelencia Diego de Torres Villarroel) han escrito casi tanto como el mismo Quevedo. Es muy posible que Castellanos cayese en la tentación de escribir aquello que Quevedo nunca escribió (no olvidemos que uno de los compromisos que firma en el contrato es el de buscar obras inéditas) y que con palabras de Menéndez Pelayo la mayoría son obras “que producen el grave inconveniente de alterar la fisonomía de Quevedo conforme al sentir del vulgo, presentándole como un calavera espadachín y fanfarrón”<sup>28</sup>.

ISABEL PÉREZ CUENCA  
Edad de Oro

<sup>28</sup> Quevedo y Villegas, F. *Obras completas*. Edición crítica ordenada e ilustrada por Aureliano Fernández-Guerra, con notas y adiciones de don Marcelino Menéndez Pelayo. Sevilla: Bibliófilos andaluces, 1897, tomo I, p. 549.

## APÉNDICE

**Ms. 20.074** (s.s.a.)

[*Papeles quevedianos recopilados y anotados por Basilio Sebastián Castellanos de Losada*].

S. XIX. 79 folletos, 305 x 215 - 210 x 155 mm.

Copiado por varias manos<sup>1</sup>. Ingresó en la B.N. por testamentaria en enero de 1918, según una nota que figura en el fichero topográfico de esta biblioteca.

Ed.: Quevedo Villegas, F. de. *Obras de...* Edición ilustrada con notas y grabados publicada por D. Basilio Sebastián Castellanos, y los artistas D. Vicente Castelló y D. Antonio Rotondo. Madrid: Imprenta de Mellado, D. Enrique Trujillo, Imprenta y establecimiento de D. Vicente Castelló, Imprenta de D. B. González, 1840-1851. 6 vols. — Quevedo Villegas, F. de. *Obras de...* Colección completa, corregida, ordenada e ilustrada, por D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe. Madrid: Atlas, 1951. 2 vols. — Morovelli de Puebla, F. *Anotaciones a la Política de Dios, Gobierno de Cristo y Tiranía de Satanás, que escribió don Francisco de Quevedo Villegas*. En *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso*, ed. crítica de Luis Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1932; pp. 985-996.

Contenido: 1) *Quevedo. Contrato para publicación*. Firmado por Vicente Castelló, Antonio Rotondo y Basilio Sebastián Castellanos en "Madrid, a siete de mayo de mil ochocientos cuarenta". Se trata del contrato suscrito para realizar la edición de las *Obras* de Quevedo publicadas en 1840-51; consta de diecisiete artículos. 2) [*Carta de Basilio Sebastián Castellanos a Aureliano Fernández Guerra*]. De mano de Basilio Sebastián Castellanos. Parece ser el borrador; se incluye una relación de obras de Quevedo que este erudito envió a Fernández Guerra y que éste empleó en su edición de las *Obras de Quevedo*. 3) [*Carta de Quevedo al Conde-Duque de Olivares*]. Copia de mano de Basilio Sebastián Castellanos. En esta carta Quevedo enumera una serie de obras que reconoce como suyas y otras que rechaza. Es una de las obras que Castellanos remite por carta a Fernández Guerra (folleto n.º 2). 4) [*Carta de Quevedo a un tal Martín desde San Marcos de León*]. Copiada por Castellanos. Título tomado del folleto n.º 2. Este texto fue remitido por Castellanos a Fernández Guerra (folleto n.º 2). 5) [*Correspondencia de Quevedo con diferentes personajes*]. Copia de mano de Castellanos. Contiene: Carta a Adán de la Parra; "Carta dirigida a Quevedo por Margarita"; "Carta muy breve dirigida a una señora"; "Carta al alquilador de coches Flanquiún sobre coches alquilados a la dicha Margarita". Remitidas a Fernández Guerra (folleto n.º 2). 6) *Carta de Queve-*

<sup>1</sup> Cuando la letra del folleto es de mano de Basilio Sebastián Castellanos se indica después del título.

do a Adán de la Parra copiada por don Pedro Castañeda, caballero de Santiago y Prior de St.<sup>a</sup> María de Junquera en Barcelona, de la original. Copia de mano de Castellanos. Al final y entre paréntesis anota el propio Castellanos: “Aquí llegué [corregido: llegaba] cuando me retiraron el código, pero falta poco”. Fue remitida a Fernández Guerra (folleto n.º 2). 7) *Carta de Adán de la Parra a Quevedo*. Copia de mano de Castellanos. Remitida a Fernández Guerra (folleto n.º 2). 8) *[Carta de Andrés Lopes a su tía escrita desde Fresno, 6 de marzo de 1608]*. Copia de mano de Castellanos. Al final y entre paréntesis anota Castellanos: “Esta carta es original”. En esta carta se da noticia de la estancia de Quevedo en Alcalá. Título tomado del folleto n.º 2. Fue remitida a Fernández Guerra (folleto n.º 2). 9) *Carta a Adán de la Parra desde León*. Copia de mano de Castellanos. Al final y tachado se lee: “San Marcos de León y mi celda”. Remitida a Fernández Guerra (folleto n.º 2). 10) *Carta de Fr. Benito Bernardo de Morales a Quevedo, copiada de los apuntes que tenía el santiagoista don Pedro de Castañeda y Notas o apuntes de papeles que sobre Quevedo escribió su sobrino el señor de la Torre de Juan Abad, don Pedro Aldrete*. Copia de mano de Castellanos. Estos textos fueron remitidos a Fernández Guerra (folleto n.º 2). 11) *[Dos censuras al Sueño del juicio final por el R. P. maestro Fr. Antolín Montojo del Orden de Predicadores y por el P.M.Fr. Antonio de Santo Domingo, lector de Teología del Orden de Sn. Francisco]*. Copia de mano de Castellanos. La primera fechada en “Madrid, 1.º de julio de 1610”, la segunda también en “Madrid, 30 de julio de 1612”. Al final reproduce Castellanos la siguiente nota: “Es copia del original que existe en el Archivo de la Escribanía de Gobierno del Supremo Consejo de Castilla en los legajos de licencias de impresos de donde la copia, con otras que hai del libro Quevedo”; y seguidamente anota: “La letra de esta nota parece del señor Aldrete y Quevedo, sobrino del escritor Quevedo. En otra nota del mismo sobrino, al parecer, que se lee al margen de la copia del Sueño del Infierno, se dice: don Francisco acabó de escribir éste sueño el día 17 de marzo de 1608 en el Fresno y se le leyó después de comer con él al Conde de [tachado: Duque de Lerma]... en mayo siguiente en Madrid”. 12) *[Relación de títulos de obras de Quevedo y referencias al código de Candamo]*. 13) *El sueño de la muerte y el Marqués de Villena en la redoma, autor don Francisco de Quevedo y Villegas... a D.<sup>a</sup> María*. En la portada de letra de Castellanos: “Tomo 1.º y 2.º ya con notas, sólo para revisar” y después del título anota: “Impreso en el Tomo 1.º de la edición de Sancha con el título de La visita de los chistes”. Incluye una dedicatoria a doña María Riqueza. 14) *La libra de don Francisco de Quevedo a los consejos y juntas*. Diálogo poético que comienza: “¿De Juntas y Consejos me examinas”. En el margen izquierdo anota Castellanos: “Impreso en mi Tomo 4.º”. 15) *[Poesías]*. Contiene las siguientes composiciones: “Pues más me quieres cuerbo que no cisne” (tercetos. Composición incompleta que se continúa en el folleto n. 24), Castellanos anota: “Impreso en mi Tomo 5.º”, y el soneto “La voz del ojo, que llamamos pedo”, en el margen izquierdo anota Castellanos: “Para nota del Ojo del

culo". 16) *Don Francisco de Quevedo contra las Soledades de don Luis de Góngora. Soneto*. Se trata del soneto que empieza: "¿Qué captar, nocturnar, en tus canciones". Se leen varias notas de Basilio Sebastián Castellanos: "No en Sancha ni en mi Tomo 5.º"; más abajo: "La N que no está en el tomo 5.º mío" (hace referencia a una N que figura al margen izquierdo del primer verso). A este folleto y a los folletos 17-22, les precede las siguientes anotaciones de mano de Castellanos: "Impreso. Tomo 5.º para notas. Versos que pueden ponerse en el Tomo 6.º por estar inéditos todos o con pocas escepciones y además los señalados en lo obsceno con variantes. Pónganse juntos todos los romanos, todos los sonetos X o lo rayado no sirve. Para rebuscar si faltan poesías después de las designadas. Hai prosa que no se pondrá si no a falta". 17) *Letra satírica a diversos estados*. El primer verso de esta letrilla es "Hay mil doncellas maduras". Anotaciones de Castellanos: "No en mi tomo 5.º. Póngase. No en Sancha"; "(Aquí la nota de donde es esto)". A este folleto le precede la nota reproducida en el folleto 16. 18) *Grandes Anales 15 días*. Copia de mano de Castellanos. Anotaciones sobre los *Grandes anales*. Notas iniciales: "Pedro Contreras, p.<sup>a</sup> 304, lín. 7"; "Desde aquí se estiende el ms. tom. 1.º, Fajardo en su fol. 120 bto. empezando: Estos anales se estiende en una larga historia de las contiendas entre venecianos /..." 19) [*Poesías*]. Se copian los once últimos versos de un soneto y unas décimas ("Toda España está en un tris") que llevan el siguiente encabezamiento: "En otro manuscrito en 4.º de obras inéditas de don Francisco Quevedo se lee aplican como a en [*sic*] autor las siguientes décimas en ocasión de las nuevas guerras de Felipe 4.º. Castellanos anota: "Si no está impreso póngase. No lo está en Sancha ni en mi 5.º. No". 20-21) [*Poesías*]. Contiene un soneto "A las cenizas de un amante puestas en un relox" que comienza: "Obstentas (o felice) en tus cenizas", y la silva de pareados "Al entierro de Castilla y otros reynos que se hayan en él", cuyo primer verso es: "¡O, señor licenciado, Dios le guarde". Esta última composición se continúa en el folleto 21, ha sido fraccionada al ordenarse los papeles de Castellanos en la biblioteca. 22) *Commento a la sátira de Valles Ronces que compuso don Francisco de Quevedo y Villegas, cavallero del orden del Sor. Santiago...* Contiene el romance, la dedicatoria y el comentario. Castellanos anota: "Póngase si cabe al último de los versos. No en mi tomo, póngase con la nota de se tiene por de Quevedo y lo es, el comentario no lo parece". 23) [*Poesías*]. Contiene: una composición incompleta y un epitafio a Villamediana: "Aquí una mano violenta" (décima); en esta última composición anota Castellanos: "Póngase, pero véase cuando murió el conde y nótese. No en mi 5.º ni en Sancha". Este folleto y el n.º 24 son precedidos por la siguiente nota: "Verso. Parece inédito, *vid.* y no se halle en mi tomo 5.º, ni en ninguno de suerte que lo no impreso puede ponerse". 24) [*Poesías*]. Contiene: la continuación de unos tercetos copiados en el folleto n.º 15. Basilio Sebastián Castellanos anota: "Lo que falta aquí está en el reverso del soneto al culo que se imprime con las Gracias y desgracias del culo, pero estos tercetos están ya impresos en el Tomo 5.º. Está impreso en mi Tomo 5.º

quando dice ‘Pues más me quieren cuervo que no cisne’”; un romance satírico en el que “Pinta un doctor en medicina que se quería casar” cuyo primer verso es “Pues me hacéis casamentero”, le acompaña una nota de Castellanos que dice: “No en mi Tomo 5.º (sino en Sancha póngase. Está en Sancha)”; por último, la letra satírica que comienza: “Es tu firmeza tan poca”, que está incompleta, hayándose los últimos versos en el folleto n.º 29; en esta composición Castellanos anota de nuevo: “Póngase, si no lo está en Sancha”. 25) [Poesías]. Letra de Castellanos. Contiene las siguientes letrillas: “Llorad si queréis huir”, acompañada de la siguiente nota de Castellanos: “En el 13 obsceno está el principio. Quevedo obsceno, 14”; “Empezao a prevenir”, y “Amor que no descansáis” (incompleta, continúa en el folleto siguiente). Este folleto junto con los tres siguientes (nn. 26-28) vienen precedidos por una nota de Castellanos: “Tomo 6. Versos inéditos que poner. Las composiciones que tienen O delante del primer verso son de la sección de Obscenas. En el epistolario ai un troso de poesía que ai que poner. No se ponen”. 26) [Poesías]. Letra de Castellanos. Copia unas redondillas y unas décimas del ms. M. 6 (ms. 3.917, es un “Parnaso español”) que Castellanos atribuye a Quevedo, apareciendo como anónimas en el ms. citado. El primer verso de las redondillas es: “Por que el cuidado aproveches”; las décimas son un diálogo entre José y Amelio “a una dama que cayéndose de las manos un ramo con una rosa por levantarle a un tiempo dos de sus amantes, el uno se quedó con el ramo y el otro con la rosa. ¿Quién de los dos fue más fauorecido?” y comienzan “Cogí el ramo/ yo la flor”. Estas poesías fueron seleccionadas para incluirse en el Tomo 6 de la edición de Castellanos (véase la nota reproducida en el folleto 25). 27) *Sátira contra don Juan de Alarcón de don Francisco de Quevedo*. Anotaciones marginales de Castellanos: “Póngase si no lo está. No en Sancha ni en Tomo 5.º”; “Por notar hálbase de Alarcón”. Se trata de la letrilla que comienza “¿Quién es poeta juanetes”. Al igual que los textos de los folletos 25 y 26 estas poesías fueron seleccionadas para incluirse en el Tomo 6.º de la edición de Castellanos (véase la nota reproducida en el folleto n.º 25). 28) *Advertese a S.M. el modo de gobernar sus reynos, después de la caída del Conde Duque...* Se copia el romance que comienza “Ya cuanto león de España” recogido para formar parte del Tomo 6.º de la edición de Castellanos (véase la nota reproducida en el folleto n.º 25). 29) [Poesías]. Se copian tres versos de la letrilla que comienza “Es tu firmeza tan poca” y un “epitafio gracioso en obillejo satirizando a las mugeres fáciles de España”, cuyo primer verso es “No pises hombre aquesta sepultura”; Castellanos anota al margen de este texto: “No en mi tomo 4.º ni Sancha”, y al comienzo “Deve ponerse el romance el hijo del Conde Duque. No se imprimen”. 30) *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares... por don Juan Antonio de Vera y Figueroa, Conde de la Roca...* Sólo se copia el título, al final de éste se lee: “Se halla en el manuscrito n.º 3-4, tejuelo Vida del Conde Duque por Juan Antonio de la Roca, n.º 28”. 31) *A la muerte del de Olivares se hicieron multitud de composiciones poéticas entre las que fueron*

*muy vulgares las siguientes*. El encabezamiento de este folleto de mano de Castellanos. Se copian los siguientes sonetos: “Soltóse el diablo y sin saber por donde”; “Ya sanó del divieso [tachado: incordio] y las heridas”; “Desauciada ya de m[i] esperanza”, Castellanos anota al margen “Puede ponerse”; “Un rey conde y un conde rey jurado”, Castellanos repite al margen la nota anterior; además se copian fragmentos de dos sonetos. Al comienzo de estas composiciones se lee de mano de Castellanos: “No en mi tomo 5.º. De todo lo escrito en verso contra el Conde Duque fórmase colección”. **32) Contra el Conde Duque y el diablo que dicen traía en la muleta**. Se trata de la letrilla que comienza “Ahora que el mundo gime”. **33) A la caída del Conde Duque**. Se copian las décimas que comienzan: “En efecto, que ha caído”. **34) [Poesías]**. Se copian dos composiciones contra el Conde Duque que comienzan: “Sale el rey nuestro señor” y “El nombre dice de Loeches / lo echas”. En el margen hay varias aclaraciones. **35) Sátira que escribió don Francisco de Quevedo**. Se copian los pareados que comienzan “Católica, sacra, real magestad”. Los folletos 35-48 van precedidos de la siguiente nota de Castellanos: “Quevedo. Papeles que no deven imprimirse por mí. Otros que no son de Quevedo y otros ya impresos por mí o mis antecesores en estas obras”. Este folleto y el siguiente llevan las siguientes notas: “Versos. Impreso en Tomo 5.º y en Sancha que no se ha de poner y cosas que no son de Quevedo. Hay un soneto del Estado de España y deve ponerse: Grandes por todos modos 400”; “Imp.ª a mi Tomo 5.º vid. p.ª notas”. **36) Al escelentísimo señor don Gaspar de Guzmán, Conde Duque... Don Francisco de Quevedo Villegas... deseoso de la reformatión de los trages y egercicios de la nobleza españolas**. Se trata de los tercetos que comienzan “No he de callar por más que con el dedo”. Castellanos anota: “Está impresa en Sancha y en papel suelto también”; (véanse también las notas del folleto 35). **37) Visita de cárcel de amor**. Décimas que comienzan: “El juez superior”. Se leen las siguientes notas: “Códice R. 2” (ms. 6.193, contiene: *Crónica burlesca del Emperador Carlos V* de Francisco de Zúñiga y *Visita de cárcel de amor* de Gregorio Silvestre); “No es de Quevedo”; “Se atribuye a Quevedo”; (véase también la nota del folleto 35). **38) La cueva de Meliso se dice obra de Quevedo...** Se copian once versos de la composición que comienza: “Salid, Elías, Quevedo”, Castellanos anota al margen: “Este es del diá[lo]go satírico del Ángel-Elías Quevedo Enoc y Adan de la Parra, pero lo copié en la [composición?] que [acabe?] allí”. En *La cueva de Meliso* anota: “No es de Quevedo pero se refiere a él la nota 8 y 9” y “Este es el mismo papel de la caída de Olivares atribuida al Marqués de Gra[...] por unos y a Quevedo por otros, puesto aquí en verso, ilustrado con notas”; (véase también la nota del folleto 35). **39) [Prosa]**. Contiene: “Carta de un cornudo a otro yntitulada el siglo del cuerno. Lic. don Francisco de Quevedo y Villegas”, Castellanos anota: “Mss. en el códice [espacio en blanco] de la biblioteca”, “Impreso en el Tomo 4.º mío”; y una “Carta de don Francisco de Quevedo sobre casarse”, Castellanos anota: “En mi Tomo 3.º, pero faltando mucho que aquí hay (ya está en notas)” y al final “Impreso en el có-

dice de la Biblioteca Nacional, lo del culo y lo de trages de la nobleza que está ya copiado". Al principio del folleto aunque tachado se puede leer: "1 Gracias y desgracias del ojo del culo. 2 Siglo del Cuerno. Un cornudo a otro. 3 Carta sobre el casarse "la muger buena dice el espíritu Santo", Tomo 3.º ya en notas"; (véase también la nota del folleto 35). 40) *Adición al papel de los grandes anales de quince días hecho por don Francisco de Quevedo...* Al título le sigue una nota del copista explicando que las copias de los *Grandes anales de quince días* se encuentran incompletas y que en su lugar se incluye este papel. Castellanos anota al principio "Nada tiene que ver con lo que está impreso pero póngase por nota. No se pone por haberlo citado y estar anotado; (véase también la nota transcrita en el folleto 35). 41) *Don Raymundo el entremetido al Buen entendedor*. Castellanos anota: "Está idéntica la impresa al Tomo 4.º y sólo falta la [...] Está ya"; (véase también la nota del folleto 35). 42) *Anotaciones a la Política de Dios, gobierno de Jesucristo y tiranía de Satanás que escribió don Francisco de Quevedo y Villegas*. Se han insertado dos billetes, uno de ellos con notas de Castellanos sobre la "Visita y Anatomía de Richelieu" y el otro con notas sobre "La Rebelión de Barcelona". Castellanos señala al margen de las *Anotaciones*: "Importante para censura contra Quevedo en su Política de Cristo. No se imprime". En la primera h. se lee: "Códice X. 21" (ms. 8.719 y 18.735, no se localiza esta obra en estos ms.). (También véase la nota transcrita en el folleto n.º 35). 43) *Desposorio entre el Casar y la Juventud de don Francisco de Quevedo y Villegas*. Castellanos anota: "Está impreso, Tomo 4.º igual". (Como en los folletos anteriores véase la nota del n.º 35). 44) *Yncógnito el Embajador de España conocido en la más notoria ignominia de un rey. Manifiesto en los más engañosos [padados?] el Marqués de Cogolludo en Roma*. Castellanos anota: "No es de Quevedo como puede verse por las fechas, porque Quevedo no pasó del 1645 en que murió y éste es de 1690 a 1713". (También véase la nota transcrita en el folleto n.º 35). 45) *Carta moral e instructiva escrita por don Francisco de Quevedo y Villegas desde San Marcos de León a su amigo Adán de la Parra en que le esplica que la causa de su prisión no es la que le atribuyen sino otra peor*. Varias notas de Castellanos: "No se ponga, pero impreso en Valladolid, Seminario"; "Impresa a la página 46 del Tomo 1.º del Seminario de Valladolid". (Al igual que en los folletos anteriores véase la transcrita en el n.º 35). 46) *Carta de don Francisco de Quevedo a don Antonio de Mendoza en la muerte de un amigo*. Nota de Castellanos: "Impresa en el Tomo 10 de la edición de Sancha por lo que no se imprime". (Véase también la nota del folleto n.º 35). 47) *Carta de un cornudo a otro intitulada el siglo del cuerno de don Francisco de Quevedo y Villegas*. Castellanos señala: "Sólo se pondrán por nota las variantes rayadas. Está ya"; "Impreso en mi Tomo 4.º". (Véase también la nota del folleto n.º 35). 48) *Carta de don Francisco de Quevedo a la rectora del colegio de las vírgenes*. Nota de mano de Castellanos: "Sólo deven tomarse las variantes rayadas. Ya está". (Véase también, al igual que en los folletos anteriores, la nota transcrita en el n.º 35). 49) *Breve*

*compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma.* Al final de este texto se lee: “En la Torre de Juan Abad, a 12 de noviembre de 1612. Don Francisco Gómez de Villegas y Quevedo”. Castellanos anota: “No se pone”; este folleto y el siguiente van precedidos de la siguiente nota: “Papeles que sólo se pondrán a falta de original. No los creo de Quevedo. Quevedo. Manuscritos copiados de diversos originales y de otras copias de escritos inéditos de Quevedo para mi Tomo 5.º y demás de las obras ilustradas de Quevedo. Revisados, 1878, y separado y rasgado lo osceno”. **50)** *El breviario de los políticos según las máximas mazarianas o del Cardenal Mazarini, escrito en latín por el señor de la Mota, Decano del Parlamento de Francia, y traducción al castellano.* Para este folleto véase la nota de Castellanos transcrita en el anterior. **51)** *El retraído comedia famosa de don Claudio, representóla Villegas.* Nota de Castellanos: “Tenidas por de Quevedo, pero que deven consultarse. No se imprimen por mf”. **52)** *Gracias y desgracias del ojo del culo...* Por don Francisco de Quevedo y Villegas. La atribución a Quevedo de mano de Castellanos, que anota: “Copia de un impreso en el códice de la Biblioteca Nacional de Madrid”; “No en mi tomo, póngase después del yndice”. **53)** *Testamento del Conde Duque de Olivares, gran privado del señor don Felipe Cuarto según lo soñó Quevedo...* 1644. El título ha sido completado por Castellanos a partir de “Felipe Cuarto”. **54)** *Carta de don Francisco de Quevedo Villegas al doctor Juan Pérez de Montalbán en ocasión que le silvaron una comedia en que tenía libradas las esperanzas de su fama y crédito.* Texto incompleto. Nota de Castellanos al margen: “No en mi tomo, impresa en el tomo II de Sancha, pero buena para la Perinola. Notas”. **55)** *Anatomía hecha de la cabeza del Cardenal Richeliu escrita por un sueño de don Francisco de Quevedo.* Antes del título se lee: “Anatomía de la cabeza de Richelieu. Códice 42, en el tejuelo Papeles varios 93, en 8v. pasta”. Al final del texto se lee: “Incluye este papel el gobierno, máximas y defectos tiránicos del Cardenal, ministro de Francia, Richeliu”. **56)** *[Comento a la carta que el Rey Fernando el Católico escribió al Conde de Ribagorza].* Texto incompleto. Al final, nota de Castellanos: “Aún cuando fuese de Quevedo este comento como se pretende, véase si será político publicarlo en estas circunstancias”. **57)** *[Censura del papel que escribió don Francisco de Morovelli de Puebla, defendiendo el patronato de Santa Teresa de Jesús y respondiendo a don Francisco de Quevedo Villegas, caballero del orden de Santiago, a don Francisco de Melgar, canónigo de la doctoral de Sevilla y a otros que han escrito contra él].* Texto incompleto. Al final, nota de Castellanos: “Se atribuye y creo sea de Quevedo. Deve verse su Patronato de Santiago advirtiéndose que la defensa de éste fue la causa de una de sus prisiones”. **58)** *Memorial al Rey don Felipe 4.º de don Francisco de Quevedo.* Texto incompleto. **59)** *Memorial a el Conde Duque.* Texto incompleto. Antes de este memorial se ha copiado el final de una carta del Conde Duque de Olivares a Quevedo. **60)** *Memorial que escribió don Francisco de Quevedo al Conde Duque.* Letra de Castellanos. Fragmentos de esta obra tomados de distintos

manuscritos según las siguientes notas: “Biblioteca Nacional, código M. 276 (ms. 3.686), tomo 1.º de los 3 de Fajardo de obras inéditas de Quevedo” (este ms. contiene *Bías contra Fortuna* del Marqués de Santillana y *Coplas de... vicios e virtudes e ciertos hymnos de Nuestra Señora y otras obras* de Fernán Pérez de Guzmán); insertada en el texto se lee lo siguiente: “Hasta aquí el código, lo que sigue se ha sumado del código de Campo-Alange que copia entero el memorial”. **61)** *Carta 1.ª de don Francisco de Quevedo a su amigo, a Adám de la Parra*. Texto incompleto. Varias notas del copista al pie del texto comentándolo. Antes del título se lee: “Código 82-6 de Osuna”. **62)** [*Poesías*]. Letra de Castellanos. Contiene las siguientes composiciones: “Mal este caso adivinas” (décimas); “Si lo que para en el mundo” (romance), Castellanos anota en esta poesía: “29. Puede Ponerse”; “¡Oh, desdichada muger!”. Al comienzo de este folleto se copia la signatura M. 6 - 206 (ms. 3.917). **63)** [*Anotaciones varias*]. Letra de Castellanos. Se trata de un grupo de billetes con anotaciones muy diversas sobre la vida de Quevedo, sus obras, ediciones de estas, la edición de Castellanos, sobre el valor de los maravedises en el año 1589, medallas antiguas; también se copia un epitafio que comienza: “En esta piedra yace un mal cristiano” (soneto) trasladado, según una nota, de un manuscrito de Fajardo custodiado en la B.N. con la signatura M. 278 (ms. 3.664, contiene *Obras poéticas* del Arcipreste de Hita y *Los cantares de Salomón* de Benito Arias Montano) y una “Carta de Quevedo al Cardenal Zapata, Inquisidor General”. **64)** [*Fragmentos diversos de un ms. del señor Borrás*]. Letra de Castellanos. Se copian varios fragmentos que, según las notas del recopilador, corresponden a las páginas 308 y 315; en el margen izquierdo se lee: “No se imprimió esto en La Casa de Locos de Amor para donde se sacó esta copia y quedó en el 2.º tomo, cojas las notas que devían ir, que sólo están las variantes”, y al final explica Castellanos en una nota por qué uno de los párrafos no se incluyó en las ediciones de la época y por qué tampoco lo incluye él. **65)** *Papel de don Francisco de Quevedo sobre que se debe escusar la publicidad en los castillos de los que por banidad los apetece en delitos de religión*. El título de letra de Castellanos. Antes del título se lee: “Del Duque de Osuna”. **66-72)** [*Listas de primeros versos y de títulos de obras en prosa*]. Letra de Castellanos. El folleto 66 recoge 17 primeros versos; el 67 ofrece 7 títulos de textos en prosa; en el n. 68 se copian 6 primeros versos con sus correspondientes encabezamientos, y en el 69 se copia una lista de 9; en el 70 se han copiado 17 primeros versos, que corresponden a 16 sonetos y una silva; el 71 traslada 97 primeros versos de unas “poesías obscenas que comprende este legajo, propias de Quevedo”, según consta en el encabezamiento del folleto, y por último, el 72 recopila los títulos de las “copias de obras inéditas de Quevedo o colección de las poesías y obras en prosa que existen en la sección de manuscritos de la Biblioteca Nacional”, este folleto aparece tachado y con la siguiente referencia cronológica: 1834 a 1839, parece referirse a los años en los que se han recopilado los textos que se incluyen en esta lista formada por 42 títulos. **73-76)** *Ediciones de*

*Quevedo que posee la Biblioteca; composiciones suyas impresas en el Semanario Erudito de Valladares.* Algunos papeles de letra de Castellanos. El folleto 73 recoge las “ediciones de Quevedo hechas en España que he visto -[Castellanos]- y posee la Biblioteca Nacional” agrupadas por ciudades; el n. 74 recopila noticias de obras impresas de Quevedo sin datos de impresión; el 75 es un índice de las obras inéditas de Quevedo que publicó don Antonio Valladares de Sotomayor en su *Semanario Erudito*, que empieza en 1787 ordenadas en obras inéditas, críticas, morales, políticas, satíricas, etc., por último en el n. 76 se copian los índices de los tomos de la edición de Sancha: “Quevedo. Edición de Sancha. 1790 a 94, son 11 tomos en 4.º”. **77-78)** *Quevedo. Catálogo de manuscritos.* Letra de Castellanos. En una segunda hoja de portada se lee: “Quevedo. Códices manuscritos de la Biblioteca Nacional, que se dicen de obras inéditas. Tres tomos en 4.º, pergamino. Estante BB. Tab. 172, 71 y 73” (mss. 4.065, 4.066 y 4.067). Se recogen en estos dos folletos signatures de manuscritos que contienen obras de Quevedo, algunas, según indica el recopilador, inéditas; en ocasiones incluye procedencia o títulos de obras. **79)** *Índices.* Títulos de obras en prosa y en verso; no ofrece más información.



## CRITERIOS Y PREJUICIOS EN LA EDICIÓN DE LA POESÍA DE QUEVEDO

Puesto que la poesía de Quevedo se editó póstumamente, entre él y nosotros se interponen sus albaceas literarios, que dejaron diversos aspectos del texto en una irreversible penumbra. No es necesario entrar ahora en pormenores que han merecido diversos análisis<sup>1</sup>. *El Parnaso Español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670) constituyen las principales evidencias disponibles. Al editor de la poesía de Quevedo compete paliar sus deficiencias pero, también, respetar la información que proporcionan. Sin constituir textos perfectos, son documentos más fiables que muchos manuscritos e impresos que han transmitido la obra de otros poetas de la misma época. Un hecho tal demanda una actitud equilibrada, distante del respeto supersticioso y de la alteración indiscriminada del material conservado.

Quevedo no sólo escribió poemas, sino que también los agrupó en conjuntos, alguno de los cuales rehízo pacientemente a lo largo de los años. En 1605 Pedro de Espinosa, en *Primera parte de las flores de poetas ilustres*, alude a los poemas que extrajo de un "libro de don Francisco"<sup>2</sup>. Nada más nos dice sobre ese cuaderno, que sugiere que Quevedo, a los 23 años, ya reunía sus poesías. Es imposible saber si había comenzado a agruparlas según algún criterio. Nos consta, en cambio, que así lo hizo en otros casos, como ocurre con su colección de silvas.

En 1611 Juan Antonio Calderón incluyó en su *Segunda parte de las flores* siete silvas de Quevedo, número estimable en un momento en que esa forma poética no

<sup>1</sup> He expresado mi parecer sobre algunos en la edición de *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid-London, 1992, pp. 11-32.

<sup>2</sup> Véase "Tabla de Poetas ilustres, con los nombres de los ingenios con que está compuesto", fol. \*\*\*2-2v. Edición de Valladolid, 1605, por Luis Sánchez. Asimismo, Pablo Jauralde, "Selva de silvas", *Manuscr. cao*, IV (1988), p. 32.

había alcanzado en España pleno desarrollo. Parece un razonable indicio de que Quevedo ya iba preparando una colección de silvas, a la manera de los cinco libros de Estacio. La realización de tal proyecto está atestiguada por el manuscrito XIV. E. 46 de Nápoles, que recoge un conjunto de 27 silvas —17 autógrafas de Quevedo y 10 más corregidas por él—<sup>3</sup>, así como por la carta de 17 de junio de 1624 a Juan de la Sal, donde dice que sigue trabajando en ellas.<sup>4</sup>

Hacia 1613 Quevedo completó *Heráclito cristiano*. En ese cancionero moral cada poema, además de su significado autónomo, constituye un eslabón de un conjunto más amplio, un itinerario de desengaño y arrepentimiento. El hecho de que su autor renunciase posteriormente al *Heráclito* y, con sus restos, elaborase *Lágrimas de un penitente*, constituye una prueba de que concibió esos poemas como parte de sendos conjuntos, dotados cada uno de su respectiva unidad temática.

Por lo tanto, es coherente con esos antecedentes que proyectase una edición de poesías completas<sup>5</sup>. Así como Juan Ramón Jiménez o Jorge Guillén prepararon durante años libros como *Dios deseante y deseado* o *Cántico*, análogamente Quevedo pudo haber madurado y retocado su plan a lo largo de su vida. Varios indicios hacen pensar que así ocurrió. Pérez de Montalbán menciona en *Para todos* (1633) varios libros que Quevedo tenía para dar a la stampa. Entre ellos, “las Musas”<sup>6</sup>. Si se da crédito a sus palabras hay que concluir que, hacia 1633, Quevedo proyectaba una ordenación de sus poesías en forma análoga a la que finalmente llegó a nosotros. Esa conjetura la confirma el propio Quevedo cuando, en carta fechada el 22 de enero de 1645, comunica a Francisco de Oviedo que da “fin a la *Vida de Marco Bruto*, sin olvidarme de mis *Obras de verso*, en que también se va trabajando”. Tres semanas después 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*”<sup>7</sup>.

<sup>3</sup> Posiblemente escritas en “los primeros años de la estancia de nuestro poeta en Italia”, como afirma H. Ettinghausen, “Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo”, *BRAE*, LII (1972), p. 218.

<sup>4</sup> Cfr. *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas*, edición de Astrana Marín, Madrid, 1946, pp. 125-26.

<sup>5</sup> Nada similar intentó con su prosa. *El Parnaso*, por tanto, constituye un hecho diferente al analizado por Jaime Moll en “El proceso de formación de las *Obras completas* de Quevedo”, *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, 1988, pp. 321-30.

<sup>6</sup> “Y tiene para sacar a luz: *Historia de la providencia de Dios; Paráfrasis en versos sobre el primer alfabeto de los Trenos de Jeremías*; otra sobre los *Cantares*; *Anacreonte y Phocílides*, traducción en versos; *Historia grande de Santo Tomás de Villanueva; Prevención para la muerte; las Musas; Obras varias de donaire, en verso; Sonetos morales y traducciones de latinos y griegos*”. Cfr. Juan Pérez de Montalbán, “Índice de los ingenios de Madrid”, en *Para todos*, Madrid, 1633. Cito por Astrana Marín, *Obras completas de Francisco de Quevedo. Obras en verso*, Madrid, 1932, p. 972.

<sup>7</sup> Cfr. *Epistolario completo*, pp. 482 y 486, respectivamente. También González de Salas corrobora ese dato cuando alude a las poesías que Quevedo “había ya repetido de poseedores estraños, i juntadolas en Volúmenes grandes”, las cuales “io traté, i tuve innumerables vezes en mis manos”. Cfr. “Prevenciones al lector”, de *El Parnaso Español*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648, f. 91.

La obra poética de Quevedo debería publicarse según un plan preciso: “Concibido había Nuestro Poeta, el distribuir las Species todas de sus Poesias en Classes diversas, a quien las Nueve Musas diessen sus Nombres; apropiandose a los Argumentos la profession, que se huviesse destinado a cada una. Attencion, que no observaron los Italianos, quando Marcelo Macedonio repartio en las mismas Nueve Musas tambien unas breves Poesias suias; i Pedro Geronymo Gentil Poesias de otros”<sup>8</sup>. Esas palabras de González de Salas quedan corroboradas por el contrato para la publicación de *El Parnaso Español*, donde Pedro Aldrete, por mediación del agente Juan de Molina, vende a Pedro Coello, “vn libro manuscrito intitulado Obras de don Francisco de Quevedo (que son las poéticas de el susodicho, que se llaman Las nueue mussas)”<sup>9</sup>.

No sólo Quevedo planeó su poesía según esas nueve secciones que constituyen las citadas *musas*. En el interior de algunas existen, adicionalmente, agrupaciones menores, dotadas de su propia unidad interna. Así sucede con *Lágrimas de un penitente*, *Sonetos sacros*, *Poema a Lisi*. Incluso grupos todavía menores de poemas reclaman su lectura conjunta, como ocurre con los cuatro romances a los animales fabulosos o las cuatro silvas a los relojes.

Esto quiere decir que una edición rigurosa de la poesía de Quevedo, además de descartar lecturas erróneas y resolver sus dificultades interpretativas, tiene que emplazar cada poema en el lugar que le corresponde, es decir, en el que Quevedo —según los indicios disponibles— tenía previsto. Esta delicada cuestión de la ordenación de la poesía de Quevedo no responde sólo a exigencias ecdóticas, sino que llega a afectar a la interpretación de los poemas y su valoración histórica y estética. No dispongo de tiempo para detenerme en detalles, pero tampoco quiero escamotear un problema que he suscitado. Mencionaré un supuesto cuyo correcto análisis depende de una solución a la previa cuestión del emplazamiento.

<sup>8</sup> *El Parnaso Español*, f. ¶1-1v. El primer libro mencionado por González de Salas es *Le Nove Mvse di Marcello Macedonio*, Raccolte e date alla stampa da Pietro Macedonio suo fratello, In Napoli 1614. La pretensión de éste fue distribuir las obras “in noue loghi, sotto i nomi delle noue Muse, secondo la proprietà da gli antichi Mitologi à quelle assegnati”, tarea que reconoce no haber culminado con los materiales de que dispuso. El segundo de los libros citados es *Della Corona di Apollo, Composta del più vago de fiori di Permessio*, da Piergirolamo Gentile, Venecia, 1605.

González de Salas no hace referencia a *Favores de las musas hechos a don Sebastian Francisco de Medrano*. En varias *Rimas*, y *Comedias que compuso en la mas celebre Academia de Madrid donde fue Presidente* meritísimo. Recopilado por don Alonso de Castillo Solorzano intimo amigo del Auctor. En Milan [...] Año 1631. En un soneto —reproducido y comentado por E. Mejía Sánchez y L. Alberto Ratto (NRFH, VII [1953], pp. 360-62)—, Esquilache critica a González de Salas por haber editado a Quevedo plagiando el criterio de Castillo Solórzano.

<sup>9</sup> Dio a conocer el documento James Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, 1967, p. 238.

En el caso de la literatura española sólo es posible alcanzar una definición de la silva tras el previo examen de sus cultivadores. Entre ellos, y de modo primordial, Quevedo, porque, al haber sido el más sistemático imitador de Estacio en España, también fue el primero que trazó un conjunto de silvas. Con ello, estuvo presente en la gestación del género, abriendo caminos e influyendo en otros poetas que lo cultivaron después. En consecuencia, parece razonable que la historia de la silva en España tome en consideración la práctica quevediana.

Pues bien, bajo el rótulo *silva* Quevedo incluye una notable diversidad de soluciones métricas, análogamente a Estacio y Angelo Poliziano, que no se cifraron exclusivamente al hexámetro. Para él la silva puede combinar heptasílabos y endecasílabos, o contener exclusivamente endecasílabos, o, incluso, sólo octosílabos. Desde el punto de vista estrófico puede adoptar la forma de una tirada indefinida de versos, o servirse de estrofas tan regulares como la sexta rima, la lira-sex-tina, los tercetos, el romance o la oda pindárica. Si para Cela una novela es “todo aquello que, editado en forma de libro, admite debajo del título, y entre paréntesis, la palabra *novela*”<sup>10</sup>, algo similar pensaron Estacio en el siglo I, Poliziano en el XV y Quevedo en el XVII. Para ellos, fue silva lo que denominaron así e incluyeron en un conjunto dotado de una unidad *sui generis*. La pertenencia a un conjunto de *silvae* es lo que permite llamar silva a cada una de las composiciones, no a la inversa.

La famosa *Farmaceutria o medicamento de enamorados*, donde Quevedo parafrasea una égloga de Virgilio, la reconocemos como silva porque así está rotulada, de su puño y letra, en el manuscrito autógrafo de Nápoles, y porque como silva sigue denominándose en la correspondiente colección de la *musa* octava. Por el contrario, desgajada del marco donde el autor la mantuvo a lo largo de años y reelaboraciones, deja de ser una silva, para pasar a la categoría de canción en sexta rima. Así figura en alguna edición moderna. Con lo cual, el inventario, historia y definición de lo que es silva en la literatura española del siglo XVII sufre una pequeña carencia, que se agranda con la adición de ejemplos similares.

La bibliografía crítica en torno a la silva española experimentó un cambio radical tras un *seminal* artículo de Eugenio Asensio: “Un Quevedo incógnito: las silvas”<sup>11</sup>. Mueve a reflexión que esa faceta de Quevedo permaneciese incógnita hasta una fecha tan reciente. Parte de la originalidad de Asensio reside en el sencillo hecho de haber tenido a la vista la edición de 1670, que le permitió reparar en la exis-

<sup>10</sup> *Obras completas*, Barcelona, 1969, VII, p. 972.

<sup>11</sup> *Edad de Oro*, II (1983), pp. 13-48. Las repercusiones del estudio de Asensio en la bibliografía sobre la silva resultan perceptibles en el colectivo *La silva*, ed. de Begonia López Bueno, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991.

tencia de un Quevedo autor de silvas. No lo hubiera hecho si, en vez de *Las tres musas últimas*, se hubiese basado exclusivamente en una de las ediciones posteriores a 1877.

Con la necesaria brevedad que exigen las circunstancias he querido exponer dos datos: 1º) Quevedo concibió su poesía con una ordenación precisa. Las ediciones que la recogen, 1648 y 1670, deben ser respetadas salvo en aquellos lugares donde exista razón en contrario; 2º) la alteración de sus criterios, además de censurable desde el punto de visto textual, pueden inducir a los historiadores de la literatura a errores de interpretación y clasificación.

Me interesa ahora, como tercer momento de mi reflexión, exponer cuándo y por qué se propició este descuido, de consecuencias no desdeñables.

La poesía de Quevedo se imprimió 22 veces durante los siglos XVII, XVIII y XIX, sin que se alterase la ordenación establecida en 1648 y 1670. Sorprendentemente, cuando surgen en el siglo XX ediciones movidas por una intención erudita, se desdén sistemáticamente el criterio ordenador de Quevedo, sin ofrecer una razón y sin justificar la alternativa ofrecida. Se confirma así en el terreno de la poesía de Quevedo el comentario de M. Molho a propósito de algunas obras en prosa del XVII: "les érudits du XIX<sup>e</sup> siècle et du premier tiers de celui-ci ne partageaient pas toujours notre dédain (parfois superstitieux) de l'imprimé"<sup>12</sup>.

En 1903, Menéndez Pelayo preparó la edición de la poesía de Quevedo, prolongando la tarea iniciada por Fernández Guerra. Como estimó carente de designio la disposición ofrecida por el poeta y explicada por González de Salas, decidió "proceder con algún orden en tan vasta y enmarañada selva de poesía". Para remediar tal ausencia de claridad decidió editar la poesía de Quevedo por orden cronológico y, sólo subsidiariamente, "respetando la tradicional división en *Musas*"<sup>13</sup>.

Merece un comentario el intento de editar la poesía según un criterio cronológico. Tal empresa, que tiene ribetes de utópica, no ayuda a entender las intenciones de Quevedo. Pues éste, tras haber compuesto poemas a lo largo de su vida, decidió reunirlos al final de la misma, creando una entidad nueva, cualitativamente distinta a la mera suma de piezas sueltas. No proyectó una ordenación cronológica de su poesía, como hizo Chacón con Góngora, sino otra diferente, acrónica, literaria más que vital<sup>14</sup>.

<sup>12</sup> Reseña a la edición de *El Buscón* de Lázaro Carreter, *BHi*, 68 (1966), p. 383.

<sup>13</sup> *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*. Edición crítica ordenada e ilustrada por don Aureliano Fernández Guerra y Orbe con notas y adiciones de don Marcelino Menéndez Pelayo, tomo segundo, Sevilla, 1903, pp. V y VII.

<sup>14</sup> En esos meses últimos, Quevedo paseó la mirada —y no sabemos hasta dónde también la pluma— por toda su obra poética, como se comprueba cotejando los poemas que se conocen en más de una versión. Con ello, cualquier poema es sospechoso de haber sido retocado.

Es innegable el interés de las investigaciones sobre la cronología de la poesía de Quevedo. Pero las *nueve musas* no pretenden reflejar la evolución estilística del autor.

El precedente establecido por Menéndez Pelayo dejó la puerta abierta para editar a Quevedo según una ordenación cada vez más alejada de sus intenciones. Astrana Marín persistió en el proyecto de clasificar los poemas por fechas, a menudo sin pruebas para justificar sus propuestas. Felicidad Buendía y Blecuá renunciaron en mayor medida a la ordenación por *musas*, sustituyéndola por criterios diversos que no es preciso comentar aquí.

Puede decirse que la edición de la poesía de Quevedo en el siglo XX está gobernada —en el estricto aspecto que vengo analizando— por un descuido que origina sucesivos malentendidos. Lo paradójico es que la solución más rigurosa desde el punto de vista textual era también la más sencilla (aunque no por ello exenta de dificultades). Por lo tanto, nos encontramos, no exactamente ante una metodología equivocada, sino ante una anomalía, prolongada durante un período de, aproximadamente, 90 años.

Las anomalías, por su naturaleza de tales, no pueden ser analizadas exhaustivamente. Buscando una explicación a lo no siempre explicable, cabe sospechar que algún prejuicio ocupó el lugar de un criterio.

La tarea de editar un texto es esencialmente empírica. Pero el editor de textos, como lector y crítico literario, está impregnado de los conceptos y actitudes vigentes en su momento. Y existe un contraste entre lo que fue el escritor Quevedo y la imagen que del mismo ha proyectado parte de la bibliografía crítica del siglo XX, hasta que, recientemente, se ha iniciado un cambio de perspectiva.

En aquella bibliografía suelen reiterarse dos premisas. Según la primera, la obra de Quevedo refleja, en su heterogeneidad y contradicciones, una personalidad de características similares. Se trasluce esa creencia, por ejemplo, en Agustín González de Amezúa cuando, desde las *almas* de Quevedo, explica la diversidad de su obra<sup>15</sup>, y no se aleja de ella, pese a la diferencia de metodología, García Berrio<sup>16</sup>. Para Tierno Galván “hay en el brutal regocijo con que Quevedo maneja la palabrota un fondo de desesperación y dolor tan profundos que se adivina un odio a sí mismo [...] que alivia sumiéndose en el mundo de la palabrota”<sup>17</sup>. Dámaso Alonso, al tiempo que sometió la poesía de Quevedo al escalpelo del análisis estilístico, acudió continuamente a los claroscuros del alma quevediana para encontrar una razón a los contrastes de su lírica<sup>18</sup>. Cuando

<sup>15</sup> “Las almas de Quevedo”, en *Opúsculos histórico-literarios*, Madrid, 1951, I, pp. 374-416

<sup>16</sup> Quevedo. *De sus almas a su alma*, Universidad de Murcia, 1968.

<sup>17</sup> “Notas sobre el Barroco”, *Anales de la Universidad de Murcia* (1954-55), pp. 109-29. Tomo la referencia de la antología de estudios *Francisco de Quevedo*, ed. Gonzalo Sobejano, Madrid, 1978, p. 32.

<sup>18</sup> “Lo característico de Quevedo dentro de la lírica española de su época es su patetismo, su frenesí, su condensación de lágrimas que no pueden reventar porque son muy de hombre”. “La angustia de Quevedo”, *Ínsula*, 60 (1950), p. 1. También, “El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo”, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*. Madrid, 1971<sup>1</sup>, pp. 497-580.

se ve en una creación literaria el reflejo de una personalidad tumultuosa o escindida, se propende a pasar por alto cuanto tenga de horizonte planificado<sup>19</sup>.

Conectada a la anterior, la segunda premisa muestra a Quevedo incapaz de estructurar obras, indiferente a lo que supere el ámbito de la agudeza y el texto breve. Una especie de desordenado genial, se diría. En el conocido ensayo de René Bouvier, Quevedo —“hombre del diablo y hombre de Dios”— ya posee esa faceta de talento impetuoso, que “n’a pas cette maîtrise de soi, cette santé dans le génie, que permet d’aborder un sujet avec un plan bien ordonné”<sup>20</sup>. Son también conocidas las reiteradas afirmaciones de Lázaro Carreter acerca de la incapacidad constructiva de Quevedo: “Su mente no proyecta, sino que ahínca”<sup>21</sup>. Convertido en un escritor propicio “a desperdigarse en el detalle más que a demorarse en el enfrentamiento global de temas y problemas”<sup>22</sup>, resulta difícil imaginarlo en el trance de poner en orden unos novecientos poemas de naturaleza dispar.

La mejor bibliografía reciente sobre Quevedo, manteniendo los logros de la antigua, va desprendiéndose de sus hábitos menos fértiles. Ello se debe a dos circunstancias: por un lado, la adopción de una metodología más empírica; por otro, un grado mayor de especialización, que implica un conocimiento más preciso de cada parcela de la producción quevediana<sup>23</sup>. Esto sucede así en cuatro tipos de estudios: biográficos, textuales, de fuentes e ideológicos. Pese a su heterogeneidad, coinciden en proponer una visión parcialmente diferente de Quevedo.

Los estudios *biográficos* tienden a centrarse en datos documentalmente comprobables, renunciando a especular con pensamientos no expresados y vivencias de difícil concreción. Las *ediciones y estudios textuales* han puesto de relieve, entre otros aspectos, la visión de conjunto con que Quevedo retocó varias obras. Las investigaciones sobre *fuentes literarias* han señalado que, en su inmensa labor como

<sup>19</sup> Redundó en el fortalecimiento de tales estereotipos la tendencia a contrastar a Quevedo y Góngora en torno a paradigmas mal precisados. Siendo el cordobés, a partir de la reivindicación del 27, una especie de matemático del lenguaje, quedaba abierto el campo para que se hiciese de Quevedo un contrapunto algo más dionisíaco. Cuando lo cierto es que uno y otro poeta dejaron en claro sus respectivos credos estéticos. Góngora, con su carta en defensa de la oscuridad; Quevedo, con su prólogo a las obras de fray Luis, proponiendo una poesía perspicua y no humilde, convertida en medio de conocimiento.

<sup>20</sup> Quevedo, *homme du diable, homme de Dieu*, París, 1929, p. 9.

<sup>21</sup> “Por otra parte, este rasgo constructivo que señalamos en el *Buscón* —inconexión, dispersión— será común a toda la obra de Quevedo [...] Incluso en los escritos doctrinales, su gusto le gufa a lo que no exige trabazón”. Cfr. “Originalidad del *Buscón*”, *Homenaje a Dámaso Alonso*, Madrid, 1961, II. pp. 336-37. Cfr., también, “Quevedo, la invención por la palabra”, *Homenaje a Quevedo*, Universidad de Salamanca, pp. 9-24.

<sup>22</sup> Francisco Rico, *La novela picaresca y el punto de vista*, Barcelona, 1973<sup>2</sup>, p. 121.

<sup>23</sup> Pablo Jauralde analiza las principales aportaciones de la bibliografía quevediana en el colectivo *Historia y crítica de la literatura española. Siglos de Oro: Barroco*, ed. Francisco Rico y Bruce W. Wardropper, Barcelona, 1983, pp. 534-44. La bibliografía de la década de los ochenta es comentada por Lía Schwartz en el *primer suplemento* a aquel volumen, Barcelona, 1992, pp. 300-20.

reescriptor, Quevedo buscó la renovación de los géneros con que se midió<sup>24</sup>, lo que implicó la previa asimilación de sus principios compositivos. Los *estudios ideológicos*, que ya prestan a las obras doctrinales la atención que merecen, han mostrado los rasgos de un pensamiento que quiso abarcar política, economía, literatura, moral y religión. Al pensador Quevedo habrá que concederle, cuando menos, cierta capacidad de orden y método en la exposición de sus ideas.

A partir de tales hallazgos, se va abandonando la imagen de un Quevedo inflexible o caracterizado por un desorden irreductible a la organización. Por el contrario, emerge la de un escritor —poeta en este caso— que, como tantos de su época, imita modelos, funde fuentes, reescribe y persigue la originalidad dentro de los parámetros literarios que hacían posible la comunicación artística. Y, por supuesto, como un creador razonablemente ordenado<sup>25</sup> que planifica y estructura sus escritos.

A la luz de esta visión menos romántica se entiende el plan que gobierna *El Parnaso Español* y *Las tres musas últimas*, de manera que lo que semeja un accidente fortuito aparece dotado de coherencia y sentido. En primer lugar, se percibe una clara arquitectura, donde los poemas se asocian por afinidad temática y estilística, con sus subdivisiones menores. En segundo lugar, esa agrupación muestra la poesía de Quevedo como un gran acto de reescritura, dato confirmado por el gradual conocimiento que se va alcanzando de sus fuentes, sea en la poesía moral, la amorosa o la burlesca. Por último, es patente el ambicioso designio que guió a Quevedo a lo largo de los años: medirse con todas y cada una de las tradiciones líricas (la petrarquista, la bucólica, la horaciana, la religiosa, la descriptiva, la burlesca, la germanesca), mostrando en cada caso concreto su peculiar originalidad<sup>26</sup>.

En conclusión: un desliz, anodino en apariencia, facilitó una cadena de descuidos en la ordenación editorial de la poesía de Quevedo. Paralelamente, se desarrolló una interpretación de su obra literaria condicionada por ciertos estereotipos, que la presentaban como carente de orden y planificación. La confluencia de ambas

<sup>24</sup> Tal es el enfoque de Claudio Guillén en "Quevedo y el concepto retórico de literatura", pp. 483-506 del *Homenaje a Quevedo* mencionado en la nota 21.

<sup>25</sup> Ordenado en la estructuración de las obras no es lo mismo que sistemático en su plena realización, o carente de contradicciones en el desarrollo de su pensamiento. Al respecto, José Luis L. Aranguen, "Lectura política de Quevedo", *Revista de Estudios Políticos*, XXIX (1950), pp. 157-67.

<sup>26</sup> Es elocuente el comentario de Emilio Carilla: "La distribución de las poesías [en musas] es, ciertamente, artificial y arbitraria, ya que trata de conciliarse el carácter de cada una de las musas con el asunto de las composiciones. Esa clasificación no tiene, pues, mayores fundamentos, aunque tenía antecedentes". *Quevedo*, Universidad Nacional de Tucumán, 1949, p. 157. ¿Por qué no tiene fundamento una distribución con antecedentes literarios y unidad temática?

También Edward Wilson se refirió a "las nueve musas arbitrariamente escogidas por don José González de Salas". Cfr. "La estética de don García de Salcedo Coronel", *RFE*, XLIV (1961), p. 13.

circunstancias propició ediciones de su obra poética estructuradas según criterios ajenos al autor y poco respetuosos con los datos suministrados por *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas*. En los últimos años se ha efectuado una prometedora corrección en el rumbo de los estudios literarios. En justa correspondencia, parece haber llegado el momento de un replanteamiento similar en un aspecto importante de la edición crítica de su poesía<sup>27</sup>.

ALFONSO REY  
Universidad de Santiago

<sup>27</sup> La ordenación de la poesía quevediana debería desembocar en cuestiones tan concretas como el establecimiento de un sistema uniforme de citas. Tal vez el ideal consistiría en citar cada poema indicando el número de la correspondiente *musa* y el número de orden del poema dentro de la *musa*. Paralelamente, se podría adoptar también un sistema uniforme de siglas para referirse a los numerosos manuscritos e impresos que contienen poemas de Quevedo. Así se evitaría el que, por ejemplo, el ms. 4114 de la Biblioteca Nacional sea *A, B, D, J, 4114*, o cualquier otra sigla, según la nomenclatura establecida por el autor de cada libro, edición o artículo. El manejo cómodo de las numerosas fuentes primarias de un poeta tan extenso como Quevedo exige más uniformidad.



## LA UTILIZACIÓN DE UN TEXTO BÍBLICO POR QUEVEDO

Se trata de un episodio del Antiguo Testamento, en el *Libro de Daniel*, V. Baltasar, rey de Babilonia, presentado como hijo de Nabucodonosor<sup>1</sup>, durante un festín, profanó los vasos sagrados del templo y vio una mano que trazó en la pared la inscripción: *Mane, Tezel, Phares*<sup>2</sup>: contado, pesado y dividido<sup>3</sup>. Daniel interpreta la anécdota como la señal del fin próximo del rey y de su reino<sup>4</sup>.

En la obra de Quevedo, aparece tres veces de manera extensa ese episodio: en dos sonetos<sup>5</sup>: Bl.170 (a. 1614)<sup>6</sup> y Bl.128 (escrito seguramente entre 1614 y 1624)<sup>7</sup> y en *Providencia de Dios* (1641).

<sup>1</sup> En realidad no hubo ningún rey de Babilonia nombrado Baltasar. Éste era hijo del último rey, Nabonida, y no de Nabucodonosor. Parece que ejerció las funciones reales durante el reinado de su padre que se marchó a combatir en Arabia.

<sup>2</sup> En *Providencia de Dios*, Quevedo da dos textos: “Estas palabras, según el texto hebreo, fueron las escritas: *Mené, Tekel, Upharsim*, que nuestra Vulgata lee: *Mane, Thecel, Phares*”. Cito por la ed. de F. Buendía de *Obras Completas* (Madrid: Aguilar, 1968), I, 1387-1456; 1451a.

<sup>3</sup> Según otras interpretaciones, significaría: “una mina, un siclo y una media mina [o “dos medias minas”]; así las palabras mostrarían el valor decreciente de tres reinos o tres reyes.

<sup>4</sup> La misma interpretación aparece en *Providencia de Dios*: “tres palabras fueron los postres de su banquete y de su señorío”. (1450b).

<sup>5</sup> Para referirme a los poemas, utilizo su número en la ed. de J. M. Blecua, *Obra poética* (Madrid: Castalia, 4 vol. 1969-1981), precedido de “Bl.”. Los dos sonetos se encuentran en el T. I, 251 y 325-326. Para Astrana Marín, los dos son de 1635.

<sup>6</sup> Para la fecha cf. mi libro *Les sonnets de Quevedo / Variations, constance, évolution* (Nancy: P.U.N., 1989), 352, 389 y 451.

<sup>7</sup> Cf. *Les sonnets de Quevedo*, ob. cit., 351, 398-399, 451. Bl.128 es uno de los seis sonetos de P.E., 1648 (versión A, 113) que aparecen también en T.M., 1670 (versión B, 227). Estudio la versión A. Según J. M. Blecua, “La corrección del v.8 prueba claramente que B es anterior a A” (T. I., 251). Variantes de B: “v.4 en que injurias; v.8 en la vajilla de blasfemias”.

Lo que me ha llamado la atención es que la utilización del episodio bíblico no es la misma en los tres textos quevedianos.

Estudiaré primero detenidamente el soneto 128, porque es el menos conocido de los dos sonetos<sup>8</sup> y fue escrito en la época de la madurez. Es también el más original.

Luego, comparándolo con los otros dos textos, trataré de entender la manera de proceder de Quevedo en su utilización del texto bíblico.

## I. ANÁLISIS DE BL. 128

Estructuralmente, hay, en este soneto, un corte entre cuartetos y tercetos<sup>9</sup>: los cuartetos manifiestan una presencia directa del poeta, lo que no ocurre a menudo en Quevedo<sup>10</sup>; en cuanto a los tercetos, evocan el sacrilegio y la intervención divina.

### 1. LOS CUARTETOS

El primer cuarteto presenta el hecho como visto por el poeta. En efecto, la anécdota bíblica está evocada en presente: “llevas” (v.1). Así el ejemplo de Baltasar puede ser el de un contemporáneo del poeta. También se podrían pensar que se trata meramente de un presente histórico; pero, cualquiera que sea su valor exacto, el resultado es poner a Baltasar ante la vista del lector, situarlo en su presente.

Además, el poeta se dirige al personaje en segunda persona, lo interpela como si lo tuviera delante: “¡oh Baltasar!” (v.2). Tanto el uso de la segunda persona como la exclamación indican que el poeta emite un juicio, o por lo menos manifiesta sentimientos personales, en su presente, ante el ejemplo bíblico.

¿Cuál es la falta de Baltasar? Es el haber desviado los vasos de su uso esencial; esa desviación está expresada dos veces, en los vv.1 y 3, a través de cuatro palabras: los “misterios” se vuelven “brindis”, “los sacrificios” se vuelven “vinos”. Es un paso de lo sagrado a lo profano, e incluso, más que una profanación, es una degradación, ya que el punto de llegada es la bebida, moralmente condenable.

El sacrilegio está materializado por la asonancia en -í-o entre “sacrificios” y

<sup>8</sup> Nunca lo he encontrado en una antología (sobre 81 vistas) y no conozco ningún estudio crítico de él (sobre 260 leídos). He encontrado Bl.170 en una antología y dos estudios críticos.

<sup>9</sup> Esta construcción existe en 189 sonetos; cf. *Les sonnets de Quevedo*, ob. cit., 273-283 y 467-472.

<sup>10</sup> Cf. mi artículo “Quevedo et la guerre de Troie: analyse du sonnet “Ver relucir, en llamas encendido”, *Mélanges Paul Guinard*, I, (Paris: *Ibérica*, 1990), 245-254; Bl.312 es muy característico del pudor de Quevedo en la expresión de sus sentimientos.

“vinos” (v.3) que acerca las dos palabras para el oído con el fin de oponerlas más y por la situación en la rima de “vinos” que ofrece una rima rica con “divinos” (v.2).

Insiste, en efecto, Quevedo en el carácter divino de esos vasos con el superlativo: “los vasos más divinos”, pues provienen del templo de Jerusalén de donde los había traído Nabucodonosor<sup>11</sup>.

El cuarto verso es difícil de explicar. Encierra una acusación emitida por el poeta: “profano”. Pero ¿cómo interpretar “injurias de Dios”? ¿Significa “hechas a Dios” o “injurias para Dios”?

También se podría pensar que se trata de injurias “que proceden de Dios”, ya que el instrumento de la injuria (los vasos) es divino: en un escorzo están unidos la causa, los vasos divinos (designados metonímicamente por “Dios”) y la consecuencia: “injurias”.

Pero quizá tenga el poeta una visión más lejana; en ese caso “bebas” no corresponde a un futuro próximo y evoca ya el castigo en que Dios le hará tragar las injurias que le hizo.

En el segundo cuarteto, estalla la indignación del poeta. Ya la habíamos visto en el v.2, en la forma exclamativa, el vocabulario acusador, la sintaxis no muy rigurosa. Aquí, la totalidad del cuarteto es una única exclamación.

Utiliza además Quevedo el verbo *atreverse*, que tiene un sentido muy fuerte para él. Lo suele utilizar (así como el verbo *osar*) para evocar una acción humana dirigida contra Dios<sup>12</sup>, cuando el hombre sale de su papel y quiere igualarse a Dios y comete el pecado de orgullo.

Se encarece el valor de los cálices, con la utilización del artículo definido para “el templo” (v.6), de Jerusalén, por antonomasia. Eso explica que, en el lugar en que se encuentran (y en que se encuentra Baltasar) sean “peregrinos” o sea, extranjeros, ajenos.

La utilización normal y la sacrílega están aquí yuxtapuestas: “ceremonias desatinos” (v.7). Ya no hay paso de lo uno a lo otro, sino amalgama: “juntando”. Se trata de una parodia de ceremonia, cuyo contenido es “desatinos”, palabra que lleva la misma rima que el “peregrinos” de los cálices y recuerda la oposición entre “divinos” y “vinos” del primer cuarteto. En la construcción quiasmática (v.8), las palabras se oponen dos a dos: “ritos” a “blasfemias” y “ancianos” a “nuevas”. El epíteto “nuevas”, última palabra del cuarteto (puesta así de relieve), rima con

<sup>11</sup> “El año tercero del reinado de Joaquim, rey de Judá, Nabucodonosor, rey de Babilonia, fue contra Jerusalén y la asedió. Y entregó al Señor en sus manos a Joaquim, rey de Judá, y parte de los vasos de la casa de Dios, y los trajo a la tierra de Sanaar, a la casa de su dios, y metió los vasos en la casa del tesoro de su dios” (*Dan.*, I, 1-2; cito por *Sagrada Biblia* [Madrid: B.A.C., 35.ª ed., 1977], 1067a).

<sup>12</sup> El ejemplo más característico es seguramente Bl.260, v.11, en que el verbo *osa* se encuentra al final del verso, con un encabalgamiento muy audaz entre los tercetos. Es también la acusación de Daniel contra Baltasar: “Te has alzado contra el Señor de los cielos” (V,23; ed. cit., 1076a).

“atrevas” y da el contenido de la audacia, de la falta: la novedad. En la obra de Quevedo, tenemos muchos ejemplos de su hostilidad hacia lo nuevo, hacia los noveleros<sup>13</sup>. Para él, el mundo está bien hecho (ha sido bien hecho por Dios). Así desear cambiarlo es ofender a Dios, es actuar mal. Baltasar es un ejemplo de ello y será castigado.

## 2. LOS TERCETOS

En una única frase, los tercetos nos presentan el sacrilegio (primer terceto) y la mano que escribe en la pared (en el segundo terceto), con una pregunta del poeta que es un juicio.

El sacrilegio consiste en beber vino en urna santa. La utilización del infinitivo (“haber” [...] bebido”) hace de la acción una falta esencial, fuera de la persona que la comete (y se diferencia del “bebas” del v.4). La enormidad del sacrilegio está traducida por la distensión del auxiliar y del participio en el v.9<sup>14</sup>, por el grito del poeta que se dirige a Baltasar, grito insertado entre auxiliar y participio (“sacrilego”), por el único encabalgamiento del soneto que separa el verbo del complemento directo y por el recuerdo de los vasos que se vuelven esenciales también por el uso de la forma singular (“urna santa”) y sin artículo, lo que los hace menos concretos, más simbólicos.

Además, el vino bebido no es cualquier vino, tiene connotaciones paganas con la evocación del dios Baco. Baltasar lo ingiere en gran cantidad: “toda la edad a Baco”. Hay dos posibilidades de construcción: —“beber a Baco” (vb. + c. directo) “toda la edad” (c. circunstancial de tiempo hiperbólico), lo que expresaría la duración, por su repetición, del sacrilegio, o “toda la edad” de “Baco”, a saber, varios tipos de vinos<sup>15</sup>. El resultado es, en los dos casos, la embriaguez, expresada en el v.11 con la traducción de una expresión de Lucrecio en el *De Natura Rerum*: “*madet mens*”<sup>16</sup>: el espíritu está “mojado”, empapado; y Quevedo insiste: “y húmedo el sentido”. Da la impresión de que el hombre borracho se vuelve como una esponja empapada de líquido, en la totalidad de su ser: la inteligencia (*seso*) y la sensibilidad o el buen sentido (*sentido*). Tenemos así la impresión de que todo el líquido bebido se encuentra dentro del cuerpo de Baltasar, el cual ha dejado de ser un hombre.

<sup>13</sup> Pero, en *La vida de Marco Bruto*, afirma que: “Nouedades milagrosas permitidas son a los Reyes” (Madrid, 1644, f. 24v°); cf. mi libro *Le Paradoxe dans la “Vida de Marco Bruto” de Quevedo* (Paris: E.N.S.J.F., 1980), 130.

<sup>14</sup> Tenemos entre los versos 9 y 10 el único encabalgamiento del soneto, para expresar la indignación ante el sacrilegio, que sale de las normas.

<sup>15</sup> Para la representación iconográfica de Baco, cf. José Luis Morales y Marín, *Diccionario de iconología y simbología* (Madrid: Taurus, 1984), 123-125.

<sup>16</sup> *De natura rerum*, III, 479. El abate Marchena traduce: “embriagada el alma” (Lucrecio, *De la naturaleza de las cosas* [Madrid: Cátedra, 1983], 207).

El último terceto encierra una pregunta retórica o asombrada del poeta. El v.12

¿ver una mano en la pared te espanta,

podría entenderse como el delirio “normal” del borracho. Pero los dos últimos versos cambian el sentido.

En efecto la mano puede servir para otra cosa que escribir y en particular para castigar, según la ley del Talión. La parte del cuerpo de Baltasar que pecó es su garganta (ya que bebió por allí). Es la garganta, pues, la que debe pagar lo que ha pecado<sup>17</sup>. La repetición de la palabra “garganta” (sujeto, v.13 y c. directo, v.14) dice esa equivalencia de la falta y del castigo merecido.

Si la mano hubiera debido ser el instrumento de ese castigo es porque *escribir* no es lo conveniente en ese caso, sólo significa en el presente una amenaza de un castigo futuro; por lo contrario *cortar* dice la ejecución de la sentencia. Quevedo parece pensar que cuando está claro el pecado, no hace ninguna falta amenazar, avisar, sino que es necesario ejecutar en el acto la justa sentencia<sup>18</sup>.

## II. BL. 128 FRENTE A BL. 170 Y AL TEXTO DE PROVIDENCIA DE DIOS

### 1. CONCLUSIONES SOBRE LA UTILIZACIÓN DEL TEXTO BÍBLICO EN BL. 128

Lo que salta primero a la vista es que Quevedo cambia el sentido del texto bíblico, o más bien el punto de vista sobre la anécdota y la interpretación que se puede sacar de ella. Para el profeta Daniel<sup>19</sup>, ese episodio era una premonición de la desaparición del imperio babilónico.

No aparece de ninguna manera esa interpretación en el soneto de Quevedo. Partiendo del episodio del rey Baltasar, Quevedo toma el lugar del profeta para dar su propia interpretación, que no tiene nada que ver con la Biblia ni con el destino de Babilonia. Hemos visto que Quevedo no se sitúa en el pasado, sino que Baltasar se encuentra en su presente y el problema que plantea la actuación de Baltasar, para él, no es religioso sino *moral*<sup>20</sup>. La falta cometida por Baltasar, para Quevedo, no es un sacrilegio o una profanación, sino una novedad, que manifiesta la ambición del hombre de salir de su lugar. Baltasar es un novelero.

<sup>17</sup> Según un soneto burlesco: “y lo que deja paga, y lo que peca”. (Bl.535, v.14).

<sup>18</sup> El sentir personal de Quevedo, diferente del general, se manifiesta fuertemente en la utilización de la negación *no* en el v.14, única negación del soneto.

<sup>19</sup> Etimológicamente, “profeta” significa: “que habla en lugar de”. La palabra de Daniel es, pues, la palabra de Dios. Daniel es uno de los cuatro grandes profetas, con Isafas, Jeremías y Ezequiel.

<sup>20</sup> El soneto se encuentra entre los Poemas morales, pertenece a la Musa POLYMNIA.

Por otra parte, el tono exaltado de Quevedo es el de un profeta inspirado, que dice la verdad. Contradice al otro profeta: para Daniel, la frase escrita por la mano es una amenaza de un castigo que Dios realizará más tarde<sup>21</sup>. Quevedo dice en su soneto lo que hubiera sido preciso hacer contra Baltasar (que no es lo que se hizo en el texto bíblico). En esta medida, critica implícitamente la actitud de Dios. Así no sólo está en el lugar del profeta, sino que su voz dice lo bueno, como si él fuera Dios.

¿Qué pensar de tal actitud? Seguramente, primero, que la Biblia no es una verdad absoluta en todas sus partes, en cada palabra. Que un hombre puede interpretar parte del texto a partir de su conocimiento del bien y del mal y que es posible tener diferentes puntos de vista. Para Quevedo, el texto bíblico no es más que un punto de partida a un compromiso personal en su presente. Además, mezcla otras referencias, paganas, como la alusión a la expresión de Lucrecio y la evocación de Baco. Tiene, con el texto religioso, la misma actitud que con una referencia antigua<sup>22</sup> o la mitología.

## 2. BL.170

El soneto 170 es un poema religioso<sup>23</sup>, de fecha anterior al soneto 128. Quevedo se dirige a un rey en segunda persona, como en el texto precedente: tiene pues ya un papel activo y no exterior a lo evocado. Incluso si Aldrete no indicara en nota la referencia a *Daniel*, V, veríamos en seguida la relación, que es muy clara; en efecto, el soneto está construido sobre tres nociones: *contado* (primer cuarteto), *pesado* (segundo cuarteto) y *dividido* (primer terceto).

Se trata de las tres palabras escritas por la mano en la pared. Además, en los vv.9-10, tenemos una alusión a los medos y persas a quienes Dios da el reino babilónico. En los vv.10-11, Quevedo alude incluso al sacrilegio de Baltasar. Pero extraña que la interpretación de las palabras sea aquí anterior al beber de Baltasar.

En realidad no se trata aquí de cometer un sacrilegio bebiendo vino en urna santa, sino de recibir el castigo del sacrilegio, a través de otra bebida: "tus miedos" en "violenta mesa"<sup>24</sup>.

Así, hasta en este poema religioso temprano de Quevedo, que parte de la interpretación bíblica, va más allá, a partir de un presente ("se da", v.10) que es el futuro de *Daniel*, V y profetiza un castigo para el sacrilegio de Baltasar, designado por antonomasia<sup>25</sup> como "el sacrilego".

<sup>21</sup> En el texto bíblico, la muerte de Baltasar tiene lugar poco tiempo después (V,30): "Aquella misma noche fue muerto Baltasar, rey de los caldeos" (ed. cit., 1076a).

<sup>22</sup> Cf. "Quevedo et la guerre de Troie...", art. cit., 253.

<sup>23</sup> En *T.M.* (1670), p.232; Musa URANIA.

<sup>24</sup> Notar la diéresis.

<sup>25</sup> Cf. mi artículo "Le problème de l'antonomase", en *Verbum* n.º 1-2-3/1993 (en prensa).

El último terceto, en cierta medida, sintetiza la actitud de Quevedo en este soneto; empieza con una explicación del modo de proceder de Dios, en general, para *castigar*. La interpretación de Quevedo no es la de Daniel, a saber, el establecimiento del reinado de Dios, sino una posición moral: el castigo individual. Las dos primeras acciones atribuidas a Dios ("cuenta", v.12; "pesa", v.13) corresponden a las dos primeras palabras escritas por la mano; la tercera ("escribe") es la única acción que corresponde al texto de Daniel, contemporánea o anterior a lo escrito.

El contenido que atribuye aquí Quevedo a lo escrito no corresponde al texto de *Daniel*, con la excepción de la primera palabra ("*División*"), que evoca la tercera palabra de la mano. En cuanto a las dos últimas ("*muerte y afrenta*"), "*muerte*" es la realización de la amenaza divina en Baltasar: para Quevedo se encuentra en el mismo plano que la división del imperio (muerte del rey y del reinado). Lo extraño es que Quevedo sitúe la *afrenta*, que no puede ser sino la de Baltasar contra Dios, también en el mismo plano.

Si volvemos a la cronología de *Dan.*, V, teníamos:

afrenta - amenaza - castigo  
(pasado) (presente) (futuro)

En la amenaza (contado, pesado, dividido), los tres elementos son contemporáneos para Dios, que no vive en el tiempo. Pero en el plano humano de Baltasar, "contado" y "pesado" corresponden al pasado (resultado, balance de su vida) y "dividido" al futuro (de su imperio).

Así Quevedo no sólo une en la amenaza el destino del reino (*División*) y del rey (*muerte*), sino que hace contemporánea de la afrenta esa amenaza de castigo, es decir, que la afrenta (causa) encierra su castigo (*división - muerte*: consecuencia)<sup>26</sup>.

En el soneto 170 (anterior a 1614), que es más cercano al texto de Daniel que el soneto 128, en realidad, encontramos ya una actitud parecida de Quevedo, que se dirige directamente a Baltasar como si viviera en el mismo tiempo. Y atribuye a Dios como meta "castigar" (v.12), con un escorzo de tiempo todavía mayor puesto que, aquí, el castigo no es inmediatamente posterior a la falta, sino simultáneo a ella, ya que es inherente.

### 3. PROVIDENCIA DE DIOS

El texto de *Providencia* es posterior, escrito en San Marcos de León<sup>27</sup> y es el

<sup>26</sup> Esa concepción de la causa y la consecuencia es una constante en Quevedo. Cf. *Le Paradoxe...*, ob. cit., 29-31. Cf. en el soneto el v.3: "cumplirá su justicia en tu pecado" (subrayo).

<sup>27</sup> La primera ed. de *Providencia de Dios* es de 1700, en Zaragoza, por Pasqual Bveno.

más largo de los tres. La alusión al texto que nos interesa aparece como un ejemplo de la actitud de Dios frente a los reinos:

Para esto hemos de ver cómo da Dios los reinos, cómo pide cuenta dellos, y cuándo y por qué los quita para darlos a otro<sup>28</sup>.

Como en el soneto 170, insiste Quevedo en el hecho de que Dios no utiliza toda la mano sino dos dedos. Empieza por las tres palabras “que fueron los postres de su banquete y de su señorío”. Simbolizan al mismo tiempo el final del sacrilegio y del reino. Luego cuenta la anécdota, casi con las mismas oposiciones que en el soneto 128: “de los sacrificios a los brindis”, “del altar al aparador”. Pero el tono es muy diferente y Quevedo explica por qué Dios no hizo lo que él hubiera encontrado mejor en Bl. 128<sup>29</sup>:

Pudo la mano que apareció en la pared quitarlos [los vasos sagrados] de la suya; y quitarle con ella la vida; y sólo escribió medio renglón. No condena Dios sin hacer cargo, y dar traslado y razón de la sentencia a la parte.

Quevedo reflexiona pues aquí sobre el texto bíblico como ejemplo de la Providencia de Dios. La distancia respecto a lo evocado se manifiesta en el uso de la tercera persona y del pretérito perfecto para hablar de la anécdota bíblica. El presente sólo existe para Dios, es un presente atemporal, el de su sabiduría.

A partir del episodio de Baltasar, Quevedo se detiene en las modalidades de la justicia divina, advirtiendo que Dios escribió sólo dos veces, siendo la segunda en la causa de la adúltera. Para Dios, hay necesidad de que el reo reconozca su culpa y acepte su pena<sup>30</sup>.

Desarrolla luego largamente la interpretación de las tres palabras. Lo importante le parecen ser las nociones de cuenta y peso, que permiten determinar la falsificación. Así la falta es moral: robo y mentira.

Quevedo aplica el ejemplo a la tiranía de los turcos, diciendo que Dios “no le ha acabado de hacer el cargo”<sup>31</sup>. Además sirve para que escarmienten los demás:

Dale las fuerzas que quita a otros que usaron mal dellas, para que pueda ser azote de otros que no escarmientan<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> Ed. cit., 1450b.

<sup>29</sup> En efecto sólo Dios puede juzgar a un hombre; el hombre no debe prever el juicio de Dios: “Si queréis acertar, aguardad a que el juicio de Dios amanezca las tinieblas del vuestro”. (*Prov.*, ed. cit., 1441b).

<sup>30</sup> Curiosamente, esa concepción de la justicia es la de don Quijote en el episodio de los galeotes (I,22).

<sup>31</sup> Ed. cit., 1451b.

<sup>32</sup> *Ibid.*

Quevedo está aquí en la línea de la interpretación de Daniel:

probamos con qué medios y con cuáles ministros y con qué doctrina se estableció la ley de Cristo en todo el mundo, y el soberano, y eterno imperio de su cruz;<sup>33</sup>

y lo importante son las palabras de Dios. Baltasar no es un hombre, sino un ejemplo de tirano que no sabe administrar el reino que le ha dado Dios. La justicia de Dios no es impulsiva como la humana, sino fundada en lo justo absoluto. Sin embargo, aquí como en los otros dos textos, la falta moral (robo, mentira) es más importante que el mismo sacrilegio.

Si tratamos de concluir sobre la actitud de Quevedo frente al texto de *Daniel*, V, de la juventud a la vejez, la primera cosa que llama la atención es que, paradójicamente, el soneto 170 (anterior a 1614) y *Providencia de Dios* (1641) tienen en común el estar más cercanos al punto de vista de Daniel que el soneto 128 (1614-1624). En efecto, los dos textos se fijan en las palabras divinas y aluden a la desaparición del imperio babilónico. Pero el soneto 170 aparece un poco como un ejercicio escolar, un poco formal, de la poesía religiosa, cuando *Providencia* manifiesta una reflexión honda sobre el sentido de la acción divina en el mundo humano, en la política.

En cuanto al soneto 128, es muy diferente: frente a la frialdad retórica del soneto 170, es un poema lírico, en que el poeta se compromete y expresa algo impulsivamente el sentir de su corazón ante el pecado de un hombre que podría ser su contemporáneo (quizá piense también en sacrilegios contemporáneos). Esa impresión de que tenemos a un hombre detrás de las palabras hace del soneto 128 un texto más interesante que los demás. En particular es muy humana su manera de no respetar la letra del texto sagrado y de reprochar implícitamente a Dios su tardanza en el castigo, considerando inútil la amenaza.

Sin embargo, desde el soneto 170 es personal la actitud de Quevedo, en su manera de interpretar las palabras como encerrando a la vez la falta y el castigo, en su idea del castigo necesario de un individuo, juzgado por un hombre, Quevedo.

En *Providencia*, lo importante ya no es el hombre Baltasar y su castigo, juzgados por Quevedo, sino la justifica de Dios, que forma parte de su *Providencia*, que obedece a una ley superior a los casos individuales. Quevedo tiene una postura respetuosa ante la ingente sabiduría de Dios: su concepción de la historia es un determinismo providencialista, como en el *Libro de Daniel*. Es la última etapa de la reflexión de un hombre sobre el texto sagrado.

Pero, más allá de las diferencias, existe una constante en los tres textos (un soneto religioso, un soneto moral, una obra seria en prosa): el punto de vista de Quevedo es siempre *moral*: contra una falta individual en un rey (Bl. 170), contra la

<sup>33</sup> Ed. cit., 1452a.

ambición, la novedad (Bl. 128), contra la mentira o el robo (*Providencia*). En esta medida, se aproximan esos textos a la *Política de Dios* o la *Vida de Marco Bruto*<sup>34</sup>.

Otro elemento llama la atención, a saber, esa posibilidad de dar varias interpretaciones a un texto bíblico. No creo que Quevedo sea un caso aparte en la primera mitad del siglo XVII, en que tal actitud frente a lo sagrado no significa heterodoxia. Pero esa libertad de los pensadores españoles frente a la Biblia no me parece existir en Francia, por ejemplo, en la misma época. Quizá sea una de las razones de la no existencia, en España, de una Reforma militante.

MARIE ROIG MIRANDA  
Université de NANCY II

<sup>34</sup> Cf. *Le paradoxe...*, *op. cit.*, 117-138 y 150-151.

## UN ENIGMA HISTORIOGRÁFICO: EL MUNDO CADUCO Y LOS GRANDES ANALES

El período comprendido entre 1619 y 1622, años de destierro, representa la vuelta de Quevedo a la plena dedicación literaria, interrumpida por su estancia en Italia como secretario de Osuna a partir de 1613. Durante este trienio su labor creativa se centra principalmente en el discurso político (la *Política de Dios*, *Carta del rey don Fernando el Católico*) y en el histórico (el *Mundo caduco y desvaríos de la edad* y los *Grandes anales de quince días*). Los temas los proporcionan los acontecimientos que tienen lugar en esos años: la muerte de Felipe III y la subida al trono de su hijo Felipe IV; la caída en desgracia de Uceda y la ascensión del equipo Zúñiga-Olivares; el juicio y prisión del duque de Osuna; las muertes violentas de Rodrigo Calderón y del Conde de Villamediana, o los primeros momentos de la Guerra de los Treinta Años.

El *Mundo caduco* y los *Grandes anales* representan junto a la *España defendida*, escrita hacia 1609, la aportación quevediana a la historiografía humanista, aportación importante y hasta ahora bastante descuidada por la crítica<sup>1</sup>. Las tres obras mencionadas plantean serios problemas que comienzan con su propia existencia textual: la *España defendida* es, tal y como la conservamos, un boceto de un vasto y erudito proyecto nunca concluido; el *Mundo caduco* y los *Grandes anales*, como vamos a ver, presentan importantes cuestiones textuales que afectan a la interpretación de ambas obras y a su consideración como realizaciones autónomas o partes de un todo más amplio. Los datos que apuntan a esta última hipótesis son varios y merecen un detenido análisis.

<sup>1</sup> Vid. mi *Historia y política en la obra de Quevedo*, (Madrid: Pliegos, 1991).

La transmisión textual de la obra de Quevedo es sin lugar a dudas una de las más complejas entre las de nuestros clásicos<sup>2</sup>: una gran parte de su producción nunca llegó a las imprentas, sino que corrió de mano en mano en copias manuscritas, sufriendo de esta manera los avatares propios de este tipo de circulación. A esto hay que añadir, en el caso de su discurso histórico, una dificultad más: su carácter fragmentario, de bocetos de proyectos más ambiciosos. No sabemos cuáles fueron las razones por las que Quevedo dejó inconclusas estas obras: quizás su atención se dirigió a otros asuntos de más actualidad, o bien las circunstancias que en un primer momento le impulsaron a la escritura dejaron pronto de tener vigencia. Fuera cual fuera el motivo, lo que no admite dudas es que la publicación de estos escritos debía estar en la mente del escritor: la *España defendida* está dedicada al “Rey Don Philipe III nuestro señor” y lleva su correspondiente “prólogo al lector”, además de una “Ocasión i causas del libro”; los *Grandes anales* también incorporan la dedicatoria a “los señores príncipes y reyes que sucederán a los que hoy son en los afanes de este mundo”, así como el prólogo “Al que leyere”<sup>3</sup>.

Los *Grandes anales* y el *Mundo caduco* gozaron de una gran popularidad entre los lectores de los siglos XVII y XVIII, popularidad debida sin duda a las noticias históricas allí transmitidas y al nombre del autor. Este éxito explica el gran número de manuscritos que existen de ambas obras, concretamente yo he localizado cuarenta pertenecientes a los siglos XVII y XVIII<sup>4</sup>, así como el proceso de deturpación al que fueron sometidas. En ocho de estas copias, incluyendo en este grupo el manuscrito más antiguo de los conservados, el 18660-7 de la Biblioteca Nacional de Madrid, al final de los *Grandes anales*, tras la muerte de Antonio de Aróstegui y el nombramiento de Pedro de Contreras como su sucesor en el cargo de secretario de Estado, aparecen sin ninguna separación los fragmentos conocidos como *Mundo caduco* y *desvaríos de la edad*, aunque Aureliano Fernández Guerra en su meritória edición de las obras en prosa de Quevedo prefiriera colocarlo antes porque: “constituyendo hoy estos *Anales* una obra aparte, la cronología pide a toda ley se les anteponga el presente fragmento, por más que tenga opuesta e injustificable colocación en el antiguo manuscrito de la Biblioteca Nacional”<sup>5</sup>. Estos fragmentos carecen de título y otros preliminares y comienzan, si hemos de creer a Fernández-

<sup>2</sup> Vid. Pablo Jauralde, “La transmisión de la obra de Quevedo”, *Academia Literaria Renacentista. Homenaje a Quevedo*, (Salamanca: Universidad de Salamanca, 1982), 163-172.

<sup>3</sup> Francisco de Quevedo, *Obras completas. Prosa*, ed. de Felicidad Buendía (Madrid: Aguilar, 1979), I, 548-551.

<sup>4</sup> *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, corregida, ordenada e ilustrada por don Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (Madrid: Atlas, 1946 [BAE, XXIII]), 193. En adelante citaré las obras de Quevedo por esta edición.

<sup>5</sup> Para la descripción de estos manuscritos vid. mi *Los Grandes anales de quince días de Quevedo. Edición y estudio*, (Madrid: Editorial de la Universidad Complutense, 1988), pp. 230-247.

<sup>6</sup> Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, *op. cit.*, p. 175n.

Guerra, *in media res*: “Habiendo los venecianos tomado por pretexto de su intención la enemistad que tienen con los uscoques” y terminan también de una manera brusca cuando se inicia la descripción de los hechos de la Valtelina.

Curiosamente en el citado manuscrito 18660-7, los *Grandes anales* están faltos de los primeros folios y comienzan con la narración de los castigos de Pedro de Tapia y Antonio Bonal, tras una frase sentenciosa, que no aparece en otras versiones: “Las sátiras contra priuados, como buytres después de tempestades combatidos de los odios comunes”. La frase no presenta ninguna conexión con lo que se está describiendo en el párrafo, lo que hace pensar que se trata de un añadido de un copista posterior que quiso dotar de principio al fragmento.

En otros veintitrés manuscritos, a continuación del nombramiento de Pedro de Contreras, aparece el siguiente encabezamiento:

Estos Anales se extienden en una larga historia de las contiendas entre venecianos y uscoques, moradores de Segnia (fortaleza de la Croacia, en los confines de Hungría), que, por estar en dominios del Imperio, se mezclan en sus intereses los emperadores. Omítese la copia por ser historia fácil entre los autores y sólo se escribe este singular razonamiento de los uscoques al Archiduque Ferdinando implorando sus armas contra los venecianos, que querían destruirlos<sup>7</sup>.

Hay una clara referencia a los hechos relatados en la primera parte de los fragmentos del *Mundo caduco*, olvidándose de aquella segunda en que se historian los hechos de la guerra de los Treinta Años. Sin embargo, los manuscritos convierten en uno los dos parlamentos que los enviados de los uscoques pronuncian ante el Archiduque. En estos discursos, separados por un breve comentario de Quevedo, se inserta una traducción literal de un fragmento relativo a la historia de Venecia, el *Squitinio della libertà veneta*, panfleto antiveneciano de autor anónimo<sup>8</sup>.

En las copias, a continuación, se hallan las semblanzas de los principales personajes que aparecen en la obra encabezados por el siguiente párrafo: “Por informar mejor la noticia apartada, mirad con atención en mis palabras a los que han intervenido en mis relaciones, y tened sus cuerpos por señas de sus almas”. Por su colocación en los manuscritos podemos conjeturar que las semblanzas fueron añadidas por Quevedo una vez que ya estaba bastante avanzado el proyecto. Estos retratos constituyen el colofón perfecto que cierra la narración de los acontecimientos de los *Ana-*

<sup>7</sup> Cito según el manuscrito 18660-7 de la Biblioteca Nacional de Madrid, fol. 218v.

<sup>8</sup> El título completo del opúsculo es: *Squitinio della libertà veneta nel quale si adducono anche le raggioni dell'Impero Romano sopra la città di Venetia*, Stampato in Mirandola, Appresso Giovanni Benincasa, 1612. Vid. mi *Sátira contra los venecianos*, de Francisco de Quevedo, *El Crotalón. Anuario de Filología Española*, I (1984), 359-372.

les. Creo que su situación detrás del relato de la Guerra de los Treinta Años es un indicio más que apoya la hipótesis de la unidad de ambos fragmentos.

Queda claro, pues, al hilo de estos datos que, para la mayor parte de los copistas de los siglos XVII y XVIII que trasladaron estas obras, nos encontramos ante dos fragmentos de un proyecto inacabado. Esta hipótesis no ha sido ni siquiera considerada por Fernández-Guerra ni por los posteriores editores de las obras completas de Quevedo (Luis Astrana Marín y Felicidad Buendía).

Las fechas de escritura también parecen avalar la hipótesis aquí sugerida. El propio autor nos proporciona datos sobre los fragmentos del *Mundo caduco*. Al final de la *Carta del rey don Fernando el Católico* escribe:

pues lo que he escrito lo he estudiado en los tumultos destos años, y en catorce viajes, que me han servido más de estudio que de peregrinación, siendo parte en los negocios que de su real servicio me encomendó su majestad (que está en el cielo), y con su santidad y los potentados. Lo que leerá brevemente en un libro que escribo con este título: *Mundo caduco, y desvaríos de la edad, en los años 1613 hasta 20*. (p. 174b)

La *Carta* debió ser escrita alrededor de 1620, y fue dedicada y enviada por Quevedo a don Baltasar de Zúñiga desde la Torre de Juan Abad el 24 de abril de 1621. Según esto, el fragmento del *Mundo caduco* debió ser iniciado en los años 1620-1621. En cuanto a la fecha de conclusión, la narración de los hechos históricos llega hasta finales de 1622 con la condena del duque de Uceda, de Juan de Salazar y Andrés Velázquez, promulgada el 22 de noviembre, y el consiguiente perdón real otorgado al de Uceda el 20 de diciembre de ese mismo año<sup>9</sup>. Por lo tanto hemos de conjeturar como más seguro el período comprendido entre los años 1621 y 1623. Estas mismas fechas son válidas para los *Grandes anales*. En el prólogo “Al que leyere” aparece fechada la obra en “la Torre de Juan Abad, a 16 de mayo de 1621” (p. 193), lo que parece indicar el momento de comienzo de escritura, aunque pudiera ser que Quevedo escogiera esta fecha para dar sensación de proximidad cronológica a los hechos descritos, que comienzan, no lo olvidemos, el 31 de marzo de 1621, día en que se produjo la muerte de Felipe III. La cronología de los hechos relatados nos lleva hasta el 10 de marzo de 1623, fecha del nombramiento de Pedro de Contreras. La obra hubo de ser concluida antes del 31 de mayo de 1624, en que se produce la muerte del duque de Uceda, no recogida por Quevedo. Los datos anteriores nos permiten fijar para los *Grandes anales* el mismo período de 1621-1623.

Se puede hablar, por tanto, de una simultaneidad en el proceso de escritura de estas dos obras, aunque los datos recogidos respaldan la afirmación de Fernández-Gue-

<sup>9</sup> En las *Noticias de Madrid. 1621-1627*, ed. de Ángel González Palencia (Madrid: Ayuntamiento de Madrid, 1942), p. 43, se afirma que en esa fecha el duque de Uceda fue dado por “libre en revista”.

rra de que los fragmentos del *Mundo caduco* son anteriores, al menos en su inicio, a los *Grandes anales*<sup>10</sup>. Únicamente Astrana Marín defiende, sin pruebas que lo avalen, la prioridad de los *Anales*<sup>11</sup>, afirmando que “el 16 de mayo comenzó a redactar sus *Grandes anales de quince días*, y poco después, a medida que iba observando el giro de los acontecimientos políticos, el *Mundo caduco y desvaríos de la edad*”.

La trascendencia de los sucesos acaecidos en este espacio de tres años, 1619-1622, así como el giro que se había producido en la política española obligaron a Quevedo, testigo de excepción en muchos casos, a tomar la pluma para dejar constancia de esta nueva situación. Poco importa, desde nuestro punto de vista, cuál de los dos fragmentos fue pergeñado con anterioridad. Nuestro escritor debió de comprender que, para dar una imagen más completa de la nueva manera de llevar los asuntos de la monarquía, había de abarcar tanto los aspectos de la política interior como los de la exterior. Además, su concepción humanista de la historia le impulsaba a reflejar no sólo los cambios producidos en los aledaños del trono (subida de un nuevo monarca, lucha entre los distintos clanes nobiliarios, venganzas y ejecuciones), sino también los principales hechos de armas. Con ello se mostraba fiel seguidor de la tradición clásica de los Anales, y él conocía muy bien los *Annales* de Tácito, tal y como la expresaba un historiógrafo contemporáneo: “Las grandes guerras, dice Tácito, expugnaciones de ciudades, reyes presos y deshechos, discor dias de los príncipes, las agrarias leyes, con libre publicidad cantauan los anales”<sup>12</sup>.

Los fragmentos conocidos desde Fernández-Guerra como *Mundo caduco* recogen los principales acontecimientos de la política exterior española. La primera parte, la más extensa, está dedicada a relatar los enfrentamientos entre las dos ramas de la Casa de Austria y Venecia. Existen dos motivos que explican la extensión e importancia dada a estos hechos: en primer lugar, desde que en 1612 se firmara la Tregua de los Doce Años con Holanda, Italia se había convertido para España en el único escenario militar europeo; en segundo lugar, el gran conocimiento que tenía Quevedo de los intereses españoles en Italia y especialmente de las motivaciones de la pugna hispano-veneciana. El relato de estos enfrentamientos le servía además para exaltar la figura y la política de firmeza de Osuna frente a Saboya y a Venecia:

de suerte que con esta facilidad, el duque de Osuna dejó sin enemigos a la casa de Austria, sin pagas a los franceses que servían al duque de Saboya, y con recelo de motín (p. 182b).

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 175n. La misma opinión expresa Antonio Papell, *Quevedo. Su tiempo, su vida, su obra*, (Barcelona: Editorial Barna, 1947), pp. 94-95.

<sup>11</sup> Luis Astrana Marín, *La vida turbulenta de Quevedo*, (Madrid: Editorial Gran Capitán, 1945), p. 304.

<sup>12</sup> Luis Cabrera de Córdoba, *De Historia, para entenderla y escribirla*, ed. de Santiago Montero Díaz (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948), p. 48.

En los fragmentos que narran la intervención española se aprecia la concomitancia del escritor con la actitud firme de Osuna, en un momento en que, desde Madrid, se practicaba una política conciliadora en las relaciones internacionales. La necesidad de una política agresiva con los enemigos exteriores había sido ya expresada por Quevedo en sus primeras obras; concretamente en la *España defendida*, haciéndose eco de las advertencias de Salustio a Roma, se lanza una velada advertencia a Felipe III y a su valido, el duque de Lerma, sobre los peligros de la paz. Las alabanzas dedicadas en estos fragmentos a la política de Osuna reflejan las añoranzas de Quevedo por una vuelta a los tiempos de Fernando el Católico y de Carlos V, expresada en otras varias obras (la *Política de Dios*, el *Lince de Italia*)<sup>13</sup>. En consonancia con esta afinidad ideológica nuestro escritor no puede menos que lamentar la destitución del Virrey, descrita detalladamente en los *Grandes anales*, donde se destacan las actuaciones que el nuevo equipo de gobierno siguió contra el Duque y su más íntimos colaboradores, entre los que se encontraba el propio Quevedo.

La narración de las disputas con Venecia no respeta los límites fijados en la *Carta del rey don Fernando el Católico*. Para que el lector conozca mejor las artimañas de la República, Quevedo comienza su historia en el año 1593, momento en el que se produjeron las primeras escaramuzas entre ésta y los uscoques. En la descripción de estos enfrentamientos queda bien clara la crueldad y el carácter herético y sacrílego de los venecianos: se narran asesinatos de mujeres, ancianos y niños, la destrucción y profanación de iglesias. Al mismo tiempo se exalta la valentía y lealtad de los uscoques y no se ahorran críticas a la actitud excesivamente conciliatoria del Archiduque Fernando. La intencionalidad de esta primera parte la resume el propio Quevedo al afirmar:

Todo esto he referido para dar a luz a los achaques con que venecianos quisieron honestar su cudicia y robos la felicidad de sus traiciones, el rigor de sus insultos, la moderación de los archiduciales, y la justificación y el valor (p. 183a).

Con ello confirma la idea de que nos encontramos frente a una larga y detallada diatriba antiveneciana, donde no sólo se cuestionan sus valores, sino que se destruye su propio orgullo histórico cimentado en el pretendido derecho al dominio sobre el golfo argumentado por sus historiadores.

La acusación de intrigante que se vierte en varios momentos sobre la República sirve de nexo con la segunda parte: Venecia ha conspirado para que estallara el levantamiento contra la autoridad imperial en Alemania. Aquí desaparece esa velada crítica a los gobernantes de Madrid. El gobierno ha cambiado; a Lerma le sucede

<sup>13</sup> Vid. mi "Los *Grandes anales de quince días*: literatura e historia", *RILCE*, (en prensa).

su hijo el duque de Uceda, partidario de una política más beligerante. Como signo del cambio, Quevedo destaca la intervención de Felipe III para ayudar a los católicos. Con ello cambia el objetivo y el tono del fragmento. Desde este momento a Quevedo le interesa destacar dos cosas: en primer lugar, el heroísmo de los militares imperiales, entre los que destaca a los españoles; en segundo lugar, establecer el hecho de que la guerra recién iniciada es antes que nada un conflicto religioso. Pronto desaparece el enemigo Venecia siendo sustituido por el conde Palatino y sus seguidores a los que se les atribuyen todas las características negativas y todos los crímenes anteriormente achacados a la Serenísima República.

Es de destacar un cambio importante en la concepción de los protagonistas de la historia. En la primera parte, son los venecianos y los uscoques los héroes y villanos colectivos, aunque también aparecen Osuna y el Archiduque como personajes individualizados. Sin embargo en la segunda parte, y de acuerdo con la concepción humanista de la Historia, el papel de protagonistas y motores recae fundamentalmente en los jefes de ambos bandos en lucha: el conde Palatino, entre los rebeldes; el duque de Baviera o don Gonzalo de Córdoba, entre los imperiales. Esta es la causa por la que cobran más importancia los discursos, utilizados por Quevedo para caracterizar a los personajes y explicar los ideales que persiguen los dos ejércitos. En las arengas del conde Palatino se hace especial hincapié en la cuestión de la libertad de Alemania, mientras que las pronunciadas por el duque de Baviera o don Gonzalo de Córdoba destacan el papel de sus ejércitos como ejecutores del brazo divino, en un tono que recuerda en ocasiones al empleado por Herrera en la "Canción en alabanza de la divina magestad por la vitoria del señor don Juan".

Al final de esta segunda parte se encuentra el fragmento en el que se relatan los hechos referentes a la condena y posterior amnistía del duque de Uceda. La presencia de este relato desconcertó a Fernández-Guerra que en su edición anotó:

Como en el antiguo manuscrito de que nos hemos valido, la materia del *Mundo caduco* se halla a continuación de la que sirvió para confeccionar los *Anales de quince días*, allí y no aquí era el lugar del párrafo de arriba. Ni le encontramos oportuna colocación en los *Anales*, ni tampoco nos creíamos facultados para dársela<sup>14</sup>.

Pero no existe tal confusión si tenemos en cuenta la hipótesis expuesta sobre el carácter unitario de ambos fragmentos, por lo cual los acontecimientos sucedidos en España también tienen cabida en esta parte de la narración histórica. Apoya esta hipótesis el hecho de que Quevedo no mencione esos sucesos en el lugar que cronológicamente le corresponde en los conocidos como *Grandes anales*, aunque el desarrollo temporal de lo narrado en ellos abarca hasta principios de 1623.

<sup>14</sup> Ed. cit., p. 191n.

La referencia a la condena y posterior amnistía de Uceda empalma con los acontecimientos relatados en los *Anales*. Estos están dedicados a exponer las convulsiones producidas en los grupos de poder a la muerte de Felipe III y la subida al trono de su hijo Felipe IV. El espacio geográfico de esta parte se circunscribe a la Corte, aunque el cronológico al igual que en los fragmentos anteriores sobrepase los límites establecidos. Quevedo, en este caso por motivos personales, se remonta a hechos sucedidos en el período comprendido entre 1618 y 1619; es decir, los últimos momentos de su estancia junto a Osuna. La razón que le obliga a ello es muy simple: tiene que demostrar a los posibles lectores su lealtad al Duque y la inocencia de los cargos que se le imputan. Su caso ocupa una parte importante de la obra y representa un testimonio muy valioso para conocer ciertos detalles de su biografía que, de otra manera, hubieran permanecido desconocidos para los quevedistas e historiadores de este período.

Dos son los núcleos que conforman esta relación: Felipe III y sus validos, Lerma y Uceda, y Felipe IV y sus ministros, Zúñiga y Olivares. En el primero de ellos, y con un tono ciertamente crítico, Quevedo repasa en líneas generales la forma de gobernar de Lerma, a quien culpa de la corrupción que se extendía a todos los niveles de la administración. Pero las acusaciones más graves se refieren a la usurpación por parte del valido de las funciones propias del monarca, a quien no se escatima una ligera reprimenda. En este sentido, sus ataques al de Lerma concuerdan con los que aparecen en la *Política de Dios*, obra escrita pocos años antes, y que pueden resumirse en las siguientes palabras que aparecen en su semblanza: “Fue su ruina que privó más como quiso que como debía: no fue privado de rey; otro nombre más atrevido encaminó sus atrevimientos dichosos, pues pareció más competir a su señor que obedecerle” (p. 217b).

El segundo núcleo lo compone la actuación del nuevo equipo de gobierno, recibido con muchas esperanzas tanto por Quevedo como por gran parte de los españoles. Aquí se combina el relato de las actuaciones judiciales contra los ministros del anterior monarca (Lerma, Uceda, Osuna y Rodrigo Calderón) con las medidas que para acabar con la corrupción y restaurar el prestigio de España habían adoptado los nuevos gobernantes. Se prodigan grandes alabanzas a Felipe IV y a su valido, que encarnan aquellas virtudes exigidas a los reyes y sus ministros por nuestro escritor en su ideario político; sobre todo se hace hincapié en el espíritu de trabajo del soberano y en el ambiente de colaboración con Olivares:

de manera que se conoció que los validos sirven a su majestad y no le violentan; porque en tan tiernos años ama el trabajo de suerte que quiere bien a quien le ayuda, no a quien le descansa y le descuida; no quiere privados que le ocasionen el ocio, sino los que le acompañen en el trabajo, y le sigan y no le arrastren, y le acudan y no le compitan (p. 197a).

La nueva actitud en el gobierno lleva a Quevedo a comparar al nuevo monarca

con Felipe II, aunque en las semblanzas va más allá y ve en él un compendio de las virtudes de sus predecesores de la casa de Austria: la capacidad de mando de Carlos V; la legislativa de su abuelo, y la religiosidad de su padre: “Sus manos nos prometen a Carlos V; en sus palabras y decretos se lee y se oye a su abuelo, y en su religión resucita su padre” (p. 217a).

Los dos temas predominantes en los fragmentos del *Mundo caduco*, la guerra y la religión, ocupan también cierto espacio en la presente sección. El primero de ellos aparece en la referencia a los premios que Felipe IV concede a los soldados, política que contrasta con el olvido y desprecio a que eran sometidos en el reinado anterior. En el aspecto religioso destaca el acierto que supone, por razones morales y prácticas, el retiro de los servidores de Dios de los puestos de gobierno. Quevedo ejemplifica el aspecto negativo de la duplicidad de funciones, espirituales y políticas, de ciertos religiosos en la figura de fray Luis de Aliaga, confesor del rey.

Cierran esta parte la muerte de don Baltasar de Zúñiga y su mujer; la ascunción de todas las funciones ministeriales por parte de Olivares; la muerte de Antonio de Aróstegui y el nombramiento de su sucesor, Pedro de Contreras.

Problema aparte presentan las semblanzas que aparecen en los manuscritos tras los fragmentos del *Mundo caduco*. Comparte con estos últimos su carácter aparentemente fragmentario, pues faltan retratos de varios personajes fundamentales en los hechos relatados: el duque de Osuna, el conde-duque de Olivares y don Baltasar de Zúñiga. La más extraña, sin duda, es la del Conde-duque en una obra en la que recibe desmedidos elogios. Por contra, sorprende la inclusión de la semblanza de Felipe II, monarca cuyo reinado no pertenece cronológicamente a los hechos relatados, y que sólo es comprensible por la admiración que Quevedo parece sentir por él. Es también sorprendente que en algunos manuscritos tras el retrato de fray Luis de Aliaga aparezca el de un personaje excéntrico, don Juan de Espina, cuya única conexión con la historia es la de haber coleccionado varios instrumentos relacionados con la muerte de don Rodrigo Calderón. Fernández-Guerra manifestaba sus dudas sobre esta semblanza, si bien no se atrevió a negarle la paternidad quevediana<sup>15</sup>. Yo no creo en la autenticidad de esta adición que aparece sólo en algunos manuscritos del siglo XVIII y que retrasaría la redacción de esta parte hasta 1635.

Estas semblanzas tienen una intención didáctica, claramente destacada por el autor en el párrafo que las introduce, donde leemos: “mirad con atención en mis palabras a los que han intervenido en mis relaciones, y tened sus cuerpos por señas de sus almas” (p. 216a). Cada uno de los personajes retratados es analizado moral y físicamente y de su actuación se sacan explícitas lecciones. Con ello cumple Quevedo con dos de los preceptos de la historiografía humanista: el de la historia como “magistra vitae” y el de su carácter moralizante.

<sup>15</sup> *Ibidem*, p. 219n.

En resumen: creo que las que hasta hoy hemos considerado como dos obras independientes (el *Mundo caduco* y *desvaríos de la edad* y los *Grandes anales de quince días*) son en realidad parte de un proyecto de “Anales”, iniciado pero, como en el caso de tantos otros, inconcluso. Varios puntos apoyan esta hipótesis: en todos los manuscritos que conservamos del *Mundo caduco*, éste aparece copiado, en ocasiones completo, en ocasiones sólo los razonamientos de los uscoques, detrás de los *Grandes anales*; la ubicación de las semblanzas al final de la obra; los dos fragmentos fueron escritos en la misma época, concretamente entre 1621 y 1623; los dos recogen acontecimientos ocurridos aproximadamente en un mismo período 1618-1623; en ellos se relatan, de acuerdo a la tradición analística, luchas políticas internas, promulgación de leyes y guerras; y, por último, el discurso ideológico que se desprende de ambas partes muestra concomitancias debidas sin duda a un proyecto común de escritura, además de reflejar un aire esperanzador en el futuro de la monarquía.

VICTORIANO RONCERO LÓPEZ  
SUNY at Stony Brook

## ASPECTOS BIOGRÁFICOS, LITERARIOS E HISTÓRICOS DEL EPISTOLARIO DE QUEVEDO: EL CÓDICE BARNUEVO

El manuscrito 21.883 de la Biblioteca Nacional de Madrid que se conoce con el nombre de *códice Barnuevo* debe su nombre al que fue uno de sus últimos poseedores, Jerónimo Barnuevo. Contiene una colección de 43 cartas de Quevedo, 37 autógrafas; las cinco restantes, cronológicamente las últimas, dictadas por él, con su trémula firma al final. Cuarenta y una de estas cartas están dirigidas a don Sancho de Sandoval, otra a Juan de Sandoval, su hijo, y otra a don Florencio de Vera, vicario de Villanueva de los Infantes.

Jerónimo Barnuevo puso en conocimiento de Astrana Marín la posesión de tan valioso códice, del que ni se conocen copias ni noticias anteriores a la edición del propio Astrana de 1932 en el volumen de *Obras Completas*. Astrana Marín volvió a editarlas en el *Epistolario* con transcripción que empeoraba las lecturas, no del todo fieles, de la primera edición. El códice reapareció bastantes años después, cuando una librería le pidió a Antonio Carreira y a Antonio Cid que revisaran el manuscrito, procedente del subastador Durán. Fue adquirido finalmente por la Biblioteca Nacional de Madrid a comienzos de los ochenta<sup>1</sup>.

El manuscrito se halla encuadernado en pergamino y cada una de las cartas está anotada en la parte posterior por don Sancho de Sandoval. En estas anotaciones consta la fecha, el lugar desde donde las envía e incluso, en algunas, un esquemático resumen del contenido<sup>2</sup>. La causa principal por la que se han conservado estas cartas aparece explicada por el propio don Sancho cuando añade a su colección una

<sup>1</sup> Fue el propio Antonio Carreira quien me refirió los avatares de este manuscrito.

<sup>2</sup> Por ejemplo, en el f. 27v se lee lo siguiente:

*Nuevas de Francia, Entrada de la princessa de Carrián. Que ha escrito los sucessos de mi duque.* Obviamente, cito por el códice Barnuevo y no por la edición que de él hizo Astrana Marín. Sólo son más la puntuación y la acentuación. Asimismo, he desarrollado abreviaturas, señalando entre corchetes lo que

carta que Quevedo escribió a don Florencio de Vera y que éste remite a Sandoval. En el margen superior se lee lo siguiente:

Esta c[art]a escribió el s[eñor] don Fr[ancisc]o a don Flor[enci]o de Vera, vic[ario] de V[ill]an[ue]va los Inf[ant]es y me la remitió; guardéla por lo que estimo cosas tuyas y la pongo con otras que tengo para m[í].

Se conserva una colección regular de autógrafos de Quevedo, entre los cuales, además de las 43 cartas citadas, hay otras cuatro en diferentes establecimientos, por lo que esta colección posee un indudable interés. En cierto modo he comenzado mis trabajos sobre el epistolario de Quevedo asentando la lectura y el estudio de esta serie de cartas autógrafas.

La correspondencia coleccionada en este manuscrito cubre diez años, desde el 14 de enero de 1635 hasta el 12 de agosto de 1645, un mes escaso antes de la muerte de don Francisco. En cuanto a los receptores, se trata, como he dicho, de don Sancho de Sandoval, su hijo Juan de Sandoval y don Florencio de Vera, que fue vicario de Villanueva de los Infantes y al que Quevedo nombró albacea testamentario junto al duque de Medinaceli y don Francisco de Oviedo<sup>4</sup>. Don Sancho de Sandoval, familiar del duque de Lerma, estaba casado con doña Leonor de Bedoya, prima de Quevedo, y parece ser ésta la razón primera de la relación entre el escritor y don Sancho. Sandoval y su esposa vivían en Beas del Segura, (Jaén) y Quevedo envía sus cartas desde La Torre de Juan Abad, Villanueva de los Infantes o Madrid, cartas en las que se revela una relación más formal que la que mantiene con el duque de Medinaceli o con Francisco de Oviedo. Pese a la familiaridad y el afecto con los que trata a don Sancho, no creo que Quevedo y él tuvieran una relación que fuera más allá del interés de don Sancho de Sandoval por enterarse de todo lo que ocurre en el todavía imperio español, de lo cual Quevedo recibía constantes noticias. Don Sancho de Sandoval no aparece en ningún documento de la vida privada del escritor madrileño. Creo que es en esta función de informador, al modo de las gacetas de la época, en lo que está basada su relación. Es el propio Quevedo el que se define a sí mismo en esta condición:

Yo e sido gazeta...<sup>5</sup>

Hasta aquí habló la gazeta...<sup>6</sup>

...obedeçiendo a V.M. a quien tanto debo seruir con la variedad de la gazeta...<sup>7</sup>

...de todo tendrá V.M. gazeta sin intermisión...<sup>8</sup>

no aparece explícito en el texto, excepto V.M., que no he desarrollado, y conjunciones/preposiciones, que sí lo he hecho. Para la localización de las citas, doy número de folio y fecha.

<sup>3</sup> F. 38, 17 de marzo de 1636.

<sup>4</sup> Véase J.O. Crosby y Pablo Jauralde, *Quevedo y su familia*. Madrid: Universidad Autónoma de Madrid, Anejo de *Manuscrt. Cao*, (1992), Biblioteca Quevediana, 1, p. 357.

<sup>5</sup> F. 10v, 13 de marzo de 1635.

<sup>6</sup> F. 26v, 27 de noviembre de 1636.

<sup>7</sup> F. 46, 19 de marzo de 1638.

<sup>8</sup> F. 50, 11 de mayo de 1638.

A veces convierte sus cartas en verdaderos informativos con incluso secciones: la familia real, lo de Italia, lo de Flandes, lo de Portugal... El escritor va pasando revista a los sucesos históricos y resulta necesario cotejar las noticias que da Quevedo con la realidad histórica. Por tanto, Quevedo se convierte a nuestros ojos en un testigo excepcional que nos mostrará qué noticias le llegan a un español inmerso en la política del siglo XVII que vive en un pueblo de Ciudad Real sobre aspectos diversos de la historia y política de su tiempo.

En mi repaso a este breve corpus epistolar me voy a referir a tres aspectos esencialmente: primero, a los que ilustran la biografía de Quevedo, su vida privada; en segundo lugar, a los que entran en relación con su quehacer literario, tanto porque las cartas coinciden en tema o intención con obras mayores (*Carta a Luis XIII*, *Breve compendio de los servicios del duque de Lerma*, etc.), como por las noticias que suministran sobre su obra. En tercer lugar, el aspecto histórico, que es lo que a mi parecer cobra mayor importancia y todavía está por analizar minuciosamente, porque esta colección de cartas es una auténtica mina de noticias históricas y políticas. No olvidemos que Quevedo está en la Torre de Juan Abad, alejado de Madrid, y don Sancho en Jaén, por lo que llama la atención que Quevedo pueda informar con exactitud de noticias sobre la guerra con Francia, Portugal, la Guerra de los Treinta Años o aspectos varios de la vida en palacio. Las razones hay que buscarlas en los propios correspondientes de Quevedo, que debió mantener una gran actividad epistolar desde La Torre de Juan Abad. Le escriben personajes de relevancia política, como Juan de Herrera, el duque de Medinaceli y don Juan de Issasi, ayo del príncipe, quien le comunica noticias concernientes a asuntos del rey y de la familia real. Sin embargo, la mayoría de las veces oculta el nombre y se refugia en fórmulas impersonales, tales como *escribenme*, *de Madrid me avisan*, o que tal noticia se la ha comunicado *un honrado correspondiente* o *persona de mucha autoridad*.

Es conveniente que tengamos en cuenta el correo por el que llegaban las cartas de Quevedo a don Sancho, pues podrá así medirse su grado de intimidad. A veces, las cartas se reciben por la estafeta o por el correo ordinario; pero otras veces el medio del que se sirven es algún criado de don Sancho, o incluso, como dice en carta del 25 de enero del 36, un labrador que pasará en su camino por Beas, es decir, en varias ocasiones aprovecha Quevedo la oportunidad que se le brinda para escribir a don Sancho con alguien que se dirige a Beas.

Hechas estas precisiones, pasemos a analizar ya los diversos aspectos de esta importante colección epistolar.

## 1. ASPECTOS BIOGRÁFICOS

Por las noticias biográficas que proporciona, las cartas contenidas en este manuscrito reconstruyen en parte la vida privada del escritor madrileño y su relación

con don Sancho de Sandoval durante esos años. Es frecuente el agradecimiento mostrado por Quevedo en varias ocasiones al recibir de don Sancho —terrateniente andaluz— aceite, higos, aceitunas, granadas, nueces... O también le comunica a Sandoval que ha recibido del conde de Fuentesahúco garbanzos de su afamada cosecha. Sabemos también que en enero de 1635 está construyendo en su casa un pozo de nieve, y en enero de 1636 trata de hacer un pequeño huerto en el lugar que ocupa un viejo corral, para lo cual le pide a don Sancho esquejes de laurel, peras, ciruelas... y le agradece el envío de utensilios de tabaco, “no oluida V.M. mi mal vizio”<sup>9</sup>.

Con respecto a su salud, Quevedo arrastró durante toda su vida dolencias en la pierna de la que era cojo. También sufrió cuartanas, fiebres, e incluso sabemos que la Semana Santa de 1636 se la pasó en la cama por una infección producida al cortarse un callo. Se encuentra bien en La Torre, o en Villanueva de los Infantes, pero no en Madrid, a donde sólo va si sus negocios le obligan, y quiere salir de allí enseguida. En enero de 1639 viajó a Madrid, al parecer llamado por el conde-duque, y se alojó en casa del duque de Medinaceli. Allí, poco tiempo después fue detenido y llevado a San Marcos; no volverá a La Torre hasta cinco años después.

Durante su prisión en San Marcos, Quevedo recibió una carta de don Sancho a la que no pudo responder “por el rigor que padeçía”<sup>10</sup>, y considera que su amigo se alegrará con la noticia de su libertad tras lo que el escritor denomina “las sinrazones de mi calamidad”<sup>11</sup>. Parece ser además que Sandoval era aficionado a escribir y don Francisco actúa sobre él aconsejándole sobre el modo de hacerlo y animándole a continuar, pues ya había escrito algunos pequeños tratados, uno de ellos sobre San Francisco, que fue digno de alabanza por parte de Quevedo.

Al llegar a La Torre descubre que en su ausencia un joven criado suyo se marchó con dieciséis mil reales. En su primera carta escrita a don Sancho tras su prisión en San Marcos, le comunica su precario estado de salud, y en su vuelta a la Torre, Quevedo relata a don Sancho su cautiverio:

Pregúntame V.M. cuál es mi enfermedad; más fácil me sería cuál no lo es, después de quatro años de prission estudiada por el odio y la vengança del poder sumo. En vn aposento çerrado por de fuera, dos años, sin criado ni comerçio humano y vn río por caueçera en tierra donde todo el año es hiuierno rigurosíssimo, ¿qué e podido athesorar sino muerte y allarme con el cuerpo ynavitable, a quien ya soy güéspedes molesto? Con todo, me siento cada día mejor aquí...<sup>12</sup>

<sup>9</sup> F. 35, 28 de diciembre de 1636.

<sup>10</sup> F. 64, 25 de septiembre de 1643.

<sup>11</sup> F. 64, 25 de septiembre de 1643.

<sup>12</sup> F. 68, 14 de noviembre de 1644.

## 2. ASPECTOS LITERARIOS

Otro de los aspectos que pueden seguirse en las cartas de Quevedo son los concernientes a su labor literaria; así, conocemos la existencia de alguna obra suya perdida, como el *Teatro de la Historia*, “obra grande, política i ética”<sup>13</sup>, en palabras de su autor, y comprobamos su satisfacción al comunicarle a don Sancho que en Madrid ya se está haciendo la cuarta edición de *La cuna y la sepultura*, sin contar las de Sevilla, Lisboa y Ruan, en Flandes<sup>14</sup>, así como el éxito de ventas de su recién publicada *Vida de Marco Bruto*<sup>15</sup>.

La declaración de guerra por parte de Francia a España provocó, como es sabido, la *Carta a Luis XIII de Francia*, y es en noviembre de 1635 cuando envía a don Sancho “...esta carta que escribí al rey de Franzia respondiendo a su *Manifiesto*”<sup>16</sup>. Relacionado con su quehacer literario aparece don Alonso Messía de Leiva, amigo común de don Sancho y Quevedo y secretario del duque de Medina Sidonia. La amistad de don Alonso y Quevedo está relacionada con la labor literaria del escritor; muchos son los papeles originales de Quevedo que están en casa de don Alonso cuando se produjo la muerte de éste. El escritor se alarma enseguida por el destino de sus papeles y así se lo hace saber a don Sancho, vecino de Messía de Leiva:

... En la venta Quesada me dixerón dos de Segura... que nuestro buen amigo don Alonso Messía quedaba muí al cabo en Villacarrillo... Suplico a V.M. con todo encarecimiento me abise del estado de su salud, que le dé Dios como io deseo. Y porque la muerte es forzosa en todos i de creer en los que grabemente enferman, si —lo que Dios no quiera— en nuestro buen amigo vbiere suçedido, suplico a V.M. cobre entre sus papeles todos los que son de mi letra, principalmente la *Vida de Marco Bruto* i vnas otabas de *Las locuras de Orlando*, que no los tengo i será para mí gran pérdida quedar sin ellos. I si —lo que io deseo— estubiere con salud, V.M. no le diga nada desta preuención, para mí forzosa i de importanzia, i que la fio de V.M.<sup>17</sup>

De don Alonso pasaron los papeles a Pedro Pretel, también vecino de don Sancho, quien viaja a Madrid poco antes de hacerlo Quevedo; cuando éste llega a su casa en busca de sus papeles, se entera que Pretel ha vuelto junto a don Sancho y de nuevo le ruega encarecidamente a éste que se haga cargo de sus obras. Un año después todavía no están todos los papeles en sus manos; Quevedo está dispuesto incluso a comprarlos:

<sup>13</sup> F. 10, 13 de marzo de 1635.

<sup>14</sup> F. 8, 12 de febrero de 1635.

<sup>15</sup> F. 71, 21 de noviembre de 1644.

<sup>16</sup> F. 11, 13 de noviembre de 1635.

<sup>17</sup> F. 50, 11 de mayo de 1638.

Al s[eño]r d[on] Pedro Pretel inbío esa carta en razón de los libros i papeles que tenía mós nuestro buen amigo el s[eño]r d[on] Alonso, que está en gloria. Suplico a V.M. la dé al s[eño]r d[on] Pedro i asista a que me haga esta merçed, pues es justa i será la maior que puedo reziuir; i si fuere neçesario, se compren, que io remitiré el preçio<sup>18</sup>.

Los acontecimientos históricos, su vida privada y su labor literaria, se entremezclan con motivo de la muerte del segundo duque de Lerma. Don Francisco Gómez de Sandoval, nieto del primer valido de Felipe III e hijo del segundo, gozaba del afecto del escritor madrileño; Quevedo comunica a don Sancho sus intenciones de recopilar datos con los que reconstruir la vida del duque, y así se lo hace saber:

... i porque sé es lisonxa a V.M. le digo que este verano me informé de los prozedimientos i acciones de nuestro duque de Lerma, que goza de Dios, desde que salió de Madrid con el marqués Spínola, hasta que murió, i todo lo e escrito, i nada me a sido de más consuelo<sup>19</sup>.

Efectivamente, este sentimiento de tristeza ante al amigo muerto y la admiración por su labor militar en Flandes, dieron origen al *Breve compendio de los servicios de don Francisco Gómez de Sandoval, duque de Lerma*.

### 3. ASPECTOS HISTÓRICOS

Quevedo fue detenido por Olivares por causa grave, considerando como tal su oposición al régimen del conde-duque. El código Barnuevo es una rica fuente de datos para trazar algunas de estas líneas de oposición.

Desde 1628 se preveía la posibilidad de un conflicto abierto entre Francia y España. Richelieu reforzaba su sistema de alianzas europeas para librar a Francia del bloqueo de los Habsburgo, apoyando a los enemigos europeos de España y del Imperio. En enero de 1635, cuando ya las relaciones franco-españolas eran muy tensas, al duque de Medinaceli se le encargó viajar a Francia para entrevistarse con Richelieu; sin embargo, informa Quevedo y efectivamente así ocurrió, Medinaceli fue sustituido por el marqués de Leganés, primo y mano derecha de Olivares. De esas conversaciones, dice Quevedo, habría de resultar la paz con Francia o el inicio del conflicto armado. La entrevista resultó un fracaso; no sólo no se logró la paz, sino que el embajador español fue humillado. En palabras de Quevedo:

El marqués de Leganés fue a Franzia, i vino muui quexoso del cardenal de Richelieu en los tratamientos, i porque no le pagó la visita<sup>20</sup>.

<sup>18</sup> F. 62, 31 de mayo de 1639.

<sup>19</sup> F. 26v, 27 de noviembre de 1636.

<sup>20</sup> F. 8, 12 de febrero de 1635.

El conde-duque no era partidario de una intervención directa del rey en campaña; sin embargo, cuando en enero de 1635 las tensiones con Francia eran muy fuertes, Felipe IV consideró la importancia de su participación activa en un ataque a Francia, tal vez animado por las victorias de su hermano el cardenal-infante en Flandes. La conveniencia de la participación del rey en campaña la señala Quevedo como sigue:

...que la guerra haze estimar las personas por su valor, i iendo Su M[a]g[esta]d, si fuere, abrá menos Asperilla i más don Phelipe, i los ojos de Su M[a]g[esta]d serán secretarios, i hará las consultas sin relaciones<sup>21</sup>.

Desde 1635, fecha de la carta anterior, Quevedo apunta la posibilidad de que el rey prescinda de cualquier otra opinión que no sea la del propio monarca, en explícita oposición al régimen de Olivares.

El conde-duque había planeado que la comitiva real partiría a principios de enero para invadir Francia desde Perpiñán; sin embargo, la nobleza no siguió las indicaciones del valido y tampoco el rey llegó a ir a Perpiñán.

El 1 de abril de 1635 Richelieu declara oficialmente la guerra a España, aunque no se pregonó en Madrid la situación hasta junio. Durante los primeros meses de la guerra las victorias fueron para España, y Quevedo se hace eco de las intenciones francesas de establecer conversaciones de paz. Pero Olivares decide continuar la guerra.

El 5 de noviembre de 1636, Quevedo escribe a don Sancho informándole de una invasión española a Francia por Hendaya, en estos términos:

El día que salí de Madrid me dixo el maestro del príncipe que aúa llegado correo con nueva de que tres mil guipuzcoanos avían entrado en França por el río de Andaia, gobernándolos don Diego Sarmiento y Caravaxal, gouernador de aquella costa, i que diez mil nauarros entraron por los montes con don Fran[cis]co de Irrazuala. Díxome estaban todos con gran cuiidado del suceso desta façción. Yo le conté que quando Françisco Primero pasó en Italia, hizo gran junta para la entrada, en que todos discurrieron. Hallóse vn bufón con el rey en la junta, i en acavándola le dixo: "Vos i todos estos consexeros sois vnos locos perdidos, porque abéis tratado todos de la entrada i ninguno a hablado de la salida". Díxele que aplicase el chiste...<sup>22</sup>

Es evidente la crítica que al apresuramiento de Olivares hace Quevedo con estas líneas. Pero sigamos esta peculiar invasión en cartas posteriores:

De Vizcaia avisan que entraron los vizcaínos antes que los nauarros i los aguardaron después de auer los guipuzcoanos pasado el río de Andaia a pesar de los françeses, con el agua a los pechos. Luego tomaron el lugar de Vrruña entrando los hombres por vna puerta a cuchilladas, i treçientas muxeres que los seg[u]ían por otra con asadores i piedras i palos i éstas hizieron grande estrago, saquearon el lugar i le pusieron fuego<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> F. 8, 12 de febrero de 1635.

<sup>22</sup> F. 30, 5 de noviembre de 1636.

<sup>23</sup> F. 26, 27 de noviembre de 1636.

No he encontrado ninguna referencia a esta invasión. Es cierto que cabe la posibilidad de que Quevedo esté haciéndose eco de algún rumor equivocado o que hable en clave, aunque no lo veo probable. Además, sabemos que en efecto hubo nuevos planes para invadir Francia, pero desde Cataluña y también en esta época se invadió Francia desde Flandes con ejército español en ayuda del emperador alemán.

El descontento del escritor hacia las decisiones del valido se hace patente en toda la correspondencia. Los nuevos nombramientos de nobles eran tan constantes y a veces tan caprichosos que a Quevedo le sugieren el siguiente comentario:

Oi a pasado por aquí el marqués de la Flor, que ia a falta de lugares ai marqueses de Ramillete i de Legumbres<sup>24</sup>.

También los asuntos de Flandes y la Guerra de los Treinta Años, en la que España participó en ayuda al emperador, serán fuentes de malas noticias que recibe Quevedo y de las que informa a don Sancho: la pérdida de la región de Picardía, el Squenque, las derrotas del cardenal-infante... todo ello sume a Quevedo en una tristeza que se refleja en sus cartas; y bajo esa tristeza, acusación a Olivares y su mala política. No sin sarcasmo, Quevedo, justo en la última carta que dirige a don Sancho antes de su prisión, comenta:

Su M[a]g[esta]d con estar acometido de Françia en todas partes por mar i por tierra, atiende a todo con tanto valor asistido del desvelo del s[eñor] conde-duque, que nos quita el miedo de todos<sup>25</sup>.

El valido había proyectado movilizar a la nobleza, cuando se planeó una invasión a Francia desde Cataluña. Los miembros de título eran nombrados coroneles y tenían la obligación de mantener los regimientos a su costa. Tampoco estuvo Quevedo de acuerdo con esta movilización económica de la nobleza; incluso aconseja a don Sancho sobre cómo poder disculparse de la colaboración económica a la que estaría obligado<sup>26</sup>. La nobleza andaluza constituía un importante grupo de oposición a Olivares<sup>27</sup>. La amenaza de una conspiración contra su régimen llevó al conde-duque a ofrecer el virreinato de Aragón al duque de Medinaceli, pero como el escritor comunica a don Sancho, el duque lo rechazó. Don Sancho de San-

<sup>24</sup> F. 16, 25 de enero de 1636.

<sup>25</sup> F. 62v, 31 de mayo de 1639.

<sup>26</sup> Véase la carta que comienza en el f. 4 con fecha del 12 de febrero de 1635, especialmente comprometida para Quevedo, como delata la nota escrita por él al principio de la carta, "Suplico a V.M. queme ésta luego".

<sup>27</sup> Véase Antonio López Ruiz, *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas*. Almería: Zéjel Editores, 1991, p. 249 y ss.

doval aparece en este manuscrito relacionado también con esta nobleza rebelde, pues en varias ocasiones Quevedo le envía cartas, pliegos, que don Alonso Messía de Leiva le había hecho llegar de parte de su señor, el duque de Medina Sidonia.

Esta relación de Quevedo con la nobleza andaluza que incluso pretendió proclamar al duque de Medina Sidonia virrey de Andalucía, unido a la acusación de ser confidente de los franceses, le llevó a prisión en diciembre de 1639.

J.H. Elliott en sus últimas investigaciones apunta al duque de Infantado como posible delator de Quevedo, amigo del escritor<sup>28</sup>. Pero, en noviembre de 1644 Quevedo dirige a don Sancho las siguientes palabras:

Crea V.M. que ningún s[eño]r tuuo culpa en nada y que lo que an heçho por mí y conmigo y haçen es cosa digna de grande estimación y alabança. En fin, s[eño]r, si Dios me hiçiere tanta m[er]ced que pueda vesar a V.M. su mano, hablaré en esto más claro y largo que aora<sup>29</sup>.

Sin embargo, merece especial interés la tesis defendida por Antonio López Ruiz, desconocida por Elliott. Según sugiere y demuestra detalladamente López Ruiz, el barón de Pujols estaría muy relacionado con las causas que llevaron a Quevedo a prisión, y coincidiría con la descripción que de su delator hizo Quevedo<sup>30</sup>.

La caída de Olivares trajo consigo la libertad de Quevedo; pero el tirano era tan poderoso que los madrileños no acababan de creer su derrota. Quevedo se hace eco de estos rumores y de la presencia del nuevo valido. Otra vez, parece que Quevedo es partidario de que el rey gobierne con ayuda de un valido, pero creo que este temprano sentir —al poco tiempo de salir de San Marcos— responde más a la intención de Quevedo de congratularse de nuevo con el gobierno:

...vnos sospechan que el conde no a acabado; téngola por neçedad medrossa; otros no se acaban de persuadir que el s[eño]r don Luis tiene con la graçia de Su M[a]g[esta]d el mejor lugar, mereciéndolo realmente<sup>31</sup>.

Por estas palabras parece que el nuevo valido, don Luis de Haro, es del agrado de Quevedo, aunque el escritor se muestra satisfecho cuando tiene noticias de que es el rey quien atiende el gobierno personalmente y que le acompaña el príncipe en los despachos:

Lo que le puedo avisar que es lo que más conuiene a la monarquía, es que el rey n[uest]ro s[eño]r despaça por sí sólo y ba yntroduçiendo al príncipe n[uest]ro s[eño]r en el despaço y hace que asista con él los viernes a la consulta que le haçe todo el consejo, cossa grande y que todos los príncipes deúan hacer con sus herederos<sup>32</sup>.

<sup>28</sup> J. H. Elliott, *El conde-duque de Olivares*. Barcelona: Crítica, 1990, p. 540.

<sup>29</sup> F. 68, 14 de noviembre de 1644.

<sup>30</sup> Véase López Ruiz, "Quevedo y los franceses", en *op. cit.*, p. 62 y ss.

<sup>31</sup> F. 70v, 21 de noviembre de 1644.

<sup>32</sup> F. 72, 18 de diciembre de 1644.

La actitud de Quevedo hacia el rey es siempre respetuosa y alaba su decisión cada vez que tiene intenciones de gobernar por sí sólo, sin consejeros y sin valido, como ya hemos visto. En sus cartas, Quevedo informa de sucesos relacionados con la vida del rey y de su familia, noticias que proceden de su correspondencia con don Juan de Issasi, ayo del príncipe. El nacimiento de la infanta María Antonia y su muerte dos años escasos después, las visitas al nuevo palacio del Buen Retiro, viajes al Pardo... También cuenta Quevedo las sospechas sobre un posible atentado al rey, episodio que creo desconocido:

Hescriúenme de Madrid vn suçesso bien extraordinario y digno de gran consideración y es que dos hombres llegaron a caualllo a palacio de noche, tarde,... y suuieron al quarto del rey y abrieron la puerta del antecámara con vna llaue y luego la del cubierto, donde allaron por ventura al ayuda de cámara que era de guarda y andaba recurriendo puertas y ventanas; ellos, como le vieron tomaron a dexarle cerrado en los mismos aposentos con la llaue que tenían y se salieron y a las voçes que dio el ayuda de cámara salió la guardia; mas ellos se pussieron en sus dos caualllos y sin ser conocidos se fueron. An publicado que eran galanes de las damas de palacio y que se anda a los alcançes de quiénes eran, empero no conuerda bien con yrsse al quarto del rey y no al de las damas<sup>33</sup>.

## CONCLUSIONES

La importancia de las cartas contenidas en este breve *corpus* epistolar es incuestionable, y las posibilidades de utilización para el mejor conocimiento de la vida y la obra de Quevedo son múltiples. Toda la crítica quevedista reciente las ha tenido en cuenta, aunque en ningún caso se las ha estudiado sistemáticamente y están necesitadas de una nueva edición, textualmente limpia y correcta, pero también con una adecuada anotación histórica que las devuelva todo el sabor de la época. Es verdad que Quevedo hacía literatura muchas veces cuando escribía cartas, y que la posteridad lo reconoció incluyendo muchas de ellas en el catálogo de sus obras; pero en este epistolario final la imagen que se sobrepone parece ser no tanto la del escritor que luce su estilo y asombra a sus correspondientes, sino la del hombre histórico, que avizora con inquietud y amargura cómo se tambalea el Imperio.

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ  
Universidad Autónoma de Madrid

<sup>33</sup> F. 78v, 11 de febrero de 1645.

## EL LENGUAJE DE LOS *BAILES* EN QUEVEDO

Hace ya tiempo, en un estudio que se inspiraba en una observación de Dámaso Alonso sobre la poesía de Quevedo, Margarita Levisi llevó a cabo la exploración sistemática de una característica muy evidente en la poesía “grave” del autor: la tendencia a tratar el propio ser como una serie de oquedades o recintos integrantes unos de otros, correspondiendo el más interior a su más auténtica manifestación<sup>1</sup>. La detección de esta característica abrió una vía de acceso crítico de notable interés, ya que, al revelar una dicotomía “interioridad-exterioridad” de amplia resonancia en múltiples niveles de la obra quevediana, introdujo un sugestivo principio de inteligibilidad en el inmenso cuerpo de la misma. Por ejemplo, esa dicotomía es asimilable a la dualidad “alma-cuerpo”, que el barroco despliega de manera tan pertinaz y Quevedo asume en forma tan agónica. Al mismo tiempo, y desde otro ángulo, puede equipararse a la oposición “realidad-apariencia”, cuyo enfoque constituye, según los teóricos del barroco, una de las preocupaciones distintivas del período. Además, en su aspecto de “exterioridad”, desemboca en la reificación y el despedazamiento tan notorios en Quevedo. Por último, aunque sin pretender agotar todas sus virtualidades, esa dicotomía presenta implicaciones muy interesantes en el ámbito específico del signo, en su dualidad “significante-significado”. En el presente trabajo examinaremos algunos de los *Bayles* de Quevedo, ateniéndonos en principio a esta última dimensión, pero sin soslayar los otros aspectos configurables bajo la rúbrica de “exterioridad”.

Sin detenernos apenas en su polo complementario, señalaremos un hecho apreciado por todos los críticos de la poesía de Quevedo: la perfecta adecuación de idea

---

<sup>1</sup> Margarita Levisi, “La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo”, *Modern Language Notes*, 88 (March, 1973), pp. 355-365.

y expresión en su poesía grave. El vehículo privilegiado de esta síntesis es el “concepto metafísico”: un tipo de metáfora que pone en relación términos distantes pero que “claman por su unión, manteniendo una vez unidos su individual y flagrante identidad”. En Quevedo este concepto implica a menudo los componentes del complejo humano, y, en su frecuencia e intensidad, responde probablemente a una necesidad de integrar los elementos agónicos de una personalidad conflictiva. Este intento resulta en imágenes que buscan ya entañar lo espiritual, ya espiritualizar lo material.

Del otro lado, la poesía burlesca y festiva de Quevedo exhibe abundantemente el fenómeno contrario. En esta poesía, la imagen acústica se destaca por su cuenta, iniciando un movimiento de signo contrario, que podríamos llamar centrífugo o dispersivo, impulsado por las sollicitaciones de la lengua. Este movimiento desplazatorio, que relacionamos con la categoría de “exterioridad”, se traduce en chistes verbales y otras formas de elaboración del significante muy representativas del arte de Quevedo. En un trabajo anterior trazamos la presencia de este fenómeno en las letrillas de Quevedo<sup>3</sup>, y, al hacerlo, exploramos la relevancia de ciertos hallazgos lingüísticos para un mejor entendimiento de su poesía. Para no comprometer la coherencia de este trabajo, vamos a exponer brevemente los presupuestos teóricos que se utilizaron y que nos parecen igualmente aplicables a los *Bailes*.

Ciertas teorías lingüísticas modernas han asimilado la metonimia al fenómeno onírico de desplazamiento<sup>4</sup>. Aunque metonimia y desplazamiento no son estrictamente hablando sinónimos<sup>5</sup>, sí hay un tipo de organización metonímica que corresponde al “desplazamiento” freudiano y que, como veremos, está representado en los *Bailes*. Según Freud, el desplazamiento puede describirse como una proyección a primer plano del material periférico, con precedencia sobre el material relevante, que queda eludido<sup>6</sup>. En el contenido manifiesto del sueño, este desplazamiento viene acompañado de “una substitución de las asociaciones internas de semejanza y conexión causal por asociaciones externas de simultaneidad en el tiempo, contigüidad en el espacio y semejanza de sonidos”<sup>7</sup>. Teniendo en cuenta estas observacio-

<sup>2</sup> James Smith, “On Metaphysical Poetry”, *Scrutiny*, II, 3 (December, 1933), pp. 222-239.

<sup>3</sup> Ana María Snell, *Hacia el Verbo: Signos y transignificación en la poesía de Quevedo* (London: Tamesis Books, Ltd., 1982), pp. 38-55.

<sup>4</sup> Roman Jakobson en “Two Aspects of Language and Two Types of Aphasic Disturbances”, *Selected Writings*, II (The Hague, 1962), pp. 239-259, inició la polaridad “metáfora/metonimia” que Lacan asimiló respectivamente a la condensación y desplazamiento freudianos. Vid. Jacques Lacan, *Écrits* (París: Seuil, 1966), pp. 493-689.

<sup>5</sup> Vid. Tzvetan Todorov, “Recherches sur le symbolisme linguistique” en *Poétique*, pp. 17-20 (París: Seuil, 1971), p. 215-245.

<sup>6</sup> Sigmund Freud, “The Interpretation of Dreams”. *The Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, vol. IV (London: J. Strachey ed., 1962), pp. 279-309; *Jokes and their Relation to the Unconscious* (New York: J. Strachey trad. 1963), p. 172.

<sup>7</sup> Freud, *Jokes and...*, 172.

nes de Freud, pasamos ahora a referirnos a otros trabajos de índole más propiamente lingüística.

Según el grupo de Lieja, la metáfora pone en juego “semas denotativos”, es decir, semas nucleares que entran en la definición de los términos. Por el contrario, la metonimia hace intervenir “semas connotativos”, exteriores a los términos, y pertenecientes a un conjunto más amplio que los engloba<sup>8</sup>. Las fuentes principales de connotación son dos: una lingüística, v.g. las asociaciones de una palabra con otra en cuanto a significante y significado, y otra extralingüística: las asociaciones suscitadas por el referente de una palabra con otras entidades del mundo exterior<sup>9</sup>. Asociaciones connotativas pueden, por lo tanto, ocurrir siempre que dos o más formas lingüísticas:

a) tengan una estructura fónica o gráfica idéntica o similar; y b) puedan substituirse, combinarse o formar parte una de otra en un contexto dado. En los *Bailes* los tipos de relación más evidente son los establecidos a través de palabras que tienen una estructura gráfica o fónica idéntica o semejante, y las relaciones secundarias entre los referentes de esas palabras. En el caso de identidad formal, el instrumento lingüístico es una homonimia o una polisemia, y su traducción retórica resulta en las figuras conocidas respectivamente como antanacsis y silepsis. En el de estructura similar, las relaciones textuales se resuelven en calambures y paronomasias. Todos estos tipos de asociación corresponden bien a las que Freud señala como asociaciones externas: la silepsis puede interpretarse como un caso de simultaneidad en el tiempo; las antanacsis y resbalos referenciales como contigüidad en el espacio, mientras que calambures y paronomasias constituyen evidentemente semejanzas fónicas. En los *Bailes* encontramos en abundancia todas las figuras mencionadas, además de la figura etimológica, ya señalada por Roman Jakobson como un ejemplo de asociación metonímica<sup>10</sup>.

Una forma extrema de ese fenómeno de desplazamiento es un tipo de discurso centrífugo que se va por la tangente, al que Quevedo se entrega en ocasiones en su poesía festiva. Esta especie de “non sequitur” suele tener la forma de una comparación traída por los pelos, generalmente a base de una frase hecha o expresión común que actúa como medianera, estableciendo una semejanza verbal, al tiempo que descubre una incoherencia semántica. Es una forma abiertamente frívola de llamar la atención hacia el mensaje. Pero lo típico de la poesía de Quevedo, incluso la más jocosa, es una corrección de ese movimiento por medio de una figura de condensación, de modo que la aparente incoherencia semántica se resuelve con el establecimiento de una relación inesperadamente justa. Los *Bailes* mostrarán cómo

<sup>8</sup> R. Dubois, F. Edeline et al., *Rhétorique Générale* (París: Larousse, 1970), p. 118.

<sup>9</sup> Yoshihiko Ikegami, “Structural Semantics” en *Linguistics* 33 (1967), pp. 49-67.

<sup>10</sup> Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 118.

una organización dominante de tipo desplazatorio, basada en el significante, se complica con la introducción de tropos que establecen relaciones más orgánicas, resultando esto en un texto que logra reflejar, desde su óptica particular básicamente lúdica, dislocaciones y conflictos de la sociedad de su tiempo y de su propio autor<sup>11</sup>.

Como es bien sabido, los *Bailes* eran piezas cortas representadas entre los actos de la comedia. Combinaban música, canción y acción entre dos o más personajes que se expresaba por medio de la danza. Dentro de esta fórmula general, los *Bailes* podían ser cantados y bailados en su totalidad o en parte, narrados en su mayoría o dialogados; las danzas podían ser pantomímicas o no. Gozaban de popularidad extraordinaria según testimonios nacionales y extranjeros. Otra cosa sabida es que los *Bailes* fueron condenados varias veces como lascivos, indecentes y pecaminosos, y que en las diatribas de los moralistas contra la licitud del teatro, que causaron su cierre en más de una ocasión, los *Bailes* se mencionan como el elemento más ofensivo, llegando a haber sido prohibidos en varias ocasiones. Los de Quevedo representan verdaderas creaciones míticas en las que reviste a personajes pseudohumanos de algunos de sus vicios predilectos, haciéndolos bailar en una caricatura vagamente moralizante de la conducta humana. Sus preferencias le llevan a favorecer a personajes del hampa y de la germanía, que dan impulso a la creación idiomática, y a presentar el conflicto entre los sexos, centrándolo en el dinero. Sexo, dinero y lenguaje, los tres ingredientes básicos de intercambio y comunicación de una sociedad, se constelan desde una perspectiva que participa de lo carnavalesco, sin caer exactamente bajo su dominio.

Dos notas emergen claramente de todos los *Bailes* de Quevedo:

– Los *Bailes* son, cuando menos, ridículos.

– Los *Bailes* son lascivos y ocasión de robo, al poner la lascivia al servicio de la rapacidad femenina.

Para comprobar la primera, no hay más que echar una ojeada a *Las cortes de los Bailes* (No. 869)<sup>12</sup>, en el que Escarramán propone tomar prestados movimientos de las cosquillas, o *Las valentonas y la destreza* (No. 866), con sus movimientos endiablados. Quevedo nunca parece aludir al baile en lo que tiene de gracia, ritmo o forma del movimiento, y los que describe son esencialmente informes, espasmódicos o violentos.

En cuanto a la segunda nota, aunque los *Bailes* y *Jácaras* tenían en común el

<sup>11</sup> Vid. por ejemplo José A. Maravall, *La cultura del Barroco* (Barcelona: Ariel, 1975), pp. 29 y 55-127, sobre el impacto en la sociedad de la crisis económica; también el iluminador estudio de James Iffland, *Quevedo and the Grotesque* (London: Tamesis Books, Ltd, 1982) especialmente vol. II, pp. 185-269.

<sup>12</sup> *Francisco de Quevedo, Poesía original completa* (Barcelona: Editorial Planeta, J.M. Bleuca ed., 1981), pp. 1.282-1.287. Todas las referencias a los *Bailes* provienen de esta edición y se dan por número de poema. Vid., pp. 1.262-1.305.

aparecer como finales de entremés o entre actos de comedia, Quevedo fue aparentemente el primero en componer una jácara cuyo protagonista, Escarramán, era el nombre de un baile. Sea por el gran éxito de dicha jácara, sea porque la idea le fuera simpática quizá (metiéndonos en irrelevancias psicológicas) por razón de su cojera, sea por la tiranía del género, lo cierto es que Quevedo se las arregla en todos ellos para unir la idea del baile con lo patibulario y lo prostibulario. Para ello usa una técnica de múltiples planos, afín a la alegoría, en la que intervienen básicamente del lado semántico la homonimia baile=danza / baile=ladrón (en germanía), y del lado propiamente creador, la metamorfosis y el mito basados en esa equivalencia semántica y vivificados por el genio creador del artista.

Los diez *Bailes* de Quevedo desarrollan en varias escalas metafóricas y en términos germanescos el conflicto entre los sexos, con énfasis especial en la rapacidad femenina y el valor del dinero. Vamos a examinar aquí tres de ellos.

El primero, *Los valientes y tomajonas* (No. 865), da la tónica al presentar, como si dijéramos, el primer escalón metafórico. Los bailes mismos (Escarramán, Ay, ay, ay, Chacona, Rastro Viejo, Zarabanda, etc.) aparecen personificados y componiendo una genealogía que los entronca con personajes del hampa y periféricos: soplones o delatores, primero, y ladrones y galeotes más tarde, lo que les enlaza por los medios metonímicos discutidos a las soplonas (o pedigüeñas) que, al final, toman su lección de pedir del último baile. La forma estrófica principal, aunque no única, es el romance.

Comienza con una meditación en la que los motivos elegíacos del “ubi sunt” y el paso del tiempo se aplican, con el decoro lingüístico apropiado a la situación, a una serie de personajes de germanía, en la lengua propia de este género: “Todo se lo muque el tiempo/ los años todo lo mascan”<sup>13</sup>. Los personajes que se mencionan en los cuarenta versos siguientes parecen ser alguaciles y corchetes o “soplones” que acaban airadamente a causa de sus actividades. La frase “son nuestras vidas un soplo” (v. 5) da lugar, como es de esperar en Quevedo, a una serie de asociaciones de tipo metonímico, construidas sobre los varios sentidos de la palabra soplar, tanto rectos como figurados (delatar-robar) y que exhiben además generosamente el recurso de la reificación (“cañuto disimulado”, “ventalle de las audiencias”, etc.). En los cincuenta versos siguientes, los personajes descritos son jaques condenados a un final desastroso, esta vez por causa de las plumas de los alguaciles (transformadas en “ventosas” o soplonas). Este final es generalmente galeras: “en el pescuezo de un remo/ estirándose las palmas” (vs. 47-48) o la horca: “y hecho racimo con pies/ se meció de mala gana” (vs. 59-60) con un cruce muy evidente de imágenes entre ambas. Los versos 90-95 establecen una transición después de la cual se enumeran una serie de bailes de la época que la imaginación mítica de Quevedo

<sup>13</sup> *Op. cit.*, p. 1.262.

personifica y ve como descendientes de los jayanes ajusticiados: “los que siguen su manga”. Estos bailes, dotados de densidad atmosférica y hasta estado civil, forman una familia que comienza en Escarramán, y, pasando por Juan Redondo, Rastro, Chacona, etc., viene a dar en el vástago que se describe en los versos 129 y siguientes. Al introducirlo, Quevedo copia casi literalmente el comienzo de un famoso romance de germanía, el primero que se compuso en esta lengua, según el compilador Juan Hidalgo, y en el que la palabra baile se emplea en su sentido de ladrón ahorcado<sup>14</sup>. Los hechos de este valiente se nos refieren en los versos 133-139. El “oficio trotón” en el que pone a sus hermanas (v. 140) es, por supuesto, la prostitución, aunque también evoca la actividad de bailar. Los versos 150-215 desarrollan la lección que el “baile” da a las “tomajonas” (apelativo que combina lo prostibulario y lo rapaz), sus hermanas, en el arte de sacar dinero. La lección se inicia con un exordio en que Quevedo, lindando en lo blasfemo, parodia el pasaje bíblico de la entrega de las tablas de la ley a Moisés. “Soy el Señor, tu Dios” (Ex. 20:2) se transforma en “Yo soy el rufián Tasquillos (v. 149) y el mandamiento mayor que se da al final es “No titularás en vano” (v. 213). La lección incluye hacer cara a sastres, comerciantes, tenderos y judíos “no tiene casta el doblón” (v.173), donde puede apreciarse un juego disémico basado en la palabra “casta”; cajeros de genoveses, comparados a “esponjas/ que apretadas dan licor” (v. 192), en el que la imagen deshumanizante encubre un complicado concepto radicado en una metáfora de proporción<sup>15</sup> (los cajeros-esponjas, habiendo sorbido el licor-dinero, son susceptibles de devolver parte de ello tras apropiada manipulación), y “vejecito escribanía” (v.193) donde se juega con una serie de asociaciones evocadas por el sustantivo apositivo *escribanía* (pluma y papel que se convierten por resbalo referencial, complicado con técnicas metafóricas y metonímicas, en barba teñida y en “pluma” (dinero) susceptible de desplumamiento. Los personajes que las tomajonas deben evitar son el “mancebito perniborra” (v. 197) o jovenzuelo lindo de los que usaban postizos en las piernas para mejorar la figura (pagados de sí mismos); el “caballero linajudo” (v. 201) o hidalgo pobre muypreciado de apellidos “que paga en genealogías”; los “donosos y bien hablados” (v. 205), que pagan en palabras dulces y no en moneda, y las “señorías caninas/ y título ladrador” (vs. 211-212), otro ejemplo de cómica condensación de vocablos y significados, conseguido al impulso de una frase hecha, para caracterizar a personajes nobles que “dan el perro”, es decir que por su posición aparentan, e incluso prometen, y no dan. El mandamiento mencionado más arriba condena uno de los errores en que puede caer la vanidad femenina: entregarse a un personaje con título pero sin dinero. En los versos restantes

<sup>14</sup> John M. Hill, ed., *Poesías germanescas*, Indiana University Publications, n.º 15 (Bloomington: Indiana University Press, 1945), p. 55.

<sup>15</sup> Baltasar Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, I (Madrid: Castalia, ed. Correa Calderón, 1969), p. 114.

(217-250) las Niñas, en una serie de seguidillas, demuestran que han aprendido bien la lección, refiriéndose a sus bailes ya como a amantes, ya como a piezas de dinero.

En el segundo *baile* que vamos a examinar, *Los nadadores* (871), las inmensas sugerencias evocadas por el mar, sin olvidar las bíblicas, se utilizan en una lección de nadar y guardar la ropa, que toma también la forma explícita de un conflicto entre los sexos centrado en el dinero. Los versos iniciales son cuatro grupos de pareados puestos en boca de dos mujeres. En ellos se compara el relativo progreso de los amantes, en proporción directa con su dadivosidad, a andar, correr, volar y nadar, (no dar) respectivamente, siendo nadar el menos deseable desde el punto de vista femenino. A continuación entran los músicos exhortando a los presuntos amantes a nadar y guardar la ropa, comparando la Corte a un mar de pejes-pediguñías “donde tocas y cintas/ disimulan escamas” (vs. 15-16) y donde a veces nadadores de fama “se atascan *en enaguas*” (nótese el ingenio de la expresión basada en calambur, la cual, al descomponerse, resulta en un *en en aguas* que remeda ese atascamiento). Este mar metafórico inspira multitud de graciosas imágenes en las que las diversas especies de pejes femeninos están vistas en su forma piscatoria ideal: la “lamprea” o pez aplastado que se levanta sirena (presumiblemente a fuerza de postizos), y es, por consiguiente, “mero” o pez caro, en el estrado y “mielga” (las asociaciones de la palabra no necesitan explicación), en la cama; el “congrío con guedejas/ delfín con arracadas”, o las “atunes” y “merluzas”, pescados lindos y caros, contrastados con los “abadejos mujeres” o las “ballenas gordoviejas” que se tragan a cientos los “muchachos sardinas” (vs. 29-52). Las madres e hijas son comparadas respectivamente a “carpas” y “truchas”, las primeras por cruce de sentido con “carpe” (arrebatar), las segundas por lo escurridizas (“trucha” vale en germanía como persona astuta y sagaz). Unos versos más adelante Quevedo nos da una lección de natación en los planos real y metafórico. La real, que ocupa los versos 93-104, es un prodigio de visión cinética. La metafórica acaba con la muerte ritual del nadador, que unos versos antes se había lanzado al agua en estado de embriaguez eufórica y es ahora sacado fuera “a coces y rapiñas” (v. 115). El final, antes de repetir unas seguidillas comparando los amores con los huevos, parece reiterar el eterno conflicto de Tenaza y Anzuelo. El nadador, escarmentado, jura mantenerse en adelante apartado del agua, tanto externa como internamente, bajo pena de durísimos castigos: “las tabernas se me sequen/ y se me llueva el tragar” (vs. 120-21), mientras que el punto de vista femenino se expresa en un tipo de estrofa arcaica, parecida al zéjel, al que la anáfora inicial y los versos de tipo monorrimo contribuyen a prestar un aire obstinado, como para subrayar la antigüedad y obduración del conflicto.

El último baile que vamos a examinar, *Las estafadoras* (874), presenta un caso todavía más notable del tratamiento a que aludíamos al comienzo de este trabajo, al extremar la tensión entre el juego básico desplazatorio (muy radicado en parono-

masias, políptotes y calambures) y las figuras de condensación de tipo metafórico, menos numerosas pero esenciales para la “motivación” del signo y la coherencia del mensaje. Éste enfoca, como en los otros casos, el conflicto entre los sexos centrado en el apetito de dinero, especialmente del lado femenino.

Ya desde el comienzo se nos sugiere vagamente la idea de guerra por medio de un accesorio, el sombrero, que, por ser de Flandes, evoca las famosas rapiñas que tuvieron lugar allí, y, con sus plumas y corchetes reales y metafóricos, implica a los escribanos y alguaciles en el mismo tipo de actividad representada. La descripción se enfoca luego en el físico propiamente dicho de la estafadora comenzando, como es de esperar en Quevedo, por los movimientos. Los pasos son “pasos de pasión”, donde pasión se utiliza con valor disémico para aludir a un penoso via-crucis. Los “don-aires” se transforman entonces, por medio de un desusado apositivo, en “donaires sayones”, perversamente empleados en taladrar el dinero (otro ejemplo de la deificación de éste). El talle o figura se convierte en talle de *tallar* dineros de raíz (“en agraces”) (¿continuación del motivo divinizador por medio de una sugerencia eucarística?); el aire, donaire, o meneo y forma de andar, en aire de llevarse la bolsa más guardada. Quevedo se explaya y transforma a las niñas de los ojos en “dos mercaderes rapantes”, y las coloca en los infiernos contando los reales de un desplumado rico avariento; luego ve en las manos y los dedos de la estafadora a los “Doce Pares” (dos manos + diez dedos en diabólica multiplicación, personificada en “galalones”, o traidores, por las uñas, y “Roldanes”, con calambur, por la palma). La descripción se completa con el aditamento de “una pelota en su pala” (donde transpiran los significados germanescos de mujer de mancebía y ladrona respectivamente), que arrastra por juego verbal la locución del mote “Ha de quedar *en pelota*/ quien me dejare que *saque*.” Los versos siguientes visualizan la actividad de la estafadora como la guerra ya sugerida al comienzo, introduciendo por medio de pífanos y cajas (*cajas* también significa *mancebía* en lengua germanesca) el estribillo: “Tan, tan tan tan;/ tan pobres los tiempos van,/ que piden y no nos dan: /dan, dan, dan, dan.” La frase calificativa que figura en los versos introductores del estribillo, “confusas señales hacen” (los pífanos y cajas), tiene aplicación tanto a la situación visualizada como al juego lingüístico a que, en él, se entrega el poeta a base de la paronomasia *tan / dan*. En ésta se trasluce la imagen del reloj del baile 870 que proclamaba: “Yo los quiero relojes/ y no muchachos/ que me *den* cada hora y aun cada *cuarto*”.

El romancillo que sigue parece reflejar de un modo inmediato el carácter desesperado de la lucha para la bolsa del hombre, sugiriendo las cuatro últimas estrofas sucesivos estadios de acorralamiento. La primera nos presenta a la estafadora armada no “de punta en blanco”, sino de “puño en *blanca*” y de “puño en real”. La segunda lamenta su perversa costumbre de “*dar en las tiendas*” (a expensas del hombre, naturalmente), provocando su transformación reificadora en un “bote de *uña*”, por analogía con los que *dan* (recetan) en la botica, aunque incomparable-

mente más dañino. La tercera desarrolla la futilidad de intentar la huida por agua, al igual que lo ha sido por tierra: “No sabe en su *Tajo*/ el bolsón *nadar*:/ Viejas remolinos/ sorben su caudal”, donde en un ejemplo notable de condensación *Tajo* desempeña el papel de río o estocada, *caudal* el de vertiente o dinero, y las viejas, por medio del sustantivo apositivo, se convierten en monstruosas Caribdis de la bolsa. Reconocida como imposible la huida por los otros dos elementos: “Del uñas abajo/ ¿quién se escondera?/ del uñas arriba/ no basta volar”, con una sugerencia de estafadora-demonio y estafadora-bruja en persecución, el baile da fin repitiendo el estribillo con su ritmo de reloj, o de tambor, monótono, terco, implacable.

Los *Bailes* representan un segmento muy interesante dentro de la obra de Quevedo. En ellos, la conducta humana, en su aspecto elemental de guerra entre los sexos, viene imitada desde una perspectiva impuesta por su autor, pero que responde esencialmente a la problemática de la época de dislocamiento de cuerpo y espíritu.

Quevedo, al presentarnos el lado del cuerpo, crea un orden extraordinario en el que pone en juego los vastos recursos de su personalidad poética y de su tradición. Su imaginación mítica y su vena cómica, al impulso de preocupaciones morales y sociales de carácter complejo, dan pábulo a estos dramas en los que seres que sólo tienen realidad en un ritmo y una palabra adquieren personalidad y vida al conjuro de su arte, e imitan el “extrañamiento” de una naturaleza egoísta. Unos cuadros menores se integran así dentro de la perspectiva más amplia del resto de la obra del autor y de su época, al tiempo que brillan como caprichos de la pluma de un taurmaturgo capaz de infundir en la palabra más inerte un inquietante y galvánico soplo de vida.

ANA MARÍA SNELL  
Johns Hopkins University



## CANTA SOLA A LISI: LECTOR Y TEXTO, VOZ Y SILENCIO

Que los poemas a Lisi componen un ciclo —una sola obra— es, creo yo, una tesis fácilmente sostenible, si no un hecho incontrovertible; más problemática es la configuración de este macro-texto. En mi reconstrucción de la colección en la serie Exeter Hispanic Texts (1988), que también traté en un artículo publicado en *Criticón* tres años antes, no era mi intención proponer una ordenación que fuera definitiva, sino, más bien, creíble<sup>1</sup>. Pero el hecho de que no podamos conseguir una ordenación única e ideal no implica que no debiéramos evitar una que sea incompleta (como sucede con las antologías), fortuita (como en el caso de la edición de Astrana Marín) o anti-secuencial (el resultado de las ediciones de Blecua)<sup>2</sup>. En el prefacio a mi edición, observé que al preparar este “nuevo” texto mi papel se aproximaba al del crítico-editor, con lo cual quise dar a entender que la tarea específica de la reorganización cuadraba con las funciones de comparación y referencia cruzada que desempeña cualquier lector ante un texto de tal alcance, sobre todo uno que posee una marcada característica lineal. Así en mi calidad de editor me encontré con esos retos y beneficios del acto de leer que define Wolfgang Iser en su artículo “The Reading Process: a Phenomenological Approach”: “En cada texto hay una potencial secuencia temporal que debe realizar el lector, ya que resulta imposible absorber incluso un breve texto en un solo momento. De esta manera el proceso de

<sup>1</sup> Francisco de Quevedo, *Poems to Lisi*, ed. de D. Gareth Walters, Exeter Hispanic Texts, XLV (Exeter: University of Exeter, 1988); D. Gareth Walters, “Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo”, *Criticón*, XXVII (1984), 55-70. Sigo la numeración empleada en éstos para el presente trabajo.

<sup>2</sup> *Obras completas: obras en verso*, ed. de L. Astrana Marín (Madrid: Aguilar, 1943 y ss.); *Obras completas I. Poesía original*, ed. de J. M. Blecua (Barcelona: Planeta, 1963 y ss.); *Obra poética*, 4 vols., ed. de J. M. Blecua (Madrid: Castalia, 1969-81).

lectura siempre supone que contemplamos el texto bajo una perspectiva continuamente en movimiento, vinculando las fases distintas, y así construyendo lo que hemos llamado la dimensión virtual ('virtual dimension')<sup>3</sup>.

Esto define muy bien el aspecto inicial, incluso instintivo, de la participación del lector en un texto que contiene tantos componentes individuales como la secuencia de sonetos renacentista: el descubrimiento de enlaces o eslabones entre las partes individuales, los micro-textos. El *modus operandi* tiene una analogía con el arte pictórico cuando intentamos relacionar entre sí los elementos de un cuadro: las figuras, el fondo, los objetos, la vestimenta —todos en distintas combinaciones—. No olvidemos, tampoco, en el caso de los poemas a Lisi, la intervención del "primer lector", José González de Salas, el cual adjuntó a los poemas material preliminar en la forma de títulos a menudo extensivos. Estos no deberían ser considerados como adornos barrocos, sino más bien la primera etapa en una reacción al poema; en efecto la observación de Paul Smith respecto al soneto "También tiene el Amor su astrología" (XXVII) que "pocos lectores modernos conseguirían adivinar el asunto del poema sin la ayuda del título del editor" podría aplicarse a muchas composiciones del ciclo<sup>4</sup>.

Pero hay una tercera actividad, además de la creación de títulos y el descubrimiento de conexiones. Ésta tiene más que ver con nuestra apreciación de la obra como macro-texto, y se refiere a los huecos, los intervalos entre los poemas. Esta faceta la denomina en un libro reciente Roland Greene como "las coyunturas, o los espacios blancos que separan de sí mismos los poemas, las estancias, las declaraciones en el cuerpo de las secuencias líricas occidentales"<sup>5</sup>. Prosigue: "Cualquier interpretación de la lírica en cuanto ficción debe tener cabida tanto para la discontinuidad como para la continuidad, tener en cuenta la dimensión espacial de la temporalidad lírica, y brindar una manera de penetrar y conseguir pasar por los espacios blancos sin cerrarlos brutalmente". Queda bien claro, pues, que una obra como el ciclo a Lisi con sus numerosas "discontinuidades" nos proporciona problemas particulares de interpretación. Como ha observado Jonathan Culler: "Interpretar el poema... es suponer una totalidad y entonces dar sentido a los huecos, ya sea examinando los modos en que sería posible llenarlos, ya sea infundiéndoles un significado en cuanto huecos"<sup>6</sup>.

<sup>3</sup> Wolfgang Iser, "The Reading Process: a Phenomenological Approach", *New Literary History*, III (1972), 279-99, citado en David Lodge (editor), *Modern Criticism and Theory: a Reader* (Londres y Nueva York: Longman, 1988), p. 217.

<sup>4</sup> Paul Julian Smith, *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love Lyric* (Londres: The Modern Humanities Research Association, 1987), p. 77.

<sup>5</sup> Roland Greene, *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence* (Princeton: Princeton University Press, 1991), p. 20.

<sup>6</sup> Jonathan Culler, *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature* (Londres: Routledge and Kegan Paul, 1975), p. 171.

Sería demasiado fácil, sin embargo, afirmar, como lo hace Greene, que *todas* las colecciones poéticas, organizadas de una manera coherente ya sea por el propio poeta, ya sea por un editor autoritativo, revelan las mismas características que la secuencia de sonetos. Mirar las *Leaves of Grass* de Whitman o *Las alturas de Machu Picchu* de Neruda como secuencias pospetrarquistas —podría añadirse como otro ejemplo las *Canciones* de Lorca con sus innumerables discontinuidades— es hacer borrosos los rasgos distintivos del tipo genético que se manifiesta en el *Canzoniere* o los ciclos renacentistas.

Porque la secuencia de sonetos es un caso particular. Su función no se limita a la provisión de señales poéticas y sus “espacios” correspondientes. También crea una vida ficticia de un modo más intencionado y coherente que las colecciones más recientes. En parte esto se debe a la convención literaria: el valor temático que atribuimos a los “huecos” está más claramente predicado<sup>7</sup>. Pero, aunque la vida ficticia cuenta con nuestra participación como creadores complementarios, los mismos micro-textos contienen los gérmenes de la ficción no expresada: la trayectoria vital de la persona que le cumple al lector entender y cuyos detalles tiene que suplir.

Tal actividad es innecesaria o menos significativa en la *Vita Nuova*, la cual contiene trozos explicativos escritos en prosa que conectan los poemas. Aunque esta obra es una precursora de la secuencia poética petrarquista, me parece demasiado simplificada la afirmación de C. S. Lewis: “Petrarca inventó la secuencia de sonetos omitiendo la narrativa en prosa que se encuentra en la *Vita Nuova*”<sup>8</sup>. O si no es una simplificación excesiva, puede que nos engañe en nuestra calidad de lectores involucrados en los “huecos” de una secuencia de sonetos. Porque no nos toca restaurar un comentario como el proporcionado por Dante para la *Vita Nuova*. No cabe ir en busca de hechos biográficos ni especular sobre las circunstancias de la composición. El elemento anecdótico que quizá seamos inducidos a suplir puede relacionarse solamente con la *persona* en el texto. De todas formas tal ejercicio constituirá la más cruda y rudimentaria de nuestras reacciones como lectores.

Enfocaremos, por ejemplo, a los poemas de circunstancia cuyo carácter específico, a menudo reforzado por los títulos pormenorizados de González de Salas, nos anima a imaginar una narrativa que lleva a la situación descrita en el poema, por ejemplo, “Ofrece a Lisi la primera flor que se abrió en el año” (VII), “A Lisi cor-

<sup>7</sup> “A falta de una narrativa explícita en el *Canzoniere*, la ordenación cuidadosa de los poemas en una secuencia le incita al lector a identificar una continuidad temporal de sucesos en la vida de un protagonista único a través de la colección, en una ‘historia’ en primera persona”. Cfr. Sara Sturm-Maddox, “Transformations of Courtly Love Poetry: *Vita Nuova* and *Canzoniere*”, en *The Expansion and Transformations of Courtly Literature*, ed. Nathaniel B. Smith y Joseph T. Snow (Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1980), 128-42 (p. 132).

<sup>8</sup> Citado en *ibid.*, p. 132.

tando flores y rodeada de abejas” (VIII), “Al temor que tenía Lisi de los truenos” (XVII), “A Lisi, pidiéndole unas flores que tenía en la mano, persuadiéndola imite a una fuente” (XXII). En otros sonetos, como ha demostrado Paul Smith, nos topamos con las consecuencias de una acción ya ocurrida<sup>9</sup>. Está claro también que la presencia de dos o más poemas que tienen una situación en común facilita el proceso de ordenación y reconstrucción, por ejemplo como en el caso de los seis poemas que tratan del asunto de la ausencia (XLVI-LI).

Pero lo más común será que nuestra comprensión de las discontinuidades y nuestra manera de conceptualizar los eslabones se caractericen por un estilo más apropiado: en una manera que obedece un imperativo lírico antes que narrativo. Imaginaremos emociones, en efecto nos representaremos imágenes alrededor de los micro-textos. Y esto no es una cuestión de interponer un significado. Al contrario, se trata de un procedimiento opuesto: un movimiento *fuera* del texto a fin de entrar en los huecos, y en este movimiento nos animan, incluso nos dirigen, los micro-textos.

Esto, sin embargo, no resulta inmediatamente manifiesto. Contra el fondo de la implícita narrativa ficticia esos poemas surgen como puntos en el tiempo. En el caso de los poemas a Lisi, como en el *Canzoniere*, unos desempeñan este papel en una manera explícita. Me refiero, por supuesto, a los sonetos tipo universitario, a los cuales podrían agregarse un par de poemas que emplean el adverbio “hoy”. Pero estos poemas autofechantes no son los únicos que poseen señales temporales explícitas; hay que tener en cuenta la cantidad de ellos que hacen uso de los deícticos. Una consecuencia de los deícticos es persuadir al lector a conceder el lugar del micro-texto en el tiempo y a la vez a entender el papel del tiempo en el macro-texto. Este fenómeno lo define Roland Greene como el lugar “donde el tiempo entra en el lenguaje de una manera más radical”<sup>10</sup>. Son los deícticos características orientacionales del lenguaje, los cuales se relacionan con la situación de la expresión y que están bien representados en el ciclo a Lisi por las indicaciones espaciales y los demostrativos. Basta echar un vistazo al primer verso de algunos poemas para comprender esto. Dos poemas empiezan con la forma específicamente localizante “aquí” (IX, XXXV), y nada menos que seis comienzan con un demostrativo (VII, XXX, XXXVI, XXXVII, XLVI, XLVII).

Tales ocurrencias sirven para confirmar el momento, en cierto sentido a conmemorar el momento dentro del tiempo. De efecto complementario es, a mi parecer, la utilización del mito, ya sea para celebrar la hermosura de Lisi (II, III) o para connotar las experiencias emocionales de la persona (XII). Es como si el mito intentase conservar el momento prendido mediante el doble proceso de hacerlo actual y universal.

<sup>9</sup> *Op. cit.*, p. 64.

<sup>10</sup> *Op. cit.*, p. 22.

Pero, como dije anteriormente, los poemas no deben ser considerados trozos aislados apreciados como supervivientes de las vicisitudes emocionales de la vida ficticia: no son simples fotografías o apuntes en un diario. Nos alientan a alejarnos del punto en el tiempo, y a ocuparnos de los huecos intermedios. Los poemas son complejos y dinámicos: son señales en el tiempo y además, de una manera explícita, el resultado del paso del tiempo. Esto queda manifiesto en el mismo empleo de los deícticos, cuya función no resulta tan sencilla en un poema que forma parte de un texto más grande (el macro-texto) como en una composición por derecho propio. Examinemos, por ejemplo, el soneto colocado en primer lugar en todas las ediciones —no sólo la mía— del ciclo a Lisi, “Que de Lisi el hermoso desdén fue la prisión de su alma libre” (I). En este poema, el protagonista proclama el derrumbamiento de su libre albedrío: su alma languidece “en prisión de un ceño, y conquistada / padece en un cabello señorío”, y su mente “en esclavitud yace, amarrada / al semblante severo de un desvío”. Para echar leña al fuego, la amada, Lisi, representada por los sinécdoques “Una risa, unos ojos, unas manos”, no se digna enorgullecerse de su derrota: “pues ni de su victoria están ufanos / ni de mi perdición compadecidos”. El poema evoca lo repentino de esta transformación en la vida de la persona, y el deíctico “hoy” intenta hacer este cambio vivo e inmediato. Tenemos la impresión de que el poema ocurre inmediatamente después de lo sucedido. Pero de igual manera puede imaginarse este “hoy” como señal mucho más lejana. La esclavitud por la amada es el resultado instantáneo del encuentro de la persona con ella —o sea el *innamoramento* petrarquista— y colocar el soneto al comienzo de la peregrinación amorosa es del todo apropiado. Pero esta esclavitud es una condición que persiste a lo largo del ciclo —en términos de la ficción narrativa, durante los veintidós años de la crónica de los amores— así que se nos figura que la frase “hoy en esclavitud yace” puede ser igualmente aplicable al protagonista al comentar el suceso tantos años después. Ahora bien, el deíctico “hoy” —inmediato y retrospectivo— es complejo más bien que ambiguo. Resulta ser a la vez un solo punto en el tiempo cuando se produjo la vista fulgurante de Lisi y cualquier punto en el tiempo de la vida ficticia<sup>11</sup>.

De semejante complejidad es el mismo papel del soneto o poema individual en una secuencia poética. Por una parte, es una composición por derecho suyo. Esto no es más que una abstracción, sin embargo, ya que no cuadra con la experiencia que produce la lectura de un ciclo poético. Lo más probable es que, al encontrar el próximo poema en la serie, el lector sea consciente que dicho poema lleva dentro

<sup>11</sup> Cfr. La observación de Greene respecto al primer soneto del *Canzoniere*: “este proemio introduce un programa temporal, una alteración de tiempos en poesías individuales que será vigente a lo largo del *Canzoniere*. Guardando accesibles un *entonces* y un *ahora* en puntos intermitentes en la obra más larga, Petrarca crea un proceso ficticio que abarca todo el *Canzoniere*”. *Op. cit.*, p. 42.

de sí la suma de las composiciones precedentes. El proceso, pues, es acumulativo, y en este respecto reproduce la experiencia vivida. De la misma manera que no podemos desechar el pasado como una vieja piel puesto que forma parte de nuestra sustancia en el presente, así, por ejemplo, al leer el décimo soneto de una secuencia no descartamos, no podemos olvidar, los primeros nueve: el décimo poema más que ser el poema número diez es el poema número diez *más* los poemas uno a nueve. Tal conciencia forma parte de nuestro reconocimiento de la vida ficticia fuera de los poemas.

A su vez, lo que pasa con el poema individual es sintomático del choque inherente en el ciclo entre el tiempo que queda detenido en el momento y el tiempo que está inaprensible en el fluir de la secuencia. Y esta lucha no es sólo implícita: en varios sonetos encontramos frases que se refieren al tiempo en términos de agresión: "de la injuria del tiempo defendidas" (II), "*respetada* del año" (VII), "¡qué parto dichoso que sería / el de mi Amor *contra* la vida mía" (XXXII), "ni el tiempo la *marchita* ni la *ofende*" (XLIV), "*perder el respeto* a ley severa" (XLV). En efecto, en uno de estos sonetos, el que marca el décimo aniversario (XLIV) las repetidas afirmaciones opuestas de la duración ("diez años") y el momento significativo ("una vez") —la intuición de lo eterno— sirven para engendrar la más honda revelación metafísica de la colección.

Pero tal revelación —un caso parecido se da en el soneto siguiente "Cerrar podrá mis ojos la postrera" (XLV)— no es más que una redención momentánea, una huida del tiempo que es, en el fondo, inútil<sup>12</sup>. Lo que predomina es el flujo del tiempo, el cual proyecta una sombra tanto sobre los micro-textos como sobre la ficción implícita en el macro-texto. En unos sonetos se nota una variedad desconcertante de tiempos, lo que recalca la idea de flujo, y otros exigen que el lector se aleje del poema en ambas direcciones. Algunos le convidan a prever lo que pueda acontecer —un suceso hipotético más que realizable, pero al fin y al cabo un salto desde el presente hacia un futuro indeterminado—. Este proceso se vislumbra más obviamente en el recurso a oraciones condicionales, casi siempre al comienzo de los sonetos: "Si mis párpados, Lisi, labios fueran" (XI), "Si hija de mi amor mi muerte fuese" (XXXII), "Si fuere que, después al postrer día" (XXXIII). Otros poemas le incitan al lector a ponderar lo que ha venido leyendo en un llamamiento que es paralelo a la vena retrospectiva de la persona, más evidente hacia el final del ciclo. Pero hay una tercera categoría de procedimiento temporal que implica tanto la mirada hacia adelante como hacia atrás. Me refiero a los sonetos que hacen uso de la imagen del viaje como símbolo de la vida del protagonista. En uno de éstos, "¡Qué perezosos pies, qué entreteni-

<sup>12</sup> Véase mi artículo "Conflicting Views of Times in a Quevedo Sonnet: an Analysis of 'Diez años de mi vida se ha llevado'", *Journal of Hispanic Philology*, IV (1979-80), 143-56.

dos / pasos" (LVIII), el tiempo presente inmutable de los cuartetos cede bruscamente a la proliferación de tiempos —pasado y futuro— en el cuasi apocalíptico primer terceto:

Del vientre a la prisión vine en naciendo,  
de la prisión iré al sepulcro amando,  
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.

Moralizador más que ontológico es otro soneto que versa sobre el tema del viaje amoroso, "Cargado voy de mí, veo delante/muerte" (LIX), pero el lector todavía reconoce la colocación del poema en el tiempo. Se dará cuenta de sus saltos desde el presente ("Cargado voy de mí") al futuro ("Ir porfiando por la senda errada"), al pasado ("Ved cuán errado mi camino ha sido") y de nuevo al futuro ("pues por no desandar lo caminado"), sólo para terminar eligiendo un tiempo sorprendente, incluso provocativo: "con pasos que otros huyen le he buscado" —un perfecto en vez del presente que se hubiera esperado ("voy buscando")—. El resultado de todo esto no es otro sino desorientar al lector.

Estos poemas epitoman el tipo de actividad que como lectores sostenemos a lo largo del ciclo: en este respecto pueden considerarse no solamente como micro-textos sino además como microcosmos. Mediante los procesos de anticipación y retrospcción éstos encarnan de un modo más literal que la mayoría de textos las condiciones que conducen a la formación de la "dimensión virtual" de Iser, citada anteriormente, mediante la cual alcanzamos lo que él entiende por la palabra "obra" —la alianza o convergencia de texto y lector—<sup>13</sup>. En realidad puede que sea esta amalgama armoniosa de las dos partes de la total experiencia poética que se da en la secuencia de sonetos lo que explica su perenne atracción.

En conclusión, una obra como los poemas a Lisi también implica otra combinación, en cierto modo paralela a la de texto y lector: la unión o mejor dicho la alternancia de expresión y silencio. Los silencios, desde luego, más que cualquier otra cosa, son temáticamente aptos para la peregrinación amorosa de la persona; son la sustancia de la ficción no expresada así como símbolos de la experiencia emocional que se registra en el texto. Además, la amada resulta ser no solamente la instigadora sino también la lectora del silencio: "quien manda silencios los entiende" (XIV). Pero en este mismo soneto percibimos la función creativa del silencio. Los huecos que nosotros, los otros lectores, ocupamos están llenos de significado y constituyeron un punto de contacto fértil entre texto y lector. En el título que otorgó al soneto González de Salas la función está descrita sencillamente como "lenguaje en el silencio"; de mayor elocuencia es la frase del mismo soneto: "voz tiene en el silencio el sentimiento". Lo que nos comunican los huecos entre cada uno de

<sup>13</sup> "The Reading Process", en Lodge, *op. cit.*, p. 212.

los poemas es esta voz en el silencio. Al principio de esta ponencia me permití sugerir que los enlaces entre los poemas tenían una analogía con el arte visual. Al tener en cuenta los huecos entre ellos, sin embargo, me parece que la semejanza reside en lo auditivo más bien que en lo visual: se trata de la alternancia de enunciación y silencio. Los silencios intermedios son estructuralmente imprescindibles y la semejanza se da tanto con la música como en el habla. Sin la cesación del sonido, ya sea por el micro-segundo imperceptible, ya sea por la pausa enfática, la articulación se volvería desordenada y caótica. Por cuanto que los espacios que circundan los poemas en una secuencia poética representan un área del macro-texto que debe habitar el lector, hay que considerarlos como ladrillos, si no piedras angulares, en la construcción, mejor, la vivienda, que es la obra total.

D. GARETH WALTERS  
Universidad de Glasgow

### BIBLIOGRAFÍA

- CULLER, Jonathan. *Structuralist Poetics: Structuralism, Linguistics and the Study of Literature*. Londres: Routledge and Kegan Paul, 1975.
- GREENE, Roland. *Post-Petrarchism: Origins and Innovations of the Western Lyric Sequence*. Princeton: Princeton University Press, 1991.
- ISER, Wolfgang. "The Reading Process: a Phenomenological Approach", *New Literary History*, III (1972), 279-99, citado en David Lodge (editor), *Modern Criticism and Theory: a Reader*. Londres y Nueva York: Longman, 1988.
- QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas: obras en verso*. Ed. de L. Astrana Marín. Madrid: Aguilar, 1943 y ss.
- QUEVEDO, Francisco de. *Obras completas I. Poesía original*. Ed. de J. M. Blecua. Barcelona: Planeta, 1963.
- QUEVEDO, Francisco de. *Poems to Lisi*. Ed. de D. Gareth Walters. Exeter Hispanic Texts, XLV. Exeter: University of Exeter, 1988.
- SMITH, Paul Julian. *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*. Londres: The Modern Humanities Research Association, 1987.
- STURM-MADDOX, Sara. "Transformations of Courtly Love Poetry: *Vita Nuova* and *Canzoniere*", en *The Expansion and Transformations of Courtly Literature*. Ed. de Nathaniel B. Snow y Joseph T. Snow. Athens, Georgia: The University of Georgia Press, 1980.
- WALTERS, D. Gareth. "Conflicting Views of Time in a Quevedo Sonnet: an Analysis of 'Diez años de mi vida se ha llevado'", *Journal of Hispanic Philology*, IV (1979-89), 143-56.
- WALTERS, D. Gareth. "Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo", *Criticón*, XXVII (1984), 55-70.

## PASADOS CASI 350 AÑOS DE LA MUERTE DE QUEVEDO

A dos años del CCCL aniversario de la muerte de don Francisco de Quevedo y Villegas, el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid ha celebrado la XIII edición del Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro convocado bajo el título general de *Francisco de Quevedo y su tiempo*, en los lugares de Madrid y Miraflores de la Sierra los días 25, 26 y 27 de marzo de 1993.

La jornada matinal del día 25 se celebró en la Sala de Juntas del Decanato de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Autónoma de Madrid. La decimotercera edición de *Edad de Oro* no podía tener mejor candidato que la figura literaria predilecta de su director, Pablo Jauralde —confundido constantemente con Quevedo—, quien en la presentación delega, como siempre, la responsabilidad en la Comisión Organizadora, verdadera *anima seminarii*, e insta a los colegas ponentes a “atacarse”.

Curiosa fue la coincidencia de publicaciones quevedianas con el Seminario, como si las editoriales se hubieran puesto de acuerdo. Se presentó el volumen XII de la revista *Edad de Oro*. Si hacía un año que J. O. Crosby y Pablo Jauralde habían editado *Quevedo y su familia*, J. Riandière La Roche mostraba sus *Nouveaux documents quévédiens*, Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaustre Galiana los *Índices de la poesía de Quevedo* y James O. Crosby, en la conferencia inaugural, los tomos de su edición de los *Sueños*.

Advertiendo que “no hay nada peor que una mala conferencia que no se oye”, la ponencia del profesor Crosby versó sobre 43 cartas inéditas de Quevedo, de las que el padre Abad hizo una rápida copia revisada, revelándose en 1735 por un manuscrito los destinatarios: J. A. Velázquez y P. Pimentel, que posibilitaban que Quevedo estuviera —en prisión, donde podía escribir a unas personas, no a otras— al tan-

to de la actualidad nacional como internacional y de los hechos histórico-políticos como se ve a través de las cartas recibidas regularmente por ellos. Una de las cartas relata una parodia literaria del episodio de la caída del Conde-Duque. Finalmente, contó su aventura bibliófila con las cartas manuscritas del “satírico genial”.

Seguidamente, se desarrolló la primera sesión con el tema “Primera imagen de Quevedo”. La profesora Lía Schwartz presentó “los estudios quevedianos”, un completísimo repaso sobre las líneas críticas pasadas y actuales, y su alcance y actuación en la producción quevediana: (sub)géneros, temas, formas métricas, léxico, personajes dentro del canon barroco y usos retóricos según una cronología. Pese a que “hoy es siempre ayer” en la bibliografía, manifestó que las ediciones recientes (con las ediciones de Lázaro para *El buscón* y Blecua para la poesía como “Vulgatas”), los proyectos investigadores y cambios en las prácticas filológicas llavarán a una comprensión más cabal de Quevedo y nuevas miras sobre su obra. Y que las últimas tendencias son un renovado interés por las fuentes de la poesía amorosa, reconstruir los contextos sociales, políticos y familiares de Quevedo, así como abordar su epistolario.

El profesor Maxime Chevalier en su “Para una historia del conceptismo” desplegó un amplio panorama de la oralidad y su ubicación en el conceptismo. Subrayó las interferencias de la transmisión oral y escrita —muchos dichos son aprovechados por escritores del Siglo de Oro— en la recopilación de actitudes como el “motejar o apodar indistintamente” y de motivos de humor —recogida en parte por Covarrubias y Correas—, practicados ya en la época de los Reyes Católicos, en la que surgen los poetas repentistas, agudos improvisadores admirados por Cervantes y que nosotros postramos. Posiblemente, habrá de reescribirse la historia de la poesía del siglo XVII teniendo en cuenta otros paradigmas.

A continuación, Alfonso Rey disertó acerca de los “Criterios y prejuicios en la edición de la poesía (moral) de Quevedo”. Postuló, apoyándose en testimonios de época, que Quevedo escribía conjuntos de poemas, que confeccionaba pacientemente según una ordenación precisa y una unidad de sentido, afirmando que esta distribución poética afecta a la interpretación de la obra quevediana y descubriendo su faceta correctora, para la publicación, de reescritura y de orden por motivos estilísticos y de ultimador de géneros. Es una llamada de atención a los editores modernos a la vez que entierra la tendencia a explicar la obra como expresión de su personalidad y no en las coordenadas literarias de su época.

Por último, divididos por el Quevedo “ordenado o desordenado”, se concluyó la sesión con un agradable coloquio: las puntualizaciones de Lía Schwartz de que *El buscón*, desde una perspectiva moderna, ha sido el texto más asediado; de Ignacio Arellano sobre las distintas vías que producen el juego de las palabras “va llena” y de Maxime Chevalier de que no está sancionado el que la preferencia por el motejo se diera más en la época áurea.

Por la tarde nos trasladamos a Miraflores, retiro y “arrabal de senectud”, para

reanudar el seminario con la sesión segunda bajo el tema “Vida y obra”. La presentación corre a cargo de Pablo Jauralde Pou, quien transmite el descubrimiento de Jaime Moll de que la edición de *El buscón* de Zaragoza de 1624, tenuta como texto con grandes variantes, es pirata, procedente de Barcelona.

La sesión es iniciada por Isabel Pérez Cuenca, quien nos descubrió el interés para el estudio de una caja de varios que se encuentra en la Biblioteca Nacional de Madrid. Esta caja contiene obras de Quevedo, billetes con datos históricos, un contrato para las obras de impresión, papeles que podrían permitir la recreación del códice de Cándamo, etc. La profesora Pérez Cuenca llamó la atención sobre la fantasía de algunas de las atribuciones.

El profesor A. López Ruiz defendió la autoría de Pellicer para *La defensa de España*, rechazando la de Quevedo, quien le había elogiado, por lo que algunas opiniones sobre política y moral deberían ser revisadas. Asimismo descubrió al público asistente las joyas del bibliófilo A. Moreno Martín, que podrían ofrecer un valioso saber sobre la vida y época quevedianas, en particular, la relación de Quevedo y la nobleza andaluza.

Antonio Azaustre, de la Universidad de Santiago, trazó un estudio de la utilización estilística de diferentes períodos sintácticos y figuras retóricas según los géneros, temas, preocupaciones y cronología de veinte textos prosísticos de Quevedo frente a textos clásicos. El diálogo prosiguió con un refrigerio en *La cristalera* hasta que cayó la noche.

Tras el descanso, la mañana nos trae a “Quevedo y la cultura de su tiempo” (sesión 3). Bajo la presidencia de la profesora Schwartz, Sagrario López Poza definen la posible relación entre la *Tabla de Cebes* (una lección didáctico-moral de vicios y virtudes) y *Los sueños*. Recalcó las muchas ediciones que tuvo en el siglo XVI, algunas con grabados, de imaginería (personajes, pasajes) común y conocida por Quevedo. También recordó la parecida plasmación —consabida por Quevedo— en la obra de El Bosco, quien bebía de la *Tabula Cebetis*.

Ángel Sierra, por su parte, analizó la herencia de los clásicos recogida por Quevedo en los elogios al duque de Osuna y en otros sonetos; así, v.g., los poemas encomiásticos tienen como modelo a los epigramas griegos. Estableció que a partir de 1613 los usos retóricos familiarizan las composiciones y advirtió la sospecha de la intervención del editor González de Salas en algunas de ellas.

La sesión 4 con el tema “Historiografía y política” fue presentada por Domingo Ynduráin. El primero de los cuatro conferenciantes fue Victoriano Roncero, quien hizo referencia a dos obras de recopilación de Francisco de Quevedo: el *Mundo caído*, vuelta a la creación literaria tras el servicio en Nápoles, y *Anales de quince días*, contemporánea a los hechos narrados, que intenta exaltar la política de Osuna a la vez que muestra añoranza de los tiempos de los Reyes Católicos.

A continuación, Mercedes Sánchez presentó su estudio sobre el códice Barnuevo, que contiene 43 cartas autógrafas de Quevedo y otras dictadas por el autor con

su trémula firma al pie. Escribe desde la Torre de Juan Abad, Villanueva de los Infantes y Madrid, teniendo como receptor principal a Sancho de Sandoval. Las cartas constituyen una auténtica gaceta de la época dividida en sus aspectos privado, literario e histórico, sobre los que sobresale el hombre inquietado.

La ponencia de H. Etinghausen vino a completar la idea de que las cartas eran un buen modo para estar al corriente de la actualidad política, destacando los sucesos de la Corte y la Guerra con Francia. Parte de la prensa era impresa, publicando relaciones o cartas, con las que sonetos y escritos políticos estaban relacionados. Quevedo conocía la “Gaceta o compendio de noticias”, que comentaba o parodiaba, siendo él mismo una auténtica gaceta de vitalidad conceptista o relator de relaciones en contraste con el aspecto satírico-idealista de éstas.

Seguidamente, J. Riandière La Roche elaboró una “clasificación de la obra de Quevedo”. Puso de manifiesto el cariz político de *La hora de todos*, antes moral, y de la *Vida de Marco Bruto* (a través de Plutarco) —sobre el tiranicidio— y cómo desde el presente eran una indagación en el pasado en favor del momento histórico presente: Quevedo escribe discurso. Advirtió asimismo sobre el peligro de fechar textos a partir de formas recurrentes.

Por la tarde, se desarrolló la sesión 5, presidida por Alfonso Rey y dedicada a la poesía de Quevedo. G. Walters se ocupó del proceso poético, de la alianza entre texto y lector y la convergencia en los *Poemas a Lisi* entre texto y silencios: la amada es instigadora y lectora de los silencios, pues quien manda silencios los recibe. Así los huecos entre cada uno de los poemas son la voz del silencio. Y que la secuencia de sonetos —de estructura no totalmente fijada— forma un mundo coherente en los que el “hoy” actualiza el momento de la creación como el de las sucesivas lecturas.

Ana María Snell analizó “el lenguaje de los bailes de Quevedo” en los que la dicotomía interior-exterior es asimilable a las de alma-cuerpo, realidad-apariencia o significado-significante, tratándose de piezas cortas de entre actos de comedia, bailadas (pasos de pasión o ritmo de reloj de otros bailes) y gesticuladas, cantadas y dialogadas o no, en las que el baile podía ser asociado con lo prostibulario y ser personificado.

La profesora M. Roig Miranda analizó la utilización diversa de un texto bíblico del Antiguo Testamento en dos sonetos y un texto en prosa de Quevedo. La *Biblia*, sobre la que la libertad era mayor en España, era un punto de partida para la interpretación, mezclando referencias paganas, con desfase entre el contenido de lo escrito y la palabra bíblica, aunque con una postura respetuosa en tono moral ante la ingente sabiduría de Dios. Indicó que podía haber referencia a algún sacrilegio de la época.

Prosiguió S. Fernández Mosquera, que habló de la “intertextualidad y desviación temática en Quevedo” procedentes de hechos anecdóticos o de fuentes literarias, que llevan a una literaturización de los sucesos o a un aprovechamiento políti-

co, produciéndose modificaciones en el significado. Por último, Carlos Vaíllo disertó sobre la sátira en Quevedo, situando su origen en la sátira romana, de estructura suelta, sin contornos definidos, versátil. El autor adaptaba un patrón —que imponía una estructura— literario o del habla para satirizar un objeto diferente o trasladaba fórmulas del relato al poema.

El seminario, corto y escurridizo, llegaba a su final. En la mañana del día 27 se clausuró el Seminario con la sesión “Interpretación y coloquio general”. Preside en esta oportunidad la mesa Claudio Guillén, quien presenta al profesor James Iffland. Éste expone su comunicación sobre el romance quevedesco “Testamento de don Quijote”. Destacó que para Quevedo la figura de don Quijote tiene una primera visión entremesil, viendo en el romance una parodia hilarante y un signo de libertad, pero llamando la atención sobre la posibilidad de que la burla pueda esconder un planteamiento ideológico serio, una visión política de la obra de Cervantes. El romance supone una queja de Quevedo sobre la falta de decoro del final cervantino. Defendió, asimismo, la posibilidad de que esta obra quevediana pudiera preceder a la 2ª parte del *Quijote* y que con el de Avellaneda fuesen tenidos en cuenta por Cervantes a la hora de redactar el *Quijote* de 1615.

Una animada y, a veces, polémica discusión dio fin a este seminario. Sobre el romance quevedesco analizado por Iffland, Ignacio Arellano realizó algunas precisiones textuales y Claudio Guillén planteó de nuevo la posibilidad de una lectura cómica o seria. El profesor López Ruiz llamó la atención sobre la amargura que revela el poema, mientras que José Montero señaló la existencia de diversos elogios de Quevedo a Cervantes, en línea muy distinta a la que parece apuntar el romance. Ettinghausen llamó la atención sobre la manera de sermonear de Sancho. Crosby apuntó que pudiera ser una parodia del género de los testamentos, sobre lo que también se mostró partidario Chevalier... Interesante asimismo fue el debate que se suscitó sobre la manera de escribir de Quevedo. Alfonso Rey propone un Quevedo intelectual, pensador, que tiene en cuenta los patrones clásicos, que estructura su obra filosófica y moral y que reordena su poesía de acuerdo con un planteamiento establecido a lo largo de su vida. Jauralde objeta que a Quevedo, hombre de actualidad, lo llevaba “el río de la vida”. Crosby apunta que una revisión continua de los poemas no conlleva en sí una ordenación. Guillén se pregunta si es posible un conjunto ordenado en un hombre que siente el mundo e Iffland se pregunta por qué si había una personalidad supuestamente ordenadora, Quevedo practica cosas tan contradictorias, tantos géneros y tan extensos, que, además, si algunos eran géneros, no estaban destinados a pervivir, como puntualiza Jauralde, pese a lo que Rey defiende esa unidad. Finalmente, Guillén reflexiona sobre la “tragedia” de Raimundo Lida quien no llegó a tener una idea ordenada sobre la obra y el pensamiento quevedianos. Lía Schwartz señala por su parte que detrás de una creación siempre hay un modelo, pero si ésta es la clave, apunta Iffland, ¿cómo no hay 30 o 40 quevedos?: “briago que disimula en la cojera” sólo hay uno.

Y, así, la conversación dio lugar a la tradicional comida de clausura, en la que se fueron despidiendo las miradas. Tras el paseo por los olorosos pinos tocó la vuelta sobre ruedas a Madrid, y un hasta luego de las ilusiones.

Más queda decir de este seminario, aconsejarte lector, que te acerques a sus letras, pues si no, menos de oro, “tu Edad se pasará mientras lo dudas”.

ANTONIO GAGO RODÓ

## LA INVENCIÓN DE LA NOVELA

La Casa de Velázquez nos tiene acostumbrados a excelentes muestras organizativas en seminarios sobre la Literatura Española del Siglo de Oro y su investigación. El que se llevó a cabo en tres sesiones (I: 30 de noviembre-1 de diciembre de 1992; II: 29-30 de marzo de 1993; III: 7-8 de junio de 1993) con el título de *La invención de la novela*, coordinado por el cervantista Jean Canavaggio, no exceptúa esta tónica. La calidad de las ponencias, así como la gran altura que mostraron los debates de los que intervinieron, gustó al escaso pero fidelísimo auditorio que asistió a su desarrollo. Este seminario se propuso como objetivo el reunir especialistas sobre la novela áurea para que intercambiaran informaciones e ideas, llevar a cabo un reconocimiento del “estado de la cuestión” a lo largo de los años ochenta y, especialmente, ayudar a renovar el interés de los jóvenes investigadores por las materias tratadas. Puede decirse que alcanzó sobrado de fuerzas esa triple meta.

Cada una de las tres sesiones tuvo una orientación concreta: se centró la primera en la narrativa del primer renacimiento y, dentro de este período, en el *Viaje de Turquía*, la narración caballeresca y el género pastoril. La segunda tuvo como objeto la picaresca, y en ella se trataron las fuentes y obras de referencia obligada (*Lazarillo de Tormes*, *Guzmán de Alfarache*, el *Buscón*), paralelamente a temas esenciales de fondo. Se centró, por último, la tercera sesión en Cervantes, y tuvieron como denominador común las tres la ponencia inicial de cada una, dedicada a la recensión de lo investigado sobre el tema entre 1980 y 1990, y la mesa redonda con que se culminaron.

En el inicio de la primera sesión Joseph Pérez dirigió a los asistentes unas palabras de bienvenida como director de la institución organizadora del seminario. Acto seguido, el coordinador del mismo, Jean Canavaggio, expuso las líneas generales por las que iban a discurrir las intervenciones y el tono de los coloquios, siempre de

acuerdo con el triple objetivo inicial del seminario hispanofrancés. Comenzó interviniendo Víctor Infantes, de la Universidad Complutense, con una colaboración titulada *Las ficciones narrativas del renacimiento: estados de las cuestiones*, en la que aportó información de primera mano sobre los últimos trabajos publicados, en prensa, o en forma de tesis doctorales ya defendidas y en trance de hacerlo. Delimitó el campo de acuerdo con dos ejes (el de las obras publicadas entre 1487 y 1605 y el de la investigación de las mismas entre 1980 y 1991) y se aplicó a referir los avances experimentados en los géneros narrativos del quinientos. La ponencia, por evidentes razones de falta de tiempo, concentró citas y fechas con una profusión de la que el profesor Infantes se disculpó previamente. La completa información que contenía, no obstante, será de gran utilidad para los investigadores si, como parece, se publican las actas de este seminario.

La segunda intervención, a cargo de la profesora Sylvia Roubaud, de la Universidad de París-IV, versó sobre un campo en el que es especialista harta conocida: los libros de caballerías. Concretamente, su conferencia se tituló *Calas en la narrativa caballeresca renacentista: Belianís de Grecia y Clarián de Landanís*, y tuvo por objeto el análisis de ambas obras (publicadas la segunda entre 1518 y 1528 y la primera entre 1530 y 1540) como muestras aisladas, representativas del momento que vive la novela de caballerías. Constituyó una intervención llena de sugerencias para los que se atreven a aventurarse por la aún no bien explorada selva de nuestros libros caballerescos y en ella se animó a ir más allá del *Amadís* de Montalvo. Además la intervención fue enriquecida con la muestra de unos mapas que ilustraban las correrías de los héroes de las novelas.

En tercer lugar, tras una breve presentación de don Francisco López Estrada, expuso el profesor de la Universidad de Zaragoza Juan Manuel Cacho Bleuca su ponencia *El libro del caballero Cifar*, con la advertencia previa de que se iba a referir no al texto medieval, sino a la edición del impresor sevillano Juan Comberger de 1512. La particularidad de ésta estribaba en su carácter de adaptación de un texto medieval y acaso su propósito era hacer pasar por novela de caballerías un texto antiguo. Lo cierto es que este *Cifar* fue un fracaso comercial por lo que parece colegirse de la inexistencia de más ediciones, si bien el intento es una muestra de que algo se movía en el siglo XVI que hacía necesarias nuevas formas de narrar. La aportación del profesor Cacho Bleuca resultó muy sugerente, y provocó un jugoso anticipo del debate que se desarrollaría al día siguiente.

El día 1 de diciembre tuvo lugar la segunda jornada de esta primera sesión, que comenzó con una ponencia del profesor Agustín Redondo, de la Universidad de París-III, quien fue presentado brevemente por Juan Manuel Cacho Bleuca. *El Viaje de Turquía: una nueva forma de narrar*, que así se titulaba su aportación, estuvo orientada a los contenidos genéricos presentes en este "diálogo", obra esencial para los estudiosos de los orígenes de la novela. Si la obra es una relación de ideas nuevas sobre las que se elabora un pacto narrativo entre los personajes de Pedro y

Juan, en ella confluyen el teatro (a lo que contribuyen no poco las pullas y bromas chocarreras de los contertulios), la novela bizantina (entre otras cosas por la presencia del amor, las aventuras y la peregrinación, aunque no sea Pedro un típico personaje del género), y la crónica (en buena parte por lo que tiene de narración de costumbres turcas y de referencia a la vida imperial). Todo ello da como resultado un diálogo lucianesco con diferentes orientaciones genéricas, una nueva técnica y una nueva forma de plantear la autobiografía de un yo que resulta ser piedra angular de la obra. Intervino con amenidad el profesor francés, y de nuevo se vio destacada la particularidad de esta obra en la narrativa áurea. En contestación a la pregunta posterior de por qué no se publicó, Agustín Redondo, tras achacar a su tono satírico, difícilmente aceptable en un ambiente como el de la contrarreforma, la razón de no haber sido impresa, se lamentó de que ese hecho hubiera impedido al *Viaje* influir en toda la literatura posterior.

Asunción Rallo Gruss, profesora de la Universidad de Málaga, intervino en segundo lugar en esta jornada, dedicando su ponencia a *La Diana de Montemayor como confluencia de géneros narrativos*. Resultó interesante el enfoque que aplicó al tema del perfeccionamiento del género pastoril como novela, sobre todo con vistas a la explicación de por qué Montemayor dio con la fórmula que otros escritores coetáneos y amigos suyos (Ribeiro, Reinoso, Feliciano de Silva) no atinaron a lograr en sus obras. El planteamiento central de la intervención de la profesora Rallo se aplicó retomando la idea de Bataillon de que la pastoril estaba relacionada con la novela griega. Si bien resulta aceptable ese planteamiento teóricamente, no se puede decir que venga a sustituir el género áureo al griego, y en cuatro puntos se demostró esta idea (la ambientación como marco, el viaje como continuidad temporal, la reconversión de la novela griega en sentimental y el tratamiento de la figura de los salvajes). Por último, la conferenciante reflexionó sobre la innovación contenida en el título de la obra. *La Diana* indica la importancia de los personajes femeninos, resalta la idea del sentimiento amoroso en soledad (en especial frente a las parejas que daban título a las aventuras griegas), y se sirve del artificio de hacer confluir las historias en un personaje para otorgar modernidad a la novela.

Concluyó el primer ciclo el profesor Claude Allaigre, de la universidad de Pau, con su intervención acerca de *Lo pastoril y su novelización en La Galatea de Cervantes*. Presentado por el distinguido cervantista Michel Moner, el profesor Allaigre se aplicó a analizar la obra cervantina con el planteamiento, entre otros problemas, del importante tema de la onomástica de los personajes. En una conferencia tras la que resultaba difícil no adivinar muchos de los problemas con los que, en su labor de traducción al francés de la *Galatea*, se ha debido encontrar el ponente, se llegó a la conclusión, con la vuelta a un planteamiento ya clásico de Avalle-Arce, de que Cervantes escribe su novela con un propósito experimental y se basa en un género con más posibilidades líricas que novelísticas. Por eso se ve tan limitado en su intento de sacar personajes de su estancamiento poético hacia el terreno de la novela.

La mesa redonda que coronó la sesión I del seminario estuvo moderada por Víctor Infantes, y se dedicó en su integridad al debate del problema de denominación de las obras, las titulaciones, las clasificaciones y las cuestiones genéricas. Todo ello acabó llevando al problema raíz de cómo definir la novela. Es destacable el que saliera a la luz la cuestión de si debía describirse como “ficción narrativa”, y que no encontrase consenso total la propuesta. La falta de precisión del propio término “novela” fue destacada por Claude Allaigre, que lo calificó, por esta razón, de acientífico. Sin llegar a un acuerdo en un, por otra parte, entretenido intercambio de impresiones, el moderador del coloquio propuso hacer un pequeño resumen a cada uno de los colaboradores de los problemas que quedaban en el aire en los campos concretos que ellos estudiaban. Se cerró así el primer ciclo del seminario, con la formulación de lo que en la próxima década sería deseable que constituyese el “estado de la cuestión”.

La sesión II trajo otras seis ponencias, seguidas por mesa redonda, acerca del género picaresco. De nuevo Jean Cannavaggio recordó las orientaciones del seminario, e introdujo paralelamente algunas ideas básicas sobre la picaresca y sus relaciones con el concepto de novela. Se dio inicio así a la tercera jornada, con la intervención del profesor Michel Cavillac (a la que precedió una presentación de Maxime Chevalier), de la universidad de Burdeos III, titulada *La picaresca: estado de la cuestión*, en la que, al igual que había hecho Víctor Infantes en la sesión I, se efectuó un repaso de las controversias y los problemas que el género ha suscitado en la última década. Se señalaron los instrumentos de trabajo de los estudiosos y los avances metodológicos y, ante todo, las ediciones nuevas con que cuentan los hispanistas en este período. En una relación pormenorizada de los problemas y las lecturas diferentes de las novelas, se repasaron los estudios y su adscripción a corrientes nuevas, aunque el ponente prestó una atención muy especial, casi exclusiva, al *Guzmán de Alfarache* en este punto como pieza clave del debate sobre el origen del género. Fue en definitiva una provechosa ponencia la del profesor Cavillac, que se centró bastante (tal vez lo favoreció el hecho de que el objeto de la conferencia fuera un género único, y no un panorama completo de tipos de narración) en los problemas concretos.

Alberto Blecua, de la Universidad Autónoma de Barcelona, habló en segundo lugar, con una interesantísima colaboración que remitía a un artículo suyo de 1971 poco conocido. *El Baldo y la génesis de la picaresca* fue el nombre de una comunicación que se centró en el análisis de esta traducción libre del *Baldus* latino, impresa en Sevilla en 1542. Este extraño libro de caballerías es traducido con una sistemática eliminación de elementos paródicos y antiheroicos, y nos muestra historias que pueden constituir fuentes lejanas del *Lazarillo* o el *Coloquio de los perros* cervantino. Blecua puso de relieve la necesidad, cuanto menos, del conocimiento de este libro como base de estudio de la picaresca en lo concerniente al rastreo de fuentes, y se planteó la posibilidad de que más de uno de los escritores del XVI lo tuviera presente en el momento de ponerse a escribir.

Ana Vian Herrero, de la Universidad Complutense, que fue presentada por Víctor Infantes, cerró esta tercera jornada con su intervención sobre *El Diálogo de las Transformaciones, la tradición satírica menipea y los orígenes de la novela picaresca*. A lo largo de la exposición resaltó las relaciones entre la percepción de Luciano, las sátiras menipeas y la tradición retórica en que estas se toman para explicar la confluencia genérica que ostenta el *Diálogo de las Transformaciones*. Relacionados con el *Crotalón* principalmente, se analizaron los elementos esenciales de aquel diálogo aplicados a un análisis de la picaresca (la presentación de espacios y personajes, los elementos biográficos, el problema de la verosimilitud, la crítica social). La ponencia acompañó temáticamente en muchos aspectos a la que la había precedido, lo que constituyó un acierto cara a los asistentes a un seminario con tema tan propenso a la dispersión. Concluyó así la tercera jornada, dejando bastante cubiertas algunas de las cuestiones básicas del género que habría que tener claras al día siguiente, en que se verían los casos de las obras concretas.

En efecto, la cuarta jornada se dedicó a los tres primeros exponentes de la picaresca: el *Lazarillo*, el *Guzmán* y el *Buscón*. Maxime Chevalier, de la Universidad de Burdeos III, presentado por el profesor Cavillac, dictó una ponencia sobre un tema apasionante (*Folklore y literatura: Lazarillo de Tormes otra vez*) con la amenidad que lo caracteriza. Además de tratar aspectos de la cuentística presentes en la obra anónima (remitiendo con modestia a la autoridad de Julio Camarena), labor en la que observó la existencia de restos de seis cuentos en el *Lazarillo*, se aplicó al análisis de los aspectos folclóricos de los personajes, en especial de las figuras del ciego, el mozo de ciego y el escudero. También se centró en exponer una síntesis de los tipos de cornudos que daban lugar a modelos literarios (el ignorante, el consentido, el quevediano) para mostrar cómo Lázaro se sitúa en un tipo (el cornudo que sabe y consiente) alejado de una tradición que prefería al ignorante. En esta onda, el anónimo autor del *Lazarillo* alteró y modificó personajes que le brindaba la tradición, según concluyó Chevalier, y si bien estos personajes eran conocidos por el público, este los recibió ya con una importante pérdida de rasgos tradicionales.

La segunda ponencia de esta cuarta jornada fue dictada por Henri Guerreiro, de la Universidad de Toulouse-le-Mirail, y llevó por título *El Guzmán de Alfarache, una "poética historia" al servicio de un realismo sin fronteras*. El profesor Guerreiro tomó como punto teórico de referencia a Francisco Cascales para establecer una precisión concreta de la diferenciación entre Poesía e Historia, y fundamentar un trabajo en el que demostró con solidez el propósito realista de Mateo Alemán a la hora de escribir su obra. Reconociendo la provisionalidad de sus conclusiones —además de Cascales hubiese resultado interesante tener en cuenta a López Pinciano—, se pudo ver cómo la verosimilitud se sitúa al servicio de la historia que se cuenta, dando como resultado una obra realista a todas las escalas.

Siguió a esta intervención, tras un pequeño descanso, la que cerró esta segunda sesión. Presentado por Ana Vian, Pablo Jauralde, de la Universidad Autónoma de

Madrid, habló de *La técnica narrativa de Quevedo en el Buscón*. Después de su intervención el profesor Cavillac moderó la mesa redonda final de esta sesión, en la que las discusiones tuvieron tres puntos centrales de atención: La tradición y la modernidad en la picaresca y su oposición a otros discursos narrativos del momento, así como los embriones novelescos; las modalidades del discurso picaresco, técnicas narrativas, dialogización, etc.; y por último la finalidad de este discurso, su voluntad de realismo y verosimilitud. Para terminar se procedió (al igual que se había hecho en la primera sesión) a la propuesta de campos de investigación aún inexplorados. Así, Cavillac se interesó por el *leit-motiv* de la venganza, Pablo Jauralde por la necesidad de elaborar un mapa de la constelación de géneros en prosa, Ana Vian por un estudio mejor y más exhaustivo de los textos para fijar su adscripción genérica de un modo más preciso, y Maxime Chevalier por explorar más intensamente el vocabulario. El “estado de la cuestión” de la picaresca para dentro de diez años, de este modo, habría de seguir por líneas de avance en estas direcciones.

La tercera sesión, dedicada al papel de Miguel de Cervantes en la génesis de la novela moderna, tuvo de nuevo su inicio en las palabras de Jean Canavaggio que, por tercera vez, reiteró los agradecimientos a los asistentes y participantes. Presidió las dos primeras intervenciones la profesora María Cruz García de Enterría, de la Universidad de Alcalá de Henares, quien presentó en primer lugar a Michel Moner, profesor de la Universidad de Grenoble III. Éste leyó una ponencia titulada *Cervantes y la novela: estado de la cuestión*, en la que actualizó ideas de otro artículo suyo de 1988 y versó sobre los temas a los que los estudiosos del escritor de Alcalá de Henares se han dedicado preferentemente en la década 1980-1990. A partir de Américo Castro y su conocido estudio de 1925 *El pensamiento de Cervantes*, donde se establece la dicotomía “Universal poético-Particular histórico” que da la clave del debate actual sobre Cervantes y ha condicionado todos los trabajos relevantes de la década de los ochenta, tras exponer algunos de los hitos (congresos, publicaciones) que han marcado al cervantismo institucional en esos diez años, pasó a recordar brevemente los temas preferentes de atención. Tales son las reflexiones sobre la literatura caballeresca y la picaresca, el trasfondo folclórico, la atención a los personajes principales y a episodios concretos del *Quijote*, el interés mayor por Avellaneda y, también, los trabajos crecientes sobre la *Galatea*, el *Persiles*, las *Novelas Ejemplares* y el propio *Quijote*. Prestó más importancia Michel Moner a los campos principales de investigación, que agrupó en cuatro, y fundamentó este número en las etapas del proceso creación-recepción: la genética textual, los estudios paratextuales, la cuestión del género y, por último, los problemas narratológicos.

Tras un corto debate abierto en el turno de preguntas, Monique Joly, de la Universidad de Lille III, intervino refiriéndose a la picaresca en la obra de Cervantes. En su ponencia *Cervantes y la picaresca de Mateo Alemán: hacia una revisión del problema*, con un tema que no es nuevo pero que requería ser revisado una vez más, según la conferenciante, mediante careos textuales para ver las personales ree-

laboraciones de Cervantes sobre Alemán, esta ilustre cervantista hizo una sistemática comparación entre el *Guzmán* y varias de las Novelas Ejemplares (*Rinconete y Cortadillo*, *La ilustre fregona*, *El coloquio de los perros*) en su búsqueda de otras vías de acercamiento a la creación cervantina.

Después de un descanso, bajo la presidencia de Steven Hutchinson, se expusieron otras dos comunicaciones. En primer lugar Luis Iglesias Feijoo, de la Universidad de Santiago de Compostela, dictó su ponencia *El manuscrito hallado en Toledo: la verdadera historia de la Historia de Don Quijote*. Trató de los capítulos VIII y IX de la primera parte del *Quijote*, de 1605, y puso de manifiesto cómo Cervantes es el autor de una obra que “no sólo cuenta una historia, sino que cuenta cómo se cuenta la historia, componiendo de este modo y al mismo tiempo la primera novela moderna y la primera metanovela”. El objeto de la ponencia se centró en la existencia de dos obras (*la Historia de Don Quijote* de Cide Hamete y *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha* de Miguel de Cervantes) y el problema del segundo autor. El ponente expuso en un minucioso análisis de la voz del narrador los grandes e intrincados problemas de la narratología en la inmortal novela, e imprimió una modestia que, en propias palabras, lo llevó a “intentar simplificar el problema de los autores, pero no resolver la cuadratura del círculo”.

Se cerró la quinta jornada con la intervención de José Manuel Martín Morán, de la Universidad de Torino, que dedicó su trabajo a *La coherencia textual del Quijote*. El profesor Martín concretó el objeto de su atención en los numerosos descuidos del *Quijote*, demostrando que Cervantes concebía el texto de un modo diferente en tanto que aplicaba varias unidades de congruencia textual. Varios puntos resaltables de la novela le confieren una peculiar coherencia al texto, haciendo posible que, pese a todo, se vea el *Quijote* de un modo unitario sin ningún problema, sin que dejen de contribuir a ello las asociaciones libres de personajes. De nuevo la falta de tiempo privó a los asistentes de un largo turno de preguntas que, en su inicio, prometía una jugosa discusión sobre varios puntos de tan interesante ponencia.

La sexta y última jornada fue presidida por el profesor Francisco López Estrada en su primera parte, quien presentó a los profesores Javier Blasco, de la Universidad de Valladolid, y Jean-Michel Lasperas, de la Universidad de Montpellier III. El primero habló sobre *Narración novelesca y debate intelectual: las Novelas ejemplares*. Estableció en una enjundiosa intervención que la obra cervantina es esencial en un momento de génesis de la novela moderna y, bajo esta premisa, disertó sobre las adscripciones genéricas; el respaldo teórico del concepto de novela y las distinciones entre *facecia*, *exemplum* y *romance* frente a un término que, por primera vez, aparece de un modo propio y preciso en las Novelas Ejemplares; el problema de la novela-marco; el tratamiento de la picaresca por Cervantes según la diferente asociación de tres elementos —filosofía, murmuración, predicación— o la novela como transición, que surge en un momento preciso situado entre dos concepciones —entre el siglo XVI, siglo de la razón pura, y el XVII, centuria cientifista—. El

profesor Lasperas orientó su ponencia *Hacia una definición de la novela corta*, poniendo colofón teórico a la conferencia precedente, y despertó una polémica que luego se reflejaría en la mesa redonda final.

Ésta fue moderada por Michel Moner. Asistieron todos los ponentes y se contó, además, con la presencia de varios cervantistas y estudiosos que intervinieron con oportunidad. Aunque el profesor Moner quiso centrar el debate en tres temas (el modelo del héroe; las reflexiones sobre lo verosímil de Cervantes, reflejadas en su adopción de preceptos; la falta de importancia de las incongruencias desde un punto de vista lúdico del texto), la mayor parte de la discusión derivó hacia caminos más generales como los problemas del género (y, en especial, la validez de la dicotomía *novel-romance*). El otro gran tema que presidió la discusión, relacionado con el anterior y alternando con referencias a las conferencias más polémicas —las de J. M. Martín Morán y J. M. Lasperas— y animada discusión de algunos de sus puntos, fue el de la terminología y la necesidad de utilizar la palabra “novela” de acuerdo con el concepto que en el Siglo de Oro se acuñó para caracterizarla. La adopción de términos como “poema épico en prosa” o “ficción narrativa”, así como el hablar de “libros de pastores” o “libros de caballerías” en lugar de “novelas” fueron las alternativas propuestas por varios de los participantes. No fue tan tormentosa la discusión —dijo Luis Iglesias Feijoo— como el inclemente temporal que en el exterior se desató durante la mesa redonda, aunque resultó un debate muy animado en el que sólo se echó de menos —al contrario que en las otras dos sesiones— una formulación concreta de las necesidades que, en la década de los noventa, sería deseable que fuesen satisfechas dentro del tema de Cervantes y la novela. Jean Canavaggio dirigió unas palabras finales a los asistentes y propuso humorísticamente que, a la vista de los caminos que a lo largo de las tres sesiones habían tomado las polémicas y controversias, el título del seminario —*La invención de la novela*— debería ser cambiado retroactivamente por el de *La invención de la patraña*, dicho lo cual declaró concluido el ciclo.

Al margen de la gran calidad de todas las colaboraciones y del elevado tono académico del ciclo, debe ser resaltada la profesionalidad y rigor con que la organización desempeñó su papel, dispensando un excelente trato a conferenciantes y asistentes. Con la publicación de las actas puede decirse que este curso tendrá el complemento perfecto. Cabe esperar que el año que viene el seminario sobre la poesía de los Siglos de Oro que el profesor Canavaggio ha anunciado sea, cuanto menos, tan provechoso como el de la novela.

MIGUEL MARAÑÓN RIPOLL

## EL CERVANTISMO DEL CURSO 1992-1993

*A José Montero Alonso, abuelo bueno  
y generoso, con el cariño de su nieto*

La actividad cervantista del curso 1992-1993 se inició el 4 de septiembre con el estreno en San Sebastián de *El viaje infinito de Sancho Panza*, de Alfonso Sastre. Dirigida por Gustavo Pérez Puig e interpretada, en su papel principal, por Pedro Ruiz, la obra suscitó una polémica en la prensa nacional a raíz de la interpretación que una periodista realizó de uno de sus pasajes. Se representó también en Bilbao, Sevilla, Albacete, Alicante, Murcia, Almería, Córdoba, y Madrid, donde se mantuvo en cartel desde el 22 de octubre al 1 de noviembre en el Centro Cultural de la Villa.

Dos días después, el 6 de septiembre, se llevó a la escena la comedia de Cervantes *La Gran Sultana*. El lugar elegido para su estreno fue el teatro Lope de Vega de Sevilla, dentro de los actos programados por la Exposición Universal de Sevilla. La obra, dirigida por Adolfo Marsillach sobre la adaptación escénica preparada por Luis Alberto de Cuenca, se representó después en el Teatro de la Comedia de Madrid, con un reparto en el que intervinieron, entre otros, Silvia Marsó, Paco Racionero, Cayetana Guillén Cuervo, César Diéguez, Héctor Colomé, José Lifante, etc. La obra obtuvo rotundo éxito allí donde se representó.

El público madrileño pudo presenciar también ese mismo otoño (30 de octubre), dentro de la IV Muestra Alternativa de Teatro que tuvo lugar en la sala Triángulo, el montaje quijotesco *Ciudad de Agua* del grupo italiano "Questa Nave", "remedio pobretón —dice Lorenzo López Sancho— tanto en sus valores propiamente escénicos como en su capacidad informativa, que es nula, sobre lo que el *Quijote* es, dice y todavía significa"; así como una versión del *Quijote* para títeres, según

guión de Jaume Policarpo y dirección de Carlos Alfaro, dentro del mismo ciclo y en el mismo lugar (1 de noviembre).

Mientras tanto, el Teatro de la Ópera de Roma inauguró su temporada con el ballet de Ludwig Minkus *Don Quijote*. La obra, de 1869, se representó el 7 de noviembre en versión del coreógrafo Zarko Prebil y del director de orquesta David Machado. Y en la Ópera del Estado en Berlín, poco tiempo después, el 7 de enero de 1993, se presentó con enorme éxito una nueva versión para ballet del *Quijote*, con coreografía de José Urdaneta y puesta en escena de Patrice Part, primer bailarín de la Ópera de París.

Dentro de los actos organizados por el Consorcio *Madrid, Capital Europea de la Cultura* se desarrolló el ciclo de conferencias *Mitos hispánicos universales* que, dirigido por Santos Sanz Villanueva, dedicó su tercera sesión —el 1 de diciembre— a *Don Quijote*. En ella intervinieron los profesores Fernando Lázaro Carreter, Julián Gállego, Pablo Lucas Verdú y el escritor José Saramago. Complemento de este ciclo —que también prestó atención a *La Celestina*, *El Lazarillo* y *Don Juan*— fue la revista *Clavileño*, con artículos cervantinos de Enrique Martínez Ruiz, Dámaso Chicharro, Luis López Jiménez, Jean Canavaggio, Juan Bautista Avallé-Arce, Ángel Basanta, Matilde González López, Juan Arribas, Maurizio Scaparro, Javier Maqua, Justo Navarro y Luis Mateo Díez.

La Asociación de Cervantistas, fiel a su cita de todos los años, celebró su V Coloquio Internacional que reunió durante los días 2 al 5 de noviembre de 1992 en el alcaáino Palacete Laredo, sede del Centro de Estudios Cervantinos, a una cuarentena de cervantistas. Allí se debatieron los más variados aspectos referidos a la vida y la obra de Miguel de Cervantes. Este coloquio celebró parte de sus sesiones en el salón de actos de la Biblioteca Nacional de Madrid.

Unos días más tarde, el 4 y 5 de diciembre, la Universidad neoyorquina de Fordham celebró el cuadragésimo aniversario de su *Fordham Cervantes Lecture Series*, donde intervinieron Juan Zamora (“The Spanish Language in Spain and America in Cervantes’ time”), Robert Ter Horst (“Spain, Colonialism, and the Novel”), Dominick Finello (“Cervantes, Lope and the *converso* Legacy”), Mary Gaylord (“*Don Quijote* and the Mirror of Conquest”) y Cesáreo Bandera (“Individual Freedom and the Providential Rescue Pattern in Cervantes”).

La reunión de la *Modern Language Association* (Nueva York, 27-30 de diciembre), contó asimismo con la activa participación de la *Cervantes Society of America*, que, además de diversas reuniones, organizó la sesión dedicada a Cervantes. En ella, bajo la presidencia de John J. Allen, intervinieron Daniel Eisenberg (“Cervantes as a Ghost Writer”), Adrienne Laskier Martín (“Cervantine Discourse and the Problematics of Authorship in *La tía fingida*”), Elizabeth Anne Wolf (“Losing Romance: Cervantes’s Lesson to North America”) y Mary M. Gaylord (“‘Diciendo y Haciendo’: *Don Quijote*’s Double Business”). Monique Joly fue la encargada de pronunciar la conferencia plenaria, que versó “Sobre la presencia de la poesía en *La gitanilla* y *La ilustre fregona*”.

Un considerable número de libros de temática cervantina ha aparecido en este período de tiempo: Steven Hutchinson ha publicado su *Cervantine Journeys* (Madison: University of Wisconsin Press, 1992); Georges Güntert ha reunido algunos de sus trabajos cervantinos sobre la *Numancia*, el *Quijote* y las *Novelas ejemplares* en su libro *Cervantes. Novelar el mundo desintegrado* (Barcelona: Puvill S. A., 1993); Karl Ludwig Selig ha hecho lo propio en sus *Studies on Cervantes* (Kassel: Edition Reichenberger, 1993); y Daniel Eisenberg en *Cervantes y Don Quijote* (Barcelona: Montesinos, 1993). Domingo Ynduráin, por su parte, ha editado en cuatro cuidados volúmenes las obras completas de Cervantes (Madrid: Biblioteca Castro-Turner, 1993).

Joaquín Aguirre Bellver expone en *El borrador de Cervantes. Cómo se escribió el "Quijote"* (Madrid: Rialp, 1992) la arriesgada hipótesis de que el *Quijote* fue concebido inicialmente como obra poética. En Italia, Donatella Pini Moro ha editado las actas de la jornada cervantina que se celebró en el Instituto de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Padua el 2 de mayo de 1990 y en la que participaron Alberto Sánchez, Franco Meregalli, Rosa Rossi, Lucia Longo, Maria Caterina Ruta, Erminia Macola, Mariarosa Scaramuzza Vidoni, Carlos Romero Muñoz, Donatella Pini Moro y Giacomo Moro (*Don Chisciotte a Padova*. Padova: Editoriale Programma, 1992). Contamos asimismo con una buena traducción a cargo de Vicente Forcadell Durán del libro de Franco Meregalli *Introduzione a Cervantes* (Roma-Bari: Laterza, 1991) publicada por la editorial Ariel de Barcelona (*Introducción a Cervantes*. Barcelona: Ariel, 1992).

Por otro lado, la Diputación de Burgos ha subvencionado la publicación de la partitura orquestal completa de la ópera del compositor español Antonio José, *El mozo de mulas*, basada en un episodio del *Quijote*, con libreto de Manuel Fernández Núñez y Lope Mateo.

La publicación de cuatro trabajos sobre el teatro de Cervantes da una muestra de la relevancia que esta faceta de la creación literaria cervantina empieza a tener entre los hispanistas: Jean Canavaggio ha editado *Los baños de Argel* y *Pedro de Urdemalas* (Madrid: Taurus, 1992); Stefano Arata ha publicado la posible pieza teatral cervantina *La conquista de Jerusalén* ("La conquista de Jerusalén, Cervantes y la generación teatral de 1580", *Criticón*, 54 [1992], 9-112); Stanislav Zimic ha reunido (*El teatro de Cervantes*. Madrid: Castalia, 1992) en denso volumen trabajos suyos anteriores que habían aparecido en diversas revistas especializadas. Finalmente, el volumen 7 (1992) de los *Cuadernos de Teatro Clásico* se ha dedicado a *Cervantes y el teatro*, con interesantes colaboraciones de Alberto Sánchez, Francisco López Estrada, Jean Canavaggio, Javier Huerta Calvo, Antonio Rey Hazas, Gregorio Torres Nebrera, Manuel Muñoz Carabantes, Adolfo Marsillach, Carlos Cytrynowski y Luis Alberto de Cuenca.

El año 1993 trajo la buena noticia del hallazgo de una carta inédita de Cervantes que se encuentra en el Archivo Histórico de Simancas. La carta, muy posible-

mente autógrafa, fue descubierta en febrero a raíz de los trabajos de catalogación de los miles de legajos correspondientes a la Contaduría Mayor (ss. XV-XVIII) y, aunque sin fecha, parece datar de 1598. Está escrita en la prisión de Sevilla y en ella Cervantes solicita ir a Málaga, donde dice tener los papeles para justificar las cuentas por las que le habían encarcelado. La carta se ha encontrado junto con otros documentos pertenecientes a Antonio de Guevara, superior de Cervantes en sus trabajos como comisario de abastos.

También se encontraban inéditos los textos de Unamuno que el catedrático de la Universidad de Salamanca Laureano Robles encontró en los fondos no catalogados de la Casa Museo del escritor. Entre ellos reviste especial importancia para los cervantistas el *Manual del Quijotismo* que Unamuno dejó sin publicar y que ahora ha aparecido.

Por otra parte, destacados cervantistas de Francia, México, España y Estados Unidos se reunieron en Guanajuato del 15 al 20 de febrero de 1993 para celebrar el Sexto Coloquio Internacional Cervantino.

Ya en marzo, el día 9, Antonio Rey Hazas expuso sus ideas sobre *La gitanilla* en la conferencia que pronunció en la Sociedad Cervantina de Madrid, dentro del III Curso sobre Madrid y su Literatura. Unos días más tarde, el profesor de la Universidad de Boston James Iffland analizó el testamento burlesco de don Quijote, original de Quevedo, en la comunicación que presentó en el XIII Seminario Internacional sobre Literatura Española y Edad de Oro celebrado en Madrid y Miraflores de la Sierra del 25 al 27 de marzo.

El 17 de abril tuvo lugar el *Fifth Annual Southern California Cervantes Symposium* con la participación de los siguientes profesores: Anne Cruz ("Cervantes' *Interludes* and the Poetics of Transgression"), Enrique Martínez López ("La letrilla y el baile de *El viejo celoso*"), Susana Hernández Araico ("Estreno de *La gran sultana*: teatro de lo otro, amor y humor"), Helena Percas de Ponseti ("El misterio de *El celoso extremeño*"), James A. Parr ("Cide Hamete Redivivus"), Michael Kidd ("Reading In and Out of *Don Quixote*"), Charles Presberg ("The Paradox of Self-Knowledge in Don Quijote's Encounter with Don Diego de Miranda"), Clark Colahan ("Lunar Pigs Trash Crazy Green Cultists [*Don Quijote*, II, 56-58]"), María E. Mayer ("El detalle de 'una verdadera historia': *Don Quijote* y Bernal Díez"), y Lisa Rabin ("Petrarch Disenchanted: the *blasón* in *Don Quixote* and Sor Juana Inés de la Cruz").

El 22 de abril la Real Academia Española de la Lengua celebró en la Iglesia de las Trinitarias solemnes exequias por el alma de Miguel de Cervantes, representando en él a todos los fallecidos que cultivaron las letras españolas. Se dedicó un especial recuerdo a tres académicos fallecidos en este curso: Joaquín Calvo Sotelo, Luis Rosales y Alfonso García Valdecasas.

Ese mismo día la madrileña *Sociedad Cervantina* conmemoró el 377 aniversario de la muerte de Cervantes con el acto en el que se hizo entrega de los premios

anuales de pintura sobre temática cervantina y de estudios cervantinos que recayeron en Miguel Ruiz Poveda y Fernando Torres Antoñanza. A continuación, don Alfonso de la Serna, Embajador de España, pronunció una brillante conferencia sobre el tema “El idioma en peligro”. El día 23 por la mañana, una misa de requiem en la iglesia de San Marcos, un pregón cervantino a cargo del escritor Luis Jiménez Mar-tos y diversas ofrendas en la Plaza de España dieron fin a esta conmemoración.

Los días 7 y 8 de junio se celebró en la madrileña Casa de Velázquez la tercera sesión del Seminario sobre *La invención de la novela*, bajo la dirección del profesor Jean Canavaggio. Esta tercera sesión fue dedicada íntegramente al autor del *Quijote* y en ella intervinieron Michel Moner (“Cervantes y la novela: estado de la cuestión”), Monique Joly (“Cervantes y la picaresca”), Luis Iglesias Feijoo (“El manuscrito hallado en Toledo: la verdadera historia de la *Historia de don Quijote*”), José Manuel Martín Morán (“La coherencia textual en el *Quijote*”), Javier Blasco (“Narración novelesca y debate intelectual: las *Novelas ejemplares*”) y Michel Lasperas (“La novela corta”). Animado debate siguió a cada una de las intervenciones.

El tercer congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro (Toulouse, 6-10 de julio) contó asimismo con un número considerable de comunicaciones cervantinas: Isafas Lerner, “Anotar otra vez el *Quijote*”; Pedro Javier Pardo García, “*Don Quijote, Tirante* y la parodia realista. De nuevo sobre “el pasaje más oscuro del *Quijote*”; M<sup>a</sup> Cruz García de Enterría, “Marginalia cervantina”; Gonzalo Díaz Migoyo, “*Don Quijote* o la lectura escrita”; Juan Diego Vila, “Lo que no dijo el desterrado a Ponto. Texto y contextos de las referencias a Ovidio en el *Quijote*”; Santiago Alfonso López Navia, “Algunas consideraciones acerca del tratamiento de la pseudohistoricidad en el *Quijote* apócrifo”; Christian Andrès, “Aspectos astrológicos en el teatro de Cervantes y Lope de Vega”; Alfredo Hermenegildo, “La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (El caso de la *Numancia* de Cervantes)”; Susana Hernández Araico, “Despolarización posmoderna de valores opuestos en *La Gran Sultana*”; José Montero Reguera, “Miguel de Cervantes: el Ovidio español”; María Antonia Bel Bravo, “El mundo social de *Rinconete y Cortadillo*”; Bernard P. Bentley, “El narrador de *Rinconete y Cortadillo*”; Mercedes Alcalá Galán, “Algunos aspectos intertextuales en *El curioso impertinente*”; William H. Clamurro, “Redención e identidad en *La fuerza de la sangre* de Cervantes”; María Aranda, “*La ilustre fregona*, novela de aguadores”; y M<sup>a</sup> Teresa González de Garay, “Una profecía de Cervantes en el *Persiles*”.

En las dos últimas semanas de julio de 1993 se celebró en la Universidad Internacional Menéndez y Pelayo de Santander el Curso Superior de Filología Española dedicado en esta ocasión a *El taller cervantino: el “Quijote” y sus aledaños*. Bajo la dirección del hispanista francés Agustín Redondo se reunieron algunos de los más destacados cervantistas actuales: Juan Bautista Avale-Arce, Joaquín Forradellas, José Manuel Martín Morán, José María Micó, Hans-Jörg Neuschafer, Monique

Joly, Elías Rivers, Alberto Blecua, Michel Moner, Georges Güntert, Anthony Close, Edward C. Riley, Carlos Romero.

Casi al mismo tiempo (25-30 de julio) tuvo lugar en Soria el II Seminario del Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, que versó sobre *Introducción al "Quijote"*. La edición del Instituto Cervantes. Dirigido por los profesores Fernando Lázaro Carreter y Francisco Rico, el Seminario contó con la presencia de los autores de las diversas partes de que constará el prólogo a la edición del *Quijote* patrocinada por el Instituto Cervantes: E. Riley (Teoría literaria), A. Close (Las grandes interpretaciones del *Quijote*), Silvia Roubaud (El *Quijote* y los libros de caballerías), Antonio Domínguez Ortiz (La España del *Quijote*), Alberto Blecua (La composición del *Quijote*) y los propios Lázaro (La prosa del *Quijote*) y Rico ("Prólogo de prólogos"). Cesare Segre (La estructura del *Quijote*) no pudo asistir. También se contaba con la presencia y participación de Jean Canavaggio ("Vida y literatura en el *Quijote*") y José María Casasayas ("Ediciones del *Quijote*"), pero un trágico accidente de carretera que a ambos afectó impidió sus intervenciones. Las conferencias alcanzaron una elevada calidad que el numeroso público asistente reconoció y siguió con profundo interés.

Diversas han sido las actividades promovidas por el Centro de Estudios Cervantinos a lo largo del curso que reseño. Pese a su reciente creación —octubre de 1990— el volumen de actos ya organizados le permite sin duda figurar en puesto privilegiado entre las asociaciones cervantistas de la actualidad. Cabe destacar en este sentido la organización de un ciclo de conciertos de música de los siglos XVI y XVII en el que intervinieron grupos (Zarabanda, Sema, Madrigalistas de Madrid) y solistas (Antonio Baciero, Gerardo Arriaga) de reconocido prestigio; y el ciclo de conferencias cervantinas sobre la época en que vivió Cervantes, a cargo de destacados especialistas: *Riqueza y lujo* (Fernando Checa Crémades, Felipe Ruiz Martín, Manuel Alvar); *Sevilla y la periferia* (Juan Miguel Serrera Contreras, Joaquín Pérez Villanueva, Rogelio Reyes Cano); *Valladolid* (Francisco Javier de la Plaza Santiago, Bartolomé Bennassar, Rosa Navarro Durán); *Emblemas y símbolos* (Santiago Sebastián López, Ángel Rodríguez Sánchez, Joaquín González Cuenca); *Utopías* (Antonio Martínez Ripoll, Javier Gil Pujol, Alberto Blecua, Pablo Jauralde); *Mediterráneo oriental* (Francisco Portela Sandoval, León Álvarez Santaló); *Madrid y la corte* (Juan José Martín González, Luis Ribot, Antonio Rey Hazas, José Fradejas); *Alcalá de Henares y el poder de las ciudades* (Miguel Ángel Castillo Oreja, Juan Eloy Gelabert, Julián Martín Abad), etc.

Por otra parte, la *Cátedra Cervantes*, también promovida por el mismo Centro de Estudios Cervantinos, consiguió reunir a importantes profesores de España y de más allá de nuestras fronteras que, en seminarios de cinco días, explicaron diversos aspectos de la obra cervantina. En dicha Cátedra han intervenido Alberto Blecua, *Introducción a la literatura de la época de Cervantes*; Mauricio Molho, *Cervantes: escribir, escritura*; Manuel Fernández Nieto, *Realidad cotidiana y creación litera-*

ria en Miguel de Cervantes (*Mito de su vida y obra*); Juan Ignacio Ferreras, *Cervantes y/o contra la literatura de su tiempo*; Rosa Navarro Durán, *Técnica narrativa de Cervantes en las "Novelas ejemplares"*; Isaías Lerner, *Una lectura filológica del "Quijote"*; Agustín Redondo, *Parodia y creación cervantina en el "Quijote"*; y Pedro M. Cátedra, *Contrapuntos del "Quijote". La novela caballeresca española en tiempos de Cervantes*.

Otras actividades —exposiciones, representaciones teatrales, apoyo financiero a otras entidades, etc.— dan testimonio de la vitalidad y eficacia de este Centro de Estudios Cervantinos, con sede en Alcalá de Henares.

JOSÉ MONTERO REGUERA



José Antonio Trigueros Cano, *Santillana y Poliziano. Dos cartas literarias del s. XV*. Murcia: Universidad de Murcia, 1992, 100 pp.

En el todavía limitado panorama de los estudios de literatura comparada, es muy encomiable la aparición del breve pero sugerente libro del profesor Jose Antonio Trigueros, *Santillana y Poliziano. Dos cartas literarias del s. XV*. Como él mismo señala en su "Introducción", ha querido aprovechar la efemérides de 1992, Quinto Centenario de la muerte de Lorenzo de Medici, para sacar a la luz pública un aspecto de sus investigaciones sobre el humanismo del s. XV que ha venido desarrollando oralmente en forma de curso académico. Esta circunstancia determina una de las más inmediatas cualidades de este ensayo: su didáctica sistematización, que se plasma, por ejemplo, en los útiles esquemas que cierran cada capítulo. La finalidad de este estudio es comparar dos cartas literarias de dos célebres humanistas: el *Prohemio e carta* del Marqués de Santillana (1398-1458) al Condestable de Portugal y la *Epistola a Federigo d'Aragona* de Angelo Poliziano (1454-1494), como botón de muestra que ilustre el humanismo castellano y toscano del siglo XV.

Este objetivo, buscadamente limitado, se consigue de lleno y, además, el riguroso trabajo de análisis parece dar fruto, pues no se queda en la mera comparación sino que se sugieren campos de investigación más amplios para futuros estudios. Uno de ellos, y el más perentorio, es el de una monografía que aborde la huella de Poliziano en España, tema que suele pasarse demasiado rápidamente en algunos trabajos, como en la edición de Poliziano por Félix Fernández Murga (*Estancias, Orfeo y otros escritos*. Madrid: Cátedra, 1984). Aquí se apunta la presencia de las obras latinas de Poliziano entre los universitarios salmantinos, tanto por mediación de Antonio de Nebrija, como de El Brocense y se señala la posible huella de la *Fabula di Orfeo* en la *Comedia Serafina* de Juan del Encina. Tema, también, al que, sobre un aspecto particular, en el mismo año 1992 ha dedicado un documentado artículo el profesor Antonio Ramajo ["Notas sobre la recepción del Poliziano latino en España: una "monodia" del catedrático salmantino Blas López", *Críticón*, 55 (1992) pp. 41-52]. Más concretamente, y como apunta este último, las relaciones entre el humanista florentino y nuestro gran filólogo Francisco Sánchez de las Brozas merecerían una pormenorizada atención.

Lo original del empeño del profesor Trigueros reside en el hecho de que, inversamente a estos escasos intentos de establecer la huella de Poliziano en autores españoles posteriores, analiza la obra de un español anterior en el tiempo a Poliziano y, sin buscar, porque no existen, testimonios de influencia de un escritor en otro, se limita a dar cuenta de similitudes y diferencias de dos epístolas de cercana aparición, idénticos objetivos y similares contenidos teóricos. Ello conduce a la conclusión de que el humanismo castellano del siglo XV, del que es insigne representante el Marqués de Santillana, no sólo puede dignamente compararse con el reconocido círculo de artistas que supo reunir en torno a sí Lorenzo el Magnífico, sino que se anticipó a muchas premisas de éste.

La obra que nos ocupa consta de 6 capítulos, precedidos por unas "Notas Biográficas" y una "Introducción". Las primeras trazan de forma esquemática las más relevantes circunstancias de la vida de ambos autores. La "Introducción" da cuenta de las condiciones en que nace este libro, delimita el campo de estudio y los objetivos perseguidos e informa de las principales referencias bibliográficas.

El capítulo primero, "Consideraciones preliminares", ilustra acerca del contexto vital, social y cultural en el que fueron escritas las Epístolas. Sobre la de Poliziano, estudiada siempre antes que la de Santillana -lo que puede facilitar cierta desorientación temporal al lector poco atento-, se detiene en la debatida cuestión de su autoría y, resumiendo el origen de la confusión y las distintas opiniones de la crítica, se decanta prudentemente no por la de Lorenzo el Magnífico, sino por la de su íntimo colaborador, Poliziano. Sobre el *Prohemio e carta* —me sorprende la omisión de la magnífica edición y estudio del profesor A. Gómez Moreno [*El Prohemio e carta del Marqués de Santillana y la teoría literaria del s. XV*. Barcelona: PPU, 1990]—, se debate en este capítulo introductorio el problema del conocimiento de la lengua latina por parte de don Íñigo López de Mendoza. Siguiendo a M. Garci-Gómez en su edición de *Prohemios y cartas literarias* (Madrid: Editora Nacional, 1984), Trigueros opina que el Marqués sabía mejor el latín que otra lengua extranjera de su tiempo y reivindica su humanismo, no como fruto tardío dependiente del italiano, sino como precedente de éste en muchos aspectos. Concluye este primer capítulo con dos epígrafes finales que, esquemáticamente, definen el humanismo y anuncian los puntos coincidentes entre los documentos que van a ser comparados.

El capítulo segundo, "Estudio especial de la *Epístola* a Federico de Aragón" centra su atención en tres claros y diferenciados propósitos que pueden abstraerse de la lectura de la misma: motivar el mecenazgo en la corte napolitana, donde reinaba el padre del destinatario de la misiva, don Fernando de Aragón; elogiar la lengua toscana como medio de expresión poética; trazar, en apoyo del aserto anterior, una breve historia de la lírica en esta lengua. Los tres anteriores objetivos enmarcan teóricamente la presentación de una serie de 27 composiciones poéticas de autores de la Florencia medicea (entre ellas, 14 del propio Poliziano), que ilustran y difunden el prestigio cultural de esa corte y que reciben el nombre de *Raccolta Aragonese*. El capítulo acaba con una "Conclusión" y un "Esquema temático" de la *Epístola* de gran utilidad práctica.

Lástima que el profesor Trigueros no haya querido ser exhaustivo, como advirtió en su "Introducción", pues su asequible y claro análisis de la *Epístola a Federigo d'Aragona* queda ligeramente cojo respecto al posterior estudio de Santillana y a la magnitud de la figura que trata, uno de los más eminentes filólogos, teórico y práctico, de su tiempo. El estudio de las teorías poéticas de Poliziano, escasamente desarrolladas en esta carta, requiere, además,

la lectura pormenorizada de multitud de textos: “Prolusiones” o “praelectiones” como *Lamia*, *Miscellaneas*, otras *Epístolas* como las dirigidas a Bartolomeo Scala, Pietro di Medici y Paolo Cortese, etc. En la “Bibliografía Final”, se remite para ello al lector interesado a estudios, ya clásicos, como los de Eugenio Garin, Ida Maier, Emilio Bigi o Vittore Branca, si bien pueden añadirse a estos algunos otros en el ámbito español, que tratan aspectos concretos de la poética de Poliziano. Por ejemplo, la imitación compuesta, defendida en la *Epístola a Paolo Cortese*: F. Lázaro Carreter, “Imitación compuesta y diseño retórico en la oda a Juan de Grial”, *Anuario de Estudios Filológicos*, 2 (1979) pp. 89-119; A. García Galiano, *La imitación poética en el Renacimiento*. Kassel: Universidad de Deusto-Reichenberger, 1992, pp. 111-20. Sobre las “prolusiones” o alabanza de las artes liberales en la apertura del curso académico: J. Alcina Rovira, “Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)”, *Humanística Lovaniensia*, 25 (1976), pp. 198-222. Sobre la defensa de la “grammatica” como base de las demás disciplinas, expresada en la “praelectio” *Lamia*: F. Rico, *Nebrija frente a los bárbaros*. Salamanca: Universidad de Salamanca, 1978, pp. 52-8; *id.*, “*Laudes litterarum*: Humanismo y dignidad del hombre en la España del Renacimiento” en *Homenaje a Julio Caro Baroja*, Madrid: Centro de Investigaciones Sociológicas, 1978, pp. 895-914. Quede, pues, este trabajo para otro más amplio empeño.

A la epístola del Marqués de Santillana se dedican dos extensos capítulos: uno primero donde analiza el contenido de la misma y otro, denominado “Apostillas al *Prohemio e carta*”, que se ocupa de los conceptos teóricos vertidos en la misma. El primero narra las circunstancias en que fue escrita la carta y el afán de don Íñigo en alimentar el amor del Condestable portugués la poesía. Se destaca, por contraste con la de Poliziano, el mayor alcance de ésta epístola: su mirada amplia hacia las raíces bíblicas, griegas, latinas de la poesía occidental y su abarcador panorama de la misma: poesía provenzal, en lengua d’oil, italiana, catalana, gallego-portuguesa y castellana. Su afán de universalidad entronca con el de Alfonso X de recoger toda la historia de la Humanidad y parece mirar hacia el medievo. Pero su repaso a los logros artísticos de su linaje y a los suyos propios —ilustrados con su colección completa de *Dezires e canciones*—, revelan, a pesar del tópico de modestia, un prurito de gloria muy humanista. Sobre este calificativo abundan su interés por el mundo clásico, menor ciertamente que el de Poliziano, y su defensa del mecenazgo.

Las “Apostillas” antes mencionadas recogen tres puntos doctrinales de singular importancia: la definición de poesía, los géneros poéticos y los tres grados de estilo. El primero sirve al autor para dar un repaso a las concepciones platónica, aristotélica, ciceroniana, horaciana, dantesca, petrarquista y boccacciana de la poesía y valorar, así, la genial síntesis realizada por el Marqués. En segundo lugar, los géneros poéticos son aprovechados por el profesor Trigueros para extenderse en tres de ellos practicados por Santillana: serranillas, canciones y decires. Por último, se resume la teoría de los tres grados de estilo: sublime, mediocre e ínfimo. De nuevo una “Conclusión” y una “Síntesis temática” cierran los capítulos III y IV, dedicados al *Prohemio e carta*.

Sigue una útil “Síntesis conclusiva final” que resume en ocho breves puntos las semejanzas y divergencias de las dos epístolas comparadas. Semejanzas: cercanía temporal, parecidas circunstancias que motivan la redacción de la carta, acompañamiento de poesías de autores coetáneos y propias, valoración del mecenazgo como medio de conservación de la poesía, defensa del vulgar como lengua poética, síntesis de historia literaria. Diferencias: extensión, horizonte histórico y profundización teórica mayores en Santillana; mejor cono-

cimiento del mundo clásico en Poliziano, (a quien, acertadamente, Trigueros imagina como encarnación del ideal de humanista alabado por Santillana, si éste lo hubiera conocido)... Así mismo, distintos son los modelos que ambos autores proponen como cumbre de la poesía: Santillana, la lírica castellana de fines del XIV y principios del XV, y Poliziano, el "Dolce Stil nuovo", con Cavalcanti como mejor exponente.

Con un "Apéndice documental", en el que se reproducen los índices de los códices que recogen la *Raccolta Aragonese* (Ricciardiano 2723 y Palatino 204), se cierra esta obrita que acerca al estudioso o al interesado un momento histórico y cultural cercano en dos cortes diferentes, que supusieron una fecunda siembra para el florecimiento posterior de la lírica del Siglo de Oro en España.

PILAR BERRIO MARTÍN-RETORTILLO

Begoña Ripoll, *La novela barroca*. Salamanca: Ediciones de la Universidad de Salamanca, 1991, 193 pp.

Cuando un investigador decide emprender un trabajo sobre un tema determinado, el impulso que le mueve puede surgir de la falta de trabajos anteriores o de la necesidad de completar o mejorar una labor ya emprendida. Parece que a la autora de este catálogo biobibliográfico de la novela barroca le animaron ambas cosas. Begoña Ripoll, cuyo amplio conocimiento de la prosa áurea ya se revelaba en su trabajo sobre el catálogo de libros de P. J. Alonso y Padilla ("Los cien Libros de novelas, cuentos, historias y casos trágicos de Pedro Joseph Alonso y Padilla", *Criticón*, 51 [1991], 75-97), viene a llenar con este libro "las lagunas bio-bibliográficas" que afectan a la historiografía literaria del Siglo de Oro ya que realiza en él la labor previa de un trabajo de conjunto sobre la novela del Seiscientos: "La catalogación y documentación exhaustiva de todos y cada uno de los novelistas llamados 'menores' cuyas obras se empolvaban en las bibliotecas". Lamenta, en efecto, la ausencia de investigaciones críticas, de ediciones modernas y de una lista de autores que escogieron este género literario. Cumple una parte de estos objetivos al proporcionar datos sobre la vida y la obra de treinta y dos escritores que editaron novelas en castellano durante el período 1620-1700.

Si en su artículo precedente la autora hablaba de lagunas bio-bibliográficas, en este libro señala, con alguna exageración, "el mutismo absoluto de la historiografía literaria" (p. 13) con respecto a esta tendencia novelesca y la ausencia de datos (biográficos, bibliográficos, críticos) sobre el período 1620-1700. Lamenta, en efecto, el olvido total de ciertos autores, y revela algunas supercherías literarias.

El catálogo de Begoña Ripoll viene precedido por una introducción (pp. 13-26) que presenta el estado actual de los estudios sobre la novela del siglo XVII, propone el concepto de "novela barroca" y presenta el catálogo justificando su necesidad para una correcta apreciación del género.

En el primer capítulo cuestiona la acuñación de "novela cortesana" por Agustín González de Amezúa en *Formación y elementos de la novela cortesana* (Madrid: R.A.E., 1929) por los siguientes motivos: porque su estudio sólo se basa en los autores más conocidos, porque la infra-valora estéticamente y considera que el género entra en decadencia a partir de

1635, idea con la que discrepa la autora, alegando que “precisamente a partir de entonces es cuando se están escribiendo o publicando las obras más interesantes del siglo: las *Soledades de la vida* de Cristóbal Lozano; los *Trabajos del vicio, afanes del amor vicioso* de Castelblanco; los relatos ‘sin una de las vocales’ de Alcalá o Lizarazu, etc.” (p. 15, n. 5). También señala que Amezúa no tomó en cuenta, en su tipología de la novela “cortesana”, la novela “larga”.

La ausencia de una catalogación exhaustiva de los escritores del XVII es, pues, uno de los elementos que Begoña Ripoll recalca con más insistencia. Presenta los trabajos de los investigadores que emprendieron esta labor, pero señala sus principales defectos. Si alaba a Willard F. King por haber incluido en su estudio *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII* (Madrid: R.A.E., 1963, anejo X del BRAE) una mayor cantidad de obras que sus antecesores y por dar a conocer obras olvidadas, critica el trabajo de Evangelina Rodríguez Cuadros *Novela corta marginada del siglo XVII español* (Valencia: Universidad, 1979) por ser un estudio “comparativo” y por sacar conclusiones demasiado “rígidas” (p. 18). En cuanto al estudio de Jean-Michel Laspéras *La nouvelle en Espagne au Siècle d'Or* (Montpellier: Universidad de Montpellier, 1987), lamenta la autora que no abarque más que una tercera parte del siglo XVII, pero señala que “muchas de sus ideas son fundamentales a la hora de abordar un estudio general de la novela del seiscientos” (p. 19).

Resulta extraño que no mencione los trabajos de Arsenio Pacheco Ransanz, que lleva varios años trabajando en el tema y que publicó tres artículos recientemente: en el primero, “El concepto de novela cortesana y otras cuestiones taxonómicas” (*What's Past is Prologue. A Collection of Essays in Honor of L. J. Woodward*, Edinburgh: Scottish Academic Press, 1984, 114-23), defiende el término de novela cortesana demostrando que “dicho término posee efectivamente unas connotaciones críticas que permiten incorporarlo de modo coherente y lógico al sistema taxonómico tradicional”; en el artículo “Varia fortuna de la novela corta en el siglo XVII” (*Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, X, 3 [1986], 407-21) ofrece un estudio de la popularidad de la novela corta en el siglo XVII; y en “Una ambigua y original ejemplaridad. Notas en torno a la novela corta del siglo XVII” (*Studia in Honorem Prof. M. de Riquer*, Barcelona: Quaderns Crema, 1991, vol. IV, 301-16) completa con nuevos datos y análisis originales su reflexión sobre la novela corta.

Begoña Ripoll subraya también la escasez de investigaciones sobre autores concretos y la necesidad de ediciones de textos. Hace un repaso de las ediciones disponibles en colecciones famosas (*Colección de novelas escogidas*, *Colección selecta de antiguas novelas españolas*, *Biblioteca de autores españoles*) y señala que tanto estas ediciones ya antiguas como la reciente antología de *Novelas amorosas de diversos ingenios del XVII* de Evangelina Rodríguez Cuadros alteran la forma primitiva del texto.

Añadiremos que acaba de nacer una nueva colección dirigida por Carmen Riera, *Biblioteca de clásicos y de raros* en la editorial Montesinos de Barcelona, donde se han publicado dos títulos de “novelas barrocas” que ya gozaban de edición moderna: *Sucesos y prodigios de amor*, de Juan Pérez de Montalbán y *Tardes entretenidas*, de Alonso de Castillo Solórzano. Esperamos que ésta y otras colecciones “desempolven” pronto las novelas que yacen en las bibliotecas en sus ediciones del seiscientos.

Begoña Ripoll critica de nuevo en el capítulo segundo de su introducción la acuñación de “novela cortesana” por hacer referencia siempre a colecciones de novelas cortas o sin marco narrativo, y propone el nuevo término de “novela barroca” cuya definición exhaustiva

promete en un estudio de próxima publicación. Bajo la denominación "novela barroca" coloca todas aquellas novelas "que no participan de otros géneros, o que no pueden ni deben ser encuadrables dentro de otras categorías, como son novelas picarescas, sentimentales, de caballerías, etc., sin que ello signifique negar la presencia de *elementos*, pero sólo elementos, por ejemplo picarescos, pastoriles o sentimentales, en las tramas argumentales o en los rasgos de algunos personajes que pueblan las novelas barrocas" (p. 22). Esta nueva definición permite, según la autora, ensanchar el campo de estudio. Sin embargo, este criterio de selección nos parece a la vez poco preciso, porque si bien excluye algunas obras no ofrece rasgos genéricos, y muy restrictivo, ya que la novela barroca se caracteriza, como ha señalado muy bien Antonio Rey Hazas, por "las interferencias genéricas o hibridismos característicos de una época en la que se están ensayando multitud de nuevas formas de relato".

En el tercer capítulo de la introducción, la autora presenta lo que constituye la parte esencial de su trabajo: el catálogo bio-bibliográfico de la novela barroca.

Indica que no pretende ser un catálogo definitivo, sino que viene a llenar un hueco: "No existe actualmente ningún catálogo que reúna los datos bio-bibliográficos precisos" (p. 23). El pionero estudio de Caroline B. Bourland *The Short Story in Spain in the Seventeenth Century* (Northampton: Smith College, 1927) sí resulta para la autora un trabajo valioso que incluye un catálogo de ediciones y reediciones de las novelas analizadas. Los reparos que opone a este trabajo son que sólo abarca las novelas "cortas", que incluye colecciones de cuentos (que no corresponden al género), que olvida algunos autores y que tampoco incluye biografía de los novelistas. El trabajo de Giovanna Formichi ("Saggio sulla bibliografia critica della novella spagnola seicentesca", *Lavori Ispanicisti*, Mesina-Florenia, III.<sup>a</sup> Serie, 1973, 5-105) tampoco se libra de las críticas de Begonia Ripoll, primero por abarcar un período demasiado amplio, por no ser material consultado directamente y por incluir obras de géneros muy diversos.

Veamos si Begonia Ripoll ha cumplido su propósito de "subsana algunas deficiencias encontradas en las investigaciones de Bourland o Formichi (...) incluyendo a todos los autores de ficción del XVII de los que se tiene noticia" (p. 24). ¿Es realmente el acercamiento bio-bibliográfico tan pormenorizado como pretende la autora?

En cuanto a la semblanza biográfica, la autora pretende resumir "todas las noticias encontradas en los repertorios y bibliografías de los siglos XVII-XIX", (copiando de otras fuentes, esto es, realizando lo mismo que le reprochaba a Giovanna Formichi). Para completar estos datos, la autora añade "todo el material que se desprende de la lectura de las obras". Cuando se trata de autores que han merecido un trabajo pormenorizado, completa los datos o se abstiene de ello cuando la investigación anterior es exhaustiva.

Para completar este perfil señala también las obras no novelescas del autor, así como las obras "donde su firma figure como colaborador".

Se describen, pues, las ediciones de novelas, transcribiendo (sin seguir las rigurosas reglas de la descripción bibliográfica-catalográfica) y reproduciendo la portada de la princeps, que dicho sea de paso, más sirve de ilustración decorativa que de auténtico facsímil. La deformación del tamaño y el color rosa que se le añade impide un tratamiento científico de este documento, tal como lo pueden realizar los bibliógrafos, pero permite un acercamiento a la obra en su aspecto (casi) original.

La localización del ejemplar consultado para la descripción de la princeps resulta muy útil así como la indicación de la signatura del libro. Pero señalemos un caso en el que Be-

goña Ripoll da una signatura que corresponde a otra edición. Lo que a primera vista puede parecer un mero error de número es en realidad un error en el establecimiento de la edición princeps. En la página 137, en la lista de las obras de Matías de los Reyes, aparece como primera edición de *El Menandro* la edición de 1636, publicada en Jaén por Francisco Pérez de Castilla (8.º, 8hs. + 231 ff.), con localización de dos ejemplares en la Biblioteca Nacional de Madrid con las signaturas R/4.676 y R/31.284. Ahora bien, el primer ejemplar carece de preliminares y el segundo resulta ser un ejemplar de una edición desconocida por la mayoría de los bibliógrafos: una edición que salió de las prensas de Francisco Pérez de Castilla seis años antes, en 1630, como reza el colofón... (Otro ejemplar de esta edición de 1630 se encuentra en la Biblioteca Universitaria de Sevilla).

En algunos casos no menciona ciertas localizaciones, como, por ejemplo, la de la edición princeps del *Para todos* (Madrid: Imprenta del Reino, 1632). La autora afirma que “no se conserva ningún ejemplar” (p. 124) cuando Maria Grazia Profetti (cuyo trabajo “Per una bibliografia di Juan Pérez de Montalbán” cita la autora) lo localiza en el Instituto del Teatro de Barcelona, y en la Biblioteca Civica de Vicenza. De la *Historia de Hipólita y Aminta*, de Francisco de Quintana, indica la edición publicada en Sevilla por Andrés Grande en 1635. Begoña Ripoll señala esta segunda edición como “la más antigua que hemos podido consultar” (p. 135). Señalaremos que un ejemplar de la edición princeps (Madrid: Viuda de Luis Sánchez, 1627) se encuentra en París, en la Biblioteca Mazarine (F. 11110). Se vuelve a producir el mismo desacierto con la *Parte segunda del sarao y entretenimiento honesto*. Señala como princeps la edición publicada en Barcelona por Sebastián de Cormellas en 1649, precisando en una nota que “Esta es la edición más antigua que hemos podido consultar” (p. 154). Sin embargo existe un ejemplar de la princeps de 1647, publicada en Zaragoza en el Hospital Real, en la Biblioteca Municipal de Rouen (O. 653). Un ejemplar de la edición de Luis Esteso (hacia 1918) de *Soledades de Aurelia* de Jerónimo Fernández de Mata (1639), que la autora declara no haber encontrado (p. 83), se puede encontrar en la Biblioteca del Monasterio de El Escorial. (Esta edición reproduce una aprobación de la princeps de Agustín de Castro firmada el 10 de mayo de 1635.)

También pretende la autora indicar “todas las ediciones posteriores conservadas, o de las que han dado noticia otros repertorios, así como todas las reimpressiones (con o sin permiso del autor), adaptaciones, incursiones de los textos de otras antologías, etc.” (p. 25), ambicioso programa que a veces resulta cumplido sólo parcialmente en lo que se refiere a las traducciones. No menciona la de Scarron para su *Roma comique* (París: Toussaint Quinet, 1651) de *Los alivios de Casandra* de Castillo Solórzano. Cita la traducción inglesa de *Experiencias de amor y fortuna* de Francisco de las Cuevas (seudónimo de Francisco de la Quintana) *The History of Don Fenise. A New romance, Writen in Spanish by Francisco de las Coveras* (Londres: H. Moseley, 1651) y no la traducción francesa anterior *Le [sic] Fenise. Histoire espagnole* (París: Antoine de Sommaville, 1636), que se puede consultar en la Biblioteca Municipal de Troyes.

Finalmente, señala una limitación de su trabajo, esto es, la imposibilidad de estudiar los “fraudes editoriales, ediciones clandestinas, reimpressiones ilegales, etc.”, tarea de bibliógrafo, que no corresponde a la intención de la descriptora.

Las referencias de ediciones modernas y de estudios sobre las obras que siguen a la descripción de las ediciones adolecen de dos defectos: la arbitrariedad en cuanto a su elección y su carácter fragmentario. Faltan a veces referencias valiosas como, por ejemplo, la de la úni-

ca edición moderna de las *Novelas ejemplares y prodigiosas* de Juan de Piña realizada por Encarnación García de Dini (Verona: Università de Pisa, 1987); o la reciente edición de *Auroras de Diana*, de Pedro de Castro y Anaya, con estudio preliminar y notas de María Josefa Díez de Revenga (Murcia: Academia Alfonso X el Sabio, 1989). Tampoco aparece la muy exhaustiva y valiosa bibliografía de Castillo Solórzano por Franco Baccheli: *Per una bibliografia di A. Castillo Solórzano* (Verona: Università degli Studi di Verona, 1983). En cuanto a estudios recientes la bibliografía de Begoña Ripoll es a veces incompleta. No proporciona, por ejemplo, ninguna referencia bibliográfica sobre Miguel de Montreal cuando existe un artículo de Isabel Colón ("Los engaños de mujeres de Miguel de Montreal", *Diálogos Hispánicos de Amsterdam*, 8/I [1989], 110-123); tampoco cita el artículo de Luis Leal, "Las Novelas morales de Juan de Piña Izquierdo", *Anuario de Letras*, 12 (1974), 221-230, o el precioso artículo de Gonzalo Díaz Migoyo, "Escriectura amorosa de la novela, las Novelas a Marcia Leonarda de Lope", *Quimera. Revista de Literatura*, 21-22 (1982), 54-56.

Señalaremos para terminar que el catálogo no sólo incluye un catálogo de autores y de sus obras, sino también un pequeño listado de las colecciones de novelas recopiladas con la indicación, muy valiosa, de los títulos de las novelas que las componen, de su anterior publicación y de los fraudes que a veces constituyeron. Los tres índices que preceden a la bibliografía de "bibliografías" también resultan útiles instrumentos de trabajo: el índice de años de edición (1620-1765), que permite conocer las diferentes obras editadas en el mismo año, y, por consiguiente, apreciar los años de mayor actividad editorial; el índice de novelas (que sigue el modelo del "alphabetical list of novelas" de Cartoline Bourland), que proporciona la lista de todos los títulos de novelas cortas o de colecciones con el nombre de autor; y el índice de editores, impresores y libreros, que también permite apreciar la actividad de los profesionales del libro.

El catálogo bio-bibliográfico de Begoña Ripoll, si bien es un catálogo "selectivo" o "una aproximación a un catálogo más amplio", como lo define la autora (p. 26), resulta ser un valioso instrumento de trabajo para toda persona que carezca de conocimientos previos sobre las ediciones de novelas "barrocas" y que quiera acercarse a este género. Resulta muy útil para conocer, mediante el número de ediciones, el éxito de la obra en el tiempo en que se publicó y para saber de qué ediciones modernas y recientes se dispone. Doblemente armado, el investigador puede lanzarse al ataque de las obras y empezar el análisis y estudio de estos libros de entretenimiento, o emprender la ambiciosa tarea de completar el catálogo de la novela barroca con las numerosas obras que quedan por clasificar.

ANNE CAYUELA



Donatella Pini Moro (ed.), *Don Chisciotte a Padova*. Atti della I Giornata Cervantina, Padova, 2 maggio 1990 a cura di... Padova: Editoriale Programma, 1992, 270 pp.

Con el nombre cervantismo designamos un conjunto de actividades, en ocasiones de difícil clasificación, cuyo principal objetivo es estudiar, difundir, comentar, interpretar, alabar,... la vida y la obra literaria de Miguel de Cervantes. Actividad difícil de clasificar a veces, en efecto, ha llegado a ser definida —por Martín de Riquer— en los siguientes términos: “Una especie de género exegetico de las más diversas y curiosas modalidades y en el que han entrado toda clase de escritores, eruditos y aficionados, desde las mentes más preclaras de la crítica literaria hasta los chiflados y dementes más insospechados” (*Aproximación al “Quijote”*, Barcelona, Teide, 1960, p. 206).

Este género exegetico presenta, asimismo, problemas a la hora de ensayar sus posibles clasificaciones y subgéneros. La fina pluma azoriniana esbozó hace ya muchos años una posible clasificación al dividir a los cervantistas en dos clases: los que siguen el camino de la erudición, los eruditos; y los que siguen el camino de la vida, los artistas, los psicólogos. “La confluencia —escribe Azorín— puede darse, por ejemplo, en un Gastón Paris y en un Ramón Menéndez Pidal. Los dos son eruditos, caudalosamente eruditos, y los dos son artistas, finamente artistas”. El escritor propugnaba asimismo la unión entre ambos tipos de cervantismo: “No hay contraposición de cervantismos. Si tan altos maestros han podido resolver el conflicto, aspiremos nosotros a resolverlo... Tan necesaria es la erudición, en el cervantista, como la sensibilidad” (Azorín, *Con permiso de los cervantistas*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1948, pp. 6-7).

Difícil es, en la actualidad, mantener esta clasificación azoriniana: los cervantistas son muchísimos y no es imposible encontrar métodos de exégesis que van más allá de la erudición y la psicología. Acaso, en cambio, quizá sea más fructífera la clasificación del cervantismo por países.

¿Es posible hablar, en este sentido, de un cervantismo alemán, francés, español...? Creo que sí, o, al menos, se pueden constatar unas determinadas preferencias en los cervantistas de uno u otro lugar en los últimos quince o veinte años. El cervantismo británico, por ejemplo, se ha preocupado de manera especial de las cuestiones relativas a teoría de la novela (Riley, Williamson), o de las referentes a la recepción e interpretación de la obra a través de

los siglos (Russell, Close). El cervantismo francés muestra en cambio sus preferencias por lo biográfico (Canavaggio) y por el estudio del folklore, la historia, el carnaval y la oralidad aplicados, fundamentalmente, al *Quijote* (Redondo, Molho, Joly, Moner). En Alemania predominan los estudios sobre la recepción de la obra cervantina (Laitenberger, Hölz, Maass, Gnutzmann, Schwaderer), y los que se ocupan de la relación entre realidad y ficción, como ha señalado Christoph Strosetzki ("La situación de los estudios cervantinos en la República Federal de Alemania", *Anthropos*, 98-99 [1989], pp. 124-126). En Norteamérica es más difícil de precisar por la ingente cantidad de estudios que se publica. No obstante, junto a interpretaciones de carácter general (Márquez Villanueva, Isaías Lerner, Avallé-Arce, Forcione), se puede observar la preferencia del cervantismo norteamericano por la aplicación a la obra cervantina de las más novedosas corrientes de análisis literario (Johnson, Parr, Elsaftar, Efron, Haley); por la edición de los textos (Rivers, Eisenberg, Murillo, Flores, Allen); etc.

En España es difícil encontrar algún escritor o crítico que no haya dedicado páginas a Cervantes. En ocasiones, sin embargo, el cervantismo esotérico ha primado en muchos aspectos sobre el estudio serio, riguroso de la obra cervantina.

¿Y qué sucede a este respecto en Italia? Esto mismo se preguntan Donatella Pini Moro y Carlos Romero en la nota preliminar al libro que ahora reseño. ¿Existe un cervantismo italiano? Sin duda.

En efecto, también los hispanistas italianos han sentido una especial admiración por la obra cervantina, plasmada en trabajos de muy diversa índole que revelan, en los últimos años, una especial atención a los problemas genético-textuales (Carlos Romero, José Manuel Martín Morán); a los estudios que analizan la utopía quijotesca (Mariarosa Scaramuzza Vidoni, Stelio Cro) o la recepción de la obra a través de los siglos (Paolo Chierchi); a los problemas de teoría literaria (Maria Caterina Ruta, Aldo Ruffinato, Rosa Rossi); o de traducción (Donatella Pini Moro), etc. Y a la cabeza de todos ellos Franco Meregalli, con trabajos de carácter general que prestan atención sobre todo a las interpretaciones que la obra cervantina ha conocido a lo largo del tiempo.

En este sentido, el volumen coordinado por la profesora Pini Moro es una muy buena muestra de algunos aspectos de lo que el hispanismo italiano ha aportado en años recientes al estudio de la obra cervantina, sobremanera el *Quijote*. En *don Chisciotte a Padova* la profesora Pini Moro ha reunido los trabajos que diversos hispanistas italianos presentaron en la jornada cervantina celebrada en el Instituto de Lenguas y Literaturas Románicas de la Universidad de Padua el 2 de mayo de 1990. La jornada contó asimismo con la participación de Alberto Sánchez, director de *Anales Cervantinos*.

Franco Meregalli dedica su trabajo "Le radici di Cervantes" (pp. 31-38) a cuestiones biográficas. En él, el lector interesado podrá encontrar el primer capítulo de su *Introduzione a Cervantes* (Roma: Laterza, 1991), pero aumentado brevemente y con las notas a pie de página que no aparecieron en el volumen citado. Contamos hoy con una buena versión española (*Introducción a Cervantes*, Barcelona, Ariel, 1992) efectuada por Vicente Forcadell Durán.

Rosa Rossi, en breve, pero sugerente ensayo que continúa otros suyos anteriores ("Il Chisciotte 'disvelato': intertestualità, transcodificazione, dialogicità e scrittura", pp. 39-47), acude a terminología crítica de última hora —intertextualidad, dialogismo, transcodificación— para ejemplificar la manera en que Cervantes "in questo suo libro instaurava un livello nuovo del discorso del genere narrativo" (p. 40). Maria Caterina Ruta, por su parte, profundiza en las características del realismo cervantino ("Modulazioni del realismo cervantino", pp. 65-79), al

que ya había dedicado otras publicaciones. Analiza y discute los conceptos de realismo y de verosimilitud, y lo ejemplifica con la historia del cautivo. Erminia Macola ("Il sistema delirante di don Chisciotte", pp. 81-99), en cambio, aporta nuevos elementos para estudiar la locura quijotesca, mientras que Mariarosa Scaramuza Vidoni —continuando y desarrollando conocidos trabajos anteriores— analiza sutil y eruditamente el binomio imaginación/fantasia en la obra cervantina, no sólo el *Quijote* ("Fantasia e immaginazione in Cervantes", pp. 103-121).

El profesor Carlos Romero, de la Universidad de Venecia, utiliza su erudición para explicar tres breves pasajes quijotescos: los "Ginosofistas de la Etiopía", la "anchísima presencia" de Montesinos y "gobernar como un sagitario" ("Tres notas al *Quijote*" pp. 123-147).

Especial interés reviste el "Cervantes in Italia. Contributo ad un saggio bibliografico sul cervantismo italiano (con un'appendice sulle trasposizioni musicali)" [pp. 149-268] de Donatella Pini Moro y Giacomo Moro. Trabajos anteriores de Azorín, Meregalli, Macrí, Laurenti, Chierchi y otros habían señalado diversos aspectos de la contribución de Italia al estudio de la vida y la obra cervantinas. Nunca se había realizado, sin embargo, un trabajo tan exhaustivo y preciso como el de Donatella Pini y Giacomo Moro: la inclusión de 43 repertorios bibliográficos consultados, 24 catálogos de bibliotecas manejados, 16 manuscritos italianos a los que se acompaña su localización precisa, 35 ediciones de obras cervantinas, 232 traducciones, 525 obras de hispanistas italianos sobre Cervantes entre 1739 y 1991, 74 traducciones al italiano de estudios sobre Cervantes, 47 obras italianas inspiradas en textos cervantinos, y 66 reelaboraciones musicales, dan una idea de la magnitud y empeño de la obra. Se incluyen también las reseñas conocidas —no sólo italianas— de diversas obras. Difícil, muy difícil, es conseguir la exhaustividad bibliográfica en el terreno cervantino, pero con trabajos como este que ahora reseño se está cerca de alcanzarla. Véase, sin embargo, el artículo de Azorín "Cervantes en Italia" (*La Vanguardia* de Barcelona, 17 de junio de 1913, reproducido en su libro *El oasis de los clásicos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1952, pp. 65-71). En este trabajo, Azorín da noticia y comenta un artículo cervantino de Cesare de Lollis publicado en el *Giornale d'Italia*, el 1 de febrero de 1913, que resume su *Cervantes reazionario* publicado primeramente en *La Nuova Cultura*. Unos índices finales —de autores, de bibliotecas, de obras...— hubieran sido necesarios para una más provechosa y fácil utilización de este "saggio bibliografico" cervantino.

Completan este volumen el trabajo de Lucia Longo ("Don Chisciotte a Padova", 49-64) donde da cuenta detalladamente de la existencia en Padua de una colección de pintura dieciochesca sobre *Don Quijote* en el Palacio Sambonifacio; y el cauteloso artículo de Alberto Sánchez "Fábula quijotil del asno perdido (*Don Quijote*, I, 23 y 30; II, 3, 4 y 27)" [pp. 13-29] en el que con diversos argumentos expone su idea de que fueron los impresores los que añadieron el episodio de la desaparición del rucio de Sancho. Cervantes —señala Alberto Sánchez— lo aceptó, y lo reelaboró en la segunda parte, de tal manera que "La historia rectilínea y verosímil, forjada por un oficioso colaborador espontáneo, fue transfigurada por el genio de Cervantes en una fábula inverosímil y graciosa, de ascendencia poética italiana y de lejanas raíces mitológicas: la fábula quijotil del asno perdido" (p. 29).

Libro muy bien editado, con magníficas ilustraciones en color y en blanco y negro, es una muestra significativa del floreciente cervantismo italiano de última hora, a la vez que deja constancia de la labor, sin duda importante, que Italia ha aportado a lo largo de los siglos al conocimiento y estudio de la vida y la obra de Miguel de Cervantes.

JOSÉ MONTERO REGUERA



Antonio López Ruiz, *Quevedo: Andaluza y otras búsquedas*. Almería: Zéjel Editores, 1991, 350 pp.

El misterio y la leyenda que rodean la vida y obra de Quevedo siempre han cautivado al investigador. El volumen que se reseña a continuación es el resultado de esa curiosidad investigadora, a la que se suman una inteligente intuición y comprobación minuciosa. Esta obra es una recopilación de trabajos de investigación editados por Antonio López Ruiz en diversas publicaciones, tales como *Papeles de Son Armadans*, *Revista de Literatura* o el *Boletín de estudios almerienses*. Incluye además el resumen de la tesis doctoral del autor, *Quevedo y los franceses*, importante aportación —entre otras cuestiones relacionadas con Quevedo y el país vecino—, a las causas nunca suficientemente aclaradas que llevaron a don Francisco a San Marcos de León.

Se trata, desde luego, de una trascendente e imprescindible obra de investigación —prologada por Pablo Jauralde y José Manuel Blecua— que en absoluto se merece una edición tan caótica, llena de errores tipográficos y sin cuidado editorial alguno, pues incluso el índice contiene errores por omisión. Pese a todo, la obra es el digno resultado de un minucioso y excelente trabajo investigador de Antonio López Ruiz.

Podríamos establecer a grandes rasgos tres líneas en la composición de este volumen:

- La obra de Quevedo: obras falsamente atribuidas y cuestiones semejantes.
- Quevedo y su relación con Francia: se trata de un seguimiento, al hilo de su vida, de la relación que tuvo Quevedo con el país vecino, desde su infancia hasta su vejez.
- Andalucía y Quevedo: es esta parte de la obra la que da título al presente volumen, pues son muchas las páginas que se dedican a la relación de don Francisco con la nobleza andaluza, con un amplio número de esquemas y árboles genealógicos que impiden que el lector se pierda entre tanta información.

Comencemos por las atribuciones a Quevedo. Antonio López Ruiz realiza una importante aportación a la obra de don Francisco, desatribuyendo a su pluma algunas obras y devolviéndoselas a su verdadero autor.

López Ruiz demuestra que la *Relación de las trazas de Francia*, publicada en 1637 y atribuida a Quevedo no es sino una copia parcial de la *Defensa de España...*, afirmación a la que le lleva su análisis estilístico.

Sabido es que cuando Luis XIII declaró la guerra a España en 1635, varios fueron los escritores que respondieron con breves obrillas, como el propio Quevedo en su *Carta a Luis XIII de Francia*. También entre esos autores se encuentra don José de Pellicer, quien escribió una *Defensa de España contra las calumnias de Francia*. Tomando como base los seis últimos capítulos de la *Defensa...* de Pellicer, demuestra López Ruiz cómo aquélla es una copia imperfecta de los últimos seis capítulos de la *Defensa...* del comentador de Góngora.

Esta atribución le sirve a López Ruiz para su siguiente trabajo, donde prueba que los comentarios anónimos que acompañan a la *La toma de Valles Ronces*, considerada obra quevediana, deben atribuirse a don José de Pellicer.

En efecto, López Ruiz toma en cuenta las sospechas de J.M. Jover, que establecía relaciones estilísticas entre tres obras, cuyo origen es la *Defensa de España...* de Pellicer. El *Comento a la sátira de Valles Ronces*, una de aquellas tres, incluye “textos paralelos a los correspondientes de la *Defensa...*” (p. 29), además de otros que no lo son. Por otro lado, el estilo asemeja bastante al de los *Avisos históricos* de Pellicer. López Ruiz establece correspondencias textuales entre el *Comento...* y la *Defensa...* Por tanto, don José de Pellicer se convierte en comentador de dos grandes autores del Siglo de Oro: Góngora y, ahora, Quevedo.

Por último, López Ruiz extrae del catálogo de las obras atribuidas a Quevedo una más. Se trata de las *Sentencias de don Francisco de Quevedo* o *Migajas sentenciosas de don Francisco de Quevedo*. Al menos en su mayor parte no pertenecen a la autoría de don Francisco. Astrana Marín mutiló parte del manuscrito utilizado según sus palabras, para evitar repeticiones, refiriéndose a los pasajes copiados de la traducción de Quevedo del libro de Malvezzi, *El Rómulo*. Por tanto, esos pensamientos no son de Quevedo, sino de Malvezzi. Otra serie de las *Sentencias* proceden de los *Aphorismos* de Antonio Pérez, por lo que también deben desaparecer de las obras atribuidas a don Francisco.

Esta “primera parte” del volumen constituye una importante contribución a un futuro catálogo de las obras de Quevedo, tan necesario como quimérico. Tengamos en cuenta además que alguna de las obras que ahora se demuestra que no son de la pluma de Quevedo, han sido utilizadas para establecer interpretaciones sobre el pensamiento de Quevedo que no han hecho sino multiplicar el error.

Quizás el capítulo más interesante por lo revolucionario, es el que resume la tesis doctoral de Antonio López Ruiz: *Quevedo y los franceses*. Como afirma José Manuel Blecha, que prologa el capítulo, no sólo nos muestra López Ruiz la opinión que a Quevedo le merecían los franceses, sino que aclara también importantes aspectos de su biografía, que corre paralela a su relación con Francia a través de sus dos protectores, el duque de Osuna, y el duque de Medinaceli. López Ruiz toma como objetivo primero de su investigación el itinerario de la progresiva toma de conciencia por parte de Quevedo “sobre la significación de los factores en juego y sobre su negativa evolución para la postura española”, “desde el optimismo juvenil hasta el desaliento de los últimos días” (p. 65). A continuación, al paso de la biografía de Quevedo, López Ruiz va mostrando su paulatino acercamiento a Francia y su cultura, de la que fue un gran conocedor y admirador.

Tras unos primeros pasos en los que se defiende una actitud más bien pacifista con respecto al problema francés, es su actitud belicista la que le lleva al duque de Osuna, cuyo primer contacto con Quevedo lo adelanta y sitúa López Ruiz en Alcalá de Henares en la segunda mitad de 1599. Osuna acudió a Francia en 1592 en misión oficial y sus pendencias juveniles pudieron despertar la admiración del joven Quevedo, seis años menor que el noble.

López Ruiz se apoya con precaución en la ausencia de noticias sobre Quevedo en estos años para afirmar que durante esta época probablemente Quevedo ya acompañaba al duque de Osuna y que huyeron juntos a Sevilla desde Alcalá de Henares. Se explicaría de esta manera la pérdida del curso académico 1600-1601, así como también acercaría los años de prisión al recuento que de ellos hace posteriormente en la carta a don Diego de Villagómez. Después se alejarían hasta que el escritor madrileño logra recuperar a su protector. Para ello, Quevedo escribe alejándose del espíritu pacifista del que era partidario Felipe III y se acerca a la actitud belicista hacia Francia, opinión compartida con su amigo el duque de Osuna.

Por fin, en 1613 el duque de Osuna llama a Quevedo con él a Sicilia, comenzando lo que López Ruiz denomina *la etapa italiana*. Realiza un recuento de los viajes de Quevedo a Italia de los que quedan testimonio y resultan catorce, desapareciendo la posibilidad de la participación de Quevedo en la llamada *conjuración de Venecia*, pues se encontraba en España cuando dicha conjuración tuvo lugar.

La primera misión del duque de Osuna y Quevedo se desarrolla en Niza. Viajaron después a Nápoles, donde el escritor adquirió una visión más directa de Francia y sus pretensiones sobre el orden de convivencia europeo, opiniones que se reflejan en *Mundo caduco* y en *Lince de Italia*. Sus ideas sobre la salvación de España coinciden con las del duque de Osuna: la importancia de la relación con los estados italianos, la necesidad de mantener el prestigio de España tal vez con la actitud belicosa de la que no era partidario Felipe III, que firmó con Holanda la Tregua de los Doce Años, y su desconfianza hacia la actitud del papado.

Tras la muerte de Felipe III se produce la caída de su amigo y protector, y Quevedo habrá de buscar un nuevo amparo nobiliario. Llega a ser nombrado secretario real en 1632.

Es a partir de 1630 cuando se establece la sólida amistad entre el duque de Medinaceli y Quevedo.

La relación a través del duque de Medinaceli con diversas personalidades de la política francesa le llevará, como veremos más adelante, a su prisión en San Marcos. Es este tema, a mi parecer, el más importante tratado por López Ruiz, por lo que de revolucionario tiene.

En el ambiente de descontento por parte de la nobleza española es donde el duque de Maura situaba la Conjura de España. Y necesariamente aquí tenemos que subrayar que no se puede separar el Quevedo literario del Quevedo histórico y su participación en la política española del siglo XVII. Su literatura está condicionada, sin duda, por el momento histórico que vive.

La reclusión de Quevedo en San Marcos es desde siempre uno de los puntos más oscuros de la biografía del escritor madrileño. Varios son los datos que retoma López Ruiz para construir su tesis. En primer lugar, el *Aviso de Pellicer*, en el que se atribuía la causa a entrar en casa de don Francisco cierto criado del cardenal Richelieu. En segundo lugar, la carta que encontró Elliot, del conde-duque al rey, en el que se le acusaba de ser enemigo del gobierno, murmurador de él, confidente de Francia y correspondiente de los franceses. Y por último el propio testimonio de Quevedo en las cartas escritas al estilo de las de Séneca, en las que se acusaba a su delator de ser doblemente traidor. Todo apunta al barón de Pujols, única persona que puede describirse en ese momento en Madrid como criado de Richelieu. Hay coincidencias en estas fechas de viajes de Quevedo con los de Pujols, como intermediario secreto en las conversaciones de paz con Francia. Pujols simpatizó pronto con Olivares y le sugirió algunas acciones contra Francia. Quevedo como secretario del rey acudía a las conversaciones de paz secretas entre Francia y España. Pujols, por tanto, era traidor a su se-

ñor Richelieu y a Olivares. Desde mayo de 1637 es Pujols el intermediario único entre Olivares y Richelieu.

Quevedo conspira contra Olivares apoyado por Pujols y por el partido de oposición a Olivares, el de la nobleza andaluza que planeaba levantarse contra él. Además, observa López Ruiz, Pujols parece ser el anagrama de Publio Hatterio (Puiol/b), Pujol barón, pues le llamaban Pujol, sin —s, a quien Quevedo alude como su delator en una de las cartas escritas al estilo de las de Séneca que escribe en San Marcos.

El hecho de adelantar hasta 1599 la amistad de Quevedo con el duque de Osuna lleva a López Ruiz a afirmar que Quevedo no exagera cuando, en carta a Diego de Villagómez escribe que había sufrido catorce años y medio de prisiones. Al hilo de su vida y de sus primeras pendencias en Alcalá, efectivamente resultan quince años y medio de prisión.

La última parte de esta obra la integran los artículos recogidos bajo el título de *Andalucía en la obra de Quevedo*. En el primero de ellos se analizan los viajes realizados por Quevedo a Andalucía, región que interesaba más al escritor por sus gentes que por su paisaje o por la tierra en sí. Su señorío de la Torre de Juan Abad le permite ser un especial observador, entre Andalucía y La Mancha, por donde pasaban carros castellanos, andaluces, manchegos... cerca, en Beas del Segura vive don Sancho de Sandoval, y también don Alonso Messía de Leiva, secretario del duque de Medina Sidonia.

El primer viaje de Quevedo a Andalucía, según las investigaciones de López Ruiz, tuvo lugar en 1599. Pero el viaje más documentado es sin duda la jornada real a Andalucía con el nuevo monarca y valido, en 1624, viaje que dio origen a la conocida carta al marqués de Velada. López Ruiz analiza la estancia de Quevedo en tierras andaluzas durante los dos meses que duró la visita del monarca. El proyectado último viaje de Quevedo a Andalucía no pasó de ser eso, un proyecto que tenía como finalidad la búsqueda de un mejor clima que le beneficiase en su enfermedad última. Pero ese viaje nunca se llegó a realizar.

Un gran capítulo dedica López Ruiz a la relación de Quevedo con la nobleza andaluza, trazando cuidadosamente las líneas de relación, bien de vecindad, bien de lazos familiares, entre la maraña de nobles que habitaban la Andalucía del siglo XVII: los Téllez-Girón, Enríquez de Ribera, los Medinaceli, Zúñiga, Medina Sidonia, Infantado, Uceda, Cardona, Moctezuma, Feria.. todos ellos relacionados entre sí y con la conexión Sandoval, hechos que han de tenerse presentes a la hora de analizar la intervención o no de Quevedo en las pretensiones de la nobleza andaluza, con el duque de Medina Sidonia a la cabeza. Quevedo los conoce y se relaciona con ellos.

En fin, son numerosas las aportaciones y sugerencias de López Ruiz en esta obra. Resaltaremos no obstante algunas de las novedades presentadas, tales como la datación en 1599 del primer encuentro entre el duque de Osuna y Quevedo, con quien habría visitado Sevilla. Y revolucionaría resulta la tesis ofrecida sobre la prisión de Quevedo a través del papel del barón de Pujols, criado del cardenal de Richelieu en Madrid e intermediario de las conversaciones secretas de paz entre España y Francia; la presentación de datos observados que aportan nueva luz sobre la participación de Quevedo en la conjuración de Venecia, la relación de Quevedo con la nobleza andaluza, y cómo no, la limpieza del catálogo de las obras de Quevedo de varias obras que no le pertenecen.

Volvemos ahora que nos hallamos en el final, al principio. No se merece una obra de tal importancia y trascendencia la edición en la que se encuentra. Necesita un adecuado cuidado editorial no sólo para corregir las numerosas erratas tipográficas, sino la cohesión misma

---

del volumen, recopilación adecuada que no remita a los artículos editados en las publicaciones en las que vieron la luz, sino a propios capítulos de la presente obra. Y juzgo además imprescindible la existencia en la edición de índices adecuados, no sólo el general, sino onomástico, pues resultaría para el investigador un elemento de eficaz ayuda.

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ



# EDITORIAL CASTALIA

Zurbano, 39 - Tels.: 319 89 40 - 319 58 57 - 26010 MADRID - Fax: 310 24 42



## Antologías

- 155/ **NOVELAS AMOROSAS DE DIVERSOS INGENIOS DEL SIGLO XVII**

Edición de Evangelina Rodríguez

- 123/ **POESÍA DE LA EDAD DE ORO I RENACIMIENTO**

Edición de José Manuel Blecua

- 136/ **POESÍA DE LA EDAD DE ORO II BARROCO**

Edición de José Manuel Blecua

## Pedro Calderón de la Barca

- 82/ **EL ALCALDE DE ZALAMEA**

Edición de José M. Díez Borque

- 116/ **ENTREMESES, JÁCARAS Y MOJIGANGAS**

Edición de A. Tordera y E. Rodríguez

- 112/ **EL MÉDICO DE SU HONRA**

Edición de D.W. Cruickshank

## Miguel de Cervantes

- 29/ **ENTREMESES**

Edición de Eugenio Asensio

- 120/ **NOVELAS EJEMPLARES I**

Edición J. B. Avallé-Arce

- 121/ **NOVELAS EJEMPLARES II**

- 122/ **NOVELAS EJEMPLARES III**

- 105/ **POESÍAS COMPLETAS II**

Edición de Vicente Gao

- 77/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA I**

Edición corregida

Edición de Luis Andrés Murillo

- 78/ **DON QUIJOTE DE LA MANCHA II**

Edición corregida

Edición de Luis Andrés Murillo

- 12/ **LOS TRABAJOS DE PERSILES Y SIGISMUNDA**

Edición J. B. Avallé-Arce

- 57/ **VIAJE DEL PARNASO**

Poesías completas I

Edición de Vicente Gao

## Gonzalo de Céspedes y Meneses

- 23/ **HISTORIAS PEREGRINAS Y EJEMPLARES**

Edición de Yves-René Fonquerne

## Diego Duque de Estrada

- 109/ **COMENTARIOS**

Edición de Henry Ettinghausen



## Luis de Góngora

- 137/ **LAS FIRMEZAS DE ISABELA**

Edición de Robert Jammes

- 101/ **LETRILLAS**

Edición de Robert Jammes

- 1/ **SONETOS COMPLETOS**

Edición de Birutė Ciplijauskaitė

## Fernando de Herrera

- 195/ **POESÍAS**

Edición de Victoriano Roncero López

## San Juan de la Cruz

- 181/ **POESÍAS**

Edición de Paola Elia

## Lope de Vega

- 63/ **ARCADIA**

Edición de Edwin S. Morby

- 19/ **EL CABALLERO DE OLMEDO**

Edición de Joseph Pérez

- 143/ **CARTAS**

Edición de Nicolás Marín

- 102/ **LA DOROTEA**

Edición de Edwin S. Morby

- 10/ **FUENTE OVEJUNA**

Edición de F. López Estrada

- 131/ **LA GATOMAQUIA**

Edición de C. Sabor de Cortázar

- 25/ **EL PERRO DEL HORTELANO**

EL CASTIGO SIN VENGANZA

Edición de David Kossoff

## Francisco de Quevedo

- 177/ **EL BUSCÓN**

Edición de Pablo Jauralde Pou

- 113/ **OBRAS FESTIVAS**

Edición de Pablo Jauralde Pou

- 60/ **POEMAS ESCOGIDOS**

Selección y edición de

José Manuel Blecua

- 199/ **SUEÑOS Y DISCURSOS**

Edición de James O. Crosby

## Francisco de Rojas Zorrilla

- 38/ **DEL REY ABAJO, NINGUNO**

Edición de Jean Testas

- 196/ **Lope de Rueda**

PASOS

Edición de José Luis Canet

## Juan de Salinas

- 164/ **POESÍAS HUMANAS**

Edición de Henry Bonneville

## Tirso de Molina

- 187/ **DON GIL DE LAS CALZAS VERDES**

Edición de Alonso Zamora Vicente

- 128/ **LA HUERTA DE JUAN FERNÁNDEZ**

Edición de Berta Pallares

- 17/ **POESÍAS LÍRICAS**

Edición de Ernesto Jareño

- 135/ **LA VILLANA DE LA SAGRA**

EL COLMENERO DIVINO

Edición de Berta Pallares

- 197/ **Alfonso de Valdés**

DIALOGO DE MERCURIO

Y CARÓN

Edición de Joseph V. Ricapito

## Luis Vélez de Guevara

- 170/ **EL DIABLO COJUELO**

Edición de Ángel R. Fernández e

Ignacio Arellano

## ESTUDIOS

Robert Jammes

LA OBRA POÉTICA DE DON LUIS DE GÓNGORA Y ARGOTE

Margit Frenk

CORPUS DE LA ANTIGUA LÍRICA

POPULAR HISPÁNICA

(Siglos XV a XVII)

John E. Varey

COSMOVISIÓN Y ESCENOGRAFÍA:

EL TEATRO ESPAÑOL

EN EL SIGLO DE ORO

A. Rodríguez Moñino

DICCIONARIO DE PLIEGOS

SUETOS POÉTICOS

HOMENAJE A ALONSO

ZAMORA VICENTE

Vol. III. 1. Literaturas medievales.

Literatura española

de los siglos XVI-XVII (I)

Vol. III. 2. Literatura española

de los siglos XVI-XVII (II)

CRÍTICA TEXTUAL

Y ANOTACIÓN FILOLÓGICA

EN OBRAS DEL SIGLO DE ORO

Edición de Ignacio Arellano

y Jesús Cañedo

Noël Salomon

LO VILLANO EN EL TEATRO

DEL SIGLO DE ORO

Francisco de Quevedo

SUEÑOS Y DISCURSOS

Edición crítica de James O. Crosby

## DE PRÓXIMA APARICIÓN

Sebastián de Covarrubias

TESORO DE LA LENGUA

CASTELLANA O ESPAÑOLA

Edición de Felipe Camarero Maldonado

Revisada por Manuel Camarero



# CATEDRA



## Crítica y estudios literarios

### ESTUDIOS SOBRE LOPE DE VEGA

Juan Manuel Rozas

### TEORÍA DE LA LITERATURA

Antonio García Berrio

### LOS GÉNEROS LITERARIOS. SISTEMA E HISTORIA

Antonio García Berrio / Javier Huerta

### DE POÉTICA Y POÉTICAS

Fernando Lázaro Carreter

### TEORÍA DEL LENGUAJE LITERARIO

José María Pozuelo Yvancos

### LITERATURA E HISTORIA DE LAS MENTALIDADES

Francisco Abad

## Letras Hispánicas

### EL CABALLERO DE OLMEDO

Lope de Vega

*Edición de Francisco Rico*

### EL CASTIGO SIN VENGANZA

Lope de Vega

*Edición de Francisco Carreño*

### LA DAMA BOBA

Lope de Vega

*Edición de Diego Marín*

### FUENTEOVEJUNA

Lope de Vega

*Edición de Juan María Marín*

### PERIBÁÑEZ Y EL COMENDADOR DE OCAÑA

Lope de Vega

*Edición de Juan María Marín*

### EL VILLANO EN SU RINCÓN

Lope de Vega

*Edición de Juan María Marín*

### POESÍA SELECTA

Lope de Vega

*Edición de Antonio Carreño*

**GRUPO ANAYA**

De venta en las principales librerías. Pedidos a GRUPO DISTRIBUIDOR EDITORIAL  
Oficina Central: Ferrer del Río, 35. Telf: (91) 3610809 Fax: (91) 3565702 28028 MADRID

# NOVEDADES

## BIBLIOTECA CLÁSICA

Bajo la dirección de Francisco Rico



Títulos publicados:  
CANTAR DE MIO CID  
JORGE MANRIQUE  
POESÍA

FRANCISCO DE QUEVEDO  
LA VIDA DEL BUSCÓN

JOSÉ ZORRILLA  
DON JUAN TENORIO

ANDRÉS FERNÁNDEZ  
DE ANDRADA

EPÍSTOLA MORAL A FABIO  
Y OTROS ESCRITOS

PEDRO ANTONIO DE ALARCÓN  
EL SOMBRERO DE TRES PICOS



CRÍTICA



grupo grijalbo mondadori

# **Librería UAM**

---

**UNIVERSIDAD AUTONOMA DE MADRID**

---

- \* Literatura española**
- \* Crítica Literaria**
- \* Exportación e importación de libros**
- \* Filología y lingüística**

**Atendemos sus pedidos de  
libros y revistas españoles  
e importados y se los enviamos  
a cualquier punto de España y  
del Extranjero.**

**Carretera de Colmenar Viejo, Km. 15.500. Cantoblanco. 28049 Madrid.**

**Tels. 397 49 97 - 397 49 94 - 372 09 78. Fax: 372 11 19**

# MANUSCRT. CAO

## V

Revista de publicación no periódica que recoge textos, noticias, material, etc., especialmente sobre poesía española manuscrita de los siglos XVI y XVII, como complemento del *Catálogo de manuscritos poéticos castellanos de los siglos XVI y XVII en la Biblioteca Nacional*, que viene confeccionando un grupo de investigadores del Seminario EDAD DE ORO de la Universidad Autónoma de Madrid y de la propia Biblioteca Nacional, dirigidos por Pablo Jauralde Pou y Manuel Sánchez Mariana.

Las tareas de este proyecto de investigación vienen siendo subvencionadas, parcialmente, por la DGYCT del Ministerio de Educación y Ciencia y por el Departamento de Filología Española de la Universidad Autónoma de Madrid.

*Director:*

Pablo Jauralde Pou

*Secretaría:*

Mercedes Sánchez Sánchez

Clara Giménez Fernández

*Consejo de Redacción:*

Mariano de la Campa Gutiérrez

J. Antonio Martínez Comeche

Miguel Marañón Ripoll

José Montero Reguera

Antonia María Ortiz Ballesteros

Luis Peinador Marín

Isabel Pérez Cuenca

Carmen Valcárcel Ribera

*Consejo Editorial:*

Ignacio Arellano

Alberto Bleca

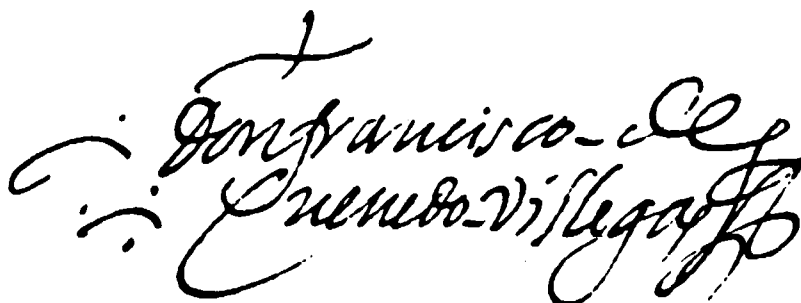
Antonio Carreira

Begoña López Bueno

José Lara Garrido

Julián Martín Abad

Manuel Sánchez Mariana

A large, stylized handwritten signature in black ink, reading 'Francisco de Quevedo Villegas'. The script is cursive and elegant, with long, sweeping flourishes.

QUEVEDO Y SU FAMILIA

EN SETECIENTOS DOCUMENTOS NOTARIALES

(1567-1724)

por James O. Crosby y Pablo Jauralde Pou

- \* 671 documentos desconocidos sobre Francisco de Quevedo Villegas y su familia, sus antepasados y sus herederos.
- \* 59 reproducciones fotográficas ampliadas.
- \* “Ante mí pareció presente Agustín Villanueva, Secretario de Su Majestad, y dijo que doña María de Santibáñez...ha muerto hoy a las cuatro de la mañana” (el notario Juan de la Cotería certifica la noticia de la muerte de la madre de Quevedo en el Palacio real, el 7 de diciembre de 1600).
- \* “En la biblioteca particular del marqués de Valdeterrazo me di cuenta de que yo era uno de doce o quince personas que a lo largo de los siglos había visto aquella firma de Quevedo, pequeña, débil y temblona, de tinta clara, que delataba los estragos de una enfermedad tan grave que le hizo dictar su testamento. Aun menos personas han visto en el Archivo de Protocolos de Madrid las firmas correspondientes de su padre, su madre, su hermana y su abuela” (James O. Crosby, 1966).

Pedidos a: Librería de la Universidad Autónoma de Madrid, 28049 Madrid.  
Precio: 3.800 pesetas.

La decimoquinta edición de EDAD DE ORO  
tendrá lugar en la primavera de 1995 y versará sobre  
*El Madrid de los Austrias*.



**EDAD DE ORO**

**HOJA DE PEDIDO**

\_\_\_\_\_  
Apellidos

\_\_\_\_\_  
Nombre

\_\_\_\_\_  
Institución

\_\_\_\_\_  
Dirección

\_\_\_\_\_  
Deseo recibir los números de **Edad de Oro**

\_\_\_\_\_  
Firma:

\_\_\_\_\_  
Envíese a:

\_\_\_\_\_  
Librería de la Universidad Autónoma de Madrid  
28049 MADRID





## ACTAS DE LOS SEMINARIOS CELEBRADOS

### EDAD DE ORO I

Madrid, U.A.M., 1982, 105 págs.

### EDAD DE ORO II

#### LOS GÉNEROS LITERARIOS

Madrid, U.A.M., 1983, 215 págs.

### EDAD DE ORO III

#### LOS GÉNEROS LITERARIOS: PROSA

Madrid, U.A.M., 1984, 309 págs.

### EDAD DE ORO IV

#### LOS GÉNEROS LITERARIOS: POESÍA

Madrid, U.A.M., 1985, 235 págs.

### EDAD DE ORO V

#### LOS GÉNEROS LITERARIOS: TEATRO

Madrid, U.A.M., 1986, 311 págs.

### EDAD DE ORO VI

#### LA POESÍA EN EL SIGLO XVII

Madrid, U.A.M., 1987, 285 págs.

### EDAD DE ORO VII

#### LA LITERATURA ORAL

Madrid, U.A.M., 1988, 285 págs.

### EDAD DE ORO VIII

#### IGLESIA Y LITERATURA

Madrid, U.A.M., 1989, 226 págs.

### EDAD DE ORO IX

#### EROTISMO Y LITERATURA

Madrid, U.A.M., 1990, 346 págs.

### EDAD DE ORO X

#### AMÉRICA EN LA LITERATURA ÁUREA

Madrid, U.A.M., 1991, 245 págs.

### EDAD DE ORO XI

#### SAN JUAN DE LA CRUZ Y FRAY LUIS DE LEÓN Y SU POESÍA

Madrid, U.A.M., 1992, 251 págs.

### EDAD DE ORO XII

#### EDICIÓN, TRANSMISIÓN Y PÚBLICO EN EL SIGLO DE ORO

Madrid, U.A.M., 1993, 410 págs.

ANTONIO AZAUSTRE GALIANA

*Paralelismo, “composio” y estilo en dos sueños y dos fantasías morales de Quevedo.*

MAXIME CHEVALIER

*Para una historia de la agudeza verbal.*

HENRY ETTINGHAUSEN

*Quevedo y las actualidades de su tiempo.*

SANTIAGO FERNÁNDEZ MOSQUERA

*Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo.*

JAMES IFFLAND

*Don Francisco, don Miguel y don Quijote: un personaje en busca de testamento.*

SAGRARIO LÓPEZ POZA

*La “Tabla de Cebes” y los “Sueños” de Quevedo.*

REMEDIOS MORALES RAYA

*Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro.*

ISABEL PÉREZ CUENCA

*Basilio Sebastián Castellanos: editor de Quevedo en el siglo XIX.*

ALFONSO REY

*Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo.*

MARIE ROIG MIRANDA

*La utilización de un texto bíblico por Quevedo.*

VICTORIANO RONCERO

*Un enigma historiográfico: el “Mundo caduco” y los “Grandes anales”.*

MERCEDES SÁNCHEZ SÁNCHEZ

*Aspectos biográficos, literarios e históricos del epistolario de Quevedo: el códice Barnuevo.*

ANA MARÍA SNELL

*El lenguaje de los “bailes” en Quevedo.*

D. GARETH WALTERS

*“Canta sola a Lisi”: lector y texto, voz y silencio.*

CRÓNICA

RESEÑAS