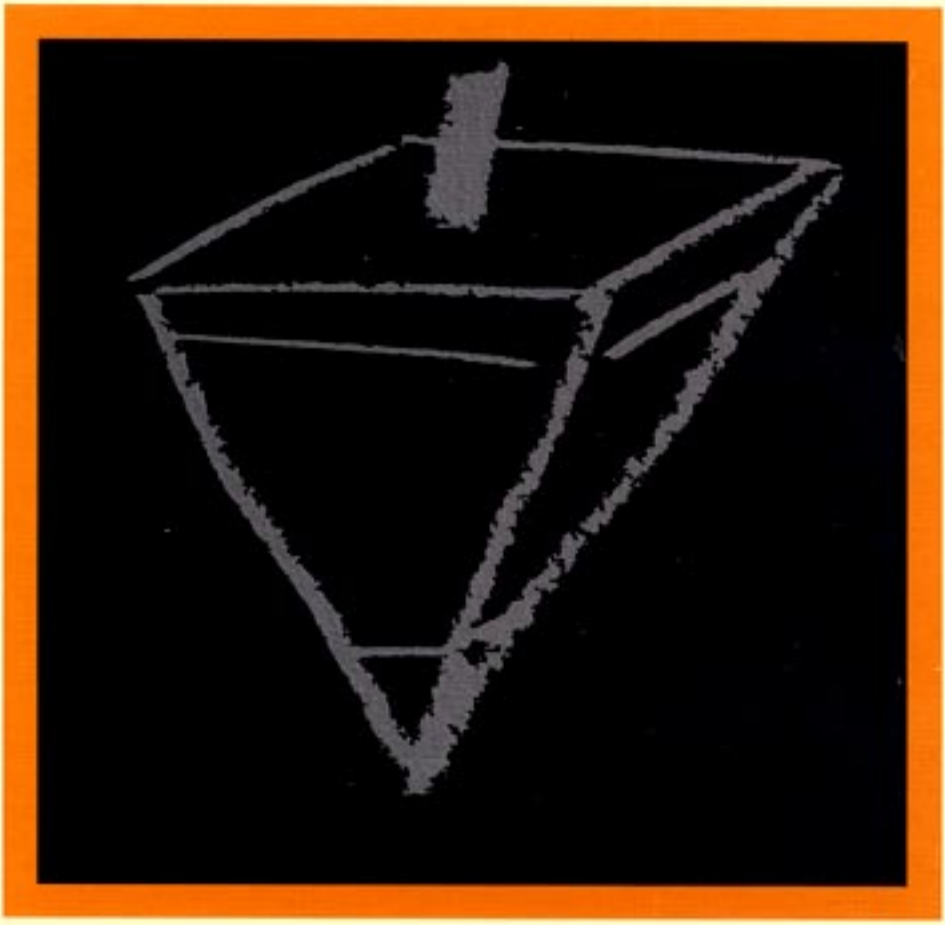
La Perinola

Revista de Investigación Quevediana



Universidad de Navarra

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Número 13 2009

«Quevedo en la Nueva España»

Número coordinado por:
Arnulfo Herrera

Arnulfo Herrera. Presentación: «Quevedo en la Nueva España» 11

Estudios

Celsa Carmen García Valdés, «Quevedo en América. Bibliografía inconclusa» 17

Marco J. Guillén, «José Mariano Acosta Enríquez, epígono novohispano de Francisco de Quevedo» 53

Pedro Lasarte, «Juan del Valle y Caviedes como lector de Francisco de Quevedo» 79

Alberto Ortiz, «Magia barroca, hoy. Interpretación literaria y tradición demonológica para una lectura de Quevedo» 89

M.ª Isabel Terán Elizondo, «Quevedo en la Nueva España: imitación y emulación en *Sueño de sueños* de José Mariano Acosta» 105

Varia

Ignacio-Javier Adiego, Esther Artigas, Alejandra de Riquer, «Séneca el Viejo y Quevedo» 135

María José Alonso Veloso, «La fecha de *Doctrina moral* de Quevedo» 149

David Felipe Arranz Lago, «Quevedo contra Richelieu: *Visita y anotomía*, sátira menipea y aguja de navegar cabezas cardenalicias» 167

David Becerra Mayor, «Acercamiento social e ideológico a las jácaras de Quevedo. "Carta del Escarramán a la Méndez"» 183

Marta Blanco, «La ortografía de Quevedo: pautas para su estudio» 209

Fernando Cabo Aseguinolaza, «El *Buscón* a la luz de los *Quijotes*» 229

Alicia Gallego Zarzosa, «*Heráclito cristiano:* la construcción del arrepentimiento» 249

Alessandro Martinengo, «Los paisajes italianos de Quevedo» 263

Juan Matas Caballero, «Un paisaje de la literatura carcelaria: San Marcos de León en la obra de Quevedo» 281

Enrique Moreno Castillo, «Sobre una imagen de Quevedo: las urnas sobre las aras ("Epístola satírica y censoria", vv. 29-30)» 299

Carolyn A. Nadeau, «Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo» 313

José María Pozuelo Yvancos, «Torre de Juan Abad, lugar de Quevedo» 327

Milagros Rodríguez Cáceres, «Un manuscrito desconocido de *Grandes anales de quince días*» 339

Mercedes Sánchez Sánchez, «La Torre de Juan Abad a través de las cartas de Quevedo» 351

María José Tobar Quintanar, «Una cita de *La pícara Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte:* otra posible variante de autor en la obra de Quevedo» 367

Ramón Valdés Gázquez, «Un nuevo códice con obras de Quevedo en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona» 389

Reseñas

Alonso Veloso, M. J., *El ornato burlesco de Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, 298 pp. (María Vallejo González) 429

Carminati, C., y V. Nider, *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento*, Trento, Università di Trento, Labirinti, 2007, 479 pp. (Isabel Hernando Morata) 431

Pacheco de Narváez, L., *El tribunal de la justa venganza*, ed. V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2008, 166 pp. (Manuel Galofaro) 433

Pedraza Jiménez, F. B., *Lope de Vega. Genio y figura*, Granada Universidad de Granada, 2008, 342 pp. (Javier San José Lera) 440

Pérez Carnero, C., *Moral y política en Quevedo*, Zamora, Ediciones Monte Casino, 2007, LI + 524 pp. (J. Enrique Duarte) 447

Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008, 258 pp. (Giuseppe Bellini) 452

Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*, ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008, 258 pp. (Victoriano Roncero López) 454

Noticias

Eventos y Publicaciones 461

Sumario analítico / Abstracts 473

Política editorial e instrucciones para los autores de La Perinola 487

Normas editoriales 489

Presentación:
Quevedo en la Nueva España

Arnulfo Herrera
Universidad Nacional Autónoma de México

El influjo que ejerció Francisco de Quevedo en los escritores de la Nueva España no fue tan evidente y empalagoso como el de Luis de Góngora. Parafraseando a Federico Engels, se puede decir con justicia que en los siglos XVII y XVIII el fantasma que recorría América era el del gongorismo. No siempre para bien, el poeta andaluz se convirtió en la sombra que nadie pudo evitar, ni en el verso ni en la prosa. A pesar de haberse convertido en una moda insoslayable, o quizás por haber sido eso —una moda—, Góngora llegaría al aborrecimiento, al descrédito y al olvido. Mientras que, por el contrario, Quevedo sería a largo plazo el poeta aurisecular con el influjo más dilatado que registra la historia de la literatura en lengua española.

Está pendiente lo que sería un amplio trabajo de investigación para documentar la forma en que el poeta madrileño fue apareciendo en las colonias americanas desde comienzos del siglo XVII y luego, con más y más fuerza, su figura fue creciendo a medida que el tiempo avanzaba y que las circunstancias históricas iban requiriendo de uno de sus estilos más celebrados: el satírico-burlesco. Es curioso que se haya preferido su modo juguetón por encima del modo contundente que caracterizó a la sátira de Villamediana. Tal vez por las oscuras historias que rodean la vida del Conde. A Quevedo se le utilizó primero para satirizar los tipos sociales, mofarse de los viciosos y criticar a los pecadores, pero después su estilo sirvió para reforzar las actividades políticas. Los aires de independencia y las guerras mismas de independencia en América se nutrieron, en la parte que corresponde a la propaganda, con el estilo de Quevedo.

Existe la sospecha bien fundada de que no siempre es Quevedo el que se encuentra detrás de los textos satíricos o burlescos de los poetas americanos. Una línea que, para no remontarse hasta los clásicos grecolatinos, ni buscar en los autores italianos o en los poetas medievales españoles, podría iniciarse en Hurtado de Mendoza y continuarse con algo de Gutierre de Cetina, seguido de Baltasar del Alcázar, marcaría

una buena cantidad de tópicos que Quevedo sólo retomó y reelaboró convencionalmente. Como ocurre en estos tiempos con la literatura emblemática, cuando los críticos encuentran emblemas en todas partes y se confunden con los *aura dicta* y la filosofía vulgar, los escritores exageran mucho cuando suponen que Quevedo es el modelo de cualquier sátira antigua. Mientras el texto no presente marcas evidentes, será necesaria una lectura muy fina para precisar la intertextualidad. Es una verdad de Pero Grullo, pero nos sirve para no caer en la simpleza de mirar en todo texto satírico o burlesco el fantasma de Quevedo.

Debemos empezar nuestros estudios por los ejemplos notables, aquellos que no dejan lugar a dudas. Por ejemplo el soneto del dominico poblano Juan de la Villa y Sánchez, que insertó en *El Muerdequedito,* un opúsculo encaminado a satirizar la sucesión del provincial Ruy Díaz, en mayo de 1712, y que figura en la historia de los agravios que los españoles peninsulares cometieron contra los criollos:

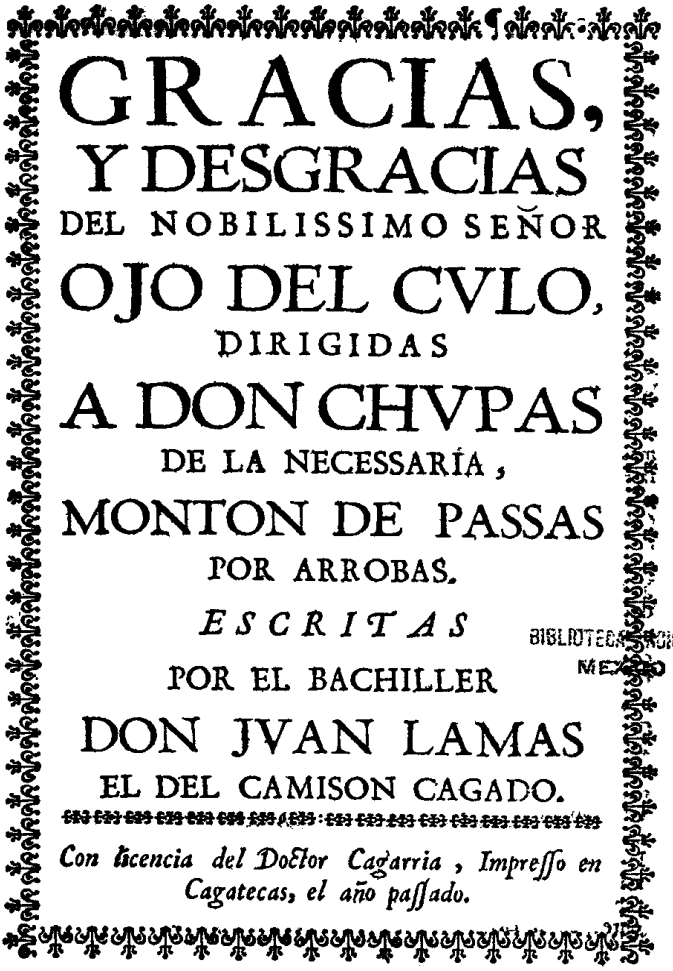
Érase un hombrecillo que asomaba
de allá de lo profundo de una Jiba,
y érase una Corcova tan altiva
que cuasi con las nubes se rozaba.
Era un nuevo Babel que se labraba,
la Cuesta de Maltrata era hacia arriba;
érase una Corcova infinitiva,
Corcova perdurable, que no acaba.
Érase el Escorial de las corcovas,
era el Cáucaso monte inaccesible,
el Olimpo y el Osa y Pelión; era
las Siete Maravillas de jorobas:
Corcova tan atroz y tan terrible,
que a la espalda de Atlante la rindiera.

El Muerdequedito tiene otros rastros de Quevedo que no están vinculados a la sátira. El Madrileño también influyó a los americanos con su vena neoestoica, y las reflexiones jocosas del dominico Villa y Sánchez están teñidas de este pensamiento que habla seriamente aun cuando sea en tono lúdico. Tal vez la mayor muestra americana del neoestoicismo novohispano se encuentre en *El panegírico de la paciencia* (1645) de Luis de Sandoval Zapata.

Pero volviendo a la sátira y a los textos donde Quevedo está indudablemente presente, recordemos que existe la versión novohispana de las *Gracias y desgracias del ojo del culo,* un texto escatológico que tenía un fuerte contenido social porque muy probablemente forma parte de la guerra entre españoles peninsulares y criollos.

Pero basten esos ejemplos para ilustrar la intención básica que guió la idea de este volumen: sólo textos donde la huella de Quevedo es indudable. Ésa es la característica de los trabajos que integran el presente volumen de *La Perinola.* En cuanto a la geografía, un poco más allá de la Nueva España, donde los estudios sobre la materia se encuentran

adelantados, está el trabajo del profesor Pedro Lasarte sobre la ya conocida presencia de Quevedo en Juan del Valle y Caviedes. Su inclusión es un instigamiento para que los lectores hagamos pronto el volumen que desde los estudios de Emilio Carilla está haciendo falta en nuestro medio: Quevedo en América. Ojalá que pronto logremos ver en esta revista el riquísimo panorama de un poeta que influyó y sigue influyendo con su poderosa verbalidad a todos los hablantes de la lengua española.



GRACIAS,
Y DESGRACIAS
DEL NOBILISSIMO SEÑOR
OJO DEL CVLO,
DIRIGIDAS
A DON CHVPAS
DE LA NECESSARÍA,
MONTON DE PASSAS
POR ARROBAS.
ESCRITAS
POR EL BACHILLER
DON JVAN LAMAS
EL DEL CAMISON CAGADO.
Con licencia del Doctor Cagarria, Impreſſo en Cagatecas, el año paſſado.

BIBLIOTECA NACIONAL
MEXICO

Quevedo en América. Bibliografía inconclusa

Celsa Carmen García Valdés
Universidad de Navarra-GRISO

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 17-52]

La influencia de la obra de Quevedo en la literatura en lengua española[1] ha sido una constante y llega a nuestros días. Ciñéndonos a la literatura hispanoamericana parece lógico encontrar esa influencia en escritores de la época colonial, pues pronto llegaban a América los libros publicados en España. En 1605, el mismo año de su publicación, se envían 154 ejemplares del *Quijote*. En 1631 se publicó *Juguetes de la niñez* de Quevedo, y dos años más tarde salen para Nueva España 58 ejemplares, no sin que antes hayan sido «enmendados y corregidos en la conformidad que lo manda el nuevo catálogo expurgatorio del año de 1633 por su mesmo autor»[2]. También pasaban a América los manuscritos de obras famosas o muy leídas como demuestra la relación de obras de Quevedo que figuran en la biblioteca del Oidor de la Real Audiencia de Lima, Solórzano Pereira: la *Genealogía de los modorros,* el *Siglo del cuerno,* el *Sueño del juicio final* y *La Perinola,* manuscritas, pues únicamente el *Sueño* se publicó en el siglo XVII. Allí pudo leerlas un buen amigo de Solórzano, Juan Mogrovejo y de la Cerda, que escribió y dedicó al Oidor *La endiablada,* obra satírica muy relacionada con los *Sueños*. Juan del Valle y Caviedes, Sor Juana Inés de la Cruz, Fray Joaquín Bolaños, José Mariano Acosta, Alonso Carrió de la Vandera, Juan Bautista Agui-

[1] Y, probablemente, también en la literatura en otras lenguas. El diario *El Comercio* de Gijón de 11 de noviembre de 1954 publicó una entrevista que hizo en La Habana el escritor y periodista asturiano Juan Antonio Mases a Ernest Hemingway que había sido galardonado pocas fechas antes con el premio Nobel. «—¿Qué me puede decir de los escritores españoles actuales? ¿Cuál es el mejor, a su juicio? —Los mejores escritores españoles son los que están muertos. Quevedo fue muy grande». Y a la pregunta sobre los escritores que más habían influido en su formación, la respuesta de Hemingway fue: «Ayudaron a formarme Shakespeare, sobre todos; después Flaubert, Stendhal, Quevedo…».

[2] Pedro J. Rueda Ramírez, *Negocio e intercambio cultural: el comercio de libros con América en la Carrera de Indias (siglo XVII),* Sevilla, Universidad, 2005, pp. 235 y 87.

RECIBIDO: 1-12-2008 / ACEPTADO: 13-12-2008

rre, Gregorio de Matos, Álvarez de Velasco, Antonio Paz y Salgado, Luis de Sandoval y Zapata, Juan Mogrovejo y Fernández de Lizardi son algunos de los escritores de la época colonial en cuyas obras se ha reconocido la presencia de Quevedo.

Pero esa presencia también se encuentra en etapas posteriores: en Rubén Darío, en Leopoldo Lugones. Escribe Rubén Darío en «Palabras liminares» de *Prosas profanas* (1896): «El abuelo español de barba blanca me señala una serie de retratos ilustres: "Éste —me dice— es el gran don Miguel de Cervantes Saavedra, genio y manco; éste es Lope de Vega; éste Garcilaso; éste Quintana". Yo le pregunto por el noble Gracián, por Teresa la Santa, por el bravo Góngora y el más ilustre de todos, don Francisco de Quevedo y Villegas»[3]. Y aún más cerca de nosotros la huella de Quevedo, más o menos perceptible, se puede rastrear en poetas y prosistas. Giuseppe Bellini, una de las principales voces en los estudios sobre literatura hispanoamericana, ha dedicado enjundiosos estudios a la presencia de Quevedo en César Vallejo, Jorge Carrera Andrade, Octavio Paz, Pablo Neruda, Jorge Luis Borges, Miguel Ángel Asturias y Carlos Fuentes. La adhesión a Quevedo impregna toda la obra del poeta cubano actualmente exiliado en España Manuel Díaz Martínez, pero se hace particularmente evidente en «Convite de don Francisco de Quevedo» del premiado poemario *Vivir es eso* (1968), en el que, al final del singular encuentro entre un viviente y una sombra, se abraza a su amado Quevedo: «Seremos amigos después de este convite / don Francisco de Quevedo y yo». Por su parte el poeta salvadoreño José David Escobar Galindo publicó en 1980 *Sonetos penitenciales,* en el primero de los cuales leemos: «Igual que en el soneto de Quevedo / miré los muros de la patria mía, / y en lugar de la justa simetría / sólo hay desorden, crápula, remedo».

Citas de Quevedo se encuentran en *El mundo alucinante* (1969), novela de Reinaldo Arenas sobre la personalidad turbulenta de Fray Servando Teresa de Mier.

Son algunos ejemplos actuales. Esta persistencia de la impronta de Quevedo en las letras hispanoamericanas, especialmente en la poesía, es una de las razones de que esta bibliografía quede inconclusa.

I. Artículos y ensayos que analizan la presencia de Quevedo en las letras hispanoamericanas

Abril, X., «Francisco de Quevedo y César Vallejo», en *Alfar* (Montevideo), 91, 1956, pp. 35-43.

Abril, X., *Vallejo, ensayo de aproximación crítica,* Buenos Aires, Front, 1958.

Dedica las pp. 166-190 a señalar los rasgos esenciales que son comunes a Quevedo y a Vallejo en lo que atañe al concepto de la vida, del amor, del tiempo y de la muerte.

[3] Rubén Darío, *Poesías completas,* ed. A. Méndez Plancarte y A. Oliver Belmas, Madrid, Aguilar, 1967, p. 546.

Acereda, A., «De Quevedo a Darío. Resonancias líricas y actitud vital», en *La Perinola,* 5, 2001, pp. 11-23.

Acosta Enríque, J. M., *Sueño de sueños,* ed. J. Jiménez Rueda, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (1.ª edición, 1945).

«La ocasión de llegar a mis manos un tomito de nueva edición que contiene los *Sueños* del señor don Francisco de Quevedo y Villegas, me excitó la gana de darles un nuevo repaso, porque a la verdad, la primera leche con que yo me nutrí fueron sus obras, las de Cervantes, las de Torres, y las de todo el glorioso coro de poetas que han hecho recomendable el Parnaso español; púselo en ejecución celebrando las gracias, sátiras y nobles pensamientos de este grande hombre» (p. 113).

Alarzaqui, J., *Poética y poesía de Pablo Neruda,* Nueva York, Las Americas Publishing Co., 1965.

Analiza la presencia constante del binomio «tiempo-muerte», en el ejercicio de un poder corrosivo sobre las cosas, en Salmos del *Heráclito cristiano* y poemas de *Residencia en la tierra.*

Alonso, A., *Poesía y estilo de Pablo Neruda,* Buenos Aires, Sudamericana, 1951 (1.ª edición, 1940).

Numerosas referencias a las relaciones entre las obras de Neruda y Quevedo.

Álvarez de Velasco y Zorrilla, F., *Rhytmica sacra, moral y laudatoria,* ed. E. Porras Collantes y J. Tello, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1989.

Asiduo lector de Quevedo, al que califica de «sin igual» en la *Carta laudatoria* que dirigió a Sor Juana.

Andino, A., *Martí y España,* Madrid, Playor, 1973.

Da cuenta Andino de lo mucho que José Julián Martí leyó y estudió a Quevedo, de quien hasta llegó a decir que «los que hoy vivimos, con su lengua hablamos». La frase se encuentra en José Martí, *Obras completas,* La Habana, Editorial Nacional de Cuba, 27 vols., 1963-1966, vol. XV, p. 25.

Barnstone, W., *Six Masters of the Spanish Sonnet: Francisco de Quevedo, Sor Juana de la Cruz, Antonio Machado, Federico García Lorca, Jorge Luis Borges,* Carbondale, Southern Illinois University, 1993.

Barrenechea, A. M., *La expresión de la irrealidad en la obra de Jorge Luis Borges,* México, El Colegio de México, 1957.

Señala afinidades y diferencias entre las obras de Borges y Quevedo.

Bellini, G., *L'opera letteraria di Sor Juana Inés de la Cruz,* Milano, Cisalpino, 1964.

Bellini, G., «Actualidad de Juan del Valle y Caviedes», en *Caravelle,* 7, 1966, pp. 153-164.

Bellini, G., *La poesia di Pablo Neruda, da «Estravagario» a «Memorial de Isla Negra»,* Padua, Liviana, 1966.

Bellini, G., *Quevedo in America,* Parte I, Milano, Goliardica, 1966.

Bellini, G., *La narrativa de Miguel Ángel Asturias,* Milano, Cisalpino, 1966. En edición castellana, con el mismo título, Buenos Aires, Losada, 1969.

Bellini, G., «Quevedo in America: Juan del Valle y Caviedes», en *Studi di Letteratura Ispano-Americana* (Milano), 1, 1967, pp. 129-145.

Bellini, G., *Quevedo nella poesia ispano-americana del Novecento,* Milano, Viscontea, 1967.

Bellini, G., *Il labirinto magico, studi sul «nuovo romanzo» Ispano-Americano,* Milano, Cisalpino, 1973.

Dedica sustanciosas páginas a propósito de la influencia de Quevedo en la narrativa de Carlos Fuentes.

Bellini, G., *Neruda, la vita, il pensiero, i testi esemplari,* Milano, Accademia, 1973.

Bellini, G., *Quevedo in America: Due saggi,* Milano, Cisalpino-Goliardica, 1974.

El primero de los ensayos corresponde a escritores de la época colonial y estudia los contactos que autores como sor Juana Inés de la Cruz y Juan del Valle Caviedes presentan con Quevedo. El segundo ensayo es complementario de *Quevedo nella poesia ispano-americana* (1967).

Bellini, G., *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX: Vallejo, Carrera Andrade, Paz, Neruda, Borges,* New York, Torres & Sons, 1976 (en trad. de J. Enrique Ojeda, amplía y pone al día la edición de 1967).

«En estos [poetas] la huella de Quevedo es clara; no ciertamente la del escritor satírico y festivo, pero sí la del poeta hondamente preocupado por el problema fundamental del hombre, tal como lo expresa en los *Sueños,* en las fantasías morales y, en particular, en su poesía filosófico-moral. Para cada uno de los poetas mencionados Quevedo constituye un punto de partida hacia realizaciones personales y una presencia sugeridora que conduce a ulteriores desenvolvimientos de una problemática sentida en profundidad y expresada en diversas tonalidades» (pp. 8-9).

Bellini, G., «Miguel Ángel Asturias y Quevedo (Documentos inéditos)», *Anales de Literatura Hispanoamericana,* VI, 7, 1980, pp. 61-76.

Bellini, G., «Quevedo entre nosotros: Octavio Paz y Pablo Neruda», *La Letra y la Imagen* (Suplemento de *El Universal*), México, agosto 1981, pp. 1-4.

Bellini, G., «Tres momentos quevedescos en la obra de Miguel Ángel Asturias», *Rassegna Iberistica* (Roma), 16, 1983, pp. 3-19.

Bellini, G., «Apuntes sobre la presencia de Quevedo en América», en AA.VV., *De Cervantes a Orovilca (Homenaje a Jean-Paul Borel),* Madrid, Visor Libros, 1990, pp. 159-176.

Bellini, G., *Viaje al corazón de Neruda,* Roma, Bulzoni Editore, C.N.R., 2000. En edición italiana, *Viaggio al cuore di Neruda,* Firenze, Passigli Editore, 2006.

Bellini, G., «Leyendo a Manuel Díaz Martínez», *Encuentro,* 40, 2006, pp. 40-43. Análisis de «Convite de Don Francisco de Quevedo», del premiado poemario *Vivir es eso* (1968) del poeta cubano.

Bernardo Núñez, E., *Don Pablos en América,* Caracas, Editorial Elite, 1932.

Conjunto de tres relatos breves; en el que da título al libro sintetiza el trasplante del héroe de Quevedo a tierras americanas, a partir de la frase final del *Buscón:* «nunca mejora su estado quien muda solamente de lugar y no de vida y costumbres. Descubrimientos posteriores indican la falsedad de esta confesión. O Quevedo ignoró el verdadero destino del personaje o celoso de sus prerrogativas de virtud prefirió engañar a la posteridad» (p. 65).

Blanco Aguinaga, C., «Dos sonetos del siglo XVII: amor-locura en Quevedo y Sor Juana», en *Modern Language Notes,* 77, 1962, pp. 145-162.

Bolaños, Fray J., *La portentosa vida de la muerte,* ed. B. López de Mariscal, México, El Colegio de México, 1992.

Obra relacionada con el *Sueño de la muerte* y *La cuna y la sepultura* de Quevedo.

Bonet, C. M., «Quevedo prosista», *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* 14, 1945, pp. 469-490.

Bonet, C. M., *Pespuntes críticos,* Buenos Aires, Academia Argentina de Letras, 1969.

Estudios sobre Alfonsina Storni, Quevedo, Lope de Vega, Güiraldes y otros.

Borges, J. L., «Menoscabo y grandeza de Quevedo», *Revista de Occidente,* 6, 1924, pp. 249-255.

Borges, J. L., «Un soneto de don Francisco de Quevedo», en *El idioma de los argentinos*, Buenos Aires, Gleizer, 1928, pp. 75-82. También en Madrid, Alianza Editorial (Biblioteca Borges), 1998, pp. 67-74.

Se trata del soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera», del que afirma Borges: «lo tengo por una de las más intensas páginas de su autor: es decir, de la literatura mundial» (1998, p. 67). «No alcanzo a recordar la primera vez que leí a Quevedo; ahora es mi más visitado escritor» (p. 92).

Borges, J. L., «Quevedo», en *Otras inquisiciones (1937-1952),* Buenos Aires, Sur, 1952, pp. 55-64. También en Madrid, Alianza Editorial, 1998, pp. 61-73, con los textos revisados por el propio autor en 1974 para la edición de Emecé Editores. Incluido en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 23-28.

«Trescientos [sesenta y cinco] años ha cumplido la muerte corporal de Quevedo, pero éste sigue siendo el primer artífice de las letras hispánicas. Como Joyce, como Goethe, como Shakespeare, como Dante, como ningún otro escritor, Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura» (1998, p. 73).

Borges, J. L., «Prólogo» a *Romances del Río Seco,* de Leopoldo Lugones, Córdoba, Alción Editora, 1984.

«En toda la obra de Lugones, como en la de Quevedo, sentimos el esfuerzo, la incómoda y continua gravitación de redacciones anteriores».

Borges, J. L., «Francisco de Quevedo: *La Fortuna con seso y la Hora de todos. Marco Bruto*», en *Biblioteca personal,* Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 87-89.

«Lugones, que es nuestro Quevedo, lo juzga el más noble estilista español» (p. 89).

Buxó, J. P., Estudio preliminar a su edición de Luis de Sandoval y Zapata, *Obras,* México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Numerosas referencias a la relación entre las obras de Quevedo y Sandoval.

Buxó, J. P., *El enamorado de Sor Juana. Francisco Álvarez de Velasco Zorrilla y su «Carta laudatoria» (1698) a Sor Juana Inés de la Cruz,* México, Universidad Nacional Autónoma, 1993.

Estudio sobre el poeta santafereño, que encontró en la biblioteca de su padre, notable jurista y Oidor de la Audiencia del Nuevo Reino de Granada, estímulos para su vocación literaria con las obras, entre otros, de Quevedo «a quien admiraba más que a ningún otro» (p. 87).

Campos, H. de, *O seqüestro do barroco na formação da literatura brasileira: o caso Gregório de Mattos,* Salvador, Casa de Jorge Amado, 1989.

Campos, H. de, «Da razão antropofágica: diálogo e diferença na cultura brasileira», en *Metalinguagem & outras metas. Ensaios de teoria e critica literária,* São Paulo, Perspectiva, 1992, pp. 231-255.

Campos, H. de, «Portugués y español: dilogismo necesario», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 570, 1997, pp. 7-14.

Campos, J., «Presencia de América en la obra de Quevedo», *Revista de Indias,* 23, 1963, pp. 353-374.

Carilla, E., *Un olvidado poeta colonial,* Buenos Aires, Imprenta de la Universidad, 1943.

Estudio sobre el padre Juan Bautista Aguirre.

Carilla, E., «Quevedo y *El Parnaso español*», *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* 17, 1948, pp. 373-408.

Carilla, E., *Quevedo (entre dos centenarios)*, Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1949.

Especialmente el capítulo «Quevedo en América: Sor Juana, Caviedes y el P. Aguirre», pp. 209-233.

Carilla, E., *El barroco literario hispánico,* Buenos Aires, Nova, 1969.

Carilla, E., «El misterio del *Lazarillo de ciegos caminantes*», en *Actas del IV Congreso Internacional de Hispanistas* (Salamanca, 1971), coord. E. Bustos, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 255-268.

«Carrió toma a Quevedo como modelo por excelencia. Mejor dicho: lo cita y remeda con alguna frecuencia. De manera tal que Quevedo es la presencia "literaria" que más se palpa en las páginas de Carrió» (p. 259).

Carilla, E., «Carrió de la Vandera y Quevedo», en *Quaderni Ibero-Americani* (Torino), 47-48, 1975-1976, pp. 329-335.

Carilla, E., *El libro de los «misterios». «El lazarillo de ciegos caminantes»,* Madrid, Gredos, 1976.

Especialmente el capítulo IX: «Carrió de la Vandera y Quevedo», pp. 111-115, que dedica a «precisar las dimensiones y el carácter que el modelo quevedesco tiene en Carrió».

Carilla, E., «Defensa de textos quevedescos», en *Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. A. M. Gordon y E. Rugg, Toronto, Universidad, 1980, pp. 154-156.

Carilla, E., «Un soneto de Quevedo», en *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* Roma, Bulzoni, 1982, vol. 1, pp. 273-280.

Carilla, E., *El Buscón, esperpento esencial y otros estudios quevedescos*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.

Casas de Faunce, M., *La novela picaresca latino americana,* Madrid, Cupsa Editorial (Planeta / Universidad de Puerto Rico), 1977.

Analiza relaciones entre *El Buscón* de Quevedo y *El Periquillo Sarniento* de Fernández Lizardi.

Castedo, L., *Chile, utopías de Quevedo y Lope de Vega. Notas sobre América en el Siglo de Oro español,* Santiago de Chile, Lom, 1996.

Cevallos Candau, F. J., *Juan Bautista Aguirre y el barroco colonial,* Madrid, EDI-6, 1983.

Chiappini, J., *Borges y Quevedo,* Rosario (Argentina), Editorial Zeus, 1991.

Chibán, A., «Lecturas españolas en el imaginario artístico mexicano: *Sueño de sueños* de José Mariano Acosta Enríquez», en *Actas del XXIX Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana,* (Barcelona 1992), coord. J. Marco Revilla, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, vol. 2, pp. 3-10.

Coke-Enguídanos, M. R., «Enjambement in Quevedo's Poetry: An Existential Device and Other Uses», *Hispania,* 68, 3, 1985, pp. 452-460.

Coke-Enguídanos, M. R., «Rubén Darío Encounters Quevedo», *Hispanófila,* 31, 3, 1988, pp. 47-57.

Cvitanovic, D., *Tradición americana y mundo global. Variaciones argentinas,* Córdoba (Argentina), Ediciones del Copista, 2001.

Incluye un capítulo sobre «Quevedo, Borges y América».

Cvitanovic, D., ed., *El sueño y su representación en el Barroco español,* Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969.

Cvitanovic, D., «Hipótesis sobre la significación del sueño en Quevedo, Calderón y Shakespeare», en *El sueño y su representación en el Barroco español,* Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969, pp. 9-89.

De Cesare, F., «Un geniale epigono peruviano di Quevedo: Juan del Valle y Caviedes», *Culture* (Università degli Studi di Milano), 11, 1997.

Díaz Martínez, M., «Convite de Don Francisco de Quevedo», en *Vivir es eso,* La Habana, 1968.

Echagüe, J. P., «Un Quevedo limeño del siglo XVI: Caviedes, el enemigo de los médicos», en *Figuras de América,* Buenos Aires, Suramericana, 1943, pp. 21-32.

Forcadas, A. M., «El romancero español: Lope de Vega, Góngora y Quevedo y sus posibles resonancias en 'Sonatina' de Rubén Darío», *Quaderni Iberoamericani,* 41, 1972, pp. 1-6.

García Valdés, C. C., ed., *Andanzas del Buscón don Pablos por México y Filipinas,* Pamplona, Eunsa, 1998.

García Valdés, C. C., «Anotación de un texto satírico: *La endiablada,* de Juan Mogrovejo de la Cerda», en *Edición y anotación de textos coloniales hispanoamericanos,* ed. I. Arellano y J. A. Rodríguez, Universidad de Navarra, Iberoamericana-Vervuert, 1999, pp. 145-188.

Se anotan concordancias entre este texto y las obras satíricas de Quevedo.

Ghiano, J. C., «Quevedo y su presencia en las letras argentinas», *Logos: Revista de la Facultad de Filosofía y Letras* (Buenos Aires), 5, 1946, pp. 119-126.

Gomes Teixeira, J. C., *Gregório de Matos, o Boca de Brasa: un estudo do plágio e criação intertextual,* Petròpolis, Vozes, 1985.

Sitúa las semejanzas con la obra de Quevedo en un problema de intertextualidad.

Gomes, M., «La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 125-145.

Gómez de la Serna, R., «Quevedo y la muerte», *Revista de las Indias,* 26, 82, 1945, pp. 33-69.

Gómez de la Serna, R., «Quevedo, Madrid y América», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 5, 1950, pp. 511-522.

Gostautas, S., «Un escritor picaresco del Perú virreinal: Juan Mogrovejo de la Cerda», en *El Barroco en América,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, vol. 1, pp. 327-341.

Guinda, Á., «Gregorio Matos, el Quevedo brasileño», *Heraldo de Aragón,* 13 de octubre, 1983, p. 15.

Hart, S. M., «Quevedo, Góngora y su vigencia en la poesía contemporánea», *Iberorromania,* 32, 1990, pp. 55-81.

Hernández, M., «Valle-Inclán, de Darío a Quevedo», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 297-342.

Herrera, A., *Tiempo y muerte en la poesía de Luis de Sandoval Zapata,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Relaciones entre la obra de Sandoval Zapata y Quevedo.

Herrera, A., «Quevedo en la Nueva España. Presencia de un conocido texto escatológico de Quevedo en un impreso mexicano del siglo XVIII», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 74-75, 2001, pp. 271-289.

Herrera, A., «Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los poetas novohispanos», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 209-239.

Ibérico Rodríguez, M., «El tema del río: variaciones sobre un tema de Quevedo», *Mercurio Peruano* (Lima), 52, 1967, pp. 69-75.

Jarnes, B., «Quevedo, figura actual», *Revista de las Indias,* 25, 1945, pp. 417-425.

Jiménez Rueda, J., Prólogo a la edición de J. Mariano Acosta, *Sueño de sueños,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1995 (1.ª ed., 1945).

«*Sueño de sueños* es indicio del interés con que se leían e imitaban en la Nueva España las obras de los grandes escritores peninsulares del siglo XVII. Nada sabemos del escritor José Mariano Acosta Enríquez, autor de este *Sueño,* si no es que vivía en Querétaro y en esa ciudad escribió su imitación de Quevedo» (p. XIV).

Jiménez Rueda, J., «Quevedo y lo barroco en España», *El Hijo Pródigo* (México), 10, 33, 1945, pp. 155-160.

Jiménez Rueda, J., «Don Francisco de Quevedo», en *Estampas de los Siglos de Oro: España-México,* México, Imprenta Universitaria, 1957, pp. 83-92.

Jiménez Rueda, J., «Influjo de Quevedo y de Torres Villarroel en el México virreinal», en *La novela ibero-americana,* ed. A. Torres-Ríoseco, Albuquerque, University of New Mexico Press, 1952, pp. 133-139.

También en *Estampas de los siglos de oro: España-México,* México, Imprenta Universitaria, 1957, pp. 133-139.

Johnson, C., «Intertextuality and Translation: Borges, Browne and Quevedo», en *Translation and Literature,* 11, 2002, pp. 174-194.

Julio, S., «Gregório de Matos e Quevedo», *Penhascos,* Río de Janeiro, Calvino Filho, 1933, pp. 245-249.

Kline, W. D., «Antonio Paz y Salgado, Colonial Guatemalan Satirist», en *Hispania,* 41, 1958, pp. 471-476.

Lasarte, P., «Algunas reflexiones en torno a una relación literaria: Juan del Valle y Caviedes y Francisco de Quevedo», en *La formación de la cultura virreinal. II: El siglo XVII,* ed. K. Kohut y S. V. Rose, Frankfurt-Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 2004, pp. 135-149.

Lasarte, P., *Lima satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle Caviedes,* Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2006.

Aproximación crítica a las obras satírico-burlescas de Oquendo y Caviedes, con numerosas referencias a Quevedo.

Leyva, H. M., ed., A. de Paz Salgado, *Las luces del cielo de la Iglesia, El Mosqueador añadido,* Tegucigalpa, Universidad Nacional Autónoma de Honduras, Editorial Universitaria, 2006.

Lezama Lima, J., «Cien años más para Quevedo», en *Analecta del reloj: ensayos,* La Habana, Orígenes, 1945, pp. 244-246.

Lugones, L., *El imperio jesuítico,* Buenos Aires, Publicaciones de la Comisión Argentina de Fomento Interamericano, 1945.

«Quevedo, en cambio [por oposición a Cervantes], mucho más castizo, mucho más artista, verdadero dechado, fruto de meditación y flor de antología, murió sin sucesión, de pie como un monolito en la coraza de su prosa. Encogiéronse de hombros ante su profundidad tachada de "conceptismo", recogieron de su pródiga troje sólo las aristas que volaban al viento, y el más noble estilista español quedó transformado en un prototipo chascarrillero» (p. 55).

Luján Muñoz, J., «Un jurista y autor ignorado del reino de Guatemala: don Antonio de Paz y Salgado», *Historia Crítica* (Tegucigalpa), 6, 1991, pp. 5-16.

Analiza la obra jurídica y satírica de Paz y Salgado. De esta última escribe: «[Beristáin] no se atreve a llamarlo el Quevedo de Guatemala, aunque reconoce que dio pasos "sobre las huellas del Juvenal español y con mucho decoro"» (p. 6).

Méndez Pereira, O., «Quevedo, muy siglo XVII y muy siglo XX», *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua,* 4, 1945, pp. 3-16.

Méndez Plancarte, A., *Poetas novohispanos, 1621-1721. Parte primera,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1943.

Estudia la obra de Sandoval y Zapata, de la que afirma que «se enlaza dignamente con el más alto Quevedo» (p. XXV).

Monguió, L., «Las lecturas de un novelista del México virreinal», *Anuario de Letras,* 26, 1988, pp. 137-161.

Neruda, P., «Quevedo», *Cruz y Raya,* 3, 33, 1935, pp. 83-101.

Neruda, P., «España no ha muerto. Quevedo adentro», en *Neruda entre nosotros,* Montevideo, AIAPE, 1939, pp. 53-58.

Neruda, P., «Viaje al corazón de Quevedo», en *Viajes,* Santiago de Chile, Nascimento, 1955, pp. 9-40.

Texto escrito en 1939 y reelaborado en 1944. «A mí me hizo la vida recorrer los más lejanos sitios del mundo antes de llegar al que debió ser mi punto de partida: España. Y en la vida de mi poesía, en mi pequeña historia de poeta, me tocó conocerlo casi todo antes de llegar a Quevedo. [...] Quevedo fue para mí la roca tumultuosamente cortada, la superficie sobresaliente y cortante sobre un fondo de color de arena, sobre un paisaje histórico que recién me comenzaba a nutrir. Los mismos oscuros dolores que quise vanamente formular, y que tal vez se hicieron en mí extensión y geografía, confusión de origen, palpitación vital para nacer, los encontré detrás de España, plateada por los siglos, en lo íntimo de la estructura de Quevedo. Fue entonces mi padre mayor y mi visitador de España».

Neruda, P., «Notas», *Viajes,* Santiago de Chile, Nascimento, 1955, p. 201.

Neruda, P., «Con Quevedo en primavera», en *Jardín de invierno,* Buenos Aires, Losada, 1974, p. 32.

Ojeda, J. E., «Introducción», *Poesía última de Jorge Carrera Andrade,* New York, Las Americas, 1968.

Ojeda, J. E., *Jorge Carrera Andrade. Introducción al estudio de su vida y de su obra,* Nueva York, Torres, 1972.

Ortiz, A., «La muerte en la obra póstuma de Pablo Neruda: un modo más de estar con Quevedo», *Mester,* 23, 2, 1994, pp. 1-16.

Paz, O., «Quevedo, Heráclito, Lope de Vega y algunos sonetos», *El País, Libros,* 2, 57 (23 de noviembre, 1980).

Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la Fe,* México, Fondo de Cultura Económica, 1985 (1.ª edición, 1982).

Numerosas referencias, hasta treinta, relacionan (semejanzas y diferencias) entre la obra de Sor Juana y Quevedo, especialmente en las páginas 624-625.

Paz, O., *Generaciones y semblanzas. Escritores y letras de México,* México, Fondo de Cultura Económica, 1987.

Recopilación hecha por el autor de escritos suyos sobre literatura mexicana del siglo XVI a época contemporánea. De la extraordinaria novela *Al filo del agua* de Agustín Yáñez, escribe: «su lenguaje, suntuoso y lento, a veces demasiado rico y pesado como una joya barroca, prolonga una de las corrientes más poderosas de la prosa española, la que va de Quevedo a Valle Inclán» (p. 569). De la poesía satírica de Gabriel Zaid: «Carece de veneno y esto lo distingue de casi todos los poetas satíricos de nuestra lengua, desde el abuelo Quevedo» (p. 524). De Luis de Sandoval Zapata: «apenas si conocemos su obra, durante siglos sepultada y negada por una crítica tan incomprensiva del barroco como perezosa. Los restos que han alcanzado nuestros ojos lo muestran como un talento sutil y grave, brillante y conceptuoso, personal heredero de la doble lección de Góngora y Quevedo» (p. 23).

Paz, O., *Reflejos: réplicas. Diálogos con Francisco de Quevedo,* México, Vuelta-El Colegio Nacional, 1996.

Pedro, V. de, «América en la genial diversidad de Quevedo», en *América en las letras españolas del Siglo de Oro,* Buenos Aires, Sudamericana, 1954, pp. 169-184.

Pedro, V. de, «Quevedo, zahorí de la libertad americana», *Revista de Educación* (La Plata), 3, 1, 1958, pp. 53-61.

Plata Parga, F., «El jocoso numen de sor Juana, desde la teoría de los géneros satíricos en el Renacimiento», *Rilce,* 23, 2, 2007, pp. 464-475.

Incluye la presencia de obras de Quevedo en Bibliotecas de América en el siglo XVII y alguna posible influencia de Quevedo en sor Juana.

Quérillacq, R., «Le Thème de l'Amerique dans l'oeuvre de Quevedo», en *Cultures et société: Andes et Meso-Amérique,* ed. R. Thiercelin, Aix-en-Provence, Université de Provence, 1991, pp. 675-683.

Rabin, L., «Speaking to Silent Ladies: Images of Beauty and Politics in Poetic Portraits of Women from Petrarch to Sor Juana Inés de la Cruz», *Modern Language Notes,* 112, 2, 1997, pp. 147-165.

Reedy, D. R., «Gregorio de Matos: The Quevedo of Brazil», en *Comparative Literature Studies* (College Park, Maryland), 2, 1965, pp. 241-249.

Reyes, A., «Apostillas a Quevedo», en *Capítulos de literatura española (Primera Serie),* México, El Colegio de México, 1945, pp. 131-137.

Reyes, A., *Cuatro ingenios (Arcipreste de Hita, Lope, Quevedo y Gracián),* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1950.

Riandière la Roche, J., «Quevedo et l'autre religieux», en *Les représentations de l'Autre dans l'espace ibérique et ibéro-américain,* ed. A. Redondo, Paris, Sorbonne Nouvelle, 1991, pp. 139-155.

Riandière la Roche, J., «Quevedo et les Indiens du Nouveau Monde entre littérature et histoire», en *Vingt études sur le Méxique et le Guatémala: Réunies à la mémoire de Nicole Percheron,* ed. A. Breton, J-P. Berthe y S. Lecoin, Toulouse, Université du Mirail, 1991, pp. 33-42.

Ríos Patrón, J. L., *Jorge Luis Borges,* Buenos Aires, La Mandrágora, 1955.

Pone de relieve las relaciones entre Borges y Quevedo en lo que se refiere a sus obras en prosa.

Rodríguez Monegal E., «Borges, lector del Barroco español», en *El Barroco en América,* Madrid, Ediciones Cultura Hispánica del Centro Iberoamericano de Cooperación, 1978, vol. 1, pp. 453-469.

Analiza la importancia que tuvo el Barroco español y, dentro de él, la obra de Francisco de Quevedo en la modernización de la poesía hispánica.

Sepúlveda, J., «Aspectos estilísticos de la influencia de Francisco de Quevedo sobre Juan del Valle y Caviedes», en *Italia, Iberia y el Nuevo Mundo,* Roma, Bulzoni Editore, 1997, pp. 117-135.

Sepúlveda, J., «Observaciones sobre el estilo satírico de Juan del Valle y Caviedes», en *Un lume nella notte. Studi di iberistica che allievi ed amici dedicano a Giuseppe Bellini,* Roma Bulzoni Editore, 1997, pp. 307-323.

Spell, R., «Prólogo», a J. Fernández de Lizardi, *El Periquillo Sarniento,* México, Porrúa, 1949, 3 vols.

Terán Elizondo, M. L., *Los recursos de la persuasión. «La portentosa vida de la Muerte» de fray Joaquín Bolaños,* Zamora, Michoacán, El Colegio de Michoacán-UAZ, 1997.

Tobar, M. L., «Visión política del Nuevo Mundo en Quevedo», en *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. J. Villegas, Irvine, California University, 1994, vol. 3, pp. 208-217.

Uribe Echeverría, J., «Quevedos americanos», *Atenea* (Concepción, Chile), 22, 241-243, 1945, pp. 132-146.

Hace un recorrido por los escritores siguientes: en Chile, el padre Francisco de López Guerra, llamado «el Quevedo chileno», el militar Lorenzo Mujica y el agustino Manuel José de Oteiza; en Perú, Rosas de Oquendo, Juan del Valle Caviedes, Alonso Carrió y su *Lazarillo de ciegos caminantes;* en el Brasil, Gregorio de Matos Guerra.

Uslar Pietri, A., «Quevedo», en *Valores humanos. Charlas por televisión,* Caracas, Edime, 1968, vol. 3, pp. 35-40.

Wisnik, J. M., «Introducción» a Gregório de Matos, *Poemas escolhidos,* São Paulo, Editora Cultrix, 1997.

Xiráu, R., *Tres poetas de la soledad: Gorostiza, Villaurrutia y Paz,* México, Antigua Librería Robredo, 1955.

Analiza tendencias y temas que comparten estos poetas con Quevedo así como otros aspectos que los distancian.

Yáñez, A., «Prólogo» a J. Bolaños, *Portentosa vida de la Muerte,* México, Universidad Nacional Autónoma, 1944.

Zanini, M., *Gregório de Matos: tradução e plágio-una nova visão,* Assis, Universidade Estadual Paulista, Tesis de doctorado, 1991.

Zonana, V. G., «Quevedo en el primer Borges: menoscabo y grandeza de la metáfora», en *Cervantes, Góngora y Quevedo,* ed. C. O. Nállim, M. Badui de Zogbi, M. Agresti y M. E. Nállim, Mendoza, Argentina, Universidad Nacional de Cuyo, 1997, pp. 389-399.

II. Ediciones, artículos y ensayos sobre la vida y obra de Quevedo publicados en América. Son muestra del interés que investigadores e instituciones conceden a la figura del escritor barroco

Acereda, A., «La "Consultación de los gatos" de Quevedo: relaciones con Lope de Vega y el teatro menor de la época», en *El escritor y la escena, IV: estudios sobre teatro español de los Siglos de Oro. Homenaje a Alfredo Hermenegildo,* ed. Y. Campbell, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1996, pp. 83-91.

Acereda, A., «Motivos burlescos en las sátiras de Quevedo contra Góngora», en *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference (1991-1992),* ed. G. C. Martín, Pittsburgh, Duquesne University, 1995, pp. 7-15.

Agrait, G., *El «beatus ille» en la poesía lírica del Siglo de Oro,* Puerto Rico, Universidad, 1971.

Agüera, V. G., «Notas sobre las burlas de Alcalá de *La vida del Buscón llamado Pablos*», *Romance Notes,* 13, 1971-1972, pp. 503-506.

Agüera, V. G., «Nueva interpretación del episodio "Rey de gallos" del *Buscón*», *Hispanófila,* 49, 1973, pp. 33-40.

Agüera, V. G., «Dislocación de elementos picarescos en el *Buscón*», en *Estudios literarios de hispanistas norteamericanos dedicados a Helmut Hatzfeld,* Barcelona, Hispam, 1974, pp. 357-367.

Aguirre, M., «Francisco de Quevedo y Villegas», *Universidad de La Habana* (La Habana), 214, 1981, pp. 26-68.

Alatorre, A., «Quevedo, Erasmo y el Doctor Constantino», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 7, 1953, pp. 673-685.
Alatorre, A., «Los romances de Hero y Leandro», en *Libro jubilar de A. Reyes,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1956, pp. 1-41.
Alatorre, A., «Fortuna varia de un chiste gongorino», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 15, 1961, pp. 483-504.
Alatorre, A., «En torno a las silvas de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 45, 1, 1997, pp. 129-136.
Alatorre, A., «De Góngora, Lope y Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 48, 2, 2000, pp. 299-333.
Alberti, R., «Don Francisco de Quevedo, poeta de la muerte», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 12, 140-141, 1960, pp. 6-23.
Albistur, J., *Quevedo: el poeta lírico,* Montevideo, Partenón, 1974.
Alonso Hernández, J. L., «Transformaciones carnavalescas en los entremeses de Quevedo», *Foro hispánico,* 19, 2001, pp. 41-53.
Alonso Veloso, M. J., «La estructura retórica del *Memorial por el patronato de Santiago* de Francisco de Quevedo», *Bulletin of Spanish Studies,* 79, 4, 2002, pp. 447-463.
Alonso Veloso, M. J., «La *dispositio* de *Su espada por Santiago* de Francisco de Quevedo: una arriesgada apuesta por la refutación», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, II: Literatura española, siglos XVI y XVII,* ed. I. Lerner, R. Nival, A. Alonso, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 27-42.
Alonso Veloso, M. J., «González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la Musa V, en Terpsíchore», *Bulletin of Spanish Studies,* 83, 3, 2006, pp. 329-359.
Álvarez, F. F., «Ensayo sobre la personalidad de Quevedo», *Campana* (Argentina), 5, 2, 1948, pp. 119-131.
Alzate, G. J., *Francisco de Quevedo: entre la mordaza y la pluma,* Bogotá, Panamericana, 2004.
Amezcua, J., «"El negro ensayo de la comedia": notas sobre los entremeses de Quevedo», *Thesis. Nueva Revista de Filosofía y Letras,* 3, 10, 1981, pp. 22-25.
Andrea, P. F. de, *Quevedo, Fajardo y su 'ars gubernandi': antecedentes, época e idearío,* México, Facultad de Filosofía y Letras, UNAM, 1944.
Andrea, P. F. de, «El *ars gubernandi* de Quevedo», *Cuadernos Americanos,* 4, 1945, pp. 161-185.
Andrews, J. R., y J. H. Silverman, «A New Anthology of Spanish Poetry», *Modern Language Forum,* 41, 1956, pp. 99-107.
Archer, R., «Quevedo's Escarramán: A New Version», *Journal of Hispanic Philology,* 16, 3, 1992, pp. 275-280.
Arciniegas, G., «Quevedo, pintura de España», *Revista de América* (Bogotá), 12, 1947, pp. 147-164.
Arellano, I., «Elección y expresividad en la poesía de Quevedo: algunas variantes burlescas», *Thesaurus* (Bogotá), 38, 2, 1983, pp. 1-10.
Arellano, I., «Un soneto de Quevedo a Góngora y algunos neologismos satíricos», *Revista de Estudios Hispánicos,* 18, 1, 1984, pp. 3-17.
Arellano, I., «La esperpentización del otro en la literatura del Siglo de Oro: dos calas en Quevedo y Barrionuevo», *Alba de América: revista Literaria,* 13, 24-25, 1995, pp. 115-127.
Arellano, I., y V. Roncero, ed., *Quevedo en Manhattan: actas del Congreso Internacional, Nueva York (2001),* Madrid, Visor, 2004.

Artal, S. G., «Fragmentación, reintegración y transformismo del retrato en Quevedo: el cuadro XII de *La Hora de todos*», *Filología,* 22, 1, 1987, pp. 89-103.
Artal, S. G., «La mujer que se pinta en *La Hora de todos* y en *El Mundo por de dentro*», *Bulletin Hispanique,* 92, 2, 1990, pp. 749-759.
Artal, S. G., «Imágenes deshumanizantes en el *Discurso de todos los diablos* de Francisco de Quevedo», *ALPHA: Revista de Artes, Letras y Filosofía,* 8, 1992, pp. 81-91.
Artal, S. G., «Animalización y cosificación en la prosa satírica de Quevedo: del *Buscón* a los *Sueños*», *Filología,* 26, 1-2, 1993, pp. 77-87.
Artal, S. G., «Quevedo y las doncellas de Lucifer: nuevo intento de apertura de un pasaje penado», *Hispanic Review,* 61, 2, 1993, pp. 175-184.
Asensio, E., «Hallazgo de Diego Moreno, entremés de Quevedo, y vida de un tipo literario», *Hispanic Review,* 27, 1959, pp. 397-412.
Astrana Marín, L., «Sobre don Francisco de Quevedo», *Norte: Revista Hispano-Americana* (México), 196, 1963, pp. 57-59.
Aubrun, Ch., «Picaresque. A propós de cinq ouvrages récents», *Romanic Review,* 59, 1967, pp. 106-121.
Augsburger, I. E., «Quevedo's Ideal Government», Oelschläger Festschrift, en *Estudios de Hispanófila* (Chapel Hill), 36, 1976, pp. 37-42.
Azaustre Galiana, A., «El comentario de la letra sagrada en la *Política de Dios* de Quevedo», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 23-48.
Azorín, «Quevedo», en *Clásicos y modernos,* Madrid, Rafael Caro Raggio, 1919, pp. 165-170.
Azorín, «Quevedo», en *Al margen de los clásicos,* Buenos Aires, Losada, 1958[3], pp. 109-124.
Badui de Zogbi, M. B., «La expresión del amor en poemas de Francisco de Quevedo», *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza), 17, 1984, pp. 199-207.
Badui de Zogbi, M. B., «Apreciaciones sobre el bucolismo en Quevedo», *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza), 21, 1988, pp. 175-192.
Bagby, A. I., «The Conventional Golden Age *pícaro* and Quevedo's Criminal *pícaro*», *Kentucky Romance Quarterly,* 14, 1967, pp. 311-319.
Bandera, C., «Satan Expelling Satan: Reflections on Quevedo's *Buscón*», en *«Never-Ending Adventure»: Studies in Medieval and Early Modern Spanish Literature in Honor of Peter N. Dunn,* ed. E. Friedman y H. Sturm, Newark, Juan de la Cuesta, 2002, pp. 155-174.
Banura, J., «El motivo del río en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en *La imagen del amor en la literatura española del Siglo de Oro,* ed. T. Herraiz y S. Carrizo, Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1986, pp. 45-51.
Barnard, M. E., «Myth in Quevedo: The Serious and the Burlesque in the Apollo and Daphne Poems», *Hispanic Review,* 52, 1984, pp. 499-522.
Barnard, M. E., *The Myth of Apollo and Daphne from Ovid to Quevedo: Love, Agon, and the Grotesque,* Durham, Duke University, 1987.
Barón Palma, E., «En torno al *Buscón* de Quevedo», *Nueva Revista del Pacífico,* 7-8, 1977, pp. 51-64.
Barreda, E. M., «Una valiosa edición de Quevedo», *Nosotros* (Buenos Aires), 41, 1922, pp. 162-168.
Battistessa, A., «Junto a unas páginas de Quevedo», *Logos* (Universidad de Buenos Aires), 5, 1946, pp. 127-130.
Baum, D. L., *Traditionalism in the Works of Francisco de Quevedo y Villegas,* Chapel Hill, North Carolina University, 1970.

Baum, D. L., «Quevedo's Satiric Prologues», *Revista de Estudios Hispánicos,* 7, 2, 1973, pp. 233-254.
Beardsley, T. S., «*Epicteto y Focílides* de Quevedo: un manuscrito de fines del siglo XVIII», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 20, 2, 1971, pp. 387-388.
Bell, S. M., «The Book of Life and Death: Quevedo and the Printing Press», *Hispanic Journal,* 5, 2, 1984, pp. 7-15.
Bentley, B. P. E., «Reading and Contextualising Quevedo: The Case of 'Flota de cuantos rayos y centellas'», en *Calíope,* 6, 1-2, 2000, pp. 251-262.
Berenguer Carisomo, A., «Dos interpretaciones de Quevedo», *Letras* (Universidad Santa María de los Buenos Aires), 1, 1981, pp. 13-21.
Bergamín, J., «El disparate en Quevedo, Gracián y Calderón», *La Nación* (9, agosto, 1936), p. 2.
Bergamín, J., «Fronteras infernales de la poesía: Shakespeare, Cervantes, y Quevedo», *Revista de la Facultad de Humanidades y Ciencias* (Montevideo), 13, 1954, pp. 95-130.
Bergamín, J., *Fronteras infernales de la poesía,* Madrid, Taurus, 1959.
Bergamín, J., «La España Negra de Quevedo», en *De una España peregrina,* Madrid, Al-Borak, 1972, pp. 279-286.
Bergman, H., «Los refranes del viejo celoso y obras afines», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 24, 1975, pp. 376-397.
Bernárdez, F. L., «Quevedo, político cristiano», en *Mundo de las Españas,* Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 7-18.
Bernárdez, F. L., «Quevedo el precursor», en *Mundo de las Españas,* Buenos Aires, Losada, 1967, pp. 149-151.
Bershas, H. N., «Cardenales: The Case History of a Pun», *Romance Philology,* 9, 1955, pp. 23-26.
Bershas, H. N., «Three Expressions of Cuckoldry in Quevedo», *Hispanic Review,* 28, 1960, pp. 121-135.
Bershas, H. N., «A Possible Source for Quevedo», *Modern Language Notes,* 81, 1966, pp. 232-233.
Berumen, A., «La sociedad española según Quevedo y las Cortes de Castilla», *Ábside* (México), 16, 1952, pp. 321-343.
Berumen, A., «Un traductor de Quevedo», *Ábside* (México), 21, 1957, pp. 306-315.
Bethell, S. L., «Gracián, Tesauro, and the Nature of Metaphysical Wit», *The Northern Miscellany of Literary Criticism,* 1, 1953, pp. 19-40.
Bjornson, R., «Moral Blindness in Quevedo's *El Buscón*», *Romanic Review,* 67, 1976, pp. 50-59.
Bjornson, R., «*El Buscón:* Quevedo's Annihilation of the Picaresque», *The Picaresque Hero in European Fiction,* Madison, Wisconsin University, 1977, pp. 106-126.
Blanco, J. J., «En la selva de Quevedo», *Nexos* (México), 23, 267, 2000, pp. 82-85.
Blanco, J. J., *Cuestiones quevedescas: cinco lecciones,* Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, Dirección de Fomento, 2000.
Blanco Aguinaga, C., «"Cerrar podrá mis ojos…": tradición y originalidad», en *Filología,* 8, 1962, pp. 57-78.
Blecua, J. M., «Un ejemplo de dificultades: el Memorial "Católica, sacra, real Magestad"», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 8, 1954, pp. 156-173.
Blecua, J. M., «La transmisión textual del "Baile de los pobres" de Quevedo», *Revista Hispánica Moderna,* 31, 1965, pp. 78-97.

Bleznick, D. W., «La *Política de Dios* de Quevedo y el pensamiento político en el Siglo de Oro», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 9, 1955, pp. 385-394.
Bleznick, D. W., *Quevedo,* New York, Twayne, 1972.
Bluher, K., «Review of Ettinghausen's Quevedo and the Neostoic Movement», *Hispanic Review,* 44, 1976, pp. 186-189.
Bouvier, R., *Quevedo, hombre del diablo, hombre de Dios,* Buenos Aires, Losada, 1945.
Boyce, E., «Evidence of Moral Values Implicit in Quevedo's *Buscón*», *Forum for Modern Language Studies,* 12, 1976, pp. 336-353.
Breitenbucher, A., «La lógica del sentimiento en el soneto de Quevedo "Amor más allá de la muerte"», *Alba de América: Revista Literaria,* 19, 35-36, 2000, pp. 347-357.
Buchanan, M. A., «A Neglected Version of Quevedo's Romance on Orpheus», *Modern Language Notes,* 20, 1905, pp. 116-118.
Burshatin, I., «El Cid de Quevedo: "esclavo de su vientre y de su lengua"», *Filológica,* 23, 1988, pp. 29-52.
Caballero Bonald, J. M., «La libertad en la poesía de Quevedo», *Eco* (Bogotá), 4, 2, 1961, pp. 127-150.
Cacho Casal, R., «La silva "El pincel" de Quevedo y Rémy Belleau», *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 49-68.
Camuffo, M. A., «De mar a mar: acerca de "Amor constante más allá de la muerte" y "Las dos orillas" de Leónidas Lamborghini», en *Actas del III Congreso Argentino de Hispanistas «España en América y América en España»,* ed. L. Martínez Cuitino, E. Lois y A-M. Barrenechea, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, 1993, pp. 388-392.
Campoamor, C., *Vida y obra de Quevedo,* Buenos Aires, Gay-Saber, 1945.
Canal Feijóo, C., «El tema del sueño y la imagen del laberinto en Quevedo», en *El sueño y su representación en el Barroco español,* ed. D. Cvitanovic, Bahía Blanca, Cuadernos del Sur, 1969, pp. 130-141.
Candelas Colodrón, M. A., «Quevedo y el *Diccionario de Autoridades*», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 69-89.
Candelas Colodrón, M. A., «La poesía religiosa de Quevedo: los sonetos sacros», *Bulletin of Spanish Studies,* 83, 5, 2006, pp. 637-667.
Cardona Peña, A., «Nuevas notas sobre Quevedo», *Armas y Letras,* 7, 12 1955, pp. 1-2.
Cardona Peña, A., «Sobre Quevedo», en *Recreo sobre las letras,* San Salvador, Ministerio de Cultura, 1961, pp. 87-104.
Cardona Peña, A., «Anotaciones sobre la producción en verso de don Francisco de Quevedo y Villegas», *Káñina* (San José), 7, 1, 1983, pp. 53-59.
Carranza, E., «Amigo de sus amigos: Quevedo y el grande Osuna», *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá), 8, 4, 1965, pp. 514-518.
Carranza, E., «Síntesis de Quevedo», *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá), 12, 1969, pp. 14-29.
Carreira, A., «Para la fecha de un romance de Quevedo: un caso de intertextualidad», *Modern Language Notes,* 104, 1989, pp. 496-500.
Carrera Andrade, J., «Quevedo contra Góngora: polémica de los clásicos», *Revista de América,* 10, 1947, pp. 221-224.

Casas Dupuy, R., «Francisco de Quevedo y T. S. Eliot como conciencias representativas de la decadencia de un determinado momento histórico», *Razón y Fábula* (Bogotá), 23, 1971, pp. 42-53.
Castanien, D. G., «Quevedo's *Anacreón castellano*», *Studies in Philology,* 55, 1958, pp. 568-575.
Castanien, D. G., «Quevedo's "A Cristo resucitado"», *Symposium,* 13, 1959, pp. 96-101.
Castanien, D. G., «Quevedo's Translation of the Pseudo-Phocylides», *Philological Quarterly,* 40, 1961, pp. 44-52.
Castanien, D. G., «Quevedo's Version of Epictetus Encheiridion», *Symposium,* 18, 1964, pp. 68-78.
Castanien, D. G., «Three Spanish Translations of Epictetus», *Studies in Philology,* 41, 1964, pp. 616-626.
Castedo, L., *Utopías de Quevedo y Lope de Vega: Notas sobre América en el Siglo de Oro español,* Santiago de Chile, Arcis-Lom, 1996.
Castellanos, D., «Quevedo y su Epicteto en español», *Boletín de la Academia Nacional de Letras* (Montevideo), 1, 1946-1947, pp. 179-213.
Castro, A., «En el tercer centenario del *Buscón* de Quevedo», *La Nación* (15 de agosto, 1927), p. 11.
Castro, A., «Sugestiones literarias con pretexto de Quevedo», *La Nación* (29 de agosto, 1927), p. 2.
Castro, A., «Escepticismo y contradicción en Quevedo», *Humanidades,* 18, 1928, pp. 11-17.
Castro, A., *Semblanzas y estudios españoles,* New Jersey, Princeton University, 1956.
Castro, J. A., «Estructura y estilo de *Los Sueños* de Quevedo», *Anuario de Filología* (Universidad de Zulia, Venezuela), 1, 1962, pp. 73-85.
Cauz, F. A., «Un Quevedo poco conocido», *Boletín Cultural y Bibliográfico* (Bogotá), 9, 11, 1966, pp. 66-69.
Celaya, G., «Desahogo emocional y humor grotesco en *El Buscón* de Quevedo», *Divergencias: Revista de Estudios Lingüísticos y Literarios,* 3, 2, 2005, pp. 47-54.
Chevalier, M., «Cuentecillos y chistes tradicionales en la obra de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 25, 1976, pp. 17-44.
Chevalier, M., «Triunfo y naufragio de la jácara aguda», en *Scripta Philologica in Honorem Juan M. Lope Blanch,* ed. E. Luna Traill, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1992, vol. 3, pp. 141-151.
Chinchilla Aguilar, E., «Versiones de historia en tres clásicos de la lengua española», *Universidad de San Carlos* (Guatemala), 52, 1960, pp. 59-85.
Cimorra, C., *Quevedo, síntesis biográfica,* Buenos Aires, Atlántida, 1946.
Ciocchini, H. E., «Quevedo, Unamuno, apuntes para una moral del lenguaje», en *Los trabajos de Anfión,* Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, Instituto de Humanidades, 1969, pp. 53-57.
Cirre, J. F., «Razón y sinrazón de Quevedo», *Revista de las Indias* (Bogotá), 25, 1945, pp. 427-448.
Clamurro, W. H., «The Destabilized Sign: Word and Form in Quevedo's *Buscón*», *Modern Language Notes,* 95, 1980, pp. 295-311.
Clamurro, W. H., «Interpolated Discourse in the *Buscón*», *Revista de Estudios Hispánicos,* 15, 3, 1981, pp. 442-458.
Clamurro, W. H., «Judgement and Rhetoric in *La Hora de todos*», *Journal of Hispanic Philology,* 6, 2, 1982, pp. 139-155.

Clamurro, W. H., «The Adequacy of Wit: Quevedo's *El mundo por de dentro*», *Hispanófila,* 27, 2, 1984, pp. 55-69.
Clamurro, W. H., *Language and Ideology in the Prose of Quevedo,* Newark, Juan de la Cuesta, 1991.
Clamurro, W. H., «Quevedo's World as Political Language: Reading *La Hora de todos*», en *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference,* ed. G. C. Martin, Pittsburg, Duquesne University, 1993, pp. 102-106.
Clamurro, W. H., «The Victim's Voice: Empire and Marginality in *La Hora de todos*», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 91-108.
Close, L., «Petrarchism and the *Cancioneros* in Quevedo's Love-Poetry: The Problem of Discrimination», *Modern Language Review,* 74, 1979, pp. 836-855.
Cobb, C. W., «The Dark in the Baroque Poetry of Quevedo», *Renaissance Papers,* 1973, pp. 1-9.
Colombí-Ferraresi, A. de, «De Guillermo de Aquitania a Francisco de Quevedo: reflexiones sobre el amor cortés», *Anuario de Letras,* 17, 1979, pp. 205-240.
Colombí-Ferraresi, A. de, «Las visiones de Petrarca en el barroco español (I) (Quevedo, Lope de Vega, Góngora)», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 28, 1979, pp. 287-305.
Corbatta, J., «La fealdad de la figura humana en los *Sueños* de Quevedo», en *El sueño y su representación en el Barroco español,* ed. D. Cvitanovic, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1969, pp. 155-165.
Cossío del Pomar, R., *Aventuras y desventuras de Francisco de Quevedo,* México, Mexicanos Unidos, 1973.
Cros, E., «Foundations of a Sociocriticism. Methodological Proposals and an Application to the Case of the *Buscón* (Part II)», *Ideologies and Literature: A Journal of Hispanic and Luso-Brazilian Studies,* 1, 4, 1977, pp. 63-80.
Crosby, J. O., «A Little Noticed parecer by Francisco de Quevedo», *Modern Language Notes,* 70, 1955, pp. 518-21.
Crosby, J. O., «Quevedo's Alleged Participation in the Conspiracy of Venice», *Hispanic Review,* 23, 4, 1955, pp. 259-273.
Crosby, J. O., «Quevedo, Lope, and the Royal Wedding of 1615», *Modern Language Quarterly,* 17, 2, 1956, pp. 104-110.
Crosby, J. O., «Quevedo and the Court of Philip III: Neglected Satirical Letters and New Biographical Data», *Publications of the Modern Language Association of America,* 71, 1956, pp. 1117-1126.
Crosby, J. O., «Noticias y documentos de Quevedo: 1616-1617», *Hispanófila,* 4, 1958, pp. 3-22.
Crosby, J. O., *The Text Tradition of the Memorial «Católica, sacra, real Majestad»,* Lawrence, Kansas University, 1958.
Crosby, J. O., *The Sources of the Text of Quevedo's «Política de Dios»,* New York, Modern Language Association of America, 1959.
Crosby, J. O., «Un sueño desconocido», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 14, 1960, pp. 295-306.
Crosby, J. O., «The Friendship and Enmity Between Quevedo and Juan de Jáuregui», *Modern Language Notes,* 76, 1961, pp. 35-39.
Crosby, J. O., «The Poet Claudian in Francisco de Quevedo's *Sueño del juicio final*», *Papers of the Biographical Society of America* (New York), 55, 1961, pp. 183-191.
Crosby, J. O., «A New Sueño Wrongly Attributed to Quevedo?», *Hispanic Review,* 31, 1963, pp. 118-133.

Crosby, J. O., «A New Edition of Quevedo's Poetry», *Hispanic Review,* 34, 1966, pp. 328-337.
Crosby, J. O., «Quevedo, the Greek Anthology and Horace», *Romance Philology,* 19, 1966, pp. 435-449.
Crosby, J. O., ed., *Política de Dios,* Madrid-Urbana, Castalia-Illinois University, 1966.
Crosby, J. O., y M. De Ley, «Originality, Imitation and Parody in Quevedo's Ballad of the Cid and the Lion», *Studies in Philology,* 66, 1969, pp. 155-167.
Crosby, J. O., «Has Quevedo's Poetry Been Edited?: A Review Article», *Hispanic Review,* 41, 1973, pp. 627-638.
Crosby, J. O., «Al margen de los manuscritos de los *Sueños:* la huella del lector contemporáneo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 24, 1975, pp. 364-375.
Crosby, J. O., y L. Schwartz, «La silva "El sueño" de Quevedo: génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies,* 63, 2, 1986, pp. 111-126.
Crosby, J. O., «¿De qué murió Quevedo? (Diario de una enfermedad mortal)», *Modern Language Notes,* 115, 2, 2000, pp. 157-187.
Crosby, J. O., *La tradición manuscrita de los «Sueños» de Quevedo y la primera edición,* Indiana, Purdue University, 2005.
Cruz Coronado, G. de la, *La poesía de oro en Góngora y Quevedo,* Curitiba, 1956.
Curry, R. K., «La crítica y el valor estético del *Buscón*», *Revista de Estudios Hispánicos,* 18, 2, 1984, pp. 259-275.
Dale, S., «La filosofía amorosa de Fedro y Erisimaco en el "Himno a las estrellas" de Quevedo», *Hispanófila,* 120, 1997, pp. 29-39.
Dale, S., «Lo quevedesco y el poeta como hombre entre bastidores en "El rayo que no cesa", de Miguel Hernández», *Revista Letras,* 57, 2002, pp. 91-105.
Dalmasso, O. B., «El soneto "En los claustros de l'alma la herida" de Quevedo», en *Comunicaciones de Literatura Española,* Buenos Aires, Universidad Católica Argentina, 1972, pp. 14-18.
Damiani, B., «Una nota su due diverse accezioni del Truancy in Petrarca e Quevedo», en *Studies in Honor of Tatiana Fotitch,* Washington, Catholic University of America, 1973, pp. 333-340.
Davis, E., «Quevedo and the Rending of the Rocks», en *Studies in Honor of Gustavo Correa,* Potomac, Scripta Humanistica, 1986, pp. 58-72.
Davis, E., «Un soneto de Quevedo al nacimiento de Cristo: ¿Ortodoxo o astrológico?», *Journal of Hispanic Philology,* 10, 2, 1986, pp. 161-170.
Davis, E., «Hagiographic Jest in Quevedo: Tradition and Departure», *Modern Language Notes,* 104, 1989, pp. 315-329.
Davis, E., «La Promesa del Náufrago: el motivo marinero del ex-voto de Garcilaso a Quevedo», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 109-123.
Del Piero, R. A., «Algunas fuentes de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 12, 1958, pp. 36-50.
Del Piero, R. A., «Quevedo y Juan de Pineda», *Modern Philology,* 56, 1958, pp. 82-91.
Del Piero, R. A., «Quevedo y la Polyanthea», *Hispanófila,* 4, 1958, pp. 49-55.
Del Piero, R. A., «Two Notes on Quevedo's Job», *Romanic Review,* 50, 1959, 9-24.
Del Piero, R. A., «La respuesta de Pérez de Montalbán a *La Perinola* de Quevedo», *Publications of the Modern Language Association of America,* 76, 1961, pp. 40-47.

Del Piero, R. A., «Las fuentes del Job de Quevedo», *Boletín de Filología,* 20, 1969, pp. 17-133.
Díaz-Migoyo, G., «El *Buscón,* reseña bibliográfico-crítica», *Anuario de Letras,* 13, 1975, pp. 165-187.
Díaz-Migoyo, G., «Las fechas en y de *El Buscón* de Quevedo», *Hispanic Review,* 48, 1980, pp. 171-193.
Díaz-Migoyo, G., «Semántica de la ficción: el vacío de *El mundo por dentro*», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 117-138.
Díaz-Migoyo, G., «Review of Francisco de Quevedo, *Poesía varia,* ed. J. O. Crosby», *Hispanic Review,* 51, 1983, pp. 332-333.
Dixon, V., «Juan Pérez de Montalbán's *Para todos*», *Hispanic Review,* 32, 1964, pp. 36-59.
Donato, E., «Tesauro's Poetics: Through the Looking-Glass», *Modern Language Notes,* 78, 1963, pp. 15-30.
Dunn, P. N., «Problems of a Model for the Picaresque and the Case of Quevedo's *Buscón*», *Bulletin of Hispanic Studies,* 59, 1982, pp. 95-105.
Durán, M., «Rasgos modernos del estilo de Quevedo», en *Hispania,* 37, 1954, pp. 429-431.
Durán, M., «El sentido del tiempo en Quevedo», *Cuadernos Americanos,* 13, 1954, pp. 273-288.
Durán, M., «Algunos neologismos en Quevedo», *Modern Language Notes,* 70, 1955, pp. 117-119.
Ebersole, A. V., «El fenómeno de los juegos de palabras en el *Buscón* de Quevedo», *Hispanófila,* 62, 1978, pp. 49-64.
Egido, A., «Retablo carnavalesco del buscón don Pablos», *Hispanic Review,* 46, 1978, pp. 173-192.
Eisenberg, D., «Does the Picaresque Novel Exist?», *Kentucky Romance Quarterly,* 26, 1979, pp. 203-219.
Elliott, J. H., «Quevedo and the Count-Duke of Olivares», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 227-250.
Elliott, J. H., *The Count-Duke of Olivares: Statesman in an Age of Decline,* New Haven, Yale University, 1986.
Elliott, J. H., «Was Francisco de Quevedo a Nihilist?», *Hispanófila,* 140, 2004, pp. 37-47.
Eoff, S., «Tragedy of the Unwanted Person in Three Versions: Pablos de Segovia, Pito Pérez, Pascual Duarte», *Hispania,* 39, 1956, pp. 190-196.
Eoff, S., «Oliver Twist and the Spanish Picaresque Novel», *Studies in Philology,* 4 54, 1957, pp. 440-447.
Epstein, J. L., «Fiction-Making in Quevedo's *Buscón*», *Kentucky Romance Quarterly,* 30, 3, 1983, pp. 277-292.
Espina, A., «Quevedo y las mujeres», *Revista de América* (Bogotá), 10, 1947, pp. 340-351.
Ettinghausen, H., «Quevedo Marginalia: His Copy of Florus's Epitome», *Modern Language Review,* 59, 1964, pp. 391-398.
Ettinghausen, H., «Quevedo's Respuesta al P. Pineda and the Text of the *Política de Dios*», *Bulletin of Hispanic Studies,* 46, 1969, pp. 320-330.
Ettinghausen, H., «Neostoicism in Pictures: Lipsius and the Engraved Title-page and Portrait in Quevedo's Epicteto y Phocilides», *Modern Language Review,* 66, 1971, pp. 94-100.

Ettinghausen, H., «Torres Villarroel's self-portrait: the mask behind the mask», *Bulletin of Hispanic Studies,* 55, 1978, pp. 321-328.
Ettinghausen, H., «Quevedo's Converso Pícaro», *Modern Language Notes,* 102, 2, 1987, pp. 241-254.
Ettinghausen, H., «Quevedo 350 Years On», *Bulletin of Hispanic Studies,* 73, 1, 1996, pp. 91-103.
Fallows, N., «A Note on the Treatment of Some Popular Maxims in the *Buscón*», *Romance Notes,* 29, 3, 1989, pp. 217-219.
Fernández, S. E., *Ideas sociales y políticas en el «Infierno» de Dante y en los «Sueños» de Quevedo,* México, UP, 1950.
Fernández, S. E., «El inmanentismo del Infierno de Quevedo», *Filosofía y Letras* (México), 23, 1952, pp. 175-181.
Fernández Clérigo, L., *Aspectos de Quevedo,* México, Biblioteca Enciclopédica Popular, 1947.
Ferrari, A., «Sobre algunos aspectos de la sátira en Quevedo», *Inti* (Connecticut University), 4, 1976, pp. 22-31.
Finlayson, C., «Francisco de Quevedo en los grandes temas del hombre», en *Antología,* ed. T. P. MacHale, Santiago de Chile, 1969, pp. 259-275.
Flores, C., «Lo humano en la poesía de Quevedo», *Noticiario* (San José de Costa Rica), 20, 1959, p. 254.
Forastieri Braschi, E., «Sobre el *Buscón.* Reseña bibliográfico-crítica», *Anuario de Letras* (México), 13, 1975, pp. 165-187.
Foulché-Delbosch, R., ed., F. de Quevedo, *La vida del Buscón,* New York, Putnam, 1917.
Fränkel, H. H., «Quevedo's Letrilla, "Flor que cantas, flor que vuelas"», *Romance Philology,* 6, 1952-53, pp. 259-264.
Frattoni, O., «Para la lectura de un *Sueño* de Quevedo», *Boletín de Literaturas Hispánicas* (Universidad Nacional del Litoral, Rosario, Argentina), 1, 1959, pp. 29-38.
Frentzel Beyme, S., «Ejemplaridad de la figura humana en los *Sueños* de Quevedo», en *El sueño y su representación en el Barroco español,* ed. D. Cvitanovic, Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1969, pp. 142-154.
Friedman, E. H., «Narcissus's Echo: *La vida del Buscón* and the question of Authority in the Baroque», *Indiana Journal of Hispanic Literature,* 1, 1, 1992, pp. 213-260.
Friedman, E. H., «Trials of Discourse: Narrative Space in Quevedo's *Buscón*», en *The Picaresque: Tradition and Displacement,* ed. J. Maiorino, Minneapolis, Minnesota University, 1996, pp. 183-225.
Frohock, W. M., «The Failing Center: Recent Fiction and the Picaresque Tradition», *Novel* (Brown University), 3, 1969, pp. 62-69.
Fucilla, J. G., «Some imitations of Quevedo and Some Poems Wrongly Attributed to Him», *Romanic Review,* 21, 1930, pp. 228-235.
Furr, E. M., «Textual Problems in Quevedo Studies. The Case of *Heráclito cristiano*», *Romance Quarterly,* 40, 1, 1993, pp. 56-59.
Gallegos Valdés, L., «Quevedo», en *Tiro al blanco,* San Salvador, Ministerio de Cultura, 1952, pp. 65-73.
Gallegos Valdés, L., «Del plagio literario», *Cultura* (San Salvador), 14, 1958, pp. 116-122.
Garasa, D. L., «En torno a lo cómico y el juego de palabras», *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* 19, 1950, pp. 219-236.

García-Bryce, A. H., «Dogma and Disbelief in Quevedo's Poetry», *Hispanic Review,* 70, 4, 2002, pp. 535-555.
García Castañón, S., «The Ruins of Rome Revisited: Translating Vitalis, Du Bellay, Szarzynski, and Quevedo», *Translation Review,* 61, 2001, pp. 20-26.
García Lorca, F., «Dos sonetos y una canción», *Revista Hispánica Moderna,* 34, 1968, pp. 267-287.
García Marruz, F., *Quevedo,* México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
García-Rodríguez, J. M., «Quevedo enamorado y los sonetos de amor a Lisi», *Boletín de la Academia de Artes y Ciencias de Puerto Rico,* 16, 3-4, 1980, pp. 49-57.
Garciasol, R. de, «La poesía de Francisco de Quevedo», *El Nacional* (Caracas), 23 de febrero de 1956.
Gardner, J., «Swallowing Moaquitoes, Wine, and Supplement with Quevedo», *Rocky Mountain Review of Language and Literature,* 60, 1, 2006, pp. 11-23.
Gasta, C. M., «A Text for His Viewing Public: *El Buscón* as an Open and Enduring Source of Criticism», *Tropos,* 25, 1999, pp. 1-13.
Geisler, E., «La identidad imposible. En torno al *Buscón*», *Nuevo Hispanismo,* 1, 1982, pp. 39-54.
Gitlitz, D. M., *Francisco de Quevedo: Songs of Love and Death and in Betweeen,* Kansas, Coronado, 1980.
Glaser, E., «A Biblical Theme in Iberian Poetry of the Golden Age: "Seven years a shepherd Jacob serve"», *Studies in Philology,* 52, 1955, pp. 524-548.
Glaser, E., «Quevedo *versus* Pérez de Montalbán: The Auto del Polifemo and the Odyssean Tradition in Golden Age Spain», *Hispanic Review,* 28, 1960, pp. 103-120.
Gómez Bedate, P., «El Barroco español: poemas de Quevedo y Góngora», en *Introducción a la poesía lírica,* Puerto Rico, Universitaria, 1977, pp. 77-98.
Gómez Hurtado, Á., «Quevedo, un moralista anti-decadente», *Boletín de la Academia Colombiana,* 45, 189-190, 1995, pp. 27-30.
Gómez Quintero, E., *Quevedo: hombre y escritor en conflicto con su época,* Miami, Universal, 1978.
Gómez de la Serna, R., «Supremacía de Quevedo», *Revista Nacional de Educación,* 11, 85, 1949, pp. 9-17.
Gómez de la Serna, R., «Entrada a Quevedo», *Cultura* (Buenos Aires), 2, 8, 1950, pp. 23-37.
Gómez de la Serna, R., «Gatomaquias», *Revista de la Universidad de Buenos Aires,* 4, 4, 1950, pp. 233-255.
Gómez de la Serna, R., «Los tres momentos más decisivos en la vida de Quevedo», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 13, 90-93, 1952, pp. 40-55.
Gómez de la Serna, R., «Quevedo y las mujeres», *Clavileño,* 1, 3, 1950, pp. 63-68.
Gómez de la Serna, R., *Quevedo,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1953.
González Becker, M., «Soneto para una crisis», *Nueva Revista del Pacífico,* 19-20, 1981, pp. 90-100.
González, E. R., y E. Pérez Mora, «Orden ante la muerte: "Ya formidable y espantoso suena" de Quevedo», *Hispanic Journal,* 20, 1, 1999, pp. 67-80.
González, M. A., «El narrador dialógico y la ironía en *Grandes anales de quince días*», *Romance Languages Annual,* 4, 1992, pp. 466-468.
González, M. A., *La distorsión de la lógica y la polifonía en la prosa de Quevedo,* New York, Peter Lang, 1993.
González, M. A., «Quevedo y Francia: La elocuencia y el texto dialógico y monológico», *Romance Languages Annual,* 5, 1993, pp. 414-418.

González de la Calle, P., *Quevedo y los dos Sénecas,* México, El Colegio de México, 1965.
González Fernández de Sevilla, J. M., «La poesía metafísica de John Donne y Francisco de Quevedo», *Neophilologus,* 75, 4, 1991, pp. 548-561.
González, M. M., «La ficción dentro de la ficción en *El Buscón* de Quevedo», en *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas. V: Lecturas y relecturas de textos españoles, latinoamericanos y US latinos,* ed. J. Villegas, Irvine, California University, 1994, pp. 52-58.
Grass, R., «Morality in the Picaresque Novel», *Hispania,* 42, 1959, pp. 192-198.
Green, O., «The Literary Court of the Conde de Lemos at Naples, 1610-1616», *Hispanic Review,* 1, 1933, pp. 290-308.
Green, O., «Courtly Love in the Spanish *Cancioneros*», *Publications of the Modern Language Association of America,* 64, 1949, pp. 247-301.
Green, O., *Courtly Love in Quevedo,* Boulder, Universidad de Colorado, 1952.
Green, O., *Spain and the Western Tradition,* Madison, Wisconsin University, 1968, 4 vols.
Guillén, C., «Toward a Definition of the Picaresque», en *Literature as System. Essays Towards the Theory of Literary History,* Princeton, P. University, 1971, pp. 71-106.
Guillén, C., «Quevedo y los géneros literarios», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 1-16.
Gutiérrez, C. M., «Quevedo y Olivares: una nota cronológica a su epistolario», *Hispanic Review,* 69, 4, 2001, pp. 487-499.
Gutiérrez, C. M., *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder,* West Lafayette, Purdue University, 2005.
Gutiérrez Girardot, R., «El pícaro estoico», *Eco* (Bogotá), 14, 1966-1967, pp. 469-476.
Hafter, M. Z., «Sobre la singularidad de la *Política de Dios*», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 13, 1959, pp. 101-104.
Hahn, J. S., *The Origins of the Baroque Concept of «peregrinatio»,* Chapel Hill, Studies in Romance Languages and Literatures, 1973.
Haley, G., «The Earliest Dated Manuscript of Quevedo's *Sueño del juicio final*», *Modern Philology,* 67, 1970, pp. 238-262.
Halpine, M., «Aretino's *La cortigiana:* A Source of Picaresque Elements in Quevedo's *Buscón*», *Romance Review,* 4, 1, 1994, pp. 53-63.
Halsey, M. T., «Esquilache, Velázquez, and Quevedo: Three Historical Figures in Contemporary Spanish Drama», *Kentucky Romance Quarterly,* 17, 1970, pp. 109-126.
Hammond, J. H., «A Plagiarism from Quevedo's *Sueños*», *Modern Language Notes,* 64, 1949, pp. 329-331.
Harter, H. A., «Language and Mask: The Problem of Reality in Quevedo's *Buscón*», *Kentucky Foreign Language Quarterly,* 9, 1962, pp. 205-209.
Hatzfeld, H., «Poetas españoles de resonancia universal. San Juan de la Cruz, Cervantes, Góngora, Lope, Quevedo y Calderón», *Hispania,* 40, 1957, pp. 261-269.
Hebe Viladoms, A., ed., F. de Quevedo, *Selección poética,* Buenos Aires, Kapelusz, 1981.
Heiple, D., «The Two of Coins: An Unheeded Omen in *El Buscón*», *Crítica Hispánica,* 15, 1, 1993, pp. 105-116.
Hernández Araico, S., «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania,* 82, 3, 1999, pp. 461-471.

Hernández Nieto, H., «La epístola octava de Caramuel sobre la poesía de Quevedo», *Anuario de Letras,* 29, 1991, pp. 270-274.
Hespelt, E. H., «Some Schoolmasters of Spanish Fiction», *Hispania,* 11, 1928, pp. 295-302.
Hespelt, E. H., «Quevedo's *Buscón* as a Chapbook», *Papers of the Bibliographical Society of America,* 44, 1950, pp. 66-69.
Hesse, E. W., «The Protean Changes in Quevedo's *Buscón*», *Kentucky Romance Quarterly,* 16, 1969, pp. 243-259.
Holguín, A., «¿Fue Quevedo un filósofo?», *Universidad Nacional de Colombia* (Bogotá), 3, 1945, pp. 55-63.
Holguín, A., *La poesía inconclusa y otros ensayos,* Bogotá, Centro, 1947.
Hoover, L. E., *John Donne and Francisco de Quevedo: Poets of Love and Death,* Chapel Hill, North Carolina University, 1978.
Hughes, J. B., «Las *Cartas marruecas* y la *España defendida,* perfil de dos visiones de España», *Cuadernos Americanos,* 17, 2, 1958, pp. 139-153.
Ife, B. W., ed., F. de Quevedo, *La vida del buscón llamado don Pablos,* New York, Pergamon, 1977.
Iffland, J., «Apocalypse Later: Ideology and Quevedo's *La Hora de todos*», *Revista de Estudios Hispánicos* (Puerto Rico), 7, 1980, pp. 87-132.
Iffland, J., «A Note on the Transformation of the Legend of the Three Dead and the Three Living in a Burlesque Poem of Quevedo», *Romance Notes,* 20, 1980, pp. 382-387.
Iffland, J., ed., *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial,* Newark, Juan de la Cuesta, 1982.
Iffland, J., ed., F. de Quevedo, *La vida del buscón llamado don Pablos,* Newark, Juan de la Cuesta, 1988.
Iffland, J., «Desperately Seeking Don Francisco: A Review Article of Pablo Jauralde's Francisco de Quevedo (1580-1645)», *Calíope,* 7, 1, 2001, pp. 111-131.
Iglesias, R., «Las fuentes literarias de *Cómo ha de ser el privado* de don Francisco de Quevedo», *Bulletin of the Comediantes,* 57, 2, 2005, pp. 365-405.
Imbelloni, J., «El testamento de Victor Locchi y el de *Don Quijote* de Quevedo», *Nosotros,* 1, 41, 1922, pp. 490-500.
Isaza Calderón, B., «Don Francisco de Quevedo y Villegas (1580-1645)», *Boletín de la Academia Panameña de la Lengua,* 4, 1945, pp. 36-56.
Iventosch, H., «Onomastic Invention in the *Buscón*», *Hispanic Review,* 29, 1961, pp. 15-32.
Iventosch, H., «Quevedo and the Defense of the Slandered: The Meaning of the *Sueño de la Muerte,* the *Entremés de los refranes del viejo celoso,* etc.», *Hispanic Review,* 30, 1962, pp. 94-115 y 173-193.
Iventosch, H., «The Decline of the Humanist Ideal in the Baroque: Quevedo's Attack on the Refrán», *Mester,* 9, 2, 1980, pp. 17-24.
Jackson, W. M., ed., F. de Quevedo, *Obras escogidas,* Buenos Aires, Clásicos, tomo X, 1956.

La Colección Clásicos de W. M. Jackson consta de 41 tomos.

Jauralde, P., «Obras de Quevedo en la prisión de San Marcos», *Hispanic Review,* 50, 1982, pp. 158-171.
Johnson, C. B., «*El Buscón:* Don Pablos, Don Diego y Don Francisco», *Hispanófila,* 51, 1974, pp. 1-26.

Johnson, C. B., «Quevedo in Context: Personality, Society, Ideology», *Mester,* 9, 2, 1980, pp. 3-16.
Kent, C., «Politics in *La Hora de todos*», *Journal of Hispanic Philology,* 1, 1977, pp. 99-119.
Kercher, D. M., «The Economy of Misogyny in Quevedo's *Mundo por de dentro*», en *Women in the Literature of Medieval and Golden Age Spain,* Syracuse, Onondaga Community College, 1978, pp. 64-73.
Kercher, D. M., «Censorship and revisions: Quevedo's prologues to the *Sueños*», *Revista de Estudios Hispánicos,* 14, 1987-1988, pp. 67-77.
Killer, J., «La subversión de tres motivos mitológicos en la poesía satírico-burlesca de Quevedo», *Journal of the Mountain Interstate Foreign Language Conference,* 1, 1991, pp. 114-120.
Klinkenborg, R. A., «Quevedo's "Salmo 9" and the Petrarchan Tradition», *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura,* 12, 2, 1997, pp. 161-169.
Komanecky, P., «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies,* 52, 1975, pp. 123-133.
Kossof, A. D., «La picaresca clásica: el converso teológico y social», *La Torre: Revista de la Universidad de Puerto Rico,* 1, 3-4, 1987, pp. 445-460.
Krabbenhoft, K., «Distortion and Distancing: Approaches to Courtly Love in the Poetry of Quevedo and Góngora», *Hispanófila,* 113, 1995, pp. 19-30.
Kuusisto, S., y A. Sánchez, «Quevedo's Vision of a Mercantile Hell: The Ideological Art of *El sueño del infierno*», *Ideologies and Literature,* 2, 1, 1987, pp. 105-113.
Kuusisto, S., y A. Sánchez, «*El sueño del infierno* según Quevedo: discurso de un infierno mercantil», en *Discurso,* 11, 1, 1993, pp. 81-93.
LaGrone, G. G., «Quevedo and Salas Barbadillo», *Hispanic Review,* 10, 1942, pp. 223-243.
Lapuente, F. A., «Bajtin y Quevedo», en *Studies in Honor of Myron Lichtblau,* ed. F. Burgos, Newark, Juan de la Cuesta, 2000, pp. 215-227.
Lara Garrido, J., «Sobre la tradición valorativa en crítica textual: el amanuense de Quevedo a la luz de un poema mal atribuido», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 33, 2, 1984, pp. 380-395.
Lanuza, J. L., «Las máscaras de don Francisco de Quevedo», *Lyra* (Buenos Aires), 21, 192-194, 1964, pp. 8-9.
Láscaris Comneno, C., «Senequismo y agustinismo en Quevedo», *Revista de Filosofía,* 9, 1950, pp. 461-485.
Láscaris Comneno, C., «La epistemología en el pensamiento filosófico de Quevedo», *Bolívar,* 15, 45, 1955, pp. 911-925.
Láscaris Comneno, C., «La mostración de Dios en el pensamiento de Quevedo», *Crisis,* 2, 7-8, 1955, pp. 427-444.
Láscaris Comneno, C., «La existencia y el pecado según Quevedo», *Revista de filosofía de la Universidad de Costa Rica,* 2, 5, 1959, pp. 39-44.
Láscaris Comneno, C., «El estoicismo en el Barroco español», en *Estudios de filosofía moderna,* San Salvador, Ministerio de Educación, Dirección General de Publicaciones, 1966, pp. 31-48.
Lázaro Carreter, F., «Para una revisión del concepto novela picaresca», en *Actas del Tercer Congreso Internacional de Hispanistas,* ed. C. Magis, México, Colegio de México, 1970, pp. 27-45.
Lázaro Carreter, F., «Glosas críticas a *Los pícaros en la literatura,* Alexander A. Parker», *Hispanic Review,* 41, 1973, pp. 469-497.

Levisi, M., «Hieronymus Bosch y los *Sueños* de Francisco de Quevedo», *Filología,* 9, 1963, pp. 163-200.
Levisi, M., «Las figuras compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature,* 20, 1968, pp. 217-235.
Levisi, M., «La expresión de la interioridad en la poesía de Quevedo», *Modern Language Notes,* 88, 1973, pp. 355-365.
Lida de Malkiel, M. R., «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica,* 1, 1939, pp. 369-375.
Lida de Malkiel, M. R., «La métrica de la Biblia: un motivo de Josefo y San Jerónimo en la literatura española», en *Estudios Hispánicos: Homenaje a A. M. Huntington,* Wellesley, Mass., Spanish Department, 1952, pp. 335-359.
Lida, R., «Estilística: Un estudio sobre Quevedo», *Sur,* 1, 4, 1931, pp. 163-172.
Lida, R., «Cartas de Quevedo», *Cuadernos Americanos* (México), 67, 1953, pp. 193-210.
Incluido en *Letras hispánicas,* México, Fondo de Cultura, 1958, pp. 103-123.
Lida, R., «Quevedo y la *Introducción a la vida devota*», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 7, 1953, pp. 638-56.
Incluido en *Letras hispánicas,* México, Fondo de Cultura, 1958, pp. 124-141.
Lida, R., «La *España defendida* y la síntesis pagano-cristiana», *Imago Mundi,* 9, 1955, pp. 3-8.
Incluido en *Letras hispánicas,* México, Fondo de Cultura, 1958, pp. 142-148.
Lida, R., «*Cómo ha de ser el privado:* de la comedia de Quevedo a su *Política de Dios*», en *Libro jubilar de A. Reyes,* México, Universidad Nacional de México, 1956, pp. 203-212.
Incluido en *Letras hispánicas,* México, Fondo de Cultura, 1958, pp. 149-156.
Lida, R., «Sobre la *España defendida*», *Mercurio Peruano* (Lima), 37, 1956, pp. 557-562.
Lida, R., «De Quevedo, Lipsio y los Escalígeros», en *Letras hispánicas,* México, Fondo de Cultura, 1958, pp. 157-162.
Lida, R., *Letras hispánicas,* México, Fondo de Cultura, 1958.
Lida, R., «Sobre Quevedo y su voluntad de leyenda», *Filología,* 8, 1962, pp. 273-306.
Lida, R., «Quevedo y su *España antigua*», *Romance Philology,* 17, 1963, pp. 253-271.
Lida, R., «Hacia la *Política de Dios*», *Filología,* 13, 1968-1969, pp. 191-203.
Lida, R., «Sobre la religión política de Quevedo», *Anuario de Letras* (México), 7, 1968-1969, pp. 201-217.
Lida, R., «Sobre el arte verbal del *Buscón*», *Philological Quarterly,* 51, 1, 1972, pp. 255-269.
Lida, R., «Otras notas al *Buscón*», en *Homenaje a Angel Rosenblat,* Caracas, Instituto Pedagógico, 1973, pp. 305-321.
Lihani, J., «Quevedo's "Romance sayagués burlesco"», *Symposium,* 12, 1958, pp. 94-102.
Lima, L., «Pablos como travesti: vestimentas, disfraces, encubrimiento y movilidad social en *El Buscón*», *Dactylus,* 13, 1994, pp. 60-77.
Llopis-Fuentes, R., «El personaje del arbitrista según Cervantes y Quevedo», *Cincinnati Romance Review,* 10, 1991, pp. 111-122.
López Cabrales, J. J., «Literatura y pensamiento histórico: la imagen de lo religioso en *El Buscón* de Quevedo», *Confluencia,* 14, 1, 1998, pp. 47-66.

López de Mesa, L., «Don Francisco de Quevedo y el Renacimiento español», *Boletín de la Academia Colombiana,* 18, 71, 1968, pp. 101-119.
López de Vega, L. y D. Granados de Arena, «El tema de los estragos del tiempo en dos poetas: Horacio y Quevedo», en *Cervantes, Góngora y Quevedo,* ed. C. O. Nállim, M. Badui de Zogbi, M. Agresti y M. E. Nállim, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, 1997, pp. 263-274.
López Grigera, L., «Un problema bibliográfico en Quevedo: la primera edición de *La cuna y la sepultura*», *Filología,* 10, 1964, pp. 207-215.
López Grigera, L., «La silva "El pincel" de Quevedo», en *Homenaje al Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas Dr. Amado Alonso en su cincuentenario 1923-1973,* Buenos Aires, Losada, 1975, pp. 221-242.
López Grigera, L., «La prosa de Quevedo y los sistemas elocutivos de su época», en *Quevedo in Perspective,* Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 81-100.
López Poza, S., «Lope de Vega, Quevedo y Gracián, ante un topos de la *Antología Griega*», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 197-212.
López Ruiz, J., «Dos rostros de Quevedo», *Revista Nacional de Cultura* (Caracas), 25, 155, 1962, pp. 104-109.
Lytle, E. P., «The Coimbra Ms. 362 of Quevedo's "Manzanares, Manzanares"», *Romance Notes,* 17, 3, 1977, pp. 1-4.
Lytle, E. P., «Three Manuscripts of Quevedo's "Manzanares, Manzanares": Unpublished Ajuda Codex 51-VI-2; Evora Codex CXIV/1-3; and Ajuda Codex 52-IX-27», *Romance Notes,* 23, 2, 1983, pp. 251-257.
Maclean, K., «The Mystic and the Moor-Slayer: Saint Teresa, Santiago and the Struggle for Spanish Identity», *Bulletin of Spanish Studies,* 83, 7, 2006, pp. 887-910.
Mandrillo, C., «Apuntes sobre la dualidad del mundo en Francisco de Quevedo», *Anuario de Filología* (Maracaibo), 11, 1975, pp. 137-149.
Manero Sorolla, M. P., «Relámpagos por risas: nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior de Quevedo», *Anuario de Filología,* 8, 1982, pp. 297-309.
Manley, J. P., «Quevedo's *Heráclito cristiano* as Poetic Cycle», *Kentucky Romance Quarterly,* 24, 1, 1977, pp. 25-34.
Mansilla Torres, S., «La locura por la edad dorada: o la edad conflictiva como deseo del Paraíso», *Estudios Filológicos,* 28, 1993, pp. 19-32.
Manzanares, M., «La obra poética de Quevedo», prólogo a *Antología poética* de Quevedo, *Revista de las Indias,* 25, 1945, pp. 403-416.
Marañón, G., «Quevedo, Calderón de la Barca, y el Conde-Duque», *Boletín de la Academia Dominicana de la Lengua,* 4, 14, 1944, pp. 25-37.
Marañón Ripoll, M., «Letrados, consejeros y senadores, en un pasaje satírico político de Quevedo», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 213-229.
Marasso, A., «La *Antología griega* en España», *Humanidades* (La Plata), 24, 1934, pp. 11-18.
Marasso, A., «Píndaro en la literatura castellana», *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* 15, 1946, pp. 7-55.
Marasso, A., «Hesíodo en la literatura castellana», *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* 16, 1947, pp. 7-63.
Marasso, A., «Lenguaje y estilo: aspectos de Quevedo», *Revista de Educación* (La Plata), 5, 5-6, 1960, pp. 166-174.

Mariscal, G., *Contradictory Subjects: Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture,* Ithaca, Cornell University, 1991.
Martín, F. J., «Más allá del soneto amoroso: Quevedo y la preocupación metafísica», *Romance Notes,* 38, 1, 1997, pp. 25-35.
Martín Fernández, M. I., «Referencias judaicas en la poesía satírica de Quevedo», *Anuario de Estudios Filológicos,* 2, 1979, pp. 121-146.
Martínez-Góngora, M., «La invención de la "blancura": el estereotipo y la mímica en "Boda de Negros" de Francisco de Quevedo», *Modern Language Notes,* 120, 2, 2005, pp. 262-286.
Martínez Howard, A., «Imagen de Quevedo», *La Biblioteca* (Buenos Aires), 9, 1958, pp. 89-92.
Martínez Rodríguez, M. C., *The Revolt Against Time: A Philosophical Approach to the Prose and Poetry of Quevedo and Bocángel,* Lanham, University of America, 2003.
Maurer, C., «Don Francisco de Quevedo: al mar "La voluntad de Dios por grillos tienes"», *Hispanic Journal,* 3, 1, 1981, pp. 45-58.
Maurer, C., «"Defeated by the Age": On Ambiguity in Quevedo's "Miré los muros de la patria mía"», *Hispanic Review,* 54, 4, 1986, pp. 427-442.
May, T. E., «Good and Evil in the *Buscón:* a Survey», *Modern Language Review,* 45, 1950, pp. 319-335.
May, T. E., «El sueño de don Pablos: Don Pablos, Don Quijote y Segismundo», *Atlante,* 3, 1955, pp. 192-204.
May, T. E., «A Narrative Conceit in *La vida del Buscón*», *Modern Language Review,* 64, 1969, pp. 327-333.
McGaha, M., «"Divine" Absolutism vs. "Angelic" Constitutionalism: the Political Theories of Quevedo and Enríquez Gómez», *Studies in Honor of Bruce W. Wardropper,* ed. D. Fox, H. Sieber y R. Ter Horst, Newark, Juan de la Cuesta, 1989, pp. 181-192.
McGrady, D., «Tesis, réplica y contrarréplica en el *Lazarillo,* el *Guzmán* y el *Buscón*», *Filología,* 13, 1968-1969, pp. 237-249.
McGrady, D., y S. Rodríguez-Jiménez, «Simbolismo erótico y "La huella del León" en dos sonetos de Quevedo», *Hispanic Review,* 58, 1, 1990, pp. 89-97.
Menchacatorre, F., «Quevedo y la mujer: su reflejo en los entremeses», *Cincinnati Romance Review,* 3, 1984, pp. 68-78.
Méndez de la Vega, L., «Aproximación a dos mundos: Quevedo-Bécquer», *Universidad de San Carlos* (Guatemala), 3, 1979, pp. 67-125.
Meyer, D., «Quevedo and Diego López: A Curious Case of Prologue Duplication», *Hispanic Review,* 43, 1975, pp. 199-204.
Millé y Giménez, J., «Juan de Leganés: Una rectificación al texto de *La vida del Buscón*», *Revista del Ateneo Hispano-Americano* (Buenos Aires), 1, 1918, pp. 150-157.
Millé y Giménez, J., «Quevedo y Avellaneda: Algo sobre el *Buscón* y el falso *Quijote*», *Helios* (Buenos Aires), 1, 1918, pp. 3-18.
Millé y Giménez, J., «Un soneto interesante para las biografías de Lope y de Quevedo», *Helios,* 1, 1918, pp. 92-110.
Millé y Giménez, J., ed., F. de Quevedo, *El Buscón,* Buenos Aires, 1921.
Molho, M., «Más sobre el picarismo de Quevedo», *Mester,* 9, 2, 1980, pp. 39-54.
Molho, M., «Más sobre el picarismo de Quevedo: *Buscón* y *Marco Bruto*», *Ideologies and Literature,* 3, 15, 1981, pp. 75-93.

Molho, M., «Una cosmogonía antisemita: "Érase un hombre a una nariz pegado"», *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 57-80.
Molho, M., «El pícaro de nuevo», *Modern Language Notes,* 100, 1985, pp. 199-222.
Montemayor, C., «Introducción» a F. de Quevedo, *Marco Bruto,* México, Dirección General de Publicaciones, 1974.
Montero Bustamente, R., «La tristeza del *Buscón*», en *La ciudad de los libros,* Montevideo, Imp. L.I.G.U., 1944, pp. 331-339.
Montesinos, J. A., *La pasión amorosa de Quevedo: el ciclo de sonetos a Lisi,* Cuenca (Ecuador), Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1980.
Montesinos, J. A., «Definición del conceptismo y aplicación al arte de Quevedo», *El Guacamayo y la Serpiente* (Cuenca), 10, 1975, pp. 74-89.
Montesinos, J. A., «Quevedo en el amor como sentimiento y expresión», *El Guacamayo y la Serpiente* (Cuenca), 14, 1977, pp. 3-17.
Moore, R., *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry,* Fredericton, York Press, 1977.
Moore, R., «Conceptual Unity and Associative Fields in Two of Quevedo's Sonnets», *Renaissance and Reformation,* 14, 1, 1978, pp. 55-63.
Moore, R., «Quevedo, Lisi, the Religion of Love, and the Evidence of the Manuscript Variants», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 7, 3, 1983, pp. 363-373.
Moore, R., «"Obras humanas del divino Quevedo": A Reappraisal of Ms. 4117 of the Biblioteca Nacional, Madrid», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 11, 1, 1986, pp. 49-86.
Moore, R., «Quevedo, González de Salas, and the Evidence of a Newly Discovered Manuscript Version of "No os espantéis, Señora Notomía"», *Revista de Estudios Hispánicos,* 20, 2, 1986, pp. 3-14.
Moore, R., «Some Comments on Iterative Thematic Imagery in Quevedo's *Heráclito cristiano*», *Renaissance and Reformation,* 11, 3, 1987, pp. 243-251.
Moore, R., «Two New Poems from Quevedo to Lisi?», *Bulletin of Hispanic Studies,* 64, 3, 1987, pp. 215-224.
Moore, R., «Quevedo's Poetic Creativity: Some Comments on the Revisions to "Contaba una labradora"», *Modern Language Notes,* 101, 2, 1987, pp. 378-386.
Moore, R., «Reseña a D. G. Walters, Francisco de Quevedo, *Love Poet*», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 12, 3, 1988, pp. 520-524.
Moore, R., «Different Kinds of Failure: Quevedo's Revisions to "Miré los muros de la patria mía"», *Modern Language Review,* 84, 1, 1989, pp. 66-76.
Moore, R., «Autobiography, Pseudoautobiography, Life-Writing, and the Creation of Fiction in Quevedo's *Buscón*», *International Fiction Review,* 21, 1-2, 1994, pp. 7-19.
Moore, R., «No Death, No Closure: The Open Ending of Quevedo's *Buscón*», *Romance Languages Annual,* 6, 1994, pp. 539-545.
Moore, R., «Post-Influence, Proto-Intertextuality: Pablos' Rewrite of Lazarillo's House of Death», *Romance Languages Annual,* 7, 1995, pp. 555-561.
Moore, R., «Quevedo: the Search for a Place to Stand», en *Ingeniosa invención: Essays on Golden Age Spanish Literature for Geoffrey L. Stagg in Honor of his Eighty-fifth Birthday,* ed. E. M. Anderson y A. Willamsen, Newark, Delaware, 1999, pp. 101-121.

Morales, R., «Poesía como fuente de conocimiento histórico. Precisiones cronológicas acerca de un romance barroco», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 231-246.
Moreno Castillo, E., «Algunas fuentes latinas de la poesía de Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies,* 71, 4, 1994, pp. 473-484.
Moreno-Mazzoli, E., «The *túmulos* as Political Expression in Quevedo's Poetry», *Caliope,* 1, 1-2, 1995, pp. 134-149.
Morris, C. B., *The Unity and Structure of Quevedo's Buscón: Desgracias encadenadas,* Hull, Hull University, 1965.
Naderi, G., «Petrarchan Motifs and Plurisignative Tension in Quevedo's Love Sonnets: New Dimensions of Meaning», *Hispania,* 69, 3, 1986, pp. 483-494.
Nállim, C. O., «Sobre Quevedo y el *Buscón*», *Libros Selectos* (México), 22, 1964, pp. 3-8.
Nállim, C. O., ed., *Cervantes, Góngora y Quevedo, Actas del II Simposio Nacional Letras del Siglo de Oro Español,* Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, 1997.
Navarrete, I., «Góngora, Quevedo, and the End of Petrarchism in Spain», en *Orphans of Petrarch,* Los Ángeles, Universidad de California, 1994, pp. 190-233.
Neumann, D. K., «Excremental Fantasies and Shame in Quevedo's *Buscón*», *Literature and Psychology,* 28, 1978, pp. 186-191.
O'Connell, P., «Francisco de Quevedo's Study of Philosophy in the University of Alcalá de Henares», *Bulletin of Hispanic Studies,* 49, 1972, pp. 256-264.
Olivares, J., «Love, Death and Wit in a Sonnet of Quevedo», *Revista de Estudios Hispánicos,* 13, 1979, pp. 419-428.
Olivares, J., «Levity and Gravity: The Interpretation of the Ludic Element in Quevedo's "Comunicación de amor invisible por los ojos" and Donne's "The Extasie"», *Neophilologus,* 68, 1984, pp. 534-545.
Olivares, J., «Aldana, Quevedo and *La paga del mundo*», *Hispanic Journal,* 11, 2, 1990, pp. 57-70.
Olivares, J., «"Soy un fue, y un será, y un es cansado": Text and Context», *Hispanic Review,* 63, 3, 1995, pp. 387-410.
Ordóñez, F., «Models of Subjectivity in the Spanish Baroque: Quevedo and Gracián», *Hispanic Baroques: Reading Cultures in Context,* ed. N. Spadaccini y L. Martín-Estudillo, Nashville, Vanderbilt University, 2005, pp. 72-86.
Orduna, L. de, ed., *Páginas en prosa de Francisco de Quevedo (selección),* Buenos Aires, Kapelusz, 1977.
Ortuño, M. J., «Religious Ritual in the Poetry of Francisco de Quevedo», *Revista de Estudios Hispánicos,* 15, 1981, pp. 251-264.
Ortuño, M. J., «Revisions and Their Significance in Quevedo's "Poema heroico a Cristo resucitado"», *Hispanófila,* 27, 2, 1984, pp. 47-54.
Pabón Núñez, L., *Quevedo, político de la oposición,* Bogotá, Argra, 1949.
Pagnotta, C. J., «Retrato grotesco de la "vetula" en "Viejecita arredro vayas" de Quevedo», en *Cervantes, Góngora y Quevedo,* ed. C. O. Nállim, M. Badui de Zogbi, M. Agresti y M. E. Nállim, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, 1997, pp. 285-292.
Palley, J., «The Love-Dream Lyric in the Spanish Renaissance», *Kentucky Romance Quarterly,* 29, 1, 1982, pp. 75-83.
Pando Canteli, M. J., «"One like None, and lik'd of None": John Donne, Francisco de Quevedo, and the Grotesque Representation of the Female Body», *John Donne Journal: Studies in the Age of Donne,* 12, 1-2, 1993, pp. 1-15.

Pando Canteli, M. J., «John Donne, Francisco de Quevedo, and the Construction of Subjectivity in Early Modern Poetry», en *Spanish Studies in Shakespeare and His Contemporaries,* ed. J. M. González, Newark, Delaware University, 2006, pp. 89-113.

Panero Mancebo, M., «Notas sobre Francisco de Quevedo», *Taller de letras* (Santiago de Chile), 8, 1980, pp. 33-70.

Paternain, A., *Quevedo: agonía y desafío,* Montevideo, Fundación de Cultura Universitaria, 1969.

Paterson, A. K. G., «Sutileza del pensar in a Quevedo Sonnet», *Modern Language Notes,* 81, 1966, pp. 131-142.

Peraita Huerta, C., «Arte del disimulo y paradoja: la crítica a Felipe III en *Grandes anales de quince días* de Quevedo», en *Actas Irvine-92. Asociación Internacional de Hispanistas,* ed. J. Villegas, Irvine, Universidad de California, 1994, vol. 1, pp. 111-120.

Peraita Huerta, C., «From Plutarch's Glossator to Court Historiographer: Quevedo's Interpretive Strategies in *Vida de Marco Bruto*», *Allegorica,* 17, 1996, pp. 73-94.

Peraita Huerta, C., «Reescrituras hagiográficas: Tomás de Villanueva, Miguel Salón y Francisco de Quevedo», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 267-279.

Pérez Cuenca, I., «Localización y descripción de algunos impresos de la biblioteca de Quevedo», en *Actas del XIV Congreso de la AIH. II. Literatura Española, Siglos XVI y XVII,* Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 447-465.

Pérez Cuenca, I., y M. de la Campa, «Creación y recreación en la poesía de Quevedo: el caso de los sonetos», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, 281-310.

Pineda, A., «Erotismo y religión en la poesía de Quevedo», *Thesaurus. Boletín del Instituto Caro y Cuervo,* 41, 1986, pp. 295-306.

Posteriormente recogido en *Escrituras andantes: textos críticos de literatura española,* Medellín, Gobernación de Antioquía, 1995.

Piñera, H., «D. Francisco de Quevedo y Villegas», en *El pensamiento español de los siglos XVI y XVII,* New York, Las Americas, 1970, pp. 215-249.

Plata Parga, F., «Prolegómenos a una edición crítica de *La Perinola:* una nueva recensión de los manuscritos», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 311-322.

Poeta, S., «Aproximación al proceso creativo de Quevedo. Las dos versiones de "El escarmiento"», en *Selected Proceedings of the Pennsylvania Foreign Language Conference,* ed. G. Martín, Pittsburgh, Duquesne University, 1995, pp. 202-209.

Pozuelo Yvancos, J. M., «La retórica del color en Quevedo», *Prometeo* (Montevideo), 1, 1980, pp. 431-442.

Prat, J., «Francisco de Quevedo y el estoicismo español», *Revista de América,* 3, 1945, pp. 385-391.

Price, R. M., «A Note on the Sources and Structure of "Miré los muros de la patria mia"», *Modern Language Notes,* 78, 1963, pp. 194-199.

Price, R. M., «A Note on Three Satirical Sonnets of Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies,* 40, 1963, pp. 79-88.

Price, R. M., «Quevedo's Satire on the Use of Words in the *Sueños*», *Modern Language Notes,* 79, 1964, pp. 169-180.

Price, R. M., «The Lamp and the Clock: Quevedo's Reaction to a Commonplace», *Modern Language Notes,* 82, 1967, pp. 198-210.

Price, R. M., ed., *An Anthology of Quevedo's Poetry,* Manchester, University, 1969.
Price, R. M., «On Religious Parody in the *Buscón*», *Modern Language Notes,* 86, 1971, pp. 273-279.
Price, R. M., «Fiction and False Testimony in *La Hora de todos*», *Romanic Review,* 66, 2, 1975, pp. 113-122.
Pring-Mill, R., «Spanish Golden Age Prose and Depiction of Reality», *The Anglo-Spanish Society Quarterly Review,* 32-33, 1959, pp. 20-31.
Pring-Mill, R., «Some Techniques of Representation in the *Sueños* and the *Criticón*», *Bulletin of Hispanic Studies,* 45, 1968, pp. 270-284.
Prósperi, G. G., «*La vida del Buscón don Pablos:* de la anunciación a la enunciación», en *Cervantes, Góngora y Quevedo,* ed. C. O. Nállim, M. Badui de Zogbi, M. Agresti y M. E. Nállim, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, 1997, pp. 321-326.
Rabell, C. R., «Carnaval, representación y fracaso en *El Buscón*», *Revista Chilena de Literatura,* 51, 1997, pp. 59-79.
Ramírez, A., «El pensamiento político: Francisco de Quevedo», *Libros Selectos* (México), 3, 8, 1961, pp. 15-18.
Randall, D. B. J., «The Classical Ending of Quevedo's *Buscón*», *Hispanic Review,* 32, 1964, pp. 101-108.
Read, M. K., «Language and the Body in Francisco de Quevedo», *Modern Language Notes,* 99, 1984, pp. 235-255.
Restrepo-Gautier, P., «Risa y género en los entremeses de "mariones" de Francisco de Quevedo y de Luis Quiñones de Benavente», *Bulletin of the Comediantes,* 50, 2, 1998, pp. 331-344.
Restrepo-Gautier, P., «Afeminados, hechizados, y hombres vestidos de mujer: la inversión sexual en algunos entremeses de los Siglos de Oro», en *Lesbianism and Homosexuality in Early Modern Spain,* New Orleans, South University, 2000, pp. 199-215.
Rey, A., «An English Imitation Attributed to Quevedo», *Romanic Review,* 20, 1929, pp. 242-244.
Rey, A., «La novela picaresca y el narrador fidedigno», *Hispanic Review,* 47, 1979, pp. 55-75.
Rey, A., «Para una nueva edición crítica del *Buscón*», *Hispanic Review,* 67, 1, 1999, pp. 17-35.
Rey, A., «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes,* 121, 2, 2006, pp. 257-277.
Ricapito, J. V., «*The Golden Ass* of Apuleius and the Spanish Picaresque Novel», *Revista Hispánica Moderna,* 40, 3-4, 1978-1979, pp. 77-85.
Ricapito, J. V., «Quevedo's *Buscón* "Libro de entretenimiento" or "Libro de desengaño": An Overview», *Kentucky Romance Quarterly,* 32, 2, 1985, pp. 153-164.
Rivers, E. L., «Dámaso Alonso between Góngora and Quevedo», *Books Abroad,* 48, 19, 1974, pp. 241-246.
Rivers, E. L., ed., *Renaissance and Baroque Poetry of Spain,* New York, Scribner's, 1966.
Rivers, E. L., «Language and Reality in Quevedo's Sonnets», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 17-32.
Rivers, E. L., *Quixotic Scriptures: Essays in the Textuality of Hispanic Literature,* Bloomington, Indiana, 1983.

Rivers, E. L., «Images of Death in the Golden Age», en *Selected Proceedings of the Thirty-Fifth Annual Mountain Interstate Foreign Language Conference,* ed. R. Fernández-Rubio, Greenville, Furman University, 1987, pp. 281-288.
Rivers, E. L., «La problemática silva española», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 36, 1988, pp. 249-260.
Rivers, E. L., *Muses and Masks: Some Classical Genres of Spanish Poetry,* Newark, Juan de la Cuesta, 1992.
Rivers, E. L., «Quevedo against "culteranismo": A Note on Politics and Morality», *Modern Language Notes,* 112, 2, 1997, pp. 269-274.
Rivers, E. L., «Crosby's Impact on Critical Editing», en *Studies in Honor of James O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 323-331.
Rodríguez Moñino, A., «Los manuscritos del *Buscón* de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 7, 1953, pp. 657-672.
Rodríguez Moñino, A., «Las "Maravillas del Parnaso", romancerillo del Siglo de Oro (1637-1640): Noticias bibliográficas», *Anuario de Letras* (México), 1961, pp. 75-98.
Rodríguez Páramo, J., «Don Francisco», *Revista de las Indias,* 25, 1945, pp. 449-456.
Rodríguez Pérez, O., *La novela picaresca como transformación textual,* Valdivia (Chile), Universidad Austral de Chile, 1983.
Rohde, J. M., «Dante en don Francisco de Quevedo», *Boletín de la Academia Argentina de Letras,* 39, 1974, pp. 101-114.
Romanos, M., «La composición de las "figuras" en *El mundo por de dentro*», *Letras* (Universidad Santa María de los Buenos Aires), 6-7, 1982-1983, pp. 174-184.
Rose, C., «Raimundo Lida's Contribution to Quevedo Studies», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 251-262.
Rose, R. S., «The Patriotism of Quevedo», *Modern Language Journal,* 9, 1924-1925, pp. 227-236.
Rossi de Castillo, S., «Manrique y Quevedo: coincidencias y divergencias», en *Cervantes, Góngora y Quevedo,* ed. C. O. Nállim, M. Badui de Zogbi, M. Agresti y M. E. Nállim, Mendoza (Argentina), Universidad Nacional de Cuyo, 1997, pp. 327-335.
Rothe, A., «Comer y beber en la obra de Quevedo», en *Quevedo in Perspective*, ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 181-225.
Russi, D. P., «The Animal-Like World of the *Buscón*» *Philological Quarterly,* 66, 4, 1987, pp. 437-455.
Sabat Rivers, G., «Quevedo, Floralba y el Padre Tablares», *Modern Language Notes,* 93, 1978, pp. 320-328.
Sabor de Cortázar, C., «Lo cómico y lo grotesco en el *Poema de Orlando* de Quevedo», *Filología,* 12, 1966-1967, pp. 95-135.
Sabor de Cortázar, C., ed., *La poesía de Quevedo,* Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1968.
Sabor de Cortázar, C., «El infierno en la obra de Quevedo», *Sur,* 350-351, 1982, pp. 187-209.
Sajón de Cuello, R., «Algunas apuntaciones sobre el senequismo quevediano y una imagen de la muerte a través de *La cuna y la sepultura* y *El sueño de las calaveras*», *Revista Universitaria de Letras* (Mar del Plata), 2, 2, 1980, pp. 228-271.

Sánchez M. de Pinillos, H., «Un nuevo estado de conciencia: La interioridad vacía en el soneto "¡Ah de la vida!" de Quevedo», *Revista de Estudios Hispánicos* (Río Piedras), 24, 2, 1997, pp. 37-55.
Sánchez Sánchez, M., «La Respuesta de Sancho de Sandoval a la Carta de Quevedo a la condesa de Olivares, obra festiva autógrafa y desconocida. Notas sobre el archivo de don Alonso Mesía de Leyva», en *Studies in Honor of J. O. Crosby,* ed. L. Schwartz, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 333-355.
Sanhueza Luco, A. M., «La muerte en tres sonetos de Quevedo», *Boletín de Filología* (Santiago de Chile), 22, 1971, pp. 117-127.
Schwartz, L., «El juego de palabras en la prosa satírica de Quevedo», *Anuario de Letras,* 11, 1973, pp. 149-175.
Schwartz, L., «Notas sobre el retrato literario en la obra satírica de Quevedo», *Revista del Instituto* (Buenos Aires), 1, 1974, pp. 87-104.
Schwartz, L., «Supervivencia y variación de imágenes clásicas en la obra satírica de Quevedo», *Lexis* (Universidad Católica, Lima), 2, 1, 1978, pp. 27-56.
Schwartz, L., «Quevedo junto a Góngora: recepción de un motivo clásico», en *Homenaje a Ana María Barrenechea,* ed. L. Schwartz e I. Lerner, Madrid, Castalia, 1984, pp. 313-325.
Schwartz, L., «En torno a la enunciación en la sátira: Los casos de *El Crotalón* y los *Sueños* de Quevedo», *Lexis* (Universidad Católica, Lima), 9, 2, 1985, pp. 209-227.
Schwartz, L., «Discurso paremiológico y discurso satírico: de la locura y sus interpretaciones», *Filología,* 20, 2, 1985, pp. 51-73.
Schwartz, L., «Texto anónimo y texto satírico: sobre las invectivas contra los necios de Quevedo», *Filología,* 22, 1, 1987, pp. 71-88.
Schwartz, L., «El letrado en la sátira de Quevedo», *Hispanic Review,* 54, 1, 1986, pp. 27-46.
Schwartz, L., «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Language Notes,* 105, 1990, pp. 260-282.
Schwartz, L., «Versiones de Orfeo en la poesía amorosa de Quevedo», *Filología,* 26, 1-2, 1993, pp. 205-221.
Schwartz, L., «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope,* 5, 1, 1999, pp. 5-33.
Schwartz, L., «Quevedo y Rioja: signos de una amistad en el *Anacreón castellano*», en *Studies in Honor of J. O. Crosby,* Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 367-381.
Sepúlveda, J., «La *princeps* del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Calíope,* 13, 1, 2007, pp. 115-145.
Serrano Poncela, S., «*El Buscón* ¿parodia picaresca?», en *Del romancero a Machado,* Caracas, Universidad Central, 1962, pp. 87-101.
Serrano Poncela, S., «Unamuno y los clásicos», *La Torre* (Puerto Rico), 9, 1961, pp. 505-535.
Serrano Poncela, S., «Los enemigos de Quevedo», *Anuario de Filología,* 2, 3, 1963-1964, pp. 235-251.
Shephard, S., «Talmudic and Koranic Parallels to a Passage in Quevedo's *Sueño de las calaveras*», *Philological Quarterly,* 52, 1973, pp. 306-307.
Sheppard, D. C., «Resonancias de Quevedo en la poesía española del siglo XX», *Kentucky Foreign Language Quarterly,* 9, 1962, pp. 105-113.
Sieber, H., «Apostrophes in the *Buscón:* An Approach to Quevedo's Narrative Technique», *Modern Language Notes,* 83, 1968, pp. 178-211.

Sieber, H., «Some Recent Books on the Picaresque», *Modern Language Notes,* 83, 1968, pp. 328-329.
Sieber, H., «The Narrators in Quevedo's *Sueños*», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 101-116.
Skyrme, R., «Quevedo, Du Bellay, and Janus Vitalis», *Comparative Literature Studies,* 19, 3, 1982, pp. 281-295.
Smith, P. J., «A Case of Decorous Theft: Quevedo's Imitation of a Petrarchan Canzone», *Modern Language Review,* 78, 1983, pp. 573-587.
Smith, P. J., «Quevedo and the Sirens: Classical Allusion and Renaissance Topic in a Moral Sonnet», *Journal of Hispanic Philology,* 9, 1, 1984, pp. 31-41.
Snell, A. M., «The Wound and the Flame: Desire and Transcendence in Quevedo and Saint John of the Cross», en *Studies in Honor of Elias Rivers,* ed. B. Damiani y R. El Saffar, Potomac, Scripta Humanistica, 1989, pp. 194-203.
Snell, A. M., «Acercamiento de los bailes de Quevedo», en *Confluencia,* 9, 2, 1994, pp. 16-24.
Sobejano, G., «Sobre la poesía metafísica de Quevedo», *Tláloc* (New York), 1, 1971, pp. 15-18.
Sobejano, G., «La imaginación nocturna de Quevedo y su "Himno a las estrellas"», *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 33-56.
Sobejano, G., «Raimundo Lida y su libro póstumo *Prosas de Quevedo* (1981)», *Hispanic Review,* 50, 1982, pp. 337-344.
Somers, M., «Quevedo's Ideology in *Cómo ha de ser el privado*», *Hispania,* 39, 1956, pp. 261-268.
Soto Rivera, R., «La ocasión en la *Hora de todos y la Fortuna con seso,* de Quevedo», *Hispania,* 86, 1, 2003, pp. 1-7.
Spitzer, L., *La enumeración caótica en la poesía moderna,* trad. R. Lida, Buenos Aires, Instituto de Filología de la Universidad de Buenos Aires, 1945.
Stanton, E. F., «Saving Quevedo from the Critics: A Ballad», *Hispanófila,* 31, 3, 1988, pp. 7-18.
Suardíaz, L., «El poderoso caballero Francisco de Quevedo», *Revista de la Biblioteca Nacional José Martí,* 3, 1975, pp. 33-60.
Tarelli, F., «El domine Cabra del *Buscón:* una lectura de las claves simbólicas», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 46, 1, 1998, pp. 47-66.
Torres, I., «Shades of Significance in Quevedo's Internal Hades: Orphic Resonance and Latin Intertexts in the Love Poetry», *Calíope,* 2, 1, 1996, pp. 5-35.
Torres León, A., «Cartas famosas: Quevedo, la persona desconocida», *Educación* (San Juan, Puerto Rico), 31, 1970, pp. 71-74.
Torres Quintero, R., «Perdurabilidad de Quevedo», *Revista de las Indias,* 25, 1945, pp. 457-464.
Ugalde, V., «El narrador y los *Sueños* de Quevedo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 4, 1980, pp. 183-195.
Ugalde, V., «Epílogo de un discurso o Quevedo contra Marco Bruto», *Lenguas, Literaturas, Sociedades,* 2, 1989, pp. 107-113.
Ulacia, M., «Francisco de Quevedo y Pablo Picasso en *Homenaje y profanaciones* de Octavio Paz», en *Festejo: 80 años de Octavio Paz,* coord. V. Manuel Mendiola, México, Tucán de Virginia, 1994, pp. 113-123.
Varela Zequeira, J., «Rabelais y Quevedo», *Revista Bimestre Cuban,* 34, 1934, pp. 233-235.
Vázquez Solano, C. A., «Quevedo: un acercamiento fonológico», *Revista Chilena de Literatura,* 16-17, 1980-1981, pp. 135-165.

Vélez-Sáinz, J., «Quevedo Resting on his Laurels: A (Topo)graphical Topos in *El Parnaso español*», en *Writing for the Eye in the Spanish Golden Age,* ed. F. de Armas, Lewisburg, Bucknell University, 2004, pp. 257-278.
Vélez-Sáinz, J., «¿Amputación o ungimiento? Soluciones a la contaminación religiosa en el *Buscón* y el *Quijote* (1615)», *Modern Language Notes,* 122, 2, 2007, pp. 233-250.
Vera, C., «La comida y el hambre en el *Buscón*», en *Studies in Honor of Ruth Lee Kennedy,* ed. V. Williamsen y A. F. Atless, Chapel Hill, North Carolina University, 1977, pp. 147-149.
Vicuña Navarro, M., «La luna sangrienta de Quevedo», *Revista Chilena de Literatura,* 26, 1985, pp. 97-107.
Vilanova, A., «Quevedo y Erasmo en el *Buscón*», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Juan de la Cuesta, 1980, pp. 139-180.
Vivar, F., «El poder de la memoria en la construcción de la identidad colectiva: el ejemplo de Francisco de Quevedo», en *La Chispa 97: Selected Proceedings,* ed. C. J. Paolini, New Orleans, Tulane University, 1997, pp. 421-429.
Vivar, F., «El poder y la competencia en la disputa literaria: *La Perinola* frente al *Para todos*», *Hispanic Review,* 68, 3, 2000, pp. 279-293.
Wagner de Reyna, A., «Epítome sobre don Luis y don Francisco», *Boletín de la Academia Colombiana,* 25, 1975, pp. 3-13.
Waisman, T., «Sobre Quevedo», *Plural: Revista Cultural de Excelsior,* 11, 6, 1982, pp. 63-68.
Walde, L. von der, «Quevedo y los cristianos nuevos: un estudio sobre *El Buscón*», *Signos. Anuario de Humanidades 1992,* 1, 1993, pp. 275-283.
Walters, D. G., «Conflicting Views of Time in a Quevedo Sonnet: An Analysis of "Diez años de mi vida se ha llevado"», *Journal of Hispanic Philology,* 4, 2, 1980, pp. 143-156.
Walters, D. G., *Francisco de Quevedo, Love Poet,* Washington-Cardiff, Catholic University of America-University of Wales, 1985.
Wardropper, B. W., «"Work in Progress": The Poetic Creativity of Three Seventeenth Century Poets», *Modern Language Notes,* 105, 2, 1990, pp. 180-190.
Whitaker, S. B., «The Quevedo Case (1639): Documents from Florentine Archives», *Modern Language Notes,* 97, 1982, pp. 368-379.
Whitaker, S. B., «An Unpublished Florentine Report on Quevedo (1621)», *Romance Notes,* 25, 1, 1984, pp. 53-56.
Williamson, E., «The Conflict Between Author and Protagonist in Quevedo's *Buscón*», *Journal of Hispanic Philology,* 2, 1977, pp. 45-60.
Wilson, E. M., «Modern Spanish Poems. Guillén and Quevedo on Death», *Atlante,* 1, 1953, pp. 22-26.
Wilson, E. M., «Guillén and Quevedo on Death: Postscript», *Atlante,* 2, 1954, pp. 22-38.
Wilson, E. M., «Quevedo for the Masses», *Atlante,* 3-4, 1955, pp. 151-166.
Woodhouse, W., «"Una sala de viuda": An Interpretational and Editorial Problem in a Quevedo Sonnet», *Romance Notes,* 20, 1980, pp. 377-381.
Woodhouse, W., «La quijada que cuentan los morenos», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 31, 2, 1982, pp. 296-301.
Zahareas, A. N., y T. R. McCallum, «Toward a Social History of the Love Sonnet: the Case of Quevedo's Sonnet 331», *Ideologies and Literature,* 2, 6, 1978, pp. 90-99.
Zamudio de Predan, J. A., «La metáfora del teatro del mundo en Quevedo», *Cuadernos del Sur* (Bahía Blanca, Argentina), 5, 1966, pp. 23-26.

Zamudio de Predan, J. A., «Las denominaciones de la muerte en los sonetos de Quevedo», en *Actas de la II Asamblea Interuniversitaria de Filosofía y Literaturas Hispánicas,* Bahía Blanca, Universidad Nacional del Sur, 1968, pp. 246-248.

Zardoya, C., «El tema del sueño en la poesía de Quevedo», *Sin Nombre* (Puerto Rico), 1, 2, 1970, pp. 15-27.

Zavala, I. M., «Burlas al amor», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 29, 2, 1980, pp. 367-403.

Zavala, I. M., «La muerte en la poesía de Quevedo. Tema del siglo XX», en *La angustia y la búsqueda del hombre en la literatura*, México, Cuadernos de la Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Universidad Veracruzana, 1965, pp. 41-60.

José Mariano Acosta Enríquez, epígono novohispano de Francisco de Quevedo

Marco J. Guillén
Facultad de Filosofía y Letras, UNAM

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 53-78]

Para mi maestro, Arnulfo Herrera
Para Adriana Vega

El munífico historiador de la literatura mexicana, Julio Jiménez Rueda, en 1945, con la impresión de *Sueño de sueños*[1] de José Mariano Acosta Enríquez, ofreció a los lectores una interesante obra, inspirada en la prosa satírica de Francisco de Quevedo, y engrosó el escaso inventario de las novelas hispanoamericanas coloniales[2]. Esta narración, que desde el título acusa el parentesco con los *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo* del madrileño, a partir de aquel año, cuando su moderno editor la descubrió y rescató, despertó la curiosidad de los estudiosos de la literatura, tanto por su valor artístico intrínseco, cuanto por una serie de omisiones respecto a su procedencia y datación.

Julio Jiménez Rueda no menciona en el «Prólogo», ni en el «Apéndice» de su edición, el lugar donde halló el que al parecer fue el único ejemplar de esta obra de Acosta Enríquez, pero bien pudo ser, por sus probadas habilidades de investigador y arqueólogo de las letras coloniales hispanoamericanas, en un oscuro y provincial repositorio de archivos y papeles viejos, en una biblioteca privada inaccesible al vulgo o en un malhadado fondo documental. Tampoco aclara si lo que tuvo ante

[1] Segunda edición, 1995. Publicado junto a *Gil Blas de Santillana en México* de Bernardo María Calzada, que lo antecede, el *Sueño de sueños* ocupa las páginas 109-217. De la segunda edición de esta obra provienen todas mis citas. Frente a éstas, para no atestar el texto de notas a pie de página, colocaré entre paréntesis el número de la página a la que remiten.

[2] Me alejo del fuego de la discusión sobre la existencia de este género en la América virreinal. Y, mejor, remito a los interesados en esta cuestión al estudio esclarecedor y sistemático de Goiĉ, 1982.

RECIBIDO: 15-09-2008 / ACEPTADO: 17-10-2008

su privilegiada persona fue un ejemplar impreso o un manuscrito; aunque esto último es mucho más probable por la carencia de datos bibliográficos que lo obligó a suponer que la narración fue escrita en la segunda mitad del siglo XVIII.

Lo mismo sucede con aquella colección de composiciones poéticas del mismo autor, sobre la cual sólo anunció que, «ya en prensa este volumen», llegó a sus «manos un manuscrito que contiene buen número de poesías originales» (p. 219). Y, para aumentar la reseña del bibliógrafo Beristáin de Souza, consignó los títulos de los poemas que el tomo contiene y sus fechas de elaboración, las cuales revelan a un escritor aplicado, activo cuando menos treinta y siete años, pues el más antiguo es de 1779 y el más reciente de 1816. El redactor de la *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* registró únicamente una obra de este escritor, el *Devocionario al Patriarca San José,* y le atribuyó la autoría de unas *Octavas castellanas en elogio de Ntra. Sra. de Guadalupe,* incluidas en el mismo impreso. José Toribio Medina, en el séptimo tomo de *La imprenta en México (1539-1821)*, y Nicolás León, en su *Bibliografía mexicana del siglo XVIII,* asentaron la rúbrica completa de esta publicación: *Devocionario quotidiano en que se pide al Castísimo Patriarca Señor San Joseph su amparo para la hora de la muerte: a imitación de la obra que con igual título, y al mismo fin compuso a Maria Santísima el Ilmo. y Venerable Señor Don Juan de Palafox y Mendoza, Obispo que fue de la Puebla de los Ángeles, y después de Osma,* impreso en México, por don Mariano de Zúñiga y Ontiveros, en la calle del Espíritu Santo, en 1799[3].

Su producción fue, sin embargo, mucho mayor, aunque el grueso de ella no gozó del beneficio de las prensas de la imprenta. Acerca de esto, el anónimo autor de los *Acuerdos curiosos,* obra que se puede considerar el más generoso surtidor de información sobre el Querétaro de la época, pues en ella, a modo de diario, fueron registrados los sucesos más notables de la provincia, nos legó un valiosísimo testimonio. Hasta ahora ignorado por quienes en su momento se ocuparon del *Sueño de sueños* y su autor, lo anotado en la página que corresponde al día 28 de enero del año 1818 por el desconocido cronista, quien seguramente tuvo algún trato con nuestro escritor, aunque no íntimo, por la poca simpatía que denotan sus palabras, permite inferir la fecha de nacimiento de don José Mariano, mediante la infausta, aunque esclarecedora revelación de su fallecimiento, ocurrido en ese aciago día. El suceso fue anunciado así, en una suerte de esquela mortuoria:

> Murió de más de 67 años de edad don Mariano Acosta Enríquez, natural de la Villa de Córdoba. Fue de talento y habilidad, curioso, jovial, bondadoso y prudente. Su pasión dominante fue la poesía, de lo que dejó 3 tomos en 4.° Ms., sin contar cuatro *id. id.* de varias cosas en prosa. Entre sus innumerables poemas hay algunos buenos. Su estilo era oscuro, confuso y poco correcto,

[3] Beristáin de Souza, 1981, vol. 1, p. 10, explica que fue «impreso en México y reimpreso en 1799». Medina, 1911, vol. 7, pp. 106-107. León, 1902, sección primera, primera parte, p. 8.

> pero era él, Acosta, muy dócil para corregir sus obras por la opinión ajena, cuando se le demostraban los deslices en que frecuentemente incurría.
>
> Tuvo mucha parte en esto sus defectos, el poco conocimiento del arte, mala elección de modelos y poco ejercicio de la crítica, circunstancias que no adquirió en su mocedad ni pudo lograr después, porque satisfecho de sólo su ingenio, se dejó llevar de él y así se agradó a sí mismo, aunque no a las personas de gusto e inteligencia.
>
> Fue sepultado este sujeto en la Parroquia de la Divina Pastora[4].

Gracias a estas líneas, cuyo provecho y beneficio es para nosotros mayúsculo, podemos afirmar que la vida de Acosta Enríquez comenzó el año de 1751 (tal vez 1750), y que dedicó gran parte de ella, de sus días, a las letras; aplicación y trabajo de los que resultaron todos aquellos tomos y acaso alguno más, pues en el volumen adquirido por Julio Jiménez Rueda, que pudo ser uno de los tres mencionados en los *Acuerdos curiosos,* el autor alude a «un cuarto tomo de sus poemas». Tenemos, además, referencias poco conocidas de otras creaciones de este prolífico prosista y versificador, las cuales, tal vez, constituyeron parte de aquel repertorio de papeles autógrafos.

El ilustre historiador queretano, don Manuel Septién y Septién, en sus «Adiciones» a la *Cartografía de Querétaro* y en el artículo «Doscientos años del Palacio Municipal», aparecidos originalmente en 1965, el primero, y, el segundo, en 1970, citó «un precioso manuscrito», titulado *Jardín de Apolo,* producto de la pluma de Acosta Enríquez, quien lo fechó en 1810, en el lugar donde moriría ocho años después. De este documento don Manuel Septién planeó una edición, la cual engrosaría la colección «Documentos para la Historia de Querétaro», que comenzó con la publicación, en 1969, del discurso *En defensa de Querétaro* de Félix Osores. En las páginas finales de este tomo inaugural, el historiador añadió la relación de las obras, una decena en total, que completarían su muestrario, todas ellas, explicó, «en prensa»; y allí ofreció una somera descripción del *Jardín de Apolo,* en cuyos pliegos formó Acosta Enríquez una antología de poetas queretanos del siglo XVIII y comienzos del XIX, aderezada con sus respectivas biografías. Lamentablemente, parece que el señor Septién no consiguió publicar este florilegio, pues ningún ejemplar hallamos ni está compilado en sus obras completas[5].

Cierto es que el transcurrir del tiempo nos priva de algunas cosas, pero también que su promesa de otras puede engendrar la dicha. Así será con la obra de José Mariano Acosta Enríquez, la cual, futuras investigaciones, ante nuestros ojos atónitos, revelarán paulatinamente. Es probable que algún interesado en la cultura novohispana del siglo XVIII en el futuro halle en la Biblioteca Sutro, sucursal de la Estatal de Cali-

[4] *Acuerdos curiosos,* vol. 2. Modernizo la ortografía, desato abreviaturas y cambio un poco la puntuación para una mejor lectura, pues este volumen es una edición facsimilar de un manuscrito.

[5] «Cartografía de Querétaro», en Septién, *Obras monográficas,* vol. 2 p. 132. «Doscientos años del Palacio Municipal», en *Artículos históricos sobre Querétaro,* vol. 4, p. 101. El vol. 3 de las *Obras de Manuel Septién* lo integran los *Documentos para la historia de Querétaro.*

fornia, en los Estados Unidos, donde está disponible el *Laberinto en honor de nuestra Señora de Guadalupe, hecho por Don José Mariano Acosta Enríquez* (México, 1785), otros textos de este escritor[6]. Además, la doctora Beatriz de Alba-Koch, quien labora en la Universidad de Victoria, en Canadá, publicará próximamente, con su característica erudición y rigor académico, su estudio y edición crítica de un manuscrito de 1798, que ella encontró, intitulado *Enigmas o adivinanzas ingeniosas, colección dirigida al entretenimiento de don José Xavier de Argomaniz,* en la que Acosta Enríquez invirtió más de sesenta páginas.

Contrario a lo que Jiménez Rueda creyó, la escritura de *Sueño de sueños* fue posterior a estas obras. En sendos y lúcidos artículos, los eruditos Enrique Anderson Imbert, José María González de Mendoza y Luis Monguió, provocados por el narrador, cuando éste declara que algunas expresiones o voces «parece han sido inventadas de estudio pensado para formar un estilo adecuado al genio de los escritos del fin del siglo que acabó, llamado el de las luces» (p. 145), averiguaron que muchas de las primeras ediciones y de las traducciones al español de las obras citadas con frecuencia y profusión en el texto fueron impresas en las postrimerías del setecientos y algunas en los albores del ochocientos. El rastro de referencias bibliográficas que diseminó en sus páginas fue el hilo de Ariadna que los investigadores siguieron para probar que Acosta Enríquez puso el punto final en su narración en 1801 ó 1802, y no antes, como se creyó durante mucho tiempo[7].

Acosta atestiguó, sí, los últimos días del «Siglo de las Luces», pero su obra apenas se acercó con recato a lo que en la literatura representó el movimiento ilustrado, y, por supuesto, no logró su consumación, debido al rezago cultural que España transmitió a las Indias, y que en ellas se agravó, sobre todo en las regiones lejanas al bullicio de las capitales. Hasta el final del siglo XVIII, el pensamiento ilustrado y el neoclasicismo influyeron en la literatura producida en los virreinatos americanos, y todavía sus primeras manifestaciones convivieron algún tiempo e incluso se mezclaron con las que remataron el extenuado barroco. Lo que en Europa fue toda una centuria de reformas intelectuales, en América apenas fueron unas décadas de retardada y paulatina introducción de las corrientes de la Ilustración.

Los juicios que perpetuó aquella persona de «gusto e inteligencia» en los *Acuerdos curiosos* sobre la poesía de José Mariano Acosta, a quien recriminó su estilo «oscuro», «confuso y poco correcto», así como «el poco conocimiento del arte» y el «poco ejercicio de la crítica», nos remiten a la reyerta estética e ideológica entre continuidad y reforma, entre

[6] *Catalogue of Mexican Pamphlets in the Sutro Collection, 1605-1888* y Mathes, 2003, p. 36. Joaquín Antonio Peñalosa publicó el *Laberinto…* en su antología *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XVIII,* México, Jus, 1988, p. 219.

[7] Anderson Imbert, 2003, pp. 186-187. González de Mendoza, 1970. Monguió, 1988. Los tres investigadores emplean el mismo procedimiento para dilucidar la fecha de escritura de la narración de Acosta Enríquez y consiguen conclusiones idénticas, pero ninguno refiere o alude al trabajo de los otros dos.

los defensores acérrimos del *status quo* y los propugnadores de la Ilustración, que se produjo en los ambientes intelectuales novohispanos. Sólo unos cuantos versos conocemos de la vasta cantidad que compuso este «amigo de hacer epitafios a las celebridades queretanas»[8], apenas los que constituyen cuatro sonetos, y todos ostentan, como lo insinuó el cronista, indiscutibles resabios del culteranismo[9]. Esto se aprecia en el poema acróstico que compuso para alabar al traductor de la *Musa Americana* de Diego José Abad, el bachiller Diego Bringas de Mazaneda y Encinas, que fue misionero apostólico y cronista del Colegio de Propaganda Fide de la Santa Cruz de la Ciudad de Querétaro. El soneto está en una de las páginas preliminares de la obra antes mencionada:

Aquellas alabanzas que juicios**as**
Los Ingenios obtienen por sus proez**as**
Son guirnaldas que ciñen las cabez**as**
De Almas agigantadas e ingenios**as**.
Don Diego, Sabio, con poesías hermos**as**
Imán es que a sí atrae cuantas grandez**as**
El Pindo atesoró como riquez**as**,
Gemidas de jactancias envidios**as**.
Orfeo no admire, sino mueva a ris**as**;
Búrlese ya de Arión el Canto y traz**as**,
Rindiendo a Diego Anfión corcheas y fus**as**.
Y pues son laudatorias muy precis**as**,
No se niegue a su Musa andar escas**as**
Glorias que aún le darían las nueve Mus**as**[10].

Con otras dos de sus composiciones poéticas, ejemplos de su proclividad a laurear la gloria ajena, Acosta Enríquez se inmiscuyó en una enconada disputa, cuyo trasfondo fue también la querella entre los defensores del barroco y los partidarios del neoclasicismo, protagonizada en este caso por un grupo de artistas oriundos de Querétaro y por otro que, como él, allí se estableció. Nos sorprende que de este enfrentamiento no resultaran por parte de nuestro atento lector de la obra de Quevedo un buen manojo de endecasílabos hirientes y sarcásticos, al modo de los de su mentor.

Acosta lamentó la pérdida del «raro ingenio» de don Ignacio Mariano de las Casas, quien falleció el 11 de febrero de 1773, en un poema en el que compara a este personaje, que «descolló por su precocidad y

[8] *Acuerdos curiosos,* vol. 4, p. 141.

[9] De los cuatro poemas referidos, tres los copiamos en seguida. El que falta es el que dedica a la «Descripción de la carrera de la tauromaquia», incluido al final de *Sueño de sueños*. Este «soneto deplorable», en opinión de Alfonso Reyes, lo transcribimos aquí: «Es la gran tauromaquia un país ameno, / rasgo hermoso del cielo queretano, / situado al Sur en espacioso llano, / a quien un alto cerro pone freno. / Termina el fertilísimo terreno / al Este y Norte con poblado ufano, / por tener la dulcísima agua a mano / cada individuo en su abreviado seno. / Aquí yace un retiro desde donde / transitar y pastar las fieras vense, / y cuanto al verde campo corresponde, /siendo yo de sus glorias amanuense. / Cada Ninfa una Diosa, que en sí esconde, / y el todo una delicia que convence» (p. 217).

[10] México, Imp. por Felipe de Zúñiga y Ontiveros, 1783. Las negritas son nuestras.

talento en materias tan diversas como dibujo, latín, poesía, música, matemáticas, agrimensura, arquitectura, maquinaria, ensamblaje»[11] y otras más, con artistas de la antigüedad clásica:

Su música tubal abandonaba
Apolodoro; los pinceles, Decio;
el hacer Casas el reloj, Milesio
y Lauro las que estatuas fabricaba.
La escultura a Fedaleo fastidiaba
y del espejo la invención y aprecio
y a Praxíteles, por empleo muy necio
tenía y ningún talento respiraba.
Todos con Ignacio, raro ingenio
paraban, porque él sólo, más que todos
en compases, en reglas, invenciones,
en pinceles y tablas por mil modos
les excedía en lo discursivo y diestro,
frente haciendo a los mínimos apodos.

Poco más de veinte años después del deceso de esta barroca gloria queretana, sus discípulos y amigos resintieron la presencia de un fuereño, un celayense «advenedizo» y «revolucionario», «con sus ideas clásicas "modernistas"», Francisco Eduardo Tresguerras, a quien pronto mostraron su animadversión en una *Ensaladilla*, colmada de burlas y mofas dirigidas a su persona, que circuló en copias manuscritas. A esta provocación, el artista, lúcido arquitecto y dibujante, lo mismo que hábil pintor y poeta, contestó con mordaces e ingeniosos versos, como aquellos en los que tilda a sus detractores de sujetos celosos y resentidos:

La envidia, la negra envidia,
que os tiene del todo ciegos,
ella os infla, os enardece
y os hace escupir veneno.
Ella os ha desconcertado
de tal suerte los cerebros,
que en lugar de agudas gracias
disparáis toscos libelos[12].

El intercambio de ataques literarios se prolongó tanto que Tresguerras, «aficionado del buen gusto», compuso los suficientes poemas en su defensa y la de su arte neoclásico para configurar con ellos un tomo, al cual con llaneza tituló *Ocios,* en 1796, que pasó por las manos de quienes le manifestaron su apoyo. Acosta no sólo desaprovechó la oportunidad de exhibir y jactarse de su concienzuda lectura de los escritos de Francisco de Quevedo, de recordar los más ríspidos e incisivos poemas satíricos del madrileño, y de dirigir unos suyos, a semejanza de éstos, en contra de sus opositores; sino que, además, se solidarizó con Tresguerras, él que en su momento también fue un forastero, y no con quienes

[11] Anaya Larios, 1997, p. 267. El poema que copio en seguida se encuentra en la p. 273.
[12] Tresguerras, *Ocios,* p. 42.

ponderaron el barroco, y cuyo mayor orgullo fueron las creaciones de De las Casas, a quien loó en el pasado. Quizá para no enemistarse con nadie, ni padecer las hostilidades ni la aversión de sus vecinos, pero sin ocultar su afinidad, su participación en el altercado, que no pudo ser más deslucida, consistió sólo en la elaboración de un soneto, teñido por la adulación, «después de haber leído estas obrillas», los *Ocios* de Tresguerras, a quien «sinceramente» elogia y declara, en el primer verso, que desaprueba los insultos y los agravios:

A don Francisco Tresguerras, grabador y profesor de las tres Bellas Artes, José Mariano Acosta Enríquez dedica este Soneto

Envidio tu saber sin ofenderte
porque admiro tu ingenio, y yo querría,
para loarte mejor, que la poesía
no fuera sólo mi mezquino fuerte.
Las *Bellas-Artes* con que enriquecerte
sagrada providencia disponía,
negando a mí su gran sabiduría,
no quiso disfrutase yo por suerte.
Siendo en mí natural esta torpeza
sinceramente alabo tu ventura
¡tan hábil eres por naturaleza!
Tu nombre pasará a la edad futura
pues dirán de *Tresguerras* la destreza
la madera, la piedra, la pintura[13].

La querella progresó y empeoró debido a las emociones humanas, a la cólera y a la obstinación, a la rivalidad; pero no podemos olvidar que su motivo inicial, el que desató el conflicto, fue la oposición de las corrientes artísticas, la confrontación entre tradición y progreso, que redundó en la discordia de quienes censuraron el cambio, la novedad, y aquellos que rechazaron lo establecido y anquilosado: una desavenencia de voluntades. La velada participación de Acosta en la pugna, alejado de la decidida hostilidad o la firme simpatía, nos revela su postura frente al conflicto estético e ideológico: saluda a la modernidad con su pluma del pasado. Él ya resintió el influjo de la Ilustración, pero no puede rechazar u olvidar la cultura barroca, porque ésta es la suya, negarla por completo, tanto como oponerse sin reservas al cambio, sería negarse u oponerse a sí mismo, a lo que identifica y considera propio.

Algunos años más tarde, Acosta Enríquez escribió *Sueño de sueños* con la misma tolerancia o transigencia estética, la cual determinó las características de su narración, las de su narrador y su «mundo narrativo». El doctor Cedomil Goiĉ consideró a esta obra una «novela rococó», variedad de las primeras novelas modernas de Hispanoamérica en la que también incluyó *Genealogía del Gil Blas de Santillana* de Bernardo María de Calza-

[13] Tresguerras, *Ocios*, p. 174.

da, *Evangelio en triunfo* y *El incógnito o el fruto de la ambición* de Pablo Olavide, que se diferencian de sus predecesoras y de las «novelas neoclásicas» porque en éstas, explica el erudito crítico chileno, «el narrador porta un punto de vista crítico y reformista que fustiga el estado de cosas desviado o irracional. Su punto de vista constituye un *parti pris* ideológico que desenvuelve con pasión edificante su crítica social e ilustrada»[14].

En *Sueño de sueños,* el autor delata el objetivo moralizante de su postura (o toma de partido) ideológica en la dedicatoria de la obra, en la que sugiere a don José Xavier Argomaniz, su amigo y benefactor, autor del *Diario de Querétaro (1807-1826),* a quien también ofreció los *Enigmas* y muchos poemas, que «si le parecieren bien los puntos que tocan en lo moral, téngalos por cosas ciertas, o discursos de hombre despierto; y si le parecieren mal, téngalos por cosa de sueños y delirios de la fantasía» (p. 112). En esta proposición hay una identificación de lo que es «ficcionalmente verdadero» y de lo «verdaderamente ficcional», de los actos de enunciación del autor y del narrador: el «discurso del hombre despierto», cuya intención social es la edificación e instrucción, y el «discurso del sueño o la fantasía», cuyo objetivo, por su naturaleza literaria, es el de producir una experiencia artística, estética.

El germen de la novela, su origen, lo expuso Acosta Enríquez en la «Levadura del *Sueño de sueños*», un par de hojas que anteceden a la narración a modo de prólogo. En éstas, el autor declara que, estando en la cama, releyó los *Sueños* de Francisco de Quevedo como un preparativo para dormir y provocar la modorra, y porque tenía de ellos «un tomito de nueva edición», en el que repasó «las gracias, sátiras y nobles pensamientos de este grande hombre» (p. 113). Y mientras se complacía y deleitaba con estas prosas, con el *Sueño del Juicio Final,* el *Alguacil endemoniado,* el *Sueño del infierno, El mundo por de dentro* y el *Sueño de la Muerte,* recordó a los personajes que retrata Cervantes en las suyas, a la Dueña Quintañona, a Sancho, a la Gitanilla y a Rinconete y Cortadillo. Prosiguió con lo que le faltó del libro de Quevedo, *La casa de los locos de amor,* y un chiste le trajo a la memoria las *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la Corte* y otras obras más del abate: *El ermitaño, El médico de a pie, El viaje fantástico,* las *Cartas de los muertos.* «Porque a la verdad, —explica el autor— la primera leche con que yo me nutrí fueron sus obras, las de Cervantes, las de Torres y las de todo el glorioso coro de poetas que han hecho recomendable el Parnaso español» (p. 114). Harto se entretuvo y explayó en estas lecturas y en las evocaciones de las que en el pasado realizó, tanto que, al acabar su recreación, expresa lo siguiente:

> Bien rellena y caliente mi cabeza con tanto acopio de zarandajas y con un surtimiento pleno de material imaginativo y fantástico, más estaba para levantarme y salir a tomar fresco que en disposición a tomar el sueño; pero al cabo me rendí, y entré en el dulce reposo, que aunque imagen de la muerte

[14] Goiĉ, 1982, p. 372.

> es la mitad de la vida del hombre; me dormí finalmente y empecé a soñar, pero ¿cómo? Con tanta vivacidad, que cuanto he soñado en toda mi vida comparado con lo que soñé esta noche es como comparar lo soñado con lo que realmente le pasa a uno despierto (p. 116).

Cual si fueran el umbral que divide la realidad de la fantasía, estas palabras nos trasladan de la vigilia al sueño, nos introducen al relato de lo soñado. La «visión» comienza en la ciudad donde avecindó Acosta, Querétaro, cerca de la Alameda, lugar al que se dirige el narrador un domingo por la tarde. Al llegar a este sitio, jardín o vega, mientras fumaba un cigarro y contemplaba el paisaje, tres personas se pararon delante de él, y una de ellas, sin proferir ningún saludo antes, por entregar su tiempo al ocio y a la quietud lo amonestó diciendo: «¿Tú por ventura sabes lo que vale un día? ¿Entiendes de cuánto precio es una hora? ¿Has examinado el valor del tiempo? Cierto es que no, pues así alegre le dejas pasar hurtado de la hora que fugitiva y secreta te lleva preciosísimo robo» (p. 119). Esta predica sobre las crueles decepciones de la breve vida fue la misma que profirió el Desengaño al narrador de *El mundo por de dentro* de Quevedo, y de esto se percató el locutor, quien se lo comunicó a su represor, a lo que, para su sorpresa, éste respondió: «todo cuanto has oído de mi boca lo escribí cuando vivo, con estos dedos que se había de comer la tierra» (p. 120).

Aquella persona con la sostuvo el diálogo era Francisco de Quevedo, el «gran Quevedo» cuyas obras lo cautivaron tanto que provocaron esta fantasía. Y a éste, venidos también de la región de los muertos, lo acompañaban Diego de Torres Villarroel y Miguel de Cervantes, sus admirados autores de los escritos que leía con deleite y agrado, y de los que conservaba fresco y vivo recuerdo. El descubrimiento de las identidades de quienes conformaron la excepcional comitiva, aumentó su asombro y extrañeza, pero estos sentimientos fueron pronto atajados por Cervantes, quien, al declarar el propósito de su visita, el de llevarlo al dominio de la Muerte, al otro mundo, para que registre en realidad lo que Quevedo «escribió en metáfora de sueño», los tornó en placer y complacencia. Entusiasmado, el narrador aprueba la intención del guía y dirigente de la empresa con estas palabras que no ocultan su fascinación:

> Llévame, sabio desengañado, a la parte donde quisieres, que donde quiera que me lleves será para mí aprovechamiento, y perdóname la queja que había formado, pues ahora conozco que para llevarme a la tierra de la verdad era el mejor equipaje un desengañado razonamiento, que me despegara de la vanidad de las cosas del mundo, y me hiciera conocer cuán poco aprecio hacemos de la preciosidad del tiempo, principalmente cuando lo malgastamos en falsos placeres, ociosidades y locuras (p. 121).

Prevenido y dispuesto a partir, el narrador observa por primera vez, a la luz de la luna, el aspecto, la vestimenta y la fisonomía de sus tres acompañantes y mentores, y los halla difuntos incorruptos; sus cuerpos no muestran el detrimento que la muerte en la carne provoca, aunque

nota diferencias respecto a la imagen que de ellos conformó de las que ofrecen los retratos que adornaron sus obras, de lo que de sí mismos escribieron y de las descripciones ajenas. La prosopografía que presenta de Quevedo concuerda con su iconografía, con la imagen que Francisco Pacheco incluyó en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* y con el grabado de Salvador Carmona:

> Púsose Quevedo entre serio y risueño a que lo mirara, y si no fuera por la consideración de cuán grande hombre había sido o era, desde luego hubiera echado las entrañas de risa, porque a más de conformar tanto con su retrato veía claramente en él su mediana figura, la cabeza grande, y abultado el rostro, los ojos pequeños, y el gesto burlesco, las narices bastantemente anchas, con una gran papada, que casi era una misma cosa con la barba, y se distinguía por la perilla que usaba en su tiempo, y sus grandes bigotes sobre los labios, que eran bastantemente gruesos; […] aunque a primera vista dije que me provocó a risa su catadura, no obstante, su traje y disposición manifestaban ser uno de los mayores sabios filósofos del siglo XVII (pp. 121-122).

En la narración, el escritor madrileño no presenta dos de sus rasgos constitucionales, aquellos por los que Suárez de Figueroa lo llamó «antojicojo»: la miopía y la cojera. Quevedo no porta en su rostro risible, según el narrador, los distintivos anteojos, porque no los precisa, pues la Muerte abre los ojos de los que se presentan en su corte de la verdad para que vean las cosas como son, y a todos los iguala al fallecer, ya que cualquier vida «viene a parar en siete pies de tierra», y si los suyos se medían con el corto, «sobraba pie, y si se medían con el grande sobraba sepulcro» (p. 123), por ello el fallecido literato los tiene parejos y no de elegía, como lo dijo Góngora.

Acosta formuló su descripción de Cervantes empleando idénticos o análogos términos a los que se leen en la que éste realizó de su propia persona para satisfacer el «deseo de algunos que querrían saber qué rostro y talle tiene quien se atreve a salir con tantas invenciones en la plaza del mundo», incluida en el «Prólogo al lector» de las *Novelas ejemplares*[15], mas prescindió de la mención de la «hermosa» herida del ingenio español, porque se entiende que el tránsito al otro mundo le restituyó el miembro mutilado, su mano izquierda:

> Vi que era Cervantes de una estatura regular, y bien repartido en todos sus miembros […]. Su rostro era aguileño, la nariz no tan curva como él se pinta, sino algo más tirada, los ojos vivos y su bigote cano; las facciones denotaban que sería muy buen mozo de joven; no traía golilla, quizá porque venía de militar (p. 127).

[15] Es muy conocida la descripción que Cervantes hizo de sí mismo recordando el retrato famoso de don Juan de Jáuregui, y que comienza: «Este que veis aquí, de rostro aguileño, de cabello castaño, frente lisa y desembarazada, de alegres ojos y de nariz corva […] éste digo que es rostro del autor de *La Galatea* y de *Don Quijote de la Mancha*» (Cervantes, *Novelas ejemplares,* p. 62).

También para delinear la catadura del tercer visitante, el autor de esta novela se valió del autorretrato literario que el escritor, al que el personaje representa, redactó en algunas páginas de su *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras*[16], y de éste acopió los elementos con los que compuso su imagen. De allí tomó, sin duda, la información que registró de la estatura y el traje de Diego de Torres Villarroel, que en su autobiografía declaró medir dos varas y siete dedos (un metro con ochenta centímetros, aproximadamente), por lo que su aparición sólo podía ser un «un muertote muy largo» (p. 132), que resaltaba y se distinguía por lo emperifollado de su atavío y los perendengues y adornos que lo engalanaban: una cadenilla tan fina como el reloj, una rica caja de polvos, dos pañuelos, un estuche con varios instrumentos y un libro. El narrador no entiende por qué los difuntos traen consigo «muebles de que parece tienen necesidad sólo los vivos», y por ello su acompañante se lo explica con las siguientes instructivas palabras:

> Has examinado más mis vestidos y atavíos que mi cuerpo, por que veas que conviene bien con lo galán que yo me traté en vida, y si allá cargaba reloj con dijes, o perendengues, aquí te lo manifiesto para decirte que los perendengues o juguetes van publicando la locura de los hombres, pues lo que debían adornar las cadenillas de las muestras del reloj eran calaveras, canillas y huesos, como fruto o consecuencia del antecedente de donde vienen, porque ¿qué cosa es el reloj sino un perpetuo ministro del tiempo, un contrario tuyo que cada vez que lo miras te manifiesta cómo van pasando los instantes, […] un misionero que de día en día te va acercando al de tu muerte? (p. 134).

Además, los muertos, aclara la sombra de Torres Villarroel, no acuden a los vivos con «ojos asombrosos y dientes de ajo y con una voz funesta y pavorosa», sino «en levita mortal» (p. 133), para que los reconozcan con facilidad. Sin embargo, como lo afirmó el doctor Goiĉ, en los personajes, respecto a los sujetos en quienes están inspirados, «las diferencias acreditan su condición de seres del otro mundo». Semejantes a sí mismos, los redivivos «satíricojocoserios» y el narrador se dirigen a ese otro mundo, el país que rige la muerte. Desde la alameda de Querétaro siguen el camino que conduce al cerro del Cimatario, en cuyas faldas los cuatro se introducen en una angosta cueva, la cual atraviesan con esfuerzo, para acceder al terreno donde los fallecidos tienen su morada.

Quevedo, Cervantes y Torres Villarroel actúan como cicerones del extraño: enseñan y explican toda la corte de la Muerte, de la cual su primera «vista» fue una plácida y vetusta aldea, habitada sólo por ancianos y ancianas, los viejos del otro tiempo y las naturalezas del otro tiempo, «de quienes cuentan mil mentiras y a quienes les levantan mil testimonios» (p. 153). Luego muestran el palacio y las estancias que lo componen: la «hermosísima y dilatada galería; sin embargo de que infundía melancolía y tristeza porque toda ella estaba tapizada de despojos tanto

[16] En el «Trozo tercero de la vida e historia de don Diego de Torres», éste ampliamente *pinta* su físico y su vestido para que, en su palabras, «el que lea rebaje, añada y discurra cómo estaría a los veinte años de mi edad» (Torres Villarroel, *Vida, ascendencia,* p. 98).

de ricos como de pobres» (p. 165), «el Parque del Palacio de la Muerte» (p. 171) y «algunos otros patios y estancias, todo tan magnífico y hermoso cuanto habitado de infinita gente» (p. 164). Además, sus preceptores ofrecen información de los personajes que allí habitan, de lo que hicieron en vida y de su comportamiento. Quevedo explica al forastero, en el comienzo del itinerario, que, exceptuándolo a él y a sus compañeros, no puede intercambiar palabras con ningún otro difunto:

> sin rendirle primero su debido homenaje a la gran Majestad de este palacio, que es la Muerte, no es lícito que ningún muerto conteste contigo y todos guardan esta ceremonia con los que vienen por acá, como asimismo las que son peculiares de su mortandad (p. 164).

Los testimonios de sus guías, las extensas soluciones que ofrecen a cada uno de sus cuestionamientos y las profusas aclaraciones con las que disolvieron sus dudas, complementaron el conocimiento que el visitante poseía de aquella región, obtenido de la meticulosa y reiterada lectura de las obras en las que sus mentores trataron sobre ella, por lo que no le fue difícil conocer, y reconocer, a muchos de los entes que en su camino encontraron. Quevedo consiente lo mucho que aventajó con ello su amigo:

> Dichoso has sido, pues una vez que yo anduve entre los muertos, fue solo y sin tener compañero conocido que me divirtiera o sacara de algunas dudas, y ya leerías que todo me cogió de nuevo, tanto, que para conocer a alguno era necesario preguntarle su nombre; pero tú conoces a la mayor parte de los muertos, otros te dan razón sin preguntárselo, y en fin, traes en tu compañía no uno sino tres buenos amigos que te lo declaren todo, te diviertan, y no volverás a tu casa con una visión tan seca como la mía (p. 183).

Moradoras de ésta y de las prosas de aquellos, de las que Acosta acopia buena parte, la multitud de «figuras» o «figurachos»[17] que aparecen durante el recorrido corresponden unos a los tipos sociales y a los gremios característicos de la época: aduladores, habladores, médicos, boticarios y barberos; otros a comunes personificaciones alegóricas de las sátiras morales, como las diversas muertes: la de amores, la de frío, la de hambre, la de risa, la de pobre (la peor de todas porque es «muerte civil del hombre y origen de su muerte», p.168), cada una «con sus insignias en sus huesudas manos y como que hacían corte a la gran Muerte» (p. 167); y la mayor parte a personajes del refranero, los dichos y los juegos populares tanto españoles como novohispanos: Martín Garabato, Cógelasatientas y Mátalascallando, el Rey que rabió, el Rey Perico, Juan Soldado, Julio Tortilla, Ambrosio (el de la carabina), Marirriñas y

[17] Así designa a estos personajes el narrador, quien en su representación, aunque sigue de cerca a Quevedo, no logra el tono satírico de éste. Romanos, 1982-1983, p. 178, considera que «uno de los aspectos de mayor significación en las obras satíricas de Quevedo lo constituye, sin duda alguna, la genial estilización con que están presentados los retratos de ciertos tipos característicos de la sociedad de comienzos del siglo XVII, que con palabra muy de moda en el habla de su tiempo se denominan *figuras*».

Maricastaña, Chisgarabís, Pispis y Gañas, San Cuilmas de Petate, San Cuijo, Santa Pipila Doncella y otros «santos que ha canonizado la picardía con poco temor de Dios», empleando las palabras de Quevedo.

En este texto de los primeros años del siglo XIX, como lo advirtió González de Mendoza[18], aparece ya el mexicanismo «merolico», que designa al vendedor lenguaraz, charlatán y mequetrefe, que se establece en lugares públicos donde embauca a los pasantes vendiéndoles falsos tónicos, inservibles remedios medicinales y apócrifos productos curativos. Por extensión, la palabra también se emplea para denominar a quienes distraen con su discurso incesante, con su labia y facundia, la atención de algunos de asuntos de mayor importancia. Que este término asome en las páginas de *Sueño de sueños* refuta aquella entretenida anécdota sobre su origen, expuesta en algunos de los diccionarios que compendian los regionalismos de México[19], e incluso documentada por Claudia Agostoni[20]. Esta investigadora refiere que en 1864 o 1865 arribó al puerto de Veracruz el barco que transportó al doctor Rafael de J. Meraulyock o Meroil-Yock, de origen polaco, quien asombró a la población local al aseverar que era un prestigioso galeno y que poseía «fármacos infalibles para todas las enfermedades conocidas y por conocer». La fama del falso médico y de sus «milagrosos» potingues pronto se extendió por ésta y las regiones aledañas, comunicándose de boca en boca. La gente, por comodidad, deformó su apellido y lo bautizó «Dr. Merolico». Después de algún tiempo se descubrió que éste no era más que un charlatán y farsante, por lo que su nombre, alterado por el pueblo, se conservó para mentar a aquellos que son parleros y embelecadores.

En la corte de la Muerte, «Merolico» es el apodo de uno de los personajes que comparecen ante el narrador: «mi nombre fue el de Bartolo; yo fui un niño muy gracioso e inocente y por cariño me decían Bartolico, pero los muchachos mis contemporáneos corrompían este diminutivo tanto, que algunos me nombraban Bartolico, otros Berolico, hasta venir a parar en Merolico» (p. 175). El chiquillo también manifiesta que en vida gustaba de contar cuanto veía y que, debido a ello, las personas lo importunaban con la pregunta: «¿quién te dio tan grande pico?», a la que invariablemente contestaba, según el consejo de sus padres, «Nuestro Señor Jesucristo». En este pasaje Acosta Enríquez aventura su propia, disparatada, explicación de la procedencia de esta voz y alude a un uso específico de este vocablo, acaso el más frecuente en su época, el de los infantes en sus diversiones. «Merolico, merolico, / ¿quién te dio tan grande pico? / Nuestro Señor Jesucristo» es una de esas cantinelas con las que los chiquillos acompañan varios de sus juegos, de los que Acosta también menciona el «Pispis y gañas» o el «alza la mano no te la pique el gallo». Alguna

[18] González de Mendoza, 1970, p. 95.

[19] A su definición de esta palabra añaden la explicación de su origen Santamaría, 1959, p. 717; Mejía Prieto, 1984, p. 108 y Gómez de Silva, 2001.

[20] Agostoni, 2000, pp. 23-25.

antigüedad debió tener la palabra en el vocabulario de los novohispanos para que del habla corriente se deslizara a la lírica popular[21].

José Mariano Acosta anima en su obra a los protagonistas de la tradición folclórica y popular, los cuales, ya como sujetos de la ficción, justifican, aprueban o desaprueban precisamente aquello que los conservó vigentes en la memoria del autor, y en la de los lectores, lo que de ellos dicen o dijeron otros, perpetuándolos en máximas o moralejas. Uno de los recursos expresivos que empleó reiteradamente en la elaboración de su narración consiste en hilvanar en la urdimbre de sus párrafos, con la destreza de un paremiólogo, dichos, proverbios y refranes, saberes populares que la obra literaria dignifica, los cuales Acosta se apropia y emplea reafirmando su sentido o invistiéndolos de uno distinto. El escritor novohispano también en esto imitó a Quevedo, quien no sólo eligió a las figuras del refranero para protagonizar su *Sueño de la muerte,* sino que de igual forma utilizó estas sentencias en la construcción de su relato.

Después de escudriñar con diligencia a aquella caterva de difuntos, que ante ellos desfiló como una danza de la muerte, el trío de satíricojocoserios decide que el resto no merece inspección, pues, en palabras de Cervantes, «unos son extranjeros, y otros de tan poca sal en la mollera, que no divierten ni pueden dar de sí cosa de provecho alguno» (p. 211), por lo que juzgan mejor examinar a los personajes de alguna de sus obras. Miguel de Cervantes propone, por supuesto, la visita a don Quijote y a Sancho «con toda la comitiva de los personajes de su historia, que aunque la tienen por fingida, de personas reales y verdaderas fue formada, las cuales yacen en esta tierra de la verdad». Diego de Torres Villarroel opina que antes que a aquellos «se pase revista a las visiones y figurachos» que se mostraron cuando visitó con Quevedo esa corte. Y éste, Francisco de Quevedo, exige que, atendiendo a la razón y al buen orden de las cosas, primero se dirijan a donde Plutón estableció sus zahúrdas para observar a los que se hallan allí. Sin protestar, sus compañeros aceptaron esta última propuesta: «Sea así», dijeron al unísono, y se encaminaron hacia allá.

«De la Muerte al Infierno no hay un paso», exclamó Quevedo, y en seguida los cuatro viajeros llegaron a «la más triste mansión que imaginarse puede». Parco en detalles, el autor representa este lugar con los elementos más típicos de su figuración tradicional religiosa: una cueva en cuyo interior los condenados no cesan sus lamentos, y en la que brotan de debajo de la tierra «horribles y voraces llamas». Quevedo impide que su invitado, aterrado por lo que escuchó y miró, abandone ese terrorífico y lastimero antro, y lo conduce a una cavidad en el interior de la gruta, frente a la cual dice: «Esta es la Zahúrda [...] de los que vivieron en el estado que tú tienes y no cumplieron con sus obligaciones» (p. 214). Así, con el anuncio del inminente y merecido escarmiento, el mentor revela también la conclusión de la lección del discípulo, iniciada en

[21] García Cubas, 1904, p. 194, describe con candor la mecánica del juego y recuerda la coplilla.

la alameda de Querétaro, cuando lo amonestó por desaprovechar el valioso tiempo. «Me contaba —confiesa el narrador— por reo convicto, pues yendo a examinar a los delincuentes de aquellas cavernas se volvían contra mí mis crímenes» (p. 214). La contemplación de la pena que recibirá por sus faltas, terrible consecuencia de su comportamiento, provocó en aquel hombre que descendió a la tierra de los muertos el mayor y más doloroso desengaño. Su sufrimiento y desesperanza, que aumentaron cuando horrorizado percibió el «ruido de grillos y cadenas», los intensos y lastimeros gemidos, cual premonición de su suplicio, causaron su desmayo. El golpe que sufrió en la caída y el susto ocasionaron que el narrador despertara y descubriera que toda aquella experiencia fue producto de su fantasía:

> Hice acto reflexo, vi que todo había sido sueño, que ya era muy entrado el día y estaba el sol tan alto; vestime, dejé la cama, acudí a mi despacho, y después, conforme tuve lugar, fui recorriendo lo soñado, con tanta felicidad que con menos trabajo del que pensaba coordiné todas las especies que han formado mi *Sueño de sueños,* imaginaciones que, si para algunos pueden servir de diversión, tal vez para otros serán de algún provecho (p. 215).

La novela, el sueño, finaliza con este párrafo que concentra los desenlaces de las sátiras de Quevedo y Torres Villarroel, del *Sueño de la muerte* («Con esto me hallé en mi aposento tan cansado y tan colérico como si la pendencia hubiera sido verdad y la peregrinación no hubiera sido sueño»[22]) y de las *Visiones y visitas…* («y tirándome de la mano con alguna violencia, di de hocicos sobre las calaveras, cascos, mortajas y ataúdes: golpe fue éste que me hizo despertar, ¡y el que a estos golpes no despierta, más tiene de mármol que de hombre!»[23]). En el remate de la obra, que en su mensaje coincide y se relaciona con el de la «Levadura», ambos pasajes productos y evocaciones de un estado de vigilia en el que la conciencia dispone los motivos del acto creativo, el autor se identifica plenamente con el narrador: en el espejo del sueño el soñador se mira en el soñado. La intencional equiparación del locutor con el escritor, su unificación, afianza el artificio de presentar los eventos narrados como el cabal y vívido recuerdo de un sueño, cuya enseñanza moral merece la perpetuidad de la tinta y el papel.

Como Francisco de Quevedo y Diego de Torres Villarroel, José Mariano Acosta, ficcionalizado por él mismo, oculto en el narrador que construye el relato, cede a éste toda su experiencia y formación intelectual. Parte sustancial del texto la integran los comentarios del locutor sobre novelas de autores españoles, y de franceses, ingleses, alemanes e italianos, las cuales leyó probablemente en traducciones castellanas; alusiones a libros médicos y a farmacopeas extranjeras, que fueron vertidas al español en aquella época. La sombra de Quevedo, que en vida zahirió con descaro a los profesionales de la salud, provoca el recuento de esta

[22] Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Maldonado, p. 243.
[23] Torres Villarroel, *Visiones y visitas,* p. 126.

bibliografía científica cuando solicita a su invitado información sobre el estado de la medicina y la botica. Que don Francisco desee saber «si aún recetan en un idioma que sólo lo entienden el médico y el boticario» y «si aún está en pujanza el uso de la lanceta, clister, píldora y demás», para que su acompañante tenga la oportunidad de lucir su estudio de estas materias, nos parecen afortunadas expresiones de humor involuntario. El narrador, versado en estos asuntos, responde con holgura todas las interrogantes, reconociendo los beneficios de la modernidad:

> Todo permanece aún, le respondí, al pie de la letra y nuestras boticas que no hay ojos con que verlas de curiosas; pero tenemos el consuelo de que ya van los hombres abriendo los ojos, ya se atiende mucho a la experiencia, se trabaja mucho sobre la química y física, y sobre todo, ya con el favor de muchas obras se va caminando al verdadero modo de curar, y estas obras escritas en leguaje vulgar, que todos las entienden (p. 161).

De las obras literarias tienen su preferencia, por supuesto, las de sus interlocutores, de las que menciona las diversas impresiones en las que circularon y la suerte editorial posterior a la muerte de los tres escritores. A pesar de su vasto conocimiento de la biografía de sus venerados literatos, Acosta comete un mínimo desliz en el pasaje de la novela en el que el narrador, como lo hizo con los otros dos aparecidos, comunica a Torres Villarroel la recepción de sus obras en la Nueva España con las siguientes palabras:

> Mucho me place, le respondí, y como queda asentado se han reimpreso, de que se infiere su efecto, aunque no sea más que el de la buena acogida, la que no han logrado en muchos por su ignorancia, tal, que a persona que la tengo por de fino gusto, preguntándole acerca de esto me dijo que no sabía del tal Torres, y admirado yo me le entré diciendo: «¿No sabe usted que es uno de los que forma el famoso triunvirato matritense satíricojocoserio, y que han sido la admiración de los últimos siglos y el esplendor de España?» (p. 150).

El autor quiso envanecer a su personaje –y, con ello, a sí mismo– con esta interlocución, desafortunada porque, en el momento de asentarla, olvidó que Torres nació «entre las cortaduras del papel y los rollos del pergamino en una casa breve del barrio de los libreros de la ciudad de Salamanca»[24], según se lee en su autobiografía, y no en Madrid, a donde probablemente se trasladó por vez primera en 1718, y luego de nuevo en 1720 o 1721, cuando se instaló en la casa de la condesa de los Arcos.

La poesía, de la que cita algunos ejemplos, y sobre todo la prosa de Quevedo gozan de un lugar privilegiado en su gusto y de una fuerte ascendencia en su novela. Esto lo ratifica y corrobora Luis Monguió, quien concluyó, después de un escrupuloso repaso, que

> de que [Acosta Enríquez] tenía a la mano los *Sueños*, o de que se los sabía casi de memoria, puede dar fe, por ejemplo, el hecho de que de los treinta y seis personajes y personajillos del «Sueño de la muerte», desde el Alma de Gari-

[24] Torres Villarroel, *Vida*, p. 69.

bay hasta Trochimochi, treinta y cuatro aparecen en el *Sueño de sueños,* a veces agrupados en las mismas series de nombres que en el de don Francisco[25].

De las sátiras de su admirado Quevedo y de la obra de Torres, José Mariano Acosta Enríquez obtiene el tema y el motivo, incluso la estructura de su relato. El escritor novohispano no intenta ocultar a sus modelos; todo lo contrario, los exhibe como fundamento de su creación, principio u origen de su proyecto literario, cuyo resultado prolongará, acreditado por las obras de sus mentores, una estirpe literaria sostenida por muy antiguas raíces, la de los viajes oníricos y los «sueños ficticios». Estos últimos, de acuerdo con lo escrito por Miguel Avilés, quien estudió el sueño en la literatura de los Siglos de Oro, se distinguen por su carácter alegórico e instructivo y porque sus autores no exigen que sus lectores los tengan por auténticos, a diferencia de los que son considerados expresión de la voluntad divina, los «sueños visionarios»[26].

La obra del novohispano no fue la única fantasía que provocó la lectura de las prosas de Francisco de Quevedo. Ni fue éste el único sueño en el que irrumpió su recuerdo o el de sus palabras. En 1636, Jacinto Polo de Medina publica *Hospital de incurables. Viaje de este mundo y el otro,* el cual se asemeja a los *Sueños,* cuya primera edición conocida fue realizada una década antes, aunque su autor, en el «Zaguán del Hospital», que es el «Proemio que llaman, o prólogo de más acá dentro», declare lo contrario y defienda su obra de quienes la consideran imitación de Quevedo:

> Sin duda debe ser poco versado en sueños, pues no sabe que esto del discurrir soñando es tan fácil industria que la han hecho infinitos, y que para soñar no es menester acordarse de tan gran ejemplo como don Francisco; que los sueños, señor mío, los hizo Dios para todos los que quisieren morir, conque ninguno no puede decirle a otro que quita el sueño a nadie. Parecerále a V.m. que el dormir es cosa de ayer; pues engáñese, que desde Adán se usa; y para que no se canse sepa que yo imito a Adán, mi señor, y no a don Francisco, si bien a los dos nos ha salido caro, que a él le costó una costilla el sueño y a mí sus murmuraciones de V.m.[27]

Por aquellos años, debido a su éxito editorial, los *Sueños* fueron traducidos al francés, y en esta lengua los leyó el célebre satírico parisino, inmortalizado por Edmond Rostand, Cyrano de Bergerac, quien en una de sus epístolas, la número XX, refiere que cuando leyó las prosas del madrileño se quedó dormido y que éstas causaron que imaginara su descenso al infierno: «Cette Vision de Quevedo, que nous lûmes hier ensemble, laissa de si fortes impressions en ma pensée, du plaisant tableau qu'il dépeint, que, cette nuit, je me suis trouvé en songe aux Enfers»[28].

[25] Monguió, 1988, pp. 143-144.

[26] Avilés, 1981, p. 33 y ss.

[27] Polo de Medina, *Obras completas,* p. 180.

[28] Bergerac, *Œuvres en prose,* vol. 4, p. 430. Roig Miranda, 2000, estudia las traducciones de esta obra de Quevedo al francés y expone una serie de problemas que surgen del cotejo de éstas con las ediciones españolas.

En la siguiente centuria, Diego de Torres Villarroel imprime sus *Visiones y visitas…,* en las que convoca al espíritu de Quevedo. El viaje onírico del abate salmantino provoca que otro literato publique, en 1728, en Madrid, una obra en la que aparecen Quevedo y don Quijote en el Tribunal de la Muerte: *Querella que don Quijote de la Mancha da en el Tribunal de la Muerte contra don Francisco de Quevedo, sobre la primera y segunda parte de las visiones y visitas de don Diego de Torres, escrita por don Nicolás de Molani Nogui Interiano,* seudónimo anagrama éste de Nicolás Molina Guión[29], quien precedió al escritor novohispano en la reunión de los tres escritores satiricojocoserios en sus páginas.

En 1796, en la misma tierra que habitó Acosta Enríquez, Francisco Eduardo Tresguerras, su amigo, escribió su «Sueño verdadero», coleccionado en sus *Ocios,* cuya inspiración bebió en el manantial de la obra quevediana. Esto se nota con claridad en el siguiente párrafo:

> A mi vacilante imaginación se le amontonaban las tristes ideas y, todas atropadas, querían un lugar delantero. Mi lúgubre fantasía bailaba infinidad de figurillas y moniacos, lisonjeándose de poner en solfa a los Endriagos, Vestigios y Entes de razón. A gatas el entendimiento, en cuclillas la memoria, la voluntad jugando a casitas de alquiler y todo el mecanismo de mi caletre semitonado: gracias al apetecido ladrón de la mitad de la vida y propio ensayo de nuestra última inevitable escena, me fui quedando dormido. Lo aseguraría la inacción de mis miembros, mas una funesta pesadilla dio al través con todo y desmintió señales tan poco equívocas de mi transporte[30].

El doctor Francisco de la Maza, moderno editor de la obra literaria del artista neoclásico, supuso que Tresguerras tituló al suyo «Sueño verdadero» para diferenciarlo del de Acosta, anterior a aquel de acuerdo con la información proporcionada por Jiménez Rueda. Pero esta conjetura no concuerda con la fecha de escritura de *Sueños de sueños,* ubicada por varios investigadores, a los que ya nos referimos, un lustro después de que el celayense consumara su obra.

La influencia de la obras de Francisco Quevedo en la literatura de los virreinatos americanos fue enorme y profunda; sólo menor, o no tan notable, a la de Góngora. El poderoso ascendiente de los escritos quevedianos en la prosa y en la poesía producidas en el Nuevo Mundo lo estudiaron Emilio Carilla, quien lo advierte en algunas creaciones de Sor Juana Inés de la Cruz, Juan del Valle y Caviedes y Aguirre; también Lucía Helena Costigan, que dedica bastantes páginas de uno de sus libros a la revisión de su repercusión en los escritos satíricos hispanoamericanos de la época; y Arnulfo Herrera, en algunos magníficos artículos, dedicados al examen de su presencia en las letras novohispanas[31]. Este

[29] Arellano, 2005, publicó su edición de esta obra.

[30] Tresguerras, *Ocios,* p. 59. En la página 139 se puede leer la siguiente cuarteta que refleja la admiración del artista celayense por Quevedo: «Valdés, Villegas, Cadalso, / Gerardo y el gran Quevedo, / llenan mi soledad / sus dulces obras leyendo». Ver también Cuadriello, 1998.

[31] Carilla, 1949; Costigan, 1991; Herrera, 2003.

investigador, en uno de su trabajos, explica que es muy probable que los textos de Quevedo

> hayan corrido por las calles de México desde que salió publicada en Valladolid la antología de Pedro de Espinosa (*Flores de poetas ilustres,* 1605, aunque la dedicatoria es de 1603), donde ya venían muestras del ingenio literario de Quevedo. En la impresión madrileña de 1608 (Alonso de Martín) del *Siglo de oro en las selvas de Erifile…* que escribiera el doctor Bernardo de Balbuena, viene un soneto liminar de Quevedo («Es una dulce voz tan poderosa»), dato que obliga a suponer que don Francisco era bien conocido y que sus textos andaban ya entre los papeles novohispanos desde los comienzos del siglo XVII[32].

Cabe señalar que en América, como en Europa, las obras del madrileño no produjeron el mismo gozo en todos los habitantes, ni fueron acogidas siempre con la misma complacencia. En la Nueva España no faltó individuo que denunciara algún texto de Francisco de Quevedo ante el Tribunal de la Inquisición, por considerarlo ofensivo, indecente u obsceno. Una de las más antiguas acusaciones la realiza el Inquisidor Fiscal del Santo Oficio de la Villa de Llerena y Minas de Sombrerete, entonces localidad de la Nueva Galicia, y actualmente ciudad del estado de Zacatecas, quien, en el año de 1698, reprueba el *Parnaso español*[33]. En el virreinato de la Nueva España, la Inquisición

> crea un ambiente de delación que abarca la generalidad de los actos, hasta los literarios, y la competencia en la delación lleva a algunos lectores de libros prohibidos a delatarse a sí mismos, y lleva a muchos timoratos, poco conocedores de la teología, a acusar ante el tribunal a Lope, a Quevedo y al autor del *Estebanillo González*[34].

El recuerdo de que en algún texto de Quevedo advirtió un pasaje escabroso e impudente fue suficiente para que un contemporáneo de Acosta Enríquez, el señor Rafael María Velásquez de la Cadena, formulara su queja. Este sujeto declaró al tribunal lo siguiente: «una grave enfermedad me tiene retirado en mi casa muchos días hace, que me ha disminuido notoriamente la vista y debilitado la cabeza, por lo que estoy prohibido de leer». Su impedimento, sin embargo, no evita que continúe con la cesura de las obras de Quevedo, en las que notó «hechos poco decentes, especialmente en sus versos»[35].

Por fortuna, otra reacción causaron los textos literarios del señor de la Torre de Juan Abad en José Mariano Acosta, quien los vinculó, mediante un ejercicio de lectura, a las obras de Torres y Cervantes, enhe-

[32] Herrera, 1999, p. 272.

[33] Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, Vol. 706, Exp. 1, fojas 1-3, año 1698.

[34] González Casanova, 1986, pp. 135-136.

[35] «Expediente formado por denuncia que hace don Rafael María Velásquez de la Cadena, del libro *La Dorotea* de Lope de Vega. Y en las obras de Francisco de Quevedo notó algunos hechos poco decentes, especialmente en sus versos», Archivo General de la Nación, Ramo Inquisición, Vol. 1465, Exp. 2, fojas 53-54, año 1806.

brándolas con los finos lazos que muestra en la «Levadura del *Sueño de sueños*»; prólogo en el que recrea el diálogo textual que establece entre los escritos que fueron los modelos de su propia narración. El parecido temático y la semejanza formal, aunados a los pasajes metaficcionales con los que el autor descubre a los lectores su artificio, sus procedimientos y recursos artísticos, permiten y posibilitan el pleno reconocimiento de los textos paradigmáticos y de la tradición literaria que Acosta recupera para componer una obra cuya originalidad radica tanto en las diferencias como en las similitudes respecto a su herencia narrativa. El escritor novohispano no sólo adopta la estructura y la forma de las obras literarias a las que sucede, sino que también incorpora a sus autores en su trama, personifica a sus tres maestros, y los recrea, valiéndose de una gran cantidad de referencias intertextuales. Sin embargo, en *Sueño de sueños* se advierte un discurso distinto al de Quevedo o al de Torres, debido a la situación cultural en la que prosperó el autor, quien adapta a su percepción de belleza, a su estética, la sátira barroca, y el contenido a su incipiente ideología ilustrada novohispana, a su actitud ante el mundo y el arte, lo cual, en consecuencia, lo distancia de la postura y los procedimientos críticos de sus mentores.

Los vínculos entre la fantasía onírica del novelista colonial y sus antecesoras superan a los que impone la mera emulación. La relación intertextual que se establece entre *Sueño de sueños* y las prosas del «triunvirato» de satíricojocoserios, nos parece, es la de la parodia. Entendida ésta, según la teoría literaria moderna[36], como un procedimiento de recreación de un texto literario precedente en otro que, manteniendo la contigüidad, guarda con aquel una distancia irónica para producir un efecto burlesco, ridiculizante o serio y deferente, como en este caso. Acosta, en su narración, recontextualiza sus lecturas, las sátiras morales de sus maestros, para que éstas correspondan con las preocupaciones o significaciones ideológicas y estéticas de su tiempo, con la intención de ensalzar esas obras literarias y homenajear a sus autores. Mediante la relación paródica, que se instituye y expresa cuando la imitación se aleja del valor original del modelo, Acosta convierte formas antiguas y ajenas en nuevas y propias, rescata y alaba el producto de otro tiempo, en el suyo. Por ello, el doctor Goiĉ consideró que

> En la transformación de la novela desde el Barroco a la Modernidad, la obra de Acosta Enríquez ilustra bien, en relación a su genealogía explícita, los antecedentes significativos que el Barroco proporciona a la constitución del género moderno. La estructura profunda de los *Sueños* parece continuarse en el *Sueño de sueños*. Apariencia y realidad de verdad son los términos tensivos que hacen de ambas estructuras aparentemente una y la misma[37].

[36] Sklodowska, 1991, dedica el capítulo «En torno al concepto de parodia» al estudio del desarrollo histórico de la parodia, aportando valiosos juicios a las teorías que la preceden.

[37] Goiĉ, 1982, p. 401.

Las transformaciones que generan el progreso, mencionadas por el doctor Cedomil Goiĉ, se perciben claramente en la sátira de Acosta, pues, aunque la aprendió de los más diestros en ese género, la suya carece del tono ríspido y la mordacidad usual en las del barroco, acaso por temor u obediencia al orden institucional dominante en su tiempo, o simplemente por imponer las reformas del gusto; ya que compensa la falta de agresividad en la exhibición de los abusos y vicios de su sociedad, retratándolos en cuadros propios del costumbrismo del siglo XVIII, anteriores a aquellos románticos y populares, que en las letras mexicanas tuvieron su auge en las obras de Luis G. Inclán y José Tomás de Cuéllar, y diferentes porque aparecen

> como fenómeno de la Ilustración, generalmente como ejemplo de una doctrina ética, y no precisamente como pintoresco, es decir por su valor sustantivo al evocar peculiaridades locales, nacionales o regionales; en segundo lugar es muchísimo menos frecuente. Si pasamos de la especulación teórica a la investigación histórica, la peculiaridad del cambio literario nos aparece en toda su magnitud: durante el siglo XVIII los cuadros de costumbres existen, pero aparecen en la prensa de la época confundidos, inmersos, en una masa ingente de ensayos morales, económicos, técnicos[38].

Los que el escritor incorpora en *Sueño de sueños* se asemejan a los que pululan en las páginas del *Diario de México,* el primer cotidiano de la Nueva España, fundado por Juan Jacobo de Villaurrutia y Carlos María de Bustamante, quienes se propusieron imitar el *Diario de Madrid,* en 1805; pocos años después de que fuera acabada la novela. Acosta, al igual que los autores de aquellos textos breves en prosa y en verso que aparecieron en el periódico novohispano, retrata el comportamiento de algunos «tipos populares», y ridiculiza sobre todo la moda en el vestido que algunos individuos adoptaron sin mesura. En alguna parte de la novela, el narrador se burla del traje, la vanidad y el amaneramiento de «los que presumen de currutacos», y los describe para que Cervantes, quien, por supuesto, los desconoce, siquiera imagine a estos sujetos:

> Esa clase de gente alegre, moza y presumida que siempre ha habido en el mundo, y se han llamado catiteos, petimetres, miramelindos, chartres, majos, pisaverdes, curros, y últimamente currutacos; éstos, apurando la moda que se use la vienen a hacer ridícula, y para que te hagas cargo escucha: de unos calzones regulares que se usaban después de esos tuyos tan ajustados y chiquitos se mudaron en anchos y hasta abajo de la rodilla con el nombre de bombachos, y lo eran tanto, que bien le cabían a uno de los tales chulos dos docenas de naranjas en el fundillo, y en el día los usan tan ajustados, que estiran, sudan y se valen de mil arbitrios para podérselos plantar a raíz de la carne; dichos calzones tienen un principio en el pecho, pendientes unos tirantes sobre los hombros, desde donde bajan unidos al pellejo con una cubierta que llaman tapabalatro hasta cerca de la pantorrilla; otros los traen hasta los talones y nombran pantalón, la barriga aparece perfectamente, como si estuvieran preñados, y aun otras partes del cuerpo en que se muestran des-

[38] Alborg, 1988, p. 712.

> honestos; del pecho al pescuezo sigue un armadorcito a modo de peto de mujer, el pescuezo envuelto con una sábana entera; las casacas son de varias maneras, pero las principales son dos: unas que les dicen inglesas o caramañolas, que no pasan de las costillas, y otras tan largas y sueltas, a modo de costal, que dirías que eran sacos de locos; los zapatos rematan en un pico muy agudo y levantado para arriba, nombrados de la cucaracha; finalmente, no acabaría yo nunca si hubiera de describirte la variedad de modas que se han usado en breve tiempo así en hombres como en mujeres, contra las cuales se cansan de declamar los predicadores y algunos escritores (pp. 128-129).

Las diatribas en contra de estos personajes, los currutacos, abundan en la prensa de aquel tiempo. Un breve vistazo a algunos números del *Diario de México* es suficiente para advertir títulos como «Sátira contra los currutacos» o «A un currutaco pobre», entre otros similares, y pseudónimos jocosos tras los que se oculta la mano que tiró la piedra: «La currutaca juiciosa» o «El currutaco temeroso de que lo cojan»[39]. Las extravagancias de estos hombres presumidos y afeminados fueron el objeto de mofas y humoradas en artículos y poemas en los que se cultivó el costumbrismo ilustrado, y con los que sus autores no sólo censuraron su profunda preocupación en la vestimenta, sino que también intentaron corregirlos y convencer a otros de que no los imitaran. El doctor en teología Manuel Gómez Marín, en su poema satírico *El currutaco por alambique,* que publicó en 1799, representó a estos sujetos como el terrible resultado del experimento de un diablo impertinente que «tomó un inmundo vaso, / que era el más oportuno para el caso, / y en él fue introduciendo / cuanto a su gran cabeza iba ocurriendo». Con la mezcolanza de todo lo malo el demonio produjo un «hermafrodita muñequito»:

> cuyo traje y figura,
> semblante relamido y compostura,
> presentó una persona
> que obligaba a dudar si es mono o mona:
> de hembra el cuerpo parece,
> pero el alma es de macho y bien merece
> llamarse hermafrodita,
> aquel que siendo macho, a la hembra imita[40].

En *Sueño de sueños* también aparece, y por vez primera en una novela, otro tipo representativo de la sociedad novohispana de los siglos XVIII y XIX, que después fulgurará en la obra del «Pensador mexicano»: el lépero[41]. En el submundo de la muerte el narrador encuentra a tres de estos individuos, quienes le comunican su gusto por la «vida airada» o por

[39] Como lo apuntó Martínez Luna, 2000, p. 130: «en el *Diario* aparecieron cuadros de costumbres con resabios característicos del costumbrismo de la segunda mitad del siglo XVIII. Nos referimos a un costumbrismo claramente diferenciado del que conocemos en el segundo tercio del siglo XIX, y que es el que ha dominado el canon de la historiografía mexicana».

[40] México, Imp. por don Mariano de Zúñiga y Ontiveros. Cito por la edición moderna que realizó Jesús Yhmoff Cabrera de las *Obras castellanas,* p. 64.

«siempre andar paseando y tomando aire». Cuando los léperos se marchan, Quevedo comenta lo siguiente:

> Esta es gente alegre y aguda y viven como dicen, a la birlonga, sin dárseles un pito de nada; así se aplicaran al trabajo y tuvieran vergüenza, que de otra manera anduvieran las cosas, pero ya se hace gala de la ociosidad, zanganería y leperuscada en el mundo. Esto lo digo así porque decir lépero y zángano es tenido por una misma cosa, y de lépero se deriva leperusco, y a los leperuscos también llaman macutenos, y advierte que esta gente y este estilo en que te voy hablando no es de mi tiempo, ni de la tierra en donde viví, sino del tuyo y de la tierra que habitas (p. 186).

Esta información, y mucha otra anacrónica, Quevedo la posee por su condición de muerto; porque el espacio de la muerte es «patria común», en la que se mezclan «los de unas partes con los de otras, y sin distinguir edades, ni tiempos», y porque está posibilitado, al igual que sus homólogos, para trasladarse a cualquier lugar, en cualquier época, con el propósito de instruir y desengañar a los distraídos, a quienes, como el narrador, descuidan sus oficios y postergan sus actividades, deprecian el valor del tiempo, y de la vida, y lo desperdician en ocios y huelgas.

Esa «patria común», en la que «sólo tiene su lugar la verdad desnuda», Acosta Enríquez la concibe como un ideal social y político, como un estado utópico. En su representación del espacio de la muerte plasma el nuevo sentir de la sociedad novohispana, cuya raíz es la desilusión que provoca su precaria realidad y el arribo de las ideas modernas, que orientan al pensamiento hacia otros rumbos. No se trata de una crítica abierta, sino de una disimulada aspiración. El narrador apenas refiere lo suficiente del escenario inicial de la novela para que conste la estima del autor y cierto orgullo localista por la ciudad de Querétaro. En cambio, el personaje de Quevedo manifiesta con generosidad todo lo relacionado al territorio donde habitan los fallecidos. En aquella región, aunque gobernada por la gran majestad de la Muerte, no tienen cabida la presunción de los potentados, ni el privilegio de la caballería: Quevedo explica que «por la razón misma de que la Muerte nos iguala y hasta ella llegan las vanidades y grandezas del mundo no me ves la cruz de caballero con que me honré en vida» (p. 123), la enseña de la Orden de Santiago. A los seres que allí habitan no los diferencian su origen, ni su estirpe, ni la opulencia o humildad de su cuna: «como la muerte acaba con todo, acá no hay señorías, ni dones, ni doñas» (p. 120). Cuando el narrador sospecha que nadie creerá que tres reputados escritores españoles muertos se le aparecieron, pregunta a su mentor si «¿habrá quien se persuada a que después de tantos años hayáis venido, y de tan larga distancia como la que hay de Madrid en España a Querétaro en las Indias?». La respuesta que Quevedo ofrece, para refutar el temor y la perplejidad de su acompañante, corresponde con las ideas de la igualdad ciudadana y el liberalismo iluminista:

[41] Leal, 1979, revisó las obras literarias mexicanas en las que intervienen el pícaro y el lépero. En un artículo anterior, de tema más amplio, el crítico realizó un repaso semejante: ver Leal, 1974.

> ¿No sabes que es una misma la tierra por toda su redondez? ¿Qué los mismos aires soplan? ¿Que un mismo Sol alumbra? Pues nosotros nos dirigimos a la parte que conviene, y no adonde haya conexión alguna: yacemos en una parte desconocida para vosotros, donde no reinan las pasiones, y por eso no nos mueve el amor de la patria, ni nos arrastra el celo de la nación, ni forma partidos el paisanaje, ni atendemos a los fueros de la nobleza, ni nos estiran los derechos de la sangre, ni el amor del interés, ni la gratitud de la amistad, ni el vínculo de la obligación, ni tememos a la envidia, ni procuramos los halagos de la lisonja; ya veras en nuestra región que, aunque con diversos accidentes, los muertos todos somos unos, y para nosotros todos son unos los vivos (p. 139).

De la averiguación de la organización y disposición de la sociedad que conforman los muertos, el narrador obtendrá «muchísimo desengaño, adelantamiento y conocimiento de muchas cosas»: una imagen y anuncio del progreso que en la realidad se gesta. Pronóstico del cambio y la reforma. José Mariano Acosta demuestra y ejemplifica en esos pasajes la transición ideológica que se efectuó en una porción de los habitantes de la Nueva España, aquella que advirtió la crisis de la corona española y sus virreinatos y apostó por la modernidad.

Aunque la novela fue terminada en 1802, ésta refleja el paso cultural del siglo XVIII al XIX. Y representa, en la historia de la literatura mexicana, de la prosa imaginativa, la transformación en proceso, el punto de la evolución donde confluyen lo antiguo y lo moderno, el eslabón que une y separa a la vez la obra de fray Joaquín Bolaños y la de José Joaquín Fernández de Lizardi. Acosta conservó del pasado lo que consideró más valioso, los escritos de los «satíricojocoserios», los cuales renovó y adaptó en su narración, que ya delata las características de las que aparecerán algunos años después.

En *Sueño de sueños,* Acosta muestra su veneración a Quevedo. La novela toda es un homenaje al escritor madrileño, un testimonio de la influencia de sus obras en la literatura novohispana. En la novela consta que esta admiración comenzó con la lectura de sus textos, la cual, acatando el sabio precepto, consumó como una «conversación con los difuntos». En un pasaje de *Sueño de sueños,* Acosta Enríquez, encubierto en el narrador, con la prudencia y humildad del alumno que mira en su mentor una grandeza inalcanzable, expresa al personaje de Quevedo un reconocimiento a su excepcional ingenio: «cómo he de ser capaz de que cuando yo refiera estos pasajes lo haga con aquella sal, doctrina y espíritu como el que encierra la más mínima de tus obras» (p. 183).

Bibliografía

Acosta Enríquez, J. M., *Sueño de sueños,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1945[1].

Acuerdos curiosos, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1988-1989, 4 vols.

Agostoni, C., «Médicos científicos y médicos ilícitos en la ciudad de México durante el porfiriato», en *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México,* México, Instituto de Investigaciones Históricas, 2000, pp. 13-21.
Alborg, J. L., *Historia de la literatura española. Romanticismo,* Madrid, Gredos, 1988, vol. 4.
Anaya Larios, R., «El resplandor barroco de Ignacio Mariano de las Casas y la Orden de Santo Domingo en Querétaro», en J. Barrado Barquilla, y S. Rodríguez, coord., *Los Dominicos y el Nuevo Mundo, siglos XIX y XX. Actas del V Congreso Internacional. Querétaro, 4-8 de septiembre de 1995,* Salamanca, San Esteban, 1997, pp. 267-274.
Anderson Imbert, E., *Historia de la literatura hispanoamericana I,* México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
Arellano, I., «Querella que don Quijote de la Mancha da en el Tribunal de la Muerte contra don Francisco de Quevedo, sobre la primera y segunda parte de las visiones de don Diego de Torres, escrita por D. Nicolás de Molani Nogui Interiano», *Príncipe de Viana,* 236, 2005, pp. 979-986.
Avilés, M., *Sueños ficticios y lucha ideológica en el Siglo de Oro,* Madrid, Editora Nacional, 1981.
Bergerac, C. de, *Œuvres en prose,* ed. R. Ternois, Paris, STFM,1962-1969, 4 vols.
Beristáin de Souza, J. M., *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional,* México, Universidad Nacional Autónoma de México, Claustro de Sor Juana, Instituto de Estudios y Documentos Históricos, 1981, 6 vols.
Carilla, E., «Quevedo en América. Sor Juana, Caviedes y el P. Aguirre», en *Quevedo entre dos centenarios,* Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1949, pp. 209-233.
Cervantes, M. de, *Novelas ejemplares,* ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 2001.
Costigan, L. H., *A sátira e o intelectual criollo na colonia: Gregorio de Matos e Juan del Valle y Caviedes,* Lima-Pittsburgh, Latinoamericana Editores, 1991.
Cuadriello, J., «Tresguerras, el sueño y la melancolía», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 20, 73, 1998, pp. 87-124.
García Cubas, A., *El libro de mis recuerdos,* México, Arturo García Cubas, 1904.
Goiĉ, C., «La novela hispanoamericana colonial», en L. Íñigo Madrigal, coord., *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo I: Época colonial,* Madrid, Cátedra, 1982, pp. 369-406.
Gómez de Silva, G., *Diccionario breve de mexicanismos,* México, Academia Mexicana, Fondo de Cultura Económica, 2001.
Gómez Marín, M., *Obras castellanas y latinas en verso y en prosa,* ed. J. Yhmoff Cabrera, México, Biblioteca Enciclopédica del Estado de México, 1981.
González Casanova, P., *La literatura perseguida en la crisis de la Colonia,* México, Secretaría de Educación Pública, 1986.
González de Mendoza, J. M., «La fecha del *Sueño de sueños*», *Ensayos selectos,* México, Fondo de Cultura Económica, 1970, pp. 95-99.
Herrera, A., «Quevedo en la Nueva España. Presencia de un conocido texto escatológico de Quevedo en un impreso mexicano del siglo XVIII», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 74-75, 1999, pp. 271-289.
Herrera, A., «Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los poetas novohispanos», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 209-239.
Leal, L., «Picaresca hispanoamericana: de Oquendo a Lizardi», *Estudios de literatura hispanoamericana en honor a José Juan Arrom,* ed. A. Debicki y E. Pupo-Walker, Chapel Hill, North Carolina, Publications of the Department of Romance Language, University of North Carolina, 1974, pp. 47-58.

Leal, L., «Pícaros y léperos en la narrativa mexicana», *La picaresca: orígenes, textos y estructuras. Actas del I Congreso Internacional sobre la picaresca. Organizado por el patronato Arcipreste de Hita,* dir. M. Criado de Val, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1979, pp. 1033-1040.
León, N., *Bibliografía mexicana del siglo XVIII,* México, Imprenta de Francisco Díaz de León, 1902.
Martínez Luna, E., «Costumbrismo ilustrado en el *Diario de México*», en *Tres siglos. Memoria del primer coloquio «Letras de la Nueva España»,* ed. J. Quiñones Melgoza, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000, pp. 127-140.
Mathes, W. M., *Bibliotheca novohispana guadalupana,* México, Centro de Estudios de historia de México CONDUMEX, 2003.
Medina, J. T., *La imprenta en México (1539-1821),* Santiago de Chile, Impreso en casa del autor, 1911, 8 vols.
Mejía Prieto, J., *Así habla el mexicano. Diccionario básico de mexicanismos,* México, Panorama, 1984.
Monguió, L., «Las lecturas de un novelista del México virreinal», *Anuario de Letras,* 26, 1988, pp. 137-161.
Peñalosa, J. A., *Flor y canto de poesía guadalupana. Siglo XVIII,* México, Jus, 1988.
Polo de Medina, J., *Obras completas,* Murcia, Tip. Sucesores de Nogués, 1948.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973.
Roig Miranda, M., «Edición y anotación de *Les visions* del Sieur de La Geneste», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 367-378.
Romanos, M., «La composición de las 'figuras' en *El mundo por de dentro*», *Letras,* 6-7, 1982-1983, pp. 174-184.
Santamaría, F. J., *Diccionario de mejicanismos,* México, Porrúa, 1959.
Septién, M., *Obras monográficas, Obras de Manuel Septién,* Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1999, vol. 2.
Sklodowska, E., *La parodia en la nueva novela hispanoamericana,* Philadelphia, John Benjamins Publishing Company, 1991.
Torres Villarroel, D. de, *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte,* Madrid, Imprenta de Don José Doblado, 1796.
Tresguerras, F. E., *Ocios literarios,* ed. F. de la Maza, México, Imprenta Universitaria, 1962.

Juan del Valle y Caviedes como lector de Francisco de Quevedo

Pedro Lasarte
Boston University

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 79-88]

El poeta del virreinato del Perú, Juan del Valle y Caviedes, nace en España, en Jaén, en 1645 y —según su biógrafo Guillermo Lohmann Villena— se traslada de muy temprana edad al Perú, donde permanece hasta su muerte en 1698[1]. En este ensayo quisiera aproximarme a un asunto que se reitera constantemente en manuales de literatura o en estudios sobre el autor pero que, en realidad, no se elabora en gran detalle. Se trata de la relación de dependencia literaria que el poeta virreinal pudo tener para con Francisco de Quevedo, con quien tiene muchos puntos de contacto. Emilio Carilla, por ejemplo, llama a Valle el «Quevedo limeño» (p. 223) y anota varias correspondencias entre los dos. De modo similar, aunque con cierta valoración negativa, Mariano Picón Salas lo llama un «Quevedo menor y mucho más lego» (p. 140).

Entre las obras de Valle y Caviedes hay varias referencias muy directas a que Quevedo —quizás en especial su sátira (pero no sólo)— era una importante presencia en el autor virreinal. Hay, por ejemplo, un poema en el cual expresa una relación con el peninsular que nos recuerda lo que Harold Bloom llamó la «ansiedad de la influencia». Es un texto cuyo título reza, con algunas variaciones en los manuscritos originales, «Los efectos del protomedicato de don Francisco de Bermejo sabrá el curioso en este romance, escrito por el alma de Quevedo, que anda penando en sátiras»[2]. Es una referencia consciente, algo jocosa, a su imitación del escritor español, pero imitación posiblemente compleja ya que «penar» era, y es, en el Perú, una referencia al «fantasma o alma que anda en pena» (RA)[3]. Este poema, como muchos otros de Valle, tiene como blanco satírico —algo muy tópico del género— a la medicina, profesión que también satiriza Quevedo en muchas ocasiones; entre ellas, por ejemplo, en

[1] Valle y Caviedes, *Obra completa,* ed. Cáceres, pp. 20 y ss.

RECIBIDO: 15-09-2008 / ACEPTADO: 20-10-2008

El sueño del juicio final, El sueño del infierno, y *El sueño de la muerte*[4], pero, como espero mostrar, entre los dos autores hay ciertas diferencias.

Ambos recogen tópicos satíricos muy semejantes, pero el escritor virreinal parece acercarse a la crítica de la medicina con mayor proximidad a su realidad social. No sólo se burla de la medicina en general, sino que ataca directamente a un número de médicos contemporáneos e identificados con sus nombres verdaderos. Para el caso de Quevedo, Ignacio Arellano ha mostrado que su sátira de la medicina se remonta a una tradición muy antigua, pero sugiere a la vez que esa tradición se recontextualiza en el momento del autor ya que, nos dice, hay en su obra una «hiperbolización de los atributos reales de médicos del siglo XVII»[5]. Algo igual veo en Valle y Caviedes, pero con una diferencia que lo impulsa a la agresión personal. Se sabe que Quevedo con su sátira llevó a cabo ataques *ad hominem,* pero eran ataques dirigidos a ciertos personajes que entroncaban con su vida y sus relaciones cortesanas o literarias como, por ejemplo, Góngora[6]. En el virreinato del Perú, algunos de los médicos satirizados por Valle y Caviedes tenían puestos de importancia, como el que va mencionado en el título del poema escrito por el «alma de Quevedo», es decir, Francisco de Bermejo, poema en el cual también se satiriza a otro médico, Miguel de Ossera. Lo que hay que notar es que estos dos personajes habrían formado parte —en Lima— de más de una controversia en lo tocante a sus herencias culturales —ya criollas o peninsulares— y, por lo tanto, sus correspondientes méritos para recibir puestos oficiales, como el del Protomedicato del Perú[7]. Quevedo y Valle

[2] Valle y Caviedes, *Obra completa,* ed. Cáceres, pp. 378-386. En la edición de García-Abrines el título dice que el poema fue escrito por el «ánima» de Quevedo. Debemos notar que bajo «penar», en el *Diccionario de la Real Academia,* leemos: «Perú y Ven. Dicho de un fantasma o un alma en pena: aparecerse o manifestarse». Nuestra referencia a Harold Bloom podría sin duda dar lugar a muchas dudas. Inicialmente Bloom pensaba en su concepto de «ansiedad» más bien como algo aplicable a la poesía posterior al neoclasicismo, y así posterior a la práctica de la *imitatio.* En sus ediciones más recientes, sin embargo, amplía su concepto para hablar de las relaciones conflictivas entre autores como Shakesperare y Christopher Marlowe, para postular una coexistencia de la imitación tradicional con su concepto de «ansiedad de la influencia». Ver en particular el prefacio a su segunda edición (1997).

[3] La relación intertextual (o imitación directa, quizás) entre algunos poemas de Valle y sus (paratextos) ha sido abordada en cierto detalle por Carilla, quien nos dice, por ejemplo, que, entre otras, el romance «*A la bella Arnada* [*sic*] está calzado en gran parte sobre uno de Quevedo (*Cura una moza de Antón Martín la tela que mantuvo*)» (pp. 224-225). Calvo Villanueva, 1993, p. 34, lo explica mejor (con referencia a los poemas de la edición de Blecua): «Caviedes hereda de Quevedo […] situaciones concretas que dan lugar a un poema, como la prostituta prostrada en el hospital afectada de una enfermedad venérea, que Quevedo desarrolla en sus romances 694 y 695 "Cura una moza en Antón Martín la tela que tuvo" y "Segunda parte de 'Marica en el hospital', y primera en lo ingenioso", y Caviedes reelabora el romance 81, "A una dama que por serlo paró en la Caridad"».

[4] Quevedo, *Sueños y discursos,* pp. 73-79, 158, 188.

[5] Arellano, 1987, p. 88.

[6] Según Arellano, 1984, p. 122, de la obra de Quevedo, «el grupo de "sátiras personales" de la edición de Blecua apenas alcanza un 3,5% del total burlesco».

[7] Ver Lasarte, 2006, pp. 192-200.

y Caviedes se acercan satíricamente a la medicina, pero, como sugeriré, con propósitos diferentes. ¿Qué pudo pensar Valle y Caviedes sobre lo que hoy llamaríamos, si quisiéramos ser algo anacrónicos, su «dependencia» para con Quevedo? No nos olvidamos que la *imitatio* era todavía una práctica literaria de importancia, pero hay, sospecho, gato encerrado en la imitación vallecavediana.

Pasemos primero, entonces, a un poema en el que la persona satírica de Valle y Caviedes, autodenominándose «doctor de médicos», le aclara al lector que su vituperación de la medicina ha de tomarse en serio. Esto, claro está, no sin una típica mueca burlona:

> No son capricho mis versos,
> como los médicos piensan
> y publican que es manía
> y agudo ingenioso tema.
> Y porque vean se engañan,
> traeré aquí los que cooperan
> conmigo en este dictamen,
> para apoyo de mi idea (43, vv. 141-148)[8].

Y de inmediato el poema enumera una serie de escritores y satíricos que se han enfrentado con la medicina. Hay cuarenta, desde San Agustín, pasando, entre otros, por Sócrates, Plutarco, Diógenes, Cicerón, Tito Livio, Juvenal, Epicteto, Alfonso el Sabio, Quevedo, Cáncer, Villamediana, hasta llegar a parar en el dramaturgo Moreto. Lo que es notorio es que en este poema, en el cual se enumera la tradición, Quevedo es sólo uno de cuarenta, y merece sólo cuatro versos. Hay que preguntarse, entonces, si esto no es un intento de relativizar la importancia de Quevedo en su obra.

Regresemos al poema que se dice haber sido escrito por el «alma de Quevedo». De allí se rescatan varias coincidencias tópicas entre los dos autores. Un primer ejemplo sería la burla de la pretensión de las vestimentas prescriptas por ley para los médicos: sus ropas, adornos, anillos y collares; y también una mofa del uso de latinajos y aforismos por parte del llamado «médico latino»[9]. En Valle leemos los siguientes versos, en burla del médico Bermejo:

> Empuñó el puesto, y muy grave,
> dando al Cielo gracias, dijo:
> *gratias a Deum* en su
> mal latín de solecismos.
> […]
> Autorizose de galas,
> y multiplicando anillos,
> añadió esta liga docta

[8] A menos que se indique algo diferente, las citas a la obra de Valle y Caviedes refieren al número correspondiente en la edición de Cáceres.

[9] Las categorías de la medicina eran físico o doctor en medicina, cirujano latino, cirujano romancista, flebotomista y boticario o farmacéutico (Valle y Caviedes, *Obra completa*, p. 52)

a su ignorante esportillo.
Nuevo aderezo a la mula,
también de gala le hizo,
porque lo bruto quedase
de todo punto vestido (44, vv. 9-32)[10].

Sin negar que éstas son burlas tópicas, no nos olvidamos que Valle sí tenía presente a Quevedo. No sería descabellado pensar en algún eco o recuerdo de ciertos pasajes del *Sueño de la Muerte* del autor peninsular: «fueron entrando unos médicos a caballo en unas mulas […] guantes en infusión, doblados como los que curan; sortijón en el pulgar con piedra tan grande, que cuando toma el pulso pronostica al enfermo la losa». Y allí mismo añade Quevedo que los médicos

> ensartan nombres de simples que parecen invocaciones de demonios: buphthalmos, opopanax, leontopetalon […] petroselinum […] Y sabido qué quiere decir esta espantosa barahúnda de voces tan rellenas de letrones, son zanahoria, rábanos y perejil, y otras suciedades[11].

Hay, entonces, una coincidencia tópica entre los dos segmentos citados —algo que Carilla, sin embargo, ve como imitación directa (pp. 225-226)—. Son, sin duda, coincidencias, pero, sugiero yo, con una diferencia importante. Si en el caso de Quevedo se trata de una sátira general de los médicos, ya sea tópica o sobre las prácticas medicinales de su momento, en Valle y Caviedes la temática crítica —o ideológica— recae fuertemente sobre el Perú y sus conocidas contiendas entre criollos y peninsulares[12]. Don José Miguel de Ossera y Estella —uno de los médicos satirizados en el poema— había nacido en Zaragoza y había sido médico de don Juan José de Austria antes de llegar al Nuevo Mundo —hacia 1688— con el séquito del virrey Conde de la Monclova; esto en calidad de Médico de Cámara. Luego, rápidamente, alcanza el cargo de «Protomédico de Lima». El poema de Valle se mofa de la inteligencia de este médico, diciéndonos que «Protoverdugo de herencia / Osera a Bermejo hizo, / por su última y postrera / disposición de jüicio» (44, 104). En estos versos la referencia a la «postrera disposición» o agilidad mental de Ossera se lee, escatológicamente, como una última evacuación intestinal. Aquí la visión burlesca de Valle parece asumir una voz anti-peninsular al unirse a ciertas críticas del momento que alegaban que este médico Ossera, habiendo venido de España, «desconocía el temperamento de la tierra y la virtualidad de los fármacos locales»[13]. Por otro lado, Francisco

[10] García Cáceres nos recuerda que «durante el virreinato de don Luis Jerónimo Fernández de Cabrera y Bobadilla, mejor conocido como el Conde de Chinchón, en la primera mitad del siglo XVII, décadas antes de la maduración de Caviedes, se estableció la obligación de los doctores en medicina de vestir con ciertos atuendos»; y añade que esto fue descrito por Valdizán en *La Facultad de Medicina de Lima, 1811-1911* (143, n. 44). Ver también Reedy.

[11] Quevedo, *Sueños,* pp. 187-189.

[12] Esto es algo que ha sido bien tratado por la crítica cultural. Sugiero, entre otras aproximaciones, los trabajos de Mazzotti.

Bermejo y Roldán, el otro médico satirizado en el poema por su despliegue de vestimentas y latinajos, después de mucha solicitud a la corona, también alcanza el puesto de Protomédico de Lima en 1692. Este otro era un hidalgo criollo y personaje de importancia dentro del sistema virreinal peruano; es decir, un buen representante de la hidalguía criolla que ejercía presión para asumir lugares de importancia y poder. La visión satírica de Valle, sin embargo, como hemos visto, arremete también contra el criollo (recordemos los versos ya leídos sobre la ostentación en el vestir y el hablar).

Ahora, como he mostrado en otro lugar, aunque a primera vista esta doble crítica podría verse como una contradicción ideológica por parte del poeta virreinal, no lo es: más bien forma parte del proceso satírico de Valle y Caviedes, quien no toma una posición crítica unidimensional, sino que recoge las múltiples y contradictorias opiniones y voces que se escuchaban en su contorno virreinal peruano[14]. Lo que nos concierne aquí, sin embargo, es apuntar que el eco satírico que se podría escuchar de Quevedo, en Valle y Caviedes se nutre de un referente propiamente americano. Se «americaniza», por así decirlo. Veamos.

Hay otro poema que reiteradamente se ha visto como «emulación» por parte de Valle y Caviedes. Se trata de una tópica burla de la prostituta infectada por la enfermedad venérea. En palabras de Emilio Carilla

> Caviedes imita en diversas oportunidades poemas quevedescos. No exagera, sin embargo, los préstamos, préstamos que, por otra parte, se mezclan ingeniosamente a la pluma ágil de «el poeta de la ribera» [es decir, Valle]. Un ejemplo: el romance *A la bella Arnada* esta calcado en gran parte sobre uno de Quevedo (*Cura una moza en Antón Martín la tela que mantuvo*).

La comparación o préstamo lo halla Carilla en el cotejo de las siguientes estrofas. En Valle y Caviedes:

> Purgando estaba sus culpas
> Arnada en el hospital,
> que estos pecados en vida
> y en muerte se han de purgar…

Y en Quevedo,

> Tomando estaba sudores
> Marica en el hospital,
> que el tomar era costumbre
> y el remedio es el sudar… (Carilla, pp. 224-225).

A pesar de posibles coincidencias entre los dos autores, es claro que, como en el caso anterior, también se trata de tópicos literarios. Esté o no imitando directamente a Quevedo en esos poemas —algo posible— es importante ver que Valle y Caviedes nuevamente recontextualiza la herencia literaria en una situación crítica directamente relacionada al virreinato.

[13] Valle y Caviedes, *Obra completa*, p. 865.
[14] Ver Lasarte, 2006, pp. 21-23.

En otro lugar, aunque no en lo tocante a Quevedo, ya me había acercado a este poema sobre la mujer sifilítica, titulado «A una dama que por serlo paró en la caridad»[15]. No voy a repetir mi análisis, que mostraba una visión bastante particular de la misoginia de Valle, pero sí vale la pena sugerir que, aunque sea o no una imitación directa de Quevedo, sí es una imitación que se remonta, por extensión, a esa «alma» o «sombra» de Quevedo que andaba penando al escritor virreinal; y es un poema que conlleva un jocoso suplemento referencial sobre los conflictos que se daban en torno a la minería en el virreinato del Perú. Los versos del poema de Valle pasan revista jocosa y grotesca a los estragos del llamado mal de bubas, en estrecha relación con el negocio de la prostituta y su deseo de recuperar la lozanía que le permitiese continuar sus ganancias. La metaforización que usa el poeta combina varios códigos: la sexualidad, la enfermedad y sus posibles curaciones, el negocio y la minería. Reitero que no voy a repetir mi análisis, pero hay que mirar algunas cosas de cerca. En Quevedo la referencia a la cura de la sífilis de la mujer, como vimos arriba, es la «de tomar sudores», y — añadimos— tal cura se llevaría a cabo con el llamado «palo santo» o «guayaco» traído de las Indias (recordemos, como lo hace también Carilla, el conocido episodio del soldado que tomaba «sudores» en el *Coloquio de los perros* de Cervantes).

La cura que recibe la «dama» limeña, sin embargo, es otra: es la que se hacía con el frote de mercurio, asunto que le lleva a Valle y Caviedes a elaborar un serie de chistes en torno a la descripción de la mujer en términos astrológicos (*v.g.* la estrella, los luceros, Venus, y Mercurio)[16]. Cito una estrofa:

> De su estrella se lamenta
> porque en luceros peligra.
> si cuanto causó la Venus
> con el mercurio no quitan (81, vv. 33-36).

Pero más importante para nuestro asunto aquí, es la siguiente estrofa:

> A puro azogue, presume,
> la tiene de volver piña
> [...]
> la que tiene más estacas
> que todas las de las Indias (81, vv. 89-96).

[15] Ver Lasarte, 2006, pp. 137-145.

[16] En los siguientes versos el conceptismo satírico de Valle y Caviedes recoge la conocida metaforización enaltecedora de la belleza femenina en función de astros celestiales, pero es una descripción que dialoga con la actividad sexual. Vemos que la mujer se queja de su «estrella», expresión que tiene varias connotaciones. Es, literalmente, un lamento ante su destino, sus «astros», pero el lamento simultáneamente encierra otra significación que nos conduce a la enfermedad venérea. Para el caso habría que recordar que los astros andaban muy estrechamente relacionados con la sífilis. Francisco López de Villalobos explica que: «Astrólogos dicen que por conjunción / De Saturno y Marte, el tal daño ha sido; / Saturno es señor de la adusta pasión, / Y Marte de los miembros de la generación, / Por donde este mal en el comienzo ha venido» (455).

La dama peruana, estropeada por el llamado «mal de bubas», desea recuperar la juventud que su profesión requiere, y se imagina que el azogue puede ser la solución para convertirla nuevamente en una fruta fresca, en una «piña». Es una fruta, sin embargo, que se halla cubierta de espinas, algo que en el poema de Valle alude a las marcas que la mujer tendría en la cara, pero aun de mayor importancia es el hecho de que se trata de una fruta americana —y bautizada así por Gonzalo Fernández de Oviedo—[17]. Pero la palabra piña, según el *Diccionario de Autoridades,* era también «una porción de plata pura»; es decir, la depurada por el azogue. Hay, entonces, una burla de la «pureza» de la dama, pero en diálogo semántico con su sexualidad y la naturaleza americana. Tal cruce se observa también en el siguiente verso, donde leemos que la mujer tiene «más estacas que todas las de las Indias». ¿A qué se refiere el poema con tener estacas? Podría ser una alusión fálica, o una referencia jocosa a las espinas de la piña con la cual se quiere asociar, pero la palabra «estaca» también tenía una significación relacionada a la riqueza minera del Nuevo Mundo, y del Perú. En el *Diccionario de la Academia* leemos que «estaca» indica la «pertenencia de una mina que se concede a los peticionarios mediante ciertos trámites»[18]. Sobre el cuerpo de la dama se escriben y se inscriben, entonces, las riquezas y las enfermedades del nuevo continente. De inmediato, el posible diálogo que establece el poema entre las bubas y las abundantes venas minerales del Perú se intensifica cuando leemos que, en el caso de esta «dama»

> Venganza es de las estafas,
> si a sus amantes decía:
> «El alma den», cuyo azogue
> devengó Huancavelica (81, vv. 101-104).

Estos versos del poema hacen referencia a la competencia que existía, en la época, entre las minas peruanas de Huancavelica y las españolas de Almadén. La dama o prostituta le pide a sus clientes que «el alma den», expresión que reverbera sobre la explotación económica, el desvarío moral, y, quizás, la muerte como resultado final del contagio venéreo. El poema de Valle enlaza, entonces, un tópico literario, usado por —entre muchos otros— Quevedo, con una realidad muy americana.

Atemos algunos cabos. Tanto este último poema como el anterior donde se burlaba de la ropa y los latinajos de los médicos, han sido vistos por varios críticos como ejemplo bastante directo de la influencia de un autor sobre el otro. Lo que observamos, sin embargo, si es que hay imitación directa, es que se trata de una imitación que al recontextualizar los temas en una realidad americana, expresan la contradictoria situación del sujeto novomundano en relación con el peninsular. Se podría pensar,

[17] A la piña le dedica todo un capítulo, y entre los elogios leemos que «es única […] en hermosura de vista, en sabor, en olor; porque todas estas partes en un sujeto o fruta no lo he visto así en otra fruta alguna» (p. 191).

[18] En el diccionario de 1780 ya se veía que «estacarse» era «aplicarse, apropiarse, señalarse y tomar para sí algún […] espacio de tierra en las vetas de las minas».

entonces, que estos ejemplos textuales conllevan ecos —conscientes o no— de esa «sombra» de Quevedo que —como nos dice Valle— andaba penando su producción literaria. Me atrevo a conjeturar que sí. Pero, ¿se trata acaso un deseo de sobrepujar, o criticar la escritura de Quevedo? ¿Habría algo en la producción tan copiosa de su precursor que le podría haber disgustado a Valle? No lo creo.

Un oteo a la crítica en torno a la obra de Quevedo —y una mirada sumaria a su obra— muestra que en realidad las preocupaciones del autor en torno a la Indias Occidentales, es decir, América, se concentran más que nada en una reflexión moral y crítica —estoico-cristiana— sobre la codicia, emblematizada por el conquistador que llega al Nuevo Mundo. Las lecturas que pudo hacer Valle de Quevedo, entonces, no le darían razón para quejarse del autor español y su aproximación ideológica hacia el Nuevo Mundo. Si bien el autor peninsular pudo tener una visión convencional de la época sobre la inferioridad del indígena[19], su escasa referencia al Nuevo Mundo no comparte las denigraciones que algunos peninsulares hacían del criollo. Sugiero aquí —algo que debe seguir elaborándose— que la relación de Valle hacia Quevedo es, por un lado, de orden literario, pero, por otro, al hablarse de una «sombra que anda en pena», es decir, molestando, pareciera aludir a posibles complejidades en torno a la relación o apreciación que el escritor del Nuevo Mundo tenía ante sus precursores, o contemporáneos peninsulares.

Para argumentar este último punto valdría la pena recordar ciertas quejas del contemporáneo peruano de Valle, Juan de Espinosa y Medrano, «el Lunarejo». Éste se lamentaba de la situación marginal del letrado o escritor virreinal peruano con relación al peninsular. En su conocido despliegue de envidiable erudición, su *Apologético en favor de don Luis de Góngora,* por ejemplo, en la dedicatoria al Conde Duque de Olivares, le recuerda que vive muy «distante del corazón de la monarquía», y añade que, por lo tanto, él y sus compatriotas se hallan «poco alentados del calor preciso con que viven las letras, y se animan los ingenios» (p. 126). Simultáneamente, en su advertencia al lector, recuerda que los criollos como él viven «muy lejos [...] y, si no traen las alas del interés, perezosamente nos visitan las cosas de España»; y de inmediato se percibe una nota de sarcasmo: «¿Pero qué puede haber bueno en las Indias? ¿Qué puede haber que contente a los europeos que desta suerte dudan? Sátiros nos juzgan, tritones nos presumen, que brutos del alma: en vano se alientan a desmentirnos máscaras de humanidad» (p. 127). La queja de Espinosa y Medrano se dirige, en parte, a la poca importancia o reconocimiento que se le da al hombre de letras en el virreinato del Perú. La posición criolla de Espinosa y Medrano no es anti-española. Su libro se abre con una alabanza a la corona y al Conde Duque de Olivares y, recordemos, se trata de una defensa de Góngora. El Lunarejo, sin embargo, aquí, y también en su «Prefacio al lector» del volumen correspondiente a la *Lógica,* de su *Philosophia Tomisthica,* en palabras de Mabel

[19] Riandière La Roche, 1991, pp. 15 y ss.

Moraña, expresa una incipiente «voluntad de identificación de un estilo hispanoamericano de época, de claras connotaciones ideológicas»[20].

Ahora, no propongo que Valle y Caviedes exprese una inseguridad o queja similar a la del Lunarejo, pero sí creo que mirando bien su producción poética, tanto satírica como seria, se puede rescatar una toma de conciencia en torno a la conflictiva relación que el ejercicio de su escritura pudo tener para con la creación literaria peninsular; relación que se posa sobre la memoria o alma de Francisco de Quevedo. Finalmente, hay que sugerir que esta escritura doble, que imita pero que imita con cierta preocupación, nos lleva a recapacitar, en un sentido más general, sobre las relaciones culturales de dependencia entre la periferia virreinal y la metrópolis peninsular que se daban en el momento y que se intensificaron con el pasar del tiempo.

Bibliografía

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Arellano, I., *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa,* Pamplona, Eunsa, 1987.

Bloom, H., *The Anxiety of Influence: a Theory of Poetry,* New York, Oxford University Press, 1997[2].

Calvo Villanueva, P., *El universo satírico de Juan del Valle y Caviedes,* Illinois, Diss. University of Illinois, 1993.

Carilla, E., *Quevedo (entre dos centenarios),* Tucumán, Universidad Nacional de Tucumán, 1949.

Espinosa Medrano, J. de, *Apologético en favor de don Luis de Góngora,* ed. L. J. Cisneros, Lima, Universidad de San Martín de Porres, 2005.

García Cáceres, U., *Juan del Valle y Caviedes: cronista de la medicina,* Lima, Universidad Peruana Cayetano Heredia, 1999.

Fernández de Oviedo y Valdés, G., *Historia general y natural de las Indias,* Asunción, Editorial Guaranía, 1944, vol. 2.

Lasarte, P., *Lima Satirizada (1598-1698): Mateo Rosas de Oquendo y Juan del Valle y Caviedes,* Lima, Universidad Católica del Perú, 2006.

López de Villalobos, F., «El sumario de la medicina con un tratado de las pestíferas bubas», *Algunas obras del doctor Francisco López de Villalobos,* Madrid, La Sociedad de Bibliófilos Españoles, 1886, pp. 297-480.

Mazzotti, J. A., «La heterogeneidad colonial peruana y la construcción del discurso criollo en el siglo XVII», *Asedios a la heterogeneidad cultural. Libro de homenaje a Antonio Cornejo Polar,* coord. J. A. Mazzotti y J. Zevallos Aguilar, Philadelphia, Asociación Internacional de Peruanistas, 1996, pp. 173-196.

Mazzotti, J. A., «Resentimiento criollo y nación étnica: el papel de la épica novohispana», *Agencias Criollas. La ambigüedad «colonial» en las letras hispanoamericanas,* ed. J. A. Mazzotti, Pittsburgh, Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, 2000, pp. 143-160.

Mazzotti, J. A., «Creole Agencies and the (post) colonial debate in Spanish America», *Coloniality at Large. Latin America and the Postcolonial Debate. Critical and Theoretical Approaches,* ed. M. Moraña, E. Dussel y C. Jáuregui, (en prensa).

[20] Moraña, 1998, p. 40.

Moraña, M., *Viaje al silencio: exploraciones del discurso barroco,* México, UNAM, 1998.
Picón Salas, M., *De la conquista a la independencia,* México, FCE, 1969.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1973.
Reedy, D., «Signs and Symbols of Doctors in the "Diente del Parnaso"» *Hispania,* 47, 1964, pp. 705-710.
Riandière La Roche, J., «Quevedo et les indiens du Nouveau Monde. Entre littérature et histoire», ed. A. Breton, J. P. Berthe, S. Lecoin, *Vingt études sur le Mexice et le Guatemala: réunies à la mémoire de Nicole Percheron,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1991, pp. 33-42.
Valle y Caviedes, J. del, *Obra completa,* ed. M. L. Cáceres, L. J. Cisneros y G. Lohmann Villena, Lima, Banco de Crédito del Perú, 1990.
Valle y Caviedes, J. del, *Obra poética,* ed. L. García-Abrines Calvo, Jaén, Diputación Provincial de Jaén, 1993-1994, 2 vols.

Magia barroca, hoy. Interpretación literaria y tradición demonológica para una lectura de Quevedo

Alberto Ortiz
Universidad Autónoma de Zacatecas

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 89-104]

> *Cómo hubiera querido que, sin saber yo que me estaban escuchando, hubieran oído lo que yo dije entre palabra y palabra, para que no pensasen que lo decía por ellos. Si yo me hubiera sentido visto y escuchado por ellos, nunca habría dicho tales cosas ni las habría dicho en el mismo sentido que las dije. Y, de haberlas dicho, tampoco los maniqueos las hubieran entendido en el sentido en que yo las dije.*
>
> San Agustín, *Confesiones,* Libro IX

Evidentemente los demonios deambulan entre la literatura, en ella se perciben aquellos intrínsecos, alentadores de la inspiración, huéspedes del genio, desinhibidores del *eros,* promotores de la sátira, representantes de la introspección melancólica… y aquellos explicitados por el lenguaje, nominales, narrativos, personajes que corresponden a una tradición literaria responsable de transformar su contigüidad horrorizante por la metáfora; pues siempre es más tolerable el símbolo del mal que la factualidad diabólica.

Los autores de los siglos XVI y XVII lo supieron porque su entorno ideológico acrisoló, aprovechó y recreó de diversas maneras el mito alrededor del diablo y sus secuaces en el mundo[1]. Quizás la más execrable haya sido la editada durante los intervalos histérico-colectivos de la «cacería de brujas». Así que resulta natural encontrar en Quevedo una peculiar versión de las ideas demonológicas y mágicas de su época; correspondientes, sin embargo, a la tradición occidental respecto a la discusión de lo maravilloso sobrenatural. ¿Cómo se ha de percibir hoy la presencia del pensamiento mágico-trascendental en la obra lírica de Quevedo? ¿Acaso el lector contemporáneo, ajeno a las coacciones exter-

[1] Ver Ortiz, 2007.

RECIBIDO: 6-10-2008 / ACEPTADO: 3-11-2008

nas de la religiosidad institucionalizada, mas heredero de su sentido, comprende al menos parte de la angustia existencial que acarrea el entramado semántico de los textos quevedescos?

Tanto la distancia entre nuestra percepción e interpretación laicizada de la vida y la expresada por el letrado madrileño, como la diferencia teórico-formativa entre el receptor crítico actual y el lector de la Edad de Oro respecto al imaginario maravilloso tienen en la pulsión escéptica del presente una barrera difícil de salvar, sólo reconocible a través de los métodos de lectura. Glorificaciones y ansiedades exentas del ritual edificante previo, la búsqueda cientificista de respuestas inmediatas, la aceleración artificial de la vida y del tiempo considerados eventualidades finitas y orgánicas, más la vacuidad del pensamiento mágico por saturación comercial supersticiosa, todas polémicas de la contemporaneidad, le fueron casi ajenas al sujeto barroco con fe escatológica. Es probable que únicamente el sentido primario de la angustia ante el binomio vida-muerte, nos identifique. Lo cual no es poca cosa cuando se revisan las tradiciones literarias para actualizarlas con la lectura interpretativa.

Hoy leemos a Quevedo principalmente desde la cátedra universitaria. Lo cual representa una seudo violencia a la intención destinataria incorporada por el autor al texto que pretendía otro tipo de lector. Y es que lo leemos por finalidad objetivada y no por tránsito receptivo, a pesar de que ambos sean pasos implicados en el proceso de reconocimiento hermenéutico; se trata de la experiencia moderna de lectura prejuiciada para comprenderlo, interpretarlo y analizarlo. Especialmente su poesía de línea metafísica atrae al estudiante de letras hispánicas y suele aparecer como pilar formativo en el diseño curricular de los programas y las materias relativas al análisis e interpretación textual de las licenciaturas y los posgrados en Letras.

En este trabajo se presentarán algunas disertaciones principales acerca del lazo que relaciona la tradición del pensamiento mágico-supersticioso en la obra de Francisco de Quevedo con la posibilidad comprensiva por lectores de la época actual. Pues efectivamente, y mediando razones temporales e ideológicas el poeta español tiene resonancias, ecos y tutelajes de la tradición discursiva antisupersticiosa[2] como tópicos de su escritura, mismos que, en primera instancia y lógicamente son mucho más próximos e identificables en el barroco español que en nuestra abierta y multiforme creación poética vigente.

[2] Se denomina «Tradición discursiva antisupersticiosa» al *continuum* de textos escritos por eruditos que, desde el poder religioso y judicial, censuran, prohíben, analizan y alertan a los creyentes, principalmente a ministros de la fe, respecto a creencias heterodoxias que pueden generarse en el seno de la población común, se conservan como parte de las consideradas falsas creencias de rituales autóctonos y de culturas antiguas o se derivan de movimientos disidentes. Este *corpus*, cuya producción e interés más patentes, abarcan de finales del siglo XV a finales del XVIII, está conformado por disertaciones moralizantes, instrucciones para exorcistas, manuales inquisitoriales, demonologías y tratados contra la magia, entre otros. Para conocer los títulos de las obras se incluye un catálogo de tratados demonológicos en Zamora Calvo, 2008, pp. 435-445.

Para describir la anterior relación es preciso dejar asentados los siguientes principios de procedimiento teórico analítico alrededor de la teoría de la interpretación aplicables para el caso:

Primero, existe un imaginario mágico formando parte del pensamiento religioso occidental, posible de reconocerse como tradición. Precisamente esta tradición está armada como discurso desde el poder intelectual, religioso y político. Tiene carácter coercitivo y discriminatorio, pues establece en el «otro» la fuente del error.

Segundo, dicha tradición contiene figuras míticas de eminencia lírica que forman parte inevitable de la obra literaria de los autores que comparten, critican o rompen con ella. El personaje «demonio», «diablo», «Lucifer» o cualquier otra nominación es una de las principales. Sus atributos, características y actividades fueron imaginadas y construidas desde variadas fuentes como el sistema religioso, la cultura popular, la literatura y la disertación teológica.

Tercero, Quevedo utilizó la identidad mutante de la figura tradicional del demonio para mostrarlo a la sociedad en tanto personaje literario[3]. Es decir, por un lado el personaje se presenta con diferentes caras y por otro carece de un significado único. El literato puede dotar de significado el tópico diabólico que construye en la narración o el poema, debido a que su carácter polisémico es una muestra de la saturación que el demonio en tanto símbolo equívoco presenta. La multiplicidad de significados, en este caso demuestra la oquedad del símbolo e incluso la negación de tal símbolo; por ello los literatos diseñan correspondencias novedosas y contradictorias al trazo tradicional del personaje.

Cuarto, todo lector dialoga constantemente con su tradición. El hombre, desde la definición heideggeriana como palabra en diálogo, «Nosotros los hombres somos palabra-en-diálogo»[4] encuentra dentro del texto literario ciertamente la tradición al estilo en que la concibe el microcosmos estético de la obra, pero en esencia se «lee a sí mismo» porque la comprensión de un texto literario es siempre la comprensión de sí mismo en la historia.

Quinto, la exégesis resultante del diálogo se incorpora a la continuidad cultural y puede constituir principio de autoridad. Y esto hay que entenderlo como una función del lenguaje exegético. El hermeneuta lee en vivencia semántica, o sea, transfiere los valores léxicos de la obra a la metodológicamente correcta manera decodificadora para racionalizar y explicar el texto que dice y construye el mundo constantemente.

[3] El estudio específico respecto a la tipología diabólica (personajes) en la obra de Quevedo se estudió correctamente por Duarte, 2004.

[4] Heidegger, 2000, pp. 26-27: «Somos un diálogo, y esto quiere decir: podemos los unos oír de los otros. Somos un diálogo, y esto viene a significar además: somos siempre *un* diálogo. La unidad del diálogo consiste, por otra parte, en que en la Palabra esencial se hace patente lo Uno y lo Mismo en que nos unificamos, sobre lo que fundamos la unanimidad, lo que nos hace propiamente uno mismo. El diálogo y su unidad soporta nuestra realidad de verdad».

Y sexto, la lectura actual interactúa con ciertas líneas de la tradición occidental desde verdades poéticas y supuestos maravillosos que prejuician positivamente el diálogo. Antes de reconocer la versión demonológica de Quevedo, se tiene información que abre las hipótesis de entendimiento y posibilita la comunicación. Nadie se encuentra frente al decir del texto literario indemne y sin información previa. Especialmente el lector con trayectoria académica.

De inicio, con el objetivo de explicar cómo se perciben el día de hoy las referencias a la magia y a la demonología dispuestas en la obra de Quevedo, se debe reconocer que toda tradición expresiva mágica desvela su lirismo como mito, justo el discurso a interpretar por antonomasia. Y con certeza aplica para el presente tema que toda comprensión moderna inicia en la percepción simbólica del esquema narrativo, mítico / literario. La concomitancia entre el tópico mágico y la obra literaria depende del uso integral o parcial del mito que explica al ser en tránsito trascendental. La importancia del tópico demonológico en la tradición discursiva de la Época de Oro señala claramente la necesidad de explicar, mediante la literatura y otros medios, la estética y sobre todo, la ética de dicho tránsito.

Ahora bien, a diferencia del lector barroco quien se atiene a la autoridad religiosa como único agente y sentido revelador del texto, expuestos a la manera de una inequívoca explicación autosuficiente; para el lector actual el mito tiene posibilidades infinitas de interpretación, incluida la teológica. De entrada se trata de una lectura literaria o que tiende a reconstruir la obra como si fuera una pieza literaria, no se trata de una lectura con fines edificativos o moralizantes, sino culturales y de investigación, además las conclusiones están constantemente sujetas a revisión desde diversas perspectivas teóricas, buscando dilucidar las estructuras míticas originales o mitemas y reconocer las posibilidades simbólicas del mito para conectarlas con piezas similares.

> La hermenéutica contemporánea hace suya esta lección al meterse de lleno en el asunto de los *mythos,* definidos como un discurso *holístico,* sistémico o estructural, formado por simbolizaciones, o sea, por oraciones parciales de manera tal que cualquier alteración de las partes, altera el todo[5].

La interpretación del mito no sólo forma parte inherente del reconocimiento de la tradición sino que representa un ejemplo clave para dilucidar el problema de la interpretación de textos literarios. Mito y literatura pueden utilizar formulaciones de sentido lírico aparentemente prefijado y elaborar nuevas estructuras lingüísticas para coordinarse con los discursos previos y paralelos.

Este es el trabajo incesante y codificador que ejerce la coordinación lectora de los discursos; una idea planteada desde un discurso sin forma literaria se conecta con la obra literaria que sí contiene la poética de tal idea, o la idea en tanto acontecimiento cultural nace gracias al mito (fun-

[5] Palazón, 2001, p. 16.

dacional o cosmogónico) y se expresa literariamente por su naturaleza lírica, o la literatura como verdad plural y perenne abre las contingencias de planteamiento y reconsideración de sus ideas para que sean utilizadas en otros tratamientos con fines analíticos y no artísticos. En cualquier opción, singular o mixta, el lector no ingenuo obtiene, al menos, los códigos de representación mitológica de la obra literaria pertenecientes a la época o insertos intencionalmente por el autor, además de las percepciones de la continuidad discursiva a través del tiempo histórico-cultural.

El mito integra y revela eventualmente las posibilidades del imaginario colectivo alrededor de la magia y sus actores primordiales, comprometiendo la propia circunstancia histórica del lector:

> Si el imaginario en cualquiera de sus formas es una realidad, entonces tanto el autor de un texto como su posible lector no pueden evitar que se refleje en el texto y en la interpretación del mismo. Por lo tanto, entender y comprender un texto, implica identificar tanto el imaginario del autor como la del lector, pues ambos han sido configurados por su propia contextualidad, creando modelos que son, a fin de cuentas, los que guían los comportamientos de los hombres y los que están en la base de su noción misma de realidad. Recordemos que las significaciones imaginarias no representan algo sino que son algo así como las articulaciones últimas que una sociedad dada impone al mundo, que se impone a sí misma y a sus necesidades; son los esquemas organizadores, condición de posibilidad de toda representación[6].

En cuanto al reflejo de las ficciones sociales en la obra de Quevedo, el mito alrededor de la demonología perteneció y formó parte principal del imaginario mágico de su época, el discurso que utilizó para sus fines satíricos provino de diversos mitos y de diversas culturas (por ejemplo la construcción de la figura diabólica) el cual se discutía tanto en las disertaciones teológicas como en las estéticas (la pintura y las representaciones teatrales fueron medios predilectos). En ambas modalidades el fin era la censura, la prevención, la prohibición y el aleccionamiento.

Si bien nunca total ni exactamente, pues así funciona la interpretación de textos, el pensamiento mítico de las supersticiones barrocas se puede comprender hoy mediante la lectura del genio literario representado por Quevedo gracias al propio proceso hermenéutico que permite dialogar y llegar al acuerdo de la verdad textual, pero también gracias a que el lector de literatura moderno contiene, como parte de su información previa a enfrentarse al texto, estructuras míticas similares e información del simbolismo mágico; porque el discurso alrededor de las supersticiones no es, ni con mucho, un discurso agotado, sino una tradición de la cultura occidental que puede ser percibida y comprendida casi por cualquiera de sus herederos copartícipes, en especial por el exégeta, independientemente de la época en que viva:

> Estos primeros renglones, que suelen, como alabarderos de los discursos, ir delante haciendo lugar con sus lectores al hombro, píos, cándidos, bené-

[6] Sobrino, 1998, pp. 142-143.

> volos o benignos, aquí descansan deste trabajo, y dejan de ser lacayos de molde y remudan el apellido, que por lo menos es limpieza. Y a Dios y a ventura, sea vuesamerced quien fuere, que soy el primer prólogo sin tú y bien criado que se ha visto, o lea, o oiga leer[7].

La conjunción de horizontes culturales, de suyo enfrentando un problema temporal, entre la obra quevedesca y el lector de letras contemporáneo sufre varios contratiempos que alteran la interpretación. El tránsito modificador de la tradición confirma, como en todos los diálogos hermenéuticos, que dicha tradición se compone en realidad por la continuidad de las rupturas; en otras palabras, tradición y ruptura arman discurso. La comprensión del hecho literario, se manifiesta en tanto «habla» que corresponde al ser y estar en el mundo, a la manera explicada por Heidegger[8]. A pesar de la ruptura como distancia a vencer en la apropiación del significado literario, el lenguaje abre la comunicación, el símbolo enfoca y revela su realidad precisamente gracias a esa distancia productiva y la contradicción concomitante al lector.

Por lo tanto, es comprensible que el demonio que el lector hispanoamericano lee en Quevedo, no sea, a fidelidad, la alegoría de la liturgia cristiana que el barroco representó con todo su dramatismo tragicómico, pues tampoco remite escrupulosamente a las mismas series de significados y es probable que el proceso exegético sea alterado por inferencias lingüísticas, percibidas gracias a la pérdida o la ganancia de léxico referente. Tal acontece cuando el autor utiliza las denominaciones «caldera de Pero Gotero» y «Plutón» para llamar al infierno y al diablo respectivamente, el desuso lingüístico marca distancia filológica en la comprensión. Se trata en principio de la diferenciación entre sistemas expresivos con sentido estético que va construyendo el camino metodológico para la racionalización o la justificación del universo, es decir, del contacto y separación entre *mythos* y *logos*.

La literatura trae al lector actual los lugares cosmogónicos y generadores de preceptos éticos que las representaciones del imaginario llenan con significados recreados por los esquemas culturales y los métodos de lectura comprensiva. La obra literaria acarrea la funcionalidad fundadora del mito, presenta las cadenas de símbolos que deben «decir» a través de la lectura y de acuerdo al conocimiento e hipótesis que la tradición otorga a cada lector en papel de hermeneuta.

Este primer acercamiento, por cierto, no tiene obligación de dirigir a conclusiones comunes; de hecho la polémica, la diferencia, la divergencia de posiciones ideológicas son imprescindibles para avanzar hacia la exégesis nunca totalitaria ni completa, sino acertada y validada por el propio «decir» del texto. Así lo sabe y muestra Quevedo:

> No se escandalice del título; créame y hártese de dueña vuesa merced, que podría ser diligencia para excusarla. Si le espantare, conjúrela y no la lea ni la

[7] Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, p. 9.
[8] Ver Heidegger, 2002.

> dé a los diablos; que suya es. Si le fueren de entretenimiento, buen provecho le hagan; que aquél sabe medicina que de los venenos hace remedios, y agradézcame vuesamerced que por mí le enseñan las dueñas, que chían y tientan[9].

Es posible, entonces, y hasta deseable en primera instancia no «leer» el mismo demonio, fenómeno mágico o invectiva social que Quevedo «escribió», para luego poder llegar con mayor seguridad hermenéutica a la verdad de la obra literaria. Su andamiaje tiene un contexto sociocultural, una tradición estructuradora del mito y unos referentes simbólicos que no encajan a la perfección con los hitos actuales de un interesado en su obra. Sin embargo son estas mismas diferencias las que abren la comprensión lectora.

En general, ejemplificando dicho desajuste, el mito cosmogónico cristiano y su énfasis demonológico se recrea en América con diversos sincretismos locales que no son necesariamente equivalentes a la tradición que los alimentó. El caso puede ser fácilmente asimilado y comprobado desde un ejercicio de comparación entre el tratamiento del tema en los textos quevedescos y los postulados doctrinales de persecución idolátrica en textos americanos de la misma época (*El tratado de las supersticiones* de Hernando Ruiz de Alarcón, por ejemplo); instalando como ejes diferenciadores los personajes criticados por su disposición al mal y la notoria equivalencia de categorías sociales y éticas.

De tal manera que mientras Quevedo reúne en su diatriba infernal a todo tipo de sujetos europeos, con pleno dominio del lenguaje satírico según la diversidad de estratos sociales, jerarquías, puestos, oficios, humores, pecados y miserias, la crítica escrita y oral en América se enfoca principalmente al indígena americano y sus reincidencias idolátricas. El sujeto depositario del error cambia, de la pluralidad social a la generalización del concepto «indio». Lo que no se modifica es el conjunto ideológico para calificar al «otro». El lector americano, mestizo, criollo o español, de Quevedo pudo haber experimentado una doble lejanía que eventualmente interpretaría como extrañeza: la espacial frente a los ejemplares humanos ridiculizados por Francisco de Quevedo y la fidélica frente a la preocupación de los resabios idolátricos a su alrededor. Esta es la tradición discursiva que requiere interpretación, tanto en la obra literaria como en el tratado doctrinal.

En nuestra actualidad el resultado es la construcción idiomática de un concepto limitante del entendimiento conceptual entre el horizonte barroco, quevedesco en este caso, y el horizonte descifrador del lector profesional de literatura; la lengua aparece como si fuera un sistema de símbolos distanciado que la lectura propone indispensablemente cual distancia para salvar.

El trabajo de interpretación requiere de aperturas, contra esta necesidad subsiste el hecho de que el lenguaje escrito fija una de las muchas posibilidades de escritura de la idea, eliminando a las otras igual de pro-

[9] Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* p. 10.

bables e importantes y además cierra en el código lingüístico su posibilidad de concreción externa. Mas esta imagen de doble hermetismo simbólico y gráfico significa, en aparente paradoja, la puerta que el texto abre al hermeneuta. Efectivamente, la palabra tiende sus propios lazos para conectarse a la tradición y a los discursos que la explican. En esta continuidad están las inferencias del lector, su oportunidad para acercarse a la verdad del habla literaria y su comprensión útil para revitalizar los horizontes culturales.

En propiciar el acercamiento de los discursos personales y pertenecientes a dos o más, probablemente diferentes, tradiciones, se encuentra la función dialogizante para que el sujeto lector se apropie de los significados, así el acontecimiento subjetivo a comprender, llamado texto artístico, se actualiza y se entiende como sentido[10].

El proceso de interpretación provoca también la respuesta del texto, y, muy importante, de otros textos con similares cargas de significado, y temas en común, por ello se habla de un diálogo. En el caso de Quevedo cuando ofrece la figuración lírica de un mundo demoníaco satírico[11] y no grave a la manera de los tratados demonológicos de la época, como el de Martín del Río[12], quien es contemporáneo al autor, abre de mejor manera la comprensión actual y especializada del estudiante de letras a su literatura, porque la angustia existencial por la trascendencia se «suaviza» con el tratamiento lúdico.

> Como en la prosa barroca de Quevedo y Vélez de Guevara, el Demonio y el Infierno han perdido ya gran parte de su carácter terrible —reservado *ad usum predicatorum*— y se convierten en instrumentos al servicio de unos intereses muy determinados, no siempre vinculados al carácter religioso y que mantienen para la dimensión escatológica una función de auténtica «cárcel de papel» a la que se condena la disidencia[13].

Así aparecen por el propio decir de la obra dos puertas para la comprensión: el significado crítico-burlesco del demonio ridiculizado frente al significado teológico del demonio instigador descrito en el tratado de magia barroco:

> Estábase Plutón embobado oyéndolos. [...] Diose Plutón una gran palmada en la frente, y dijo: «¡Miren qué traza de diablo es ésta! Ya no es el infierno lo que solía, y los demonios no valen sus orejas llenas de agua». [...] Éste es tonto y no sabe lo que se diabla[14].

No se olvide que el discurso grave, no necesariamente literario, pero igual componente del mito de la magia, propio para las interpretaciones, se encuentra en la tradición textual censora escrita desde el poder erudito y religioso. Aparte de la obra latina[15] de Martín del Río, un poco

[10] Ver Ricoeur, 1995, p. 85.
[11] Ver Quevedo, *Discurso de todos los diablos*.
[12] Ver Del Río, *Disquisitionum magicarum libri sex*.
[13] Ruiz Pérez, 1988, p. 108.
[14] Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* p. 21.

antes, en y después del tiempo en que vivió Quevedo se escribieron y editaron contundentes tratados antisupersticiosos o demonológicos en castellano, en verdad importantes para la consolidación de esta tradición en el imperio español: el *Tratado de las supersticiones y hechicerías* de Martín de Castañega[16], la *Reprobación de las supersticiones y hechicerías* de Pedro Ciruelo[17] y el *Tribunal de superstición ladina* de Gaspar Navarro.

Por lo tanto el Barroco nos muestra una cara demoníaca parodiada y ridiculizada en los personajes de los textos satíricos de Quevedo y una faceta dogmática preocupada por el control de las creencias mágicas en los tratados antisupersticiosos. La conjunción puede resultar al final una presencia maligna mucho más cercana a la realidad cotidiana, pero como en la obra quevedesca está más próxima al grotesco actuar del hombre necio o equivocado, a quien se censura, cualquier sujeto puede identificar su labilidad, su imperfección, ahora sin el temor doctrinal formativo de un terrible escarmiento ultraterreno, aceptando la condición contradictoria del ser humano y la propia falibilidad dentro de la narración o poema, ya que ambos arman la *poiesis* que transmite magia y mensaje al lector.

Quevedo es un buen ejemplo de la importancia que tiene relacionar las partes con el todo para reconocer el contexto desde el cual se genera la obra, por medio de ella y en contraste, es posible extender la interpretación a la sociedad en que nace, leer al autor conduce a leer y comprender el horizonte cultural e ideológico que sostiene el entramado semántico. Para el caso, en una especie de juego de contrarios o espejo deformador, debido a que el tratamiento de la superstición en la época, asunto de teólogos, pasó a los literatos; aquéllos examinaron el tema con herramientas escolásticas y éstos redactaron sátiras y dramas moralizadores.

La impronta satírica quevedesca no influiría en mayor grado para la reconvención moral de los individuos desde la lectura actual, porque la distancia no es sólo temporal e ideológica sino de formas y métodos de enseñanza-aprendizaje, pero la comprensión lectora del estudiante de letras sí destacaría los recursos humorísticos, en especial la burla por medio del juego de palabras, esencialmente cercanos a la ironía moderna[18]. Además reconoce la diatriba moral gracias a referentes históricos, aunque se suele tropezar con dificultades filológicas:

> «No os canséis, dijo, llamadme a la Buena dicha, que por otro nombre se llama la diabla Prosperidad». Y luego de lo último de todo el cónclave salió

[15] No se debe olvidar el aporte que representa las obras demonológicas en latín de Francisco Torreblanca Villalpando, la primera editada en 1618 y la segunda en 1623.

[16] Este es el tratado del cual fray Andrés de Olmos hará una imitación y traslación para fines evangelizadores en la Nueva España. Hay edición moderna de ambos por Muro Abad y Baudot, respectivamente.

[17] La primera edición en Salamanca data de 1538, pero se consultó la de 1628 salida en Barcelona.

[18] Lo corrobora la experiencia docente personal en materias universitarias, mediante el uso constante de textos del autor en las materias de comprensión, interpretación y análisis de textos literarios.

> ella muy presumida y descuidada. Púsose delante, y en viéndola el rebelde serafín, el nuecero amotinado, dijo: «Mando que todos vosotros tengáis a la Prosperidad por diabla máxima, superior y superlativa, pues todos vosotros juntos no traéis la tercera parte de gentes a la sima que ella sola trae»[19].

Además de los citados, fragmentos pertenecientes a tres textos, de diversos momentos narrativos y poéticos en los que el autor recrea la percepción del mito respecto a la tradición antisupersticiosa, representan la lectura que aquí se quiere proponer: los *Sueños*[20], el *Discurso de todos los diablos, Infierno enmendado o El entremetido y la dueña y el soplón*[21] y el *Libro de todas las cosas y otras muchas más*[22]. En cada caso el tratamiento satírico contrasta con la disertación teológica, como se indicó antes, pero concuerda con la contigüidad diabólica y la percepción social acerca del mito. En cuanto al primer texto:

> Los *Sueños* describen una serie de recorridos figurados, en los que se dibujan de forma arquetípica los problemas y fallas de la sociedad española del siglo XVII. Están estructurados por el diálogo entre el autor y distintos personajes que lo guían por la realidad del mundo moderno. Entre los distintos tratados destaca *El alguacil endemoniado,* en el que el autor acude a visitar al licenciado Calabrés, y lo encuentra exorcizando a un alguacil. El demonio, interrogado por el autor, va describiendo la organización, penas y habitantes del infierno. En el *Sueño del infierno,* Quevedo es llevado a un recorrido infernal e interroga a diversos demonios sobre sus funciones, y a los condenados y herejes sobre sus penas[23].

La herramienta onírica posibilita al autor la oportunidad de plantear verosimilitud sin el compromiso de la fidelidad histórica, evadiendo el probable problema preceptivo acerca de la congruencia estilística. En especial la propia identidad del sueño, tópico recurrente en la historia de la literatura[24], se encuentra próxima a la imaginación, la fantasía y el pensamiento mágico, por lo que no sorprende que Quevedo lo utilice precisamente para discurrir, empleando tono crítico, entre diablos acusadores y personajes-tipo ubicados en el umbral del infierno, el limbo y el cielo.

Esta especie de romería[25] de sujetos resucitados arguyendo sus «cualidades» camino a la justicia final que se describe como un gran teatro infra-mundano e inmoral, revela, metáfora a metáfora, imagen por imagen, descripción por descripción, la condición imperfecta de los partici-

[19] Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* pp. 52-53.

[20] Quevedo, *Los Sueños.*

[21] Quevedo, *Discurso de todos los diablos.*

[22] Quevedo, *Obras festivas.*

[23] Torijano, 2004, p. 223.

[24] Recuérdese que más adelante, en el siglo XVIII, Torres Villarroel escribirá varios textos conocidos como «sueños» siguiendo a Quevedo. Incluso, uno de de ellos, fechado en 1728, se titula *Visiones y visitas de Torres con don Francisco de Quevedo por la corte.* Para mayor información véase el estudio de Martínez Mata, 1990.

[25] Patente muestra es el desfile de pecadores, resucitados para la ocasión en el *Sueño del juicio final.*

pantes sociales, reconocibles en la época barroca y en la actualidad, merced al magistral uso de la sátira al estilo de Juvenal y Persio.

> Nada escapa a su actitud censoria, con la relativa excepción de los enunciados fundamentales del dogma católico. En todo lo demás pone un cúmulo de desconfianzas su radical pesimismo, suelo nutricio en que germina y crece su sátira, lo que le conduce a una actitud universalmente desmitificadora, típica del hombre desengañado que todo lo ve desde el envés. […] De ahí su inquina contra la credulidad de sus contemporáneos, actitud que nos parece preludiar la que un siglo más tarde dará singularidad al pensamiento de Feijoo[26].

El sentido quevedesco antisupersticioso es un espacio de acción para los personajes, ligado a un ambiente dislocado y contradictorio, (el poco serio comportamiento de los pecadores en el juicio final, estando al umbral del infierno), su esquema narratológico mágico y fantástico está basado en proponer un mundo de irreductible locura humana, (como si los estereotipos, es decir los hombres, nada hubieran aprendido con la muerte terrenal, ya no digamos en el transcurso de su vida), que tiene como meta inmediata la crítica a la necedad, a la inmoralidad, a la hipocresía en materia de fe católica y a todo lo que se consideraba entonces un equivocado comportamiento social[27]. Justo los factores en los que se basan los tratados demonológicos para criticar a los sujetos supersticiosos.

> Para su espíritu escéptico la credulidad humana era motivo de burla, más todavía que de odio. Es el desprecio por una actitud que le parece alienante e irracional la que le lleva a este género de sátira, donde la mente humana, cargada de pereza, de superstición, muchas veces de miedos absurdos, y siempre de prejuicios, se deja al desnudo en toda su patética endeblez[28].

El segundo opúsculo está evidentemente emparentado con el anterior, para fines de la comprensión del discurso se trata de un mismo tema dispuesto en dos versiones distintas. «Todas estas obras representan una continuación con variantes del *Sueño del juicio final,* como subgénero que ha cobrado dignidad y empaque al tiempo que gana en favor del público»[29]. Así que el panorámico teatro infernal proponiendo la reconvención de los vivos mediante el «espejo de defectos» que resalta el valor de las virtudes cristianas funciona para ambos. Con mayor

[26] Cuevas García, 1983, p. 72.

[27] En este aspecto el opúsculo de Quevedo no está lejano del *Elogio a la estulticia,* y por lo tanto no resultaría descabellado ni ocioso buscar un vínculo erasmista.

[28] Cuevas García, 1983, p. 72.

[29] Esta continuidad temática y cronológica ha sido estudiada por Jauralde, 1983, p. 125: «Curiosamente, a partir del segundo *Sueño,* aparece una dedicatoria "seria". *El alguacil endemoniado* (más tarde *El alguacil alguacilado*) se redacta probablemente entre 1606 y 1607. El tercero, *El sueño del infierno* (más adelante, *Las zahúrdas de Plutón*), lleva fecha prologal y epilogal de 1608. *El mundo por de dentro* es de 1612. El cuarto sueño, el de la muerte (más adelante *Visita de los chistes*), se da a conocer muchísimo más tarde, en 1622. En todos ellos Quevedo recuerda que se trata de una continuación de los anteriores. Todavía se podría hablar del *Discurso de todos los diablos o infierno enmendado,* publicado en 1629, y que recibiría otros títulos (*El entremetido, la dueña y el soplón* o *El peor escondrijo de la muerte* – Zaragoza, 1629–), y hasta de *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* redactada hacia 1635».

peso referencial a personajes históricos en el *Discurso de todos los diablos*, pero con similar sentido crítico hacia la conducta de los hombres en vida, pues entre las alocuciones que se van turnando, producto de confrontaciones, disputas, riñas y diferencias justo en un infierno revuelto supervisado por Plutón, aparecen oficios, estereotipos y perfiles con carga moral por su incorrecto desempeño religioso y social.

> ¡Pues la gentecilla que hay en la vida y las costumbres! Para ser rico habéis de ser ladrón, y no como quiera, sino que hurtéis para el que os ha de envidiar el hurto, para el que os ha de prender, para el que os ha de sentenciar, y para que os quede a vos. Si queréis medrar habéis de sufrir y ser infame. Si os queréis casar habéis de ser cornudo. Si no lo que queréis ser, lo seréis (si os descuidáis) sin parte, y donde se pudiere. Para ser valiente habéis de ser traidor y borracho y blasfemo. Si sois pobre, nadie os conocerá; si sois rico, no conoceréis a nadie. Si uno vive poco dicen que se malogra; si vive mucho, que no siente. Para ser bien quisto habéis de ser mal hablado y pródigo. Si se confiesa cada día es hipócrita; si no se confiesa es hereje; si es alegre dicen que es bufón; si triste, que es enfadoso. Si es cortés le llaman zalamero y figura; si descortés, desvergonzado. ¡Válate el diablo por vida y por vivo! No volviera por donde vine por cuanto tiene el mundo. Renegados precitos, habiéndome oído, ¿hay alguno de vosotros que quiera volver al nacer por donde vino, y recular la vida hasta el vientre de su madre? «Nones, nones, decían todos: infierno, y no mama; diablos, y no comadres»[30].

Castigos paradójicos, diablos atormentadores, almas condenadas, y un delirante testigo omnisciente que además está allí como actante y juez, participando y dialogando, aparecen bajo una percepción discriminante y decantadora de tipologías (in)morales que rehuye aunque conoce el discurso estricto y grave con el que se censuró al pensamiento mágico, la herejía y la liviandad de la existencia[31].

> Si los prolijos demonólogos y tratadistas de la época se empeñaban en elaborar complejos elencos y clasificaciones de las huestes diabólicas para exagerar con su presuntuosa pseudociencia la seriedad de su amenaza y confirmar la vigilancia eclesial como única fuente de protección, Quevedo no se quedó atrás en su afán de parodiar tales taxonomías para anclar la figura del diablo dentro de la órbita de lo cómico[32].

Frente a la sociedad ridiculizada por la obra de Quevedo el lector de letras ajusta sus criterios éticos tradicionales y es capaz de percibir las modificaciones de la conducta en comunidad a través de una adquisición de la voz autoral que se transfiere por autoridad letrada hasta comunicar

[30] Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* p. 18.

[31] Se detecta claramente en *El alguacil endemoniado,* porque al inicio, en el párrafo que hace las veces de dedicatoria, Quevedo cita la obra de Pselo (Michaelis Psellus, latinizado) indicando «el capítulo once del libro de los demonios», para hacer una parodia de la típica clasificación de los demonios, basada en sus dominios y elementos: aire, tierra, fuego y agua, (Psellus reconoció seis tipos), jerarquía que varios teólogos incluyeron o repitieron en sus tratados demonológicos. El texto en cuestión es *Traicté par dialogue de l'energie ou opération des diables,* editado en París, 1511.

[32] Pedrosa, 2004, pp. 86-87.

el acuerdo, concretando un pacto o confabulación para la burla al otro: en la obra conceptista, soslayada y revelada por la permisividad de la literatura y en el lector actual desfachatada, casi desvergonzadamente, gritada ante la sociedad sin oídos. Se puede decir que somos lectores de Quevedo que tomamos sus palabras demasiado al pie de la letra. La interpretación, en este caso, va más hacia el sentido del léxico y el peso connotativo que a la metáfora. En este contacto hermenéutico moderno y especializado hay funciones por realizar. En palabras de Beuchot:

> El texto le exige al intérprete varias cosas: exigencias sintácticas, semánticas y pragmáticas. El que se acerca como intérprete a un texto, en cuanto a la sintaxis, tiene por condición conocer el lenguaje en el que está escrito el texto. Tanto en el aspecto lexical como en el aspecto gramatical. Tiene que conocer el lenguaje y el estilo del autor. Además, en cuanto a la semántica, debe conocer la significación, y los matices de las palabras en el texto. En el aspecto pragmático, el más hermenéutico, ha de abarcar lo más que se pueda el contexto del texto, esto es, datos sobre el autor, sobre la época, la cultura, etc.[33]

En el tercer caso, *El libro de todas las cosas,* (dirigido a entremetidos, habladores y viejecitas) encontramos más bien una parodia textual. Durante los tiempos del autor actividades como la astrología y la alquimia gozaron de fama y cierto crédito entre el pueblo y entre sujetos nobles crédulos o inquietos por temas como los agüeros, la adivinación, la quiromancia y toda suerte de fenómenos considerados prodigios. Y a pesar de que las creencias en fórmulas mágicas o adivinatorias estaban prohibidas por calificarse de «prácticas vanas y supersticiosas», subrepticiamente circulaban oralmente y por escrito procedimientos de alquimia, recetarios de astrología judiciaria y libros de magia o grimorios de todo tipo. Estos referentes supersticiosos estaban en el lenguaje y llegado el caso, el conocimiento suficiente para su censura, en todo hombre de letras, así que su contenido podía ser materia de burla y escarnio por cualquier escritor escéptico. De hecho los contenidos populares y cultos de la tradición alrededor del pensamiento mágico se incluían naturalmente en el discurso o se utilizaban con toda intención otorgando a la obra estructura de intertextualidad.

Quevedo redacta un remedo de estos conocimientos y textos de carácter o pretensiones mágicas. Imita y hace un chiste de los libros de secretos, de las recomendaciones astrológicas, de los tratados de adivinación quiromántica[34], y todavía incluye dos apartados dedicados a dar «consejos» para saber sin estudiar y escribir a «lo culto» en una clara referencia de su desacuerdo normativo con Góngora[35].

[33] Beuchot, 2001, p. 127.

[34] Para conocer bibliografía de la época ver el muestrario de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense: *La Bibliotheca Mágica,* 2007, especialmente los apartados «Profesores de secretos», «Lectores de estrellas» y «Pesquisidores de líneas».

[35] Hay, en este aspecto, como en muchos temas tratados por autores de la Edad de Oro, otra continuidad discursiva. Recuérdese que en el siglo XVIII José Cadalso escribirá del tema usando también el recurso de la sátira en *Los eruditos a la violeta.*

La sátira resultante de la sintaxis lúdica pero siempre incisiva característica del autor termina dominando el espectro narrativo, sin embargo el fondo ideológico, se insiste, está en la manera divergente de mostrar lo cómicamente diabólico de la sociedad, exponiéndolo satíricamente en contrapartida de la tradición del discurso horrorizante que emanaba de los textos eclesiales de la época.

El diablo ridiculizado termina siendo un diablo testigo del ridículo humano en Quevedo. Como se afirmó en los tratados teológicos, quien comete el error es el hombre con posibilidades de salvación y de unicidad con su divinidad, no el demonio irredento. Esta percepción, aunada a la importancia del libre albedrío, tal vez subrepticia o poco referida en los textos citados, mas siempre presente, cual pilar de la obra de Quevedo y de los demás autores de la época, proviene de la continuidad discursiva que permite interpretar el texto literario de acuerdo a la tradición. La comprensión del sentido se abre en cada acercamiento porque el texto dice lo que el autor puede dialogar con su cultura.

Gracias a escritores de la talla de Quevedo, gracias a la estrategia del «sueño» y de la verosimilitud literaria en general, e incluso, gracias al sentido popular respecto al diablo como un personaje al que se podía burlar con argucias para contrarrestar su poder y convertirlo en una caricatura de sí mismo; el mito del mal cósmico y humano fue soportable, pues el juego de contradicciones ubicaron al individuo común entre un escepticismo y una credulidad sanas. En todo caso siempre hay un hilo muy delgado que se rompe en las implosiones del fanatismo y violencia colectiva de cariz religioso.

Leer a Quevedo hoy, tomando en cuenta lo expuesto, consiste en abrir una posibilidad de encuentro de significados alrededor del pensamiento mágico-social, integrar el conocimiento previo del hecho para fusionar correctamente el horizonte de la cultura occidental que nos identifica, exige también reconocer la continuidad de un discurso revisado por la literatura y planteado por el dogma religioso para penetrar en todos los ámbitos de formación individual y comunitaria. Lo que creemos hoy respecto al mito, la magia y las supersticiones censuradas ayer, tiene sentido precisamente por esa construcción ideológica con fines moralizantes; si bien es cierto que ya no pueden pesar con la misma directriz conductual en el lector moderno, sí reflejan nuestros propios miedos y preocupaciones.

Al final la comprensión actual del genio quevedesco se basa también en la inmanencia que el texto de su autoría ejerce para la pronta respuesta del lector. El código lingüístico se instala para descifrarlo pero la verdad requiere de los procesos de interpretación que inician en cuanto el lector se siente atraído por la facultad mágico-simpática del texto. Así que la literatura formula su propia magia.

Bibliografía

Beuchot, M., «Sobre la verdad en hermenéutica. Respuesta a Alcalá», en *Hermenéutica, Estética e Historia. Memoria. Cuarta Jornada de Hermenéutica,* coord. M. Beuchot y C. Pereda, México, UNAM, 2001, pp. 123-129.

Castañega, M., *Tratado de las supersticiones y hechicerías y de la posibilidad y remedio de ellas,* Logroño, Miguel de Eguía, 1529.

Ciruelo, P., *Tratado en el cual se reprueban todas las supersticiones y hechicerías: muy útil y necesario a todos los buenos cristianos celosos de su salvación,* Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1628.

Cuevas García, C., «Quevedo y la sátira de errores comunes», *Edad de Oro,* 2, 1983, pp. 67-82.

Del Río, M. A., *Disquisitionum magicarum libri sex,* Moguntiae, Petri Henningii, 1617 (Traducción parcial al español: Del Río, Martín, *La magia demoníaca,* ed. J. Moya, y J. Caro Baroja, Madrid, Hiperión, 1991).

Duarte, J. E., «Presencias diabólicas en Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 125-153.

Heidegger, M., *De camino al habla,* Barcelona, Ediciones del Serbal, 2002.

Heidegger, M., *Hölderlin y la esencia de la poesía,* ed. J. D. García Bacca, Barcelona, Anthropos, 2000.

Jauralde Pou, P., «Circunstancias literarias de los *Sueños* de Quevedo», *Edad de Oro,* 2, 1983, pp. 119-126.

La Bibliotheca Mágica, Madrid, Servicio de Publicaciones de la Universidad Complutense de Madrid, 2007.

Martínez Mata, E., *Los «Sueños» de Diego de Torres Villarroel,* Salamanca, Universidad de Salamanca-Instituto Feijoo de Estudios del Siglo XVIII, 1990.

Navarro, G., *Tribunal de superstición ladina, explorador del saber, astucia o poder del demonio; en que se condena lo que suele correr por bueno en hechizos, agüeros, ensalmos, vanos saludadores, maleficios, conjuros, arte notoria, cabalista, y paulina y semejantes acciones vulgares,* Huesca, Pedro Blusón, 1631.

Ortiz, A., *Magia y Siglo de Oro. La relación entre la tradición discursiva antisupersticiosa y la literatura en español de los siglos XVI y XVII,* Zacatecas, UAZ, 2007.

Palazón, R. M., «Las interpretaciones del mito (diálogos desmitologizadores)», en *Perspectivas y horizontes de la Hermenéutica en las Humanidades, el Arte y las Ciencias. Memoria. Tercera Jornada de Hermenéutica,* ed. M. Beuchot Puente y A. Velasco Gómez, México, UNAM, 2001, pp. 13-25.

Pedrosa, J. M., «El diablo en la literatura de los Siglos de Oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica», en *El Diablo en la Edad Moderna,* ed. M. Tausiet y J. S. Amelang, Madrid, Marcial Pons, 2004, pp. 67-98.

Quevedo, F., *Antología poética,* ed. J. M.ª Pozuelo, Barcelona, RBA, 1994.

Quevedo, F., *Discurso de todos los diablos,* ed. E. Pérez Zúñiga, Madrid, Letra Celeste, 1998.

Quevedo, F., *El Buscón; Los Sueños; El Chitón de las Tarabillas; Obras jocosas; Poesía,* ed. J. M.ª Fernández, Madrid, Edimat, 2000.

Quevedo, F., *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2003.

Quevedo, F., *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1995.

Quevedo, F., *Obras festivas; La Hora de todos,* ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2001.

Quevedo, F., *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo,* Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2005.
Ricoeur, P., *Teoría de la interpretación. Discurso y excedente de sentido,* México, Siglo XXI-UI, 1995.
Ruiz Pérez, P., «El trasmundo infernal: desarrollo y función de un motivo dramático en la Edad media y los Siglos de oro», *Criticón,* 44, 1988, pp. 75-109.
Sobrino, M. A., «La interferencia del imaginario en la interpretación de textos», en *La voz del texto. Polisemia e interpretación. Memoria. Primera jornada de Hermenéutica,* coord. M. Beuchot Puente, México, UNAM, 1998, pp. 139-145.
Torijano, P. A., «Exorcismo y literatura. Pervivencia de las fórmulas de identificación demoníaca en la literatura occidental», *Ilu. Revista de Ciencias de las Religiones,* 9, 2004, pp. 211-226.
Zamora Calvo, M. J., «Las bocas del diablo. Tratados demonológicos en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro,* 27, 2008, pp. 411-445.

Quevedo en la Nueva España: imitación y emulación en *Sueño de sueños* de José Mariano Acosta[1]

M.ª Isabel Terán Elizondo
Universidad Autónoma de Zacatecas, México

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 105-131]

Introducción

El siglo XVIII español encontró en la sátira el vehículo idóneo para expresar los conflictos y las disputas literarias que el proceso de la modernización de España trajo consigo; y el gusto por la lectura y por el ejercicio crítico de la sátira puso de nuevo en la palestra literaria a autores como Horacio y Juvenal, pero también a otros mucho más cercanos como Quevedo y Cervantes. Durante el siglo de las luces, los autores satíricos fueron «actualizados» y admirados como modelos literarios a imitar por tradicionalistas y modernizadores, en el afán de ridiculizar las opiniones y posturas de sus adversarios[2].

La afición por la sátira no se limitó empero a los autores y lectores de la Península, sino que contagió también a los americanos, quienes leyeron e imitaron principalmente a los satíricos españoles[3], que acabaron por dejar una huella imborrable en la literatura de este lado del Atlántico. En su mayoría, los seguidores de autores como Cervantes, Quevedo, Iriarte y Torres de Villarroel, entre otros, reconocieron públicamente su admiración y su deuda literaria, tal y como lo hizo en muchas de sus obras uno de los escritores más representativos de finales del período colonial: José Joaquín Fernández de Lizardi[4].

[1] El presente trabajo constituye un avance de una investigación más extensa sobre el tema.

[2] Recordemos por ejemplo, *Fray Gerundio de Campazas* y *El siglo ilustrado. Vida de don Guindo Cerezo*, obra que circuló manuscrita en forma clandestina y de la cual se prepara una edición crítica que será editada este mismo año por el Dr. Michel Dubuis.

[3] Blanco, 1989, p. 285; González Casanova, prólogo, 1953; González Casanova, cap. «La sátira popular», 1986.

RECIBIDO: 17-09-2008 / ACEPTADO: 29-09-2008

Son muchas las obras que permiten constatar los vasos comunicantes que se establecieron entre la literatura española y la americana, pero, entre ellas, podemos incluir sin ninguna duda a la casi desconocida *Sueño de sueños* de José Mariano Acosta, que explícitamente tiene como modelo los *Sueños* de Quevedo, y más específicamente *El sueño de la Muerte o la Visita de los Chistes*. Precisamente este confesado vínculo es el que sirve de punto de partida para el presente trabajo, que pretende rastrear algunas de las semejanzas y / o diferencias que se establecen entre ambas obras.

Sobre Quevedo ha corrido mucha tinta y es de dominio común que los *Sueños* se ubican entre sus obras tempranas y que, aunque relacionados entre sí, no fueron pensados como un ciclo, sino escritos de manera independiente y con intervalos de tiempo entre sí; que se imprimieron repetidamente, ya fuera aislados, juntos o acompañados de otras obras, y con y sin el reconocimiento de su autor, aunque en algún momento éste reclamó y retomó sus primeros escritos, matizó algunos pasajes y los volvió a editar, por lo que existen diferentes versiones[5].

En cambio, de José Mariano Acosta y de su producción literaria se sabe muy poco: Julio Jiménez Rueda, en el prólogo a la edición de *Sueño de sueños* de 1945 —única que se conoce[6]—, lo presenta como vecino de la ciudad de Querétaro, como conocedor de la obra de los satíricos españoles y de los clásicos, y como autor de transición entre el barroco y el neoclasicismo. Más adelante amplía esta información[7] tomando como fuentes la *Biblioteca Hispanoamericana Septentrional* de Beristáin y un manuscrito de Acosta que, según explica, llegó a sus manos cuando el libro ya estaba en prensa. De lo consignado por Beristáin y de sus propias deducciones, concluye que el autor de *Sueño de sueños* fue un criollo queretano que ejerció como presbítero, aventurando la hipótesis de que perteneció a la Congregación de Clérigos de la Virgen de Guadalupe, «ya porque a la misma pertenecía lo mejor relacionado del clero secular, ya por el reiterado carácter guadalupanista de su literatura».

Respecto a su producción literaria, Beristáin atribuye a Acosta únicamente dos obras: el *Devocionario al Patriarca San José, en verso castellano*, impreso y reimpreso en México en 1799[8], y las *Octavas castellanas en elogio de Ntra. Sra. De Guadalupe*. Toribio Medina sólo registra la primera,

[4] Por ejemplo, en la disputa que mantiene con Lacunza en las páginas del *Diario de México*. Ver: «Nuevos contrincantes, los mismos dilemas», en Terán Elizondo, 2001, pp. 232-250.

[5] Sobre la génesis y ediciones de los *Sueños,* ver Nolting-Hauff, 1974, pp. 16-66.

[6] Se hizo una segunda edición en 1995 que se basa en la primera que es la que se citará en este trabajo.

[7] Jiménez Rueda, en *Sueños de sueños,* pp. 219-221.

[8] El título completo es *Devocionario cotidiano en el que se pide al castísimo patriarca señor san Joseph su amparo para la hora de la muerte, a imitación de la obra que con igual título y al mismo fin compuso a María Santísima el ilustrísimo y venerable señor don Juan de Palafox y Mendoza, obispo que fue de la Puebla de los Ángeles y después de Osma,* por don José Mariano Acosta Enríquez, México, Mariano Zúñiga y Ontiveros, 1799.

pero consigna el dato de Beristáin sobre la segunda[9], añadiendo uno más: que en 1783 Acosta fue homenajeado con un soneto acróstico en las páginas preliminares de la *Musa americana…* del bachiller Diego Bringas de Manzaneda[10]. A éstas se le suman el soneto «Descripción de la carrera de la tauromaquia, desde cuya orilla se delinea la alameda de la ciudad de Santiago de Querétaro», que Jiménez Rueda incluye en el volumen, y la noticia de alrededor de 30 obras más mencionadas en el manuscrito, de las cuales la mayoría se encontraban inéditas, a más de «Otras poesías, sonetos, décimas, epigramas, etcétera, dedicados a varias personas […] y alguna que otra composición chusca»[11]. En su mayor parte, las obras enlistadas son poesías, y todas tienen un carácter encomiástico o religioso. Su datación le permite al editor concluir que la vida literaria de Acosta se desarrolló entre 1779 y 1816.

Nuevas indagaciones nos han llevado a encontrar algunas otras obras no mencionadas por Jiménez Rueda: en la edición facsimilar de *En defensa de Querétaro. Discurso pronunciado por el doctor Félix Osores en el Congreso Constituyente Mexicano de 1824,* volumen I de la colección *Documentos para la historia de Querétaro,* publicada en 1969 por el gobierno de ese Estado, se incluye una lista de los documentos que serían editados para dicha colección, en la que aparece como «en prensa»:

> *El jardín de Apolo, Antología de poetas queretanos del siglo XVIII y de principios del XIX, formada por don JOSÉ MARIANO ACOSTA ENRÍQUEZ. Con 28 biografías de poetas queretanos o que florecieron en esta ciudad. Manuscrito inédito fechado en 1810.*

No nos consta que el manuscrito llegara a publicarse, pues no hemos podido dar con ningún ejemplar.

Un poema más, titulado *Laberinto en honor de nuestra señora de Guadalupe* publicado en México en 1785, fue incluido en el libro *Bibliotheca novohispana guadalupana* de Michael Mathes. Por último, y sin referir la fuente, una página electrónica «no oficial» del CEDART del INBA en Querétaro[12], incluye un soneto atribuido a Acosta y dedicado a Ignacio Mariano de las Casas[13], proporcionando además unas supuestas fechas de

[9] Toribio Medina, 1989, vol. 7, pp. 106-107, ficha 8766 (1799).

[10] El título completo es *Musa americana. Poema que en verso heroico latino escribió un erudito americano sobre los soberanos atributos de Dios, y traduce en castellano en octava rima el Br. don Diego Bringas de Manzaneda y Enzinas, colegial que fue del Real Colegio de S. Xavier de la ciudad de Querétaro, quien reverente la consagra a las soberanas plantas de María santísima en el misterio de su Inmaculada Concepción,* México, Felipe Zúñiga y Ontiveros, 1783. Toribio Medina, 1989, vol. 6, p. 377, ficha 7400 (1783).

[11] Jiménez Rueda, en Acosta, *Sueño de sueños,* p. 221.

[12] http://www.geocities.com/said_algabr/delascasas.html. El artículo donde se incluye el soneto está dedicado a la biografía de Ignacio Mariano de las Casas, y al final se incluye la siguiente referencia: Anaya Larios, José Rodolfo. *Ignacio Mariano de las Casas. Un Ingenio del Barroco Queretano;* en: Anaya L., J. R. y Loarca C., E. (1996) *Ignacio Mariano de las Casas. José Velázquez de Loera.* Secretaría del H. Ayuntamiento de Querétaro, Edición Conmemorativa, Santiago de Querétaro, pp. 9-24. El autor del sitio es Francisco García Tapia, con el que ya nos hemos puesto en contacto para indagar más datos.

nacimiento y muerte (1751-1818) que hasta ahora no hemos podido corroborar.

Resulta evidente que Acosta fue un autor prolífico, pero también que no todas sus obras llegaron a imprimirse, razón por la que quizá los bibliógrafos no las consignaron. Por ello, no es del todo extraño que *Sueño de sueños* no sea mencionada en ningún lado; lo que sí es raro es que el propio editor no ofrezca ninguna referencia sobre ella, ni siquiera la ubicación del original que tomó como fuente. Esto nos permite suponer que quizá, aunque no lo diga, se trataba de un manuscrito, probablemente en manos de algún celoso particular, y no de una obra impresa, lo que explicaría el que hasta ahora no hayamos podido localizar ningún ejemplar de la época[14], y que todos los autores que la mencionan se basen en la edición de Jiménez Rueda a partir de 1945. En cualquier caso, ubicar el original sigue siendo una tarea pendiente.

En cuanto a la fecha de escritura, el propio texto ofrece pistas para una datación aproximada, pues en un pasaje el protagonista se ubica temporalmente ya en el siglo XIX, aludiendo a los «escritos *del fin del siglo que acabó, llamado el de las luces*» (p. 145). José Juan Tablada se ocupó en 1958 de este asunto en su artículo «La fecha del *Sueño de sueños*»[15], en donde a partir de la reseña que el protagonista hace de las novelas y los avances médicos de su época, pretende establecer la fecha de su escritura, llegando a la conclusión de que debió ser durante los primeros años del siglo decimonónico.

Por último, no podemos pasar por alto mencionar que la edición de *Sueño de sueños* no aclara si la obra se incluye o no en su versión íntegra[16], ya que Jiménez Rueda aparece como prologuista y responsable de la *selección,* al igual que Agustín Yáñez, que un año antes había publicado en la misma colección sólo una selección de pasajes de *Los sirgueros de la Virgen* y *La portentosa vida de la Muerte*[17]. Y un hecho que justifica esta duda es que en la página 155 aparece una laguna de la cual no se da explicación, quedando la interrogante de si se trata de un defecto del texto,

[13] «Su música tubal abandonaba / Apolondro; los pinceles, Decio; / el hacer Casas el reloj, Milesio / y Lauro las que estatuas fabricaba / La escultura a Fedaleo fastidiaba / y del espejo la invención y aprecio / y a Praxíteles por empleo muy necio / tenía y ningún talento respiraba / Todos como el de Ignacio, raro ingenio / paraban, porque él solo, más que todos / en compases, en reglas, invenciones, / en pinceles y tablas por mil modos / los excedía en lo discursivo y diestro, / frente haciendo a los mínimos apodos».

[14] Ahora bien, aunque si bien es cierto una obra impresa puede carecer de pie de imprenta, también es verdad que en el tiempo en el que escribió el autor la Inquisición tenía aún participación en la edición de obras y, según las regla X del expurgatorio de libros, de haberse impreso sin esa información hubiera sido prohibida. Ver *Índice último…*, 1790, pp. XXI-XXII.

[15] Consultado en http://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/lafecha.html, 17 de junio de 2008.

[16] De hecho, la edición atribuye a Jiménez Rueda la autoría del Prólogo y la *selección,* por lo que cabe la duda de que las obras aparezcan en versión completa.

[17] Yáñez, 1943. Se hizo una reedición de la obra en 1994.

un problema físico del original (¿mancha, rotura, ilegibilidad? —en cuyo caso se reafirmaría la hipótesis del manuscrito—), o un corte del editor.

Respecto a la fortuna de la obra, desde que se dio a conocer son contados los autores que se han ocupado de ella, la mayoría de los cuales sólo la mencionan de paso emparentándola con *La portentosa vida de la Muerte,* considerando a ambas como aberraciones anacrónicas en un contexto ya ilustrado-neoclásico[18], siguiendo quizá la desfavorable opinión que José Antonio de Alzate expuso en 1793 sobre la obra de Bolaños en un artículo de sus *Gacetas de Literatura*[19]. De manera más reciente otros autores le han dedicado más de una página, reseñando o analizando algunos de sus aspectos más significativos o sus relaciones con otros autores u obras[20], pero en conjunto poco es lo que se ha dicho sobre ella.

Relaciones literarias entre el *Sueño de la Muerte*[21] y el *Sueño de sueños*[22]

Las obras, distanciadas en el tiempo por casi doscientos años, son similares pero también diferentes. Y la discrepancia más obvia es la extensión: la obra de Quevedo abarca unas 25 páginas, mientras que la de Acosta, a la que se ha clasificado como «novela»[23], se extiende a lo largo de cerca de 100, lo que por supuesto tiene repercusiones en el tratamiento de temas y personajes.

Como ya hemos dicho, el *Sueño de la Muerte* forma parte de un grupo de textos que en conjunto hablan de las postrimerías del hombre, en los que el protagonista, ya sea dormido o despierto, tiene un sueño o visión sobre el más allá o sobre la realidad del mundo que le procura un desengaño. En ese sentido, el título se refiere al recorrido que hace por los

[18] Por ejemplo, Blanco, 1989, p. 289; Reyes Palacios, 1990, p. VIII; Anderson Imbert, 1977, pp. 186-187.

[19] Alzate, 1831, vol. 3, pp. 21-45. Terán Elizondo, 1997 y 2001.

[20] Goiĉ, 1982. Recientemente, Chibán, 1994, y Cuadriello, 1998, le ha dedicado a esta obra algunos estudios más detallados.

[21] Teniendo en cuenta las variantes del texto y sus múltiples ediciones, pero considerando que el interés de esta reflexión se encamina hacia un rumbo distinto al filológico, tomamos como base para el análisis comparativo la edición facsimilar de la *Visita de los chistes* reproducida en 2003 por la Biblioteca Cervantes virtual a partir de la edición en dos tomos de las *Obras de Francisco de Quevedo Villegas… realizada en 1699 en Amberes* por Henrico y Cornelio Verdussen (Tomo I, pp. 421-448): del original que se encuentra en la Biblioteca Pública de Orihuela http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01475177544604206554480/index.htm, aunque las citas incluidas aquí fueron modernizadas a partir de la edición digital de *Sueños y discursos de verdades descubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo,* que tiene como base la de Barcelona de 1627 (hecha por Esteban Liberós a costa de Juan Sapera). La modernización de esta edición se basó en la de Ignacio Arellano: Quevedo, *Los sueños,* 1991). http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02472763101025274976613/p0000001.htm#I_0_. En adelante se señalarán los números de página en el cuerpo del texto.

[22] Las referencias a la obra se señalarán en el cuerpo del texto.

[23] Ver Goiĉ, 1982, p. 372.

dominios de la Muerte en los que ésta hace comparecer ante él a los muertos para que pueda escucharlos. El otro título con el que se suele conocer es la *Visita de los chistes*[24], que hace alusión al hecho de que los muertos con los que interactúa tienen la peculiaridad de ser personajes que aparecen en refranes o dichos populares. En cambio, el título de la obra del queretano evoca una circunstancia distinta, pues su sueño, aunque imita paso a paso el de Quevedo, es a su vez un sueño nuevo que remite a otros sueños: los otros del mismo Quevedo, pero también los de Torres de Villarroel y algunos pasajes de Cervantes, personajes que aparecen como sus guías a través del reino de la Muerte.

Pero, ¿qué motiva a Acosta a escribir una obra como ésta en una época en la que las ideas ilustradas y los conflictos bélicos y políticos eran de primer interés? En la literatura novohispana, incluso en la de carácter neoclásico, toda obra tenía por motivación una buena intención: si correspondía al período barroco, ésta se basaba en una moral religiosa y el objetivo era salvar el alma del lector reforzando las virtudes del justo y conminando al pecador a corregirse apelando a sus sentimientos (sobre todo el temor)[25]; y si se inscribía en el período ilustrado-neoclásico partía de una moral laica y la meta era convencer al ciudadano de imitar la virtud y alejarse del vicio en pro de la mejor convivencia social y del bien público y común, apelando a su razón; y como los dos autores se ubican en alguno de estos períodos, podríamos suponer que ambas obras fueron escritas partiendo de una buena intención.

En sus respectivas dedicatorias los autores coinciden en referirse a sus textos con falsa modestia y en manifestar su deseo de que tengan alguna utilidad moral. Quevedo señala que además de la risa, no se olvidó de la doctrina, sugiriendo, como lo dictaban las poéticas clásicas, que su obra enseña deleitando. Y como el tema de su obra es la muerte, que desengaña al hombre sobre la diferencia entre lo temporal y lo eterno, un tópico de la literatura barroca, es posible concluir que su intención responde a una moral religiosa que busca salvar el alma del lector, y para ello utiliza un recurso muy socorrido en la época: «dorarle la píldora», disfrazando el mensaje moral con ropaje de chistes y disparates para que lo acepte sin tanta repugnancia[26]. Por su parte, Acosta también busca que su obra tenga utilidad moral, pues no sólo le pide a don José Xavier de Argomaniz[27] que aquellos puntos que tocan a la moral y le parecieran bien los tenga por «cosas ciertas, o discursos de hombre despierto; y si le parecieren mal, téngalos por cosa de sueño y delirios de la fantasía». Por tanto, en mayor o menor medida, ambas obras responden

[24] Aunque como ya se explicó se toma como base textual la *Visita de los chistes* de la edición de 1699, para evitar la monotonía de la repetición se manejarán indistintamente los dos nombres con los que se conoce el texto.

[25] Esta idea tenía además de sus reminiscencias de las poéticas clásicas que señalaban que la literatura debería moralizar al hombre, los postulados de la Contrarreforma de que el arte debía estar al servicio del dogma.

[26] Idéntico recurso utiliza Bolaños en *La portentosa vida de la Muerte,* quien también debió ser un seguidor de Quevedo.Ver Terán Elizondo, 1997.

a una buena intención que rebasa el ámbito literario, pero que utiliza la literatura como el vehículo ideal para captar la benevolencia del lector e intentar persuadirlo.

Las obras se auto justifican

Un rasgo que caracteriza a ambas obras y que les es peculiar, es que insisten en justificar su razón de ser. Narrativamente, en la *Visita de los chistes* la escritura responde al mandato de la Muerte de que los difuntos debían ser oídos y de que el protagonista es quien les debe prestar voz. En su mayoría, los difuntos le piden a Quevedo, quien funge como autor, narrador y protagonista del relato, que desmienta su participación en los dichos que los mencionan, o que cuente su versión de lo sucedido, pero, sobre todo, le insisten en que sea su portavoz ante los vivos y les exija que los dejen descansar en paz y ya no los mienten, lo cual cumple con la escritura del sueño. Sin embargo, su visita le provoca además un desengaño que decide compartir con los lectores. Un dato curioso que tiene que ver con esto es que aunque escribe el relato una vez despierto, en momentos parece dudar de que su presencia en el reino de los muertos sea sólo temporal, ya que al ver a las muertes que conforman el séquito de la gran majestad, exclama: «—¿Dionos Dios una vida sola y tantas muertes?; ¿de una manera se nace y de tantas se muere? *Si yo vuelvo al mundo, yo procuraré empezar a vivir*». (p. 429, las cursivas son nuestras).

En *Sueño de sueños* el recurso de la auto justificación es mucho más elaborado, y se establece desde el paratexto «Levadura de sueños», donde se asienta que el protagonista —y también autor y narrador— es un admirador de las obras de Quevedo, Torres y Cervantes, que lee y relee al punto de saberlas casi de memoria y poder reconocer pasajes de las mismas y establecer vínculos y semejanzas entre unas y otras. Esta información cobra su verdadero sentido cuando Quevedo, quien funge como su guía por el reino de la Muerte, le declara la razón de su presencia: quiere desengañarlo y persuadirlo de mejorar sus costumbres y abandonar sus vicios, y desea hacerle ese favor en recompensa a que ha demostrado ser un buen lector de sus obras, y lo mismo sucede con sus acompañantes. Cervantes agrega que Quevedo quiere llevarlo a la región de la que provienen para que constate «en realidad lo que escribió en metáfora de sueño, y asimismo lo que pasó en las visitas con Torres», con otras novedades (pp. 120-121). Dentro del relato, esta declaración establece un juego sobre la realidad y la ficción, y la verdad y la verosimilitud, ya que efectivamente los sueños de Quevedo fueron producto de su imaginación *pues los escribió cuando estaba vivo,* pero dado que para el momento de la escritura del *Sueño de sueños* ya está muerto, quiere que

[27] Además de ésta, el autor le dedica otras de sus obras perdidas: *La vida de san Juan Nepomuceno* (1799) y *La vida de santa Pelagia* (1811), además de que le compone algunos otros versos: unos sáficos «en su onomástico» en 1814, unas décimas en 1815 y una oda en 1816. Jiménez Rueda, en Acosta, *Sueño de sueños,* pp. 220-221.

el protagonista, que «está vivo», «vea» por sí mismo las cosas que él describió para que «de fe» de que todo era «cierto», de ahí que Acosta insista en mantener la ambigüedad de si lo que escribe fue sueño o visión.

La presencia de Quevedo, Cervantes y Torres crea igualmente otro interesante juego narrativo, ya que todos ellos tienen dos funciones en la obra: como escritores reconocidos y admirados por el autor, y como fantasmas literarios que lo guían en el recorrido por el reino de la Muerte, es decir, por un lado tienen una voz propia expresada en sus libros, pero a la vez, como personajes, dicen lo que el autor de *Sueño de sueños* quiere que digan. Y en el caso de Quevedo es más complicado aún, porque además fue personaje de los *Sueños y visitas…* de Torres, por lo que el texto recurre a diálogos y referencias intra e intertextuales en varios niveles.

Ambos juegos o recursos literarios se sostienen a lo largo del texto, pues más adelante Quevedo, que con la excepción del *Mundo por de dentro* no tuvo guía en sus visitas o visiones, reconoce las ventajas de que Acosta tenga información previa sobre el recorrido y cuente con su ayuda y la de los otros autores para resolver sus dudas, haciendo más rica —y mucho más extensa— la experiencia (pp. 183-184). Esta ventaja es reconocida también por Torres, quien se queja de que cuando Quevedo lo visitó a él sólo se limitaron a contemplar figuras[28] y a dialogar entre ellos.

A diferencia de lo que sucede en el *Sueño de la Muerte*, en *Sueño de sueños* el protagonista sí es consciente de que tiene una doble misión: en primera instancia, escuchar y ser portavoz de los muertos (quienes fueron avisados previamente por Quevedo de su visita), tanto para que los vivos no insistan en mentarlos, como para que les sirvan de desengaño, esto en atención al expreso mandato de la Muerte que da a conocer a través de su ministro Sabelotodo: «mi señora la Suprema Majestad de este palacio, […] me manda que por su orden cada uno de los príncipes muertos que han convenido venir a esta asamblea informe y sea informado de lo conducente en la presente ocasión *para consuelo de los muertos y desengaño de lo vivos*» (pp. 171-172; las cursivas son nuestras).

Lo segundo es desengañarse y desengañar a otros a partir de la divulgación de lo que ve, lo cual le piden también algunos personajes. El protagonista asume con buena voluntad esta tarea tomando nota de todo: «ya les diré a mis convivos cuando a ellos vuelva que natural y figura hasta después de la sepultura» (p. 131); sin embargo, la encomienda no deja de provocarle algunos escrúpulos, sobre todo por la verosimilitud del relato que tendrá que escribir y por su credibilidad como autor. Transcribimos la extensa cita en que explica sus objeciones por ser muy elocuente:

> Quién creyera, Quevedo de mi alma, que al cabo de más de siglo y medio había de tener yo la dicha de que te me aparecieras […] Yo a la verdad lo creo porque lo veo y lo palpo, pero dime, ¿habrá quien se persuada a que después de tantos años hayáis venido, y de que tan larga distancia como la

[28] Goiĉ, 1982, p. 400, explica que estas figuras o «figurachos» que aparecen en las dos obras analizadas eran «réplicas en el plano de la caracterización de lo que se ofrece a la vista en la arquitectura y el espacio».

> que hay de Madrid en España a Querétaro en las Indias? A que se agrega que las vistas que hiciste a Torres fueron en la misma corte donde florecisteis los tres, se dirigieron a examinar las cosas, a ver la alteración que habían tenido, en qué estado se hallaban las costumbres, y en una palabra, cuando hubiesen sido sueños de Torres guardaban una verosimilitud tan grande que podían persuadir aun al más despierto, a que, caso que no hubiere habido realidad en los hechos, eran muy conformes a la razón, al tiempo, al clima y al objeto hacia donde se dirigían vuestras visitas, discursos y reflexiones; pero agregando a la antigüedad y distancia lo inconexo de las situaciones. ¿No tendrán por el mayor disparate del mundo creer que anduviéseis por la escabrosa falda del cerro Cimatario […] una noche de luna tropezando por entre terrones y guijarros con nopales, granjenos, garambullos, magueyes, pindicuas y otros arbustos de que ni aun siquiera tendríais noticia en toda vuestra vida. No, amigo mío, yo agradeceré eternamente el favor que tú y tus dos finos compañeros se han dignado hacerme por ser muy de razón y justicia; pero no creas que nadie se persuada a que tal me ha pasado, y así, con tu permiso, amantísimo sabio mío, yo sepultaré en mi pecho cuanto ha pasado entre nosotros y cuanto en lo de delante pasare, callándolo todo y aprovechándome yo solamente de tan distinguido beneficio, porque creo que me ha de ser de muchísimo desengaño, adelantamiento y conocimiento de muchas cosas; pero pensar que a nadie lo comunique es gana, pues no faltará más para que me tengan por un grandísimo mentecato, y el poquillo crédito que logro entre mis amigos los vivos lo venga a perder por mis amigos los muertos, y por más que los persuada, les diga y haga ver; pues aunque llegue alguno a creer vuestra venida, las razones que expuse arriba dan con toda la credulidad en el suelo, y vendré a ser el objeto de la risa, mofa y desprecio. Por tanto, con dolor de mi corazón me retracto de lo dicho y de la intención que tenía de publicar este raro, nuevo y maravilloso acontecimiento: ayunen de las más ciertas y peregrinas noticias y vivan en su ignorancia o incredulidad, que yo, aunque agravie con mi silencio a la buena fraternidad y patriotismo, bien veis que es en decoroso obsequio de mi honor y buena opinión que el caso en que estamos debe ser a todo preferente (pp. 137-138).

Sus reparos, que denotan una actitud ilustrada que apela a la razón y a la experiencia (se cree lo que se puede demostrar), y supone un gusto neoclásico por la verosimilitud, se convierten por tanto en la base de otra estrategia narrativa que se seguirá a lo largo del relato, mediante la cual, los guías —que dan voz al propio autor—, intentan justificar con mayor o menor éxito aquellos pasajes que al lector le podrían parecer inverosímiles, a partir del supuesto ficcional de que el resto de la obra no lo es. En este caso Quevedo salva el problema de las rupturas espaciales, temporales y anecdóticas —que no importaban a una literatura barroca pero que sí molestaban al delicado gusto neoclásico[29]—, explicando que el reino de la Muerte tiene sus propias leyes, así como sus misterios y secretos, por lo que algo que podía parecer inverosímil o in-

[29] Esto se puede ver muy claramente en los reparos que Alzate le opuso a *La portentosa vida de la Muerte,* donde se le da vida a un personaje «sin vida» como lo era la Muerte. Ver Alzate, 1831, vol. 3, pp. 21-45.

comprensible para los vivos, era perfectamente normal para los muertos; ajenos, por ejemplo, a las ataduras del tiempo y el espacio que les permitía trasladarse sin dificultad a donde quisieran.

Un argumento parecido aplica para explicar sus conocimientos sobre personajes y vocablos novohispanos del contexto de Acosta, desconocidos en su propia época y lugar de procedencia: el reino de la Muerte es uno solo y los muertos están todos juntos:

> y adviértete que esta gente y este estilo en que te voy hablando no es de mi tiempo, ni de la tierra en donde viví, sino del tuyo y de la tierra que habitas, que acá por varios modos, como te tengo dicho, sabemos estas cosas, aunque como ya habrás advertido que como es patria común todos andamos mezclados, los de unas partes con los de otras, y sin distinguir edades ni tiempos (pp. 185-186).

Estos mismos argumentos ayudan a justificar también su presencia como fantasmas (p. 140), y el que se presenten con la figura y atuendos que tuvieron en vida: para que quien los recibe pueda cerciorarse de que efectivamente son quienes dicen ser y le sea posible, –a partir de una actitud muy ilustrada y razonable que se basa en la observación y la experiencia –, *no sólo oírlos, sino verlos y tocarlos*, y por lo tanto dar fe de su aparición y presencia (p. 133).

Por último, hay que señalar que aunque en este caso el protagonista sí es consciente de que su paso por el reino de la Muerte es temporal, al igual que en el *Sueño de la Muerte* hay momentos en los que parece confundir su situación, como cuando exclama «Entendámonos: somos muertos o no lo somos» (p. 132).

Quevedo se enmienda la plana

El recurso narrativo de la auto justificación se vincula con otro que sólo aparece en el *Sueño de sueños,* y que se estructura a partir del supuesto de que el protagonista es admirador de Quevedo, ha leído y releído sus obras, y éste viene a conducirlo por el reino de la Muerte para que constate la realidad de lo que él sólo imaginó o soñó. En otras palabras, en el fondo, la verdadera tarea del protagonista, y por lo tanto de Acosta, es literalmente «seguir los pasos de Quevedo», y esto en un doble sentido: recorriendo la misma ruta que siguió en el *Sueño de la Muerte,* y reescribiendo su aventura, es decir, su sueño, transformado, ahora, en un *Sueño de sueños*.

Lo ingenioso de este recurso literario es que el propio Quevedo, convertido ahora en protagonista de una visión o un sueño nuevo, es quien le mostrará a Acosta –su co-protagonista y co-autor de la nueva experiencia onírica–, el camino, por lo que además de guía, adquiere la función de maestro y de crítico, tanto de su propia obra, que repasa punto por punto, como de la que está en proceso de escritura: el *Sueño de sueños,* que él ayuda en buena parte a crear. Siguiendo esta idea, Acosta asume por tanto también el rol de discípulo que cuestiona a su maestro

cuando encuentra alguna discrepancia entre los conocimientos que tiene y lo que presencia, que en última instancia es la materia para la reescritura del sueño.

Este recurso literario resulta muy útil por varias razones: primero, porque permite un doble proceso: la imitación (el apego al modelo) y la emulación (superarlo, en el sentido no necesariamente de hacerlo mejor, sino distinto); y segundo, porque en la ficción del relato, al otorgarle a Quevedo la función de guía y maestro, y de co-autor, Acosta se libera de tener que explicarle a sus lectores las inverosimilitudes o las desviaciones del *Sueño de sueños* respecto al modelo, tarea que le deja a Quevedo, quien es quien autoriza y justifica cualquier cambio o defecto literario.

Con falsa modestia Acosta acepta el doble reto dudando de si su capacidad creativa estará al nivel de la de su maestro, diciéndole: «No digas eso, Quevedo de mi vida, si no es por un efecto de humildad; pues cómo ha de ser capaz de que cuando yo refiera estos pasajes lo haga con aquella sal, doctrina y espíritu como el que encierra las mínimas de tus obras» (p. 183). Esta capacidad es puesta en entredicho más adelante, cuando un personaje lo incluye entre los malos poetas del siglo, a partir del anuncio de Quevedo de que uno los visitaría:

> Es muy cierto, dijo Papanatas, que ya Quevedo nos había anunciado tu venida, añadiendo (según infiero) que eres uno de los camaleones de tu siglo, sustentándote con el aire vano con que te lisonjea la ligereza de una pluma por tener el tornillo flojo y algo descompuesta la chaveta, estático, pordiosero de los remendones de Apolo, que regatean un consonante cuando mueren porque les celebren por milagros de ingenio las vaciedades que trastornan sus destempladas molleras (pp. 194-195).

El protagonista reacciona indignado ante la crítica, pero sobre todo porque la recibe frente a sus maestros, a quienes presume imitar, y a quienes de algún modo la crítica toca también, por lo que muy probablemente este pasaje sea una sátira de los críticos de su época, que desde la palestra de las publicaciones periódicas defendían una literatura neoclásica[30].

En todo caso, cumpliendo con su papel no sólo de guía sino de maestro, en el camino Quevedo le hace a Acosta algunas recomendaciones literarias, como cuando le dice: «ya procuraré, cuando menos pienses, ponerte en la mano una obrita de reformación de esos tales disparates, que no faltará papel y tintero para hacerlo, y aunque les pese a muchos poetas» (p. 206); o cuando le señala cuál es el truco de los chistes: «el chiste de todo estriba y ha estribado siempre en huir de la afectación y en procurar usar de una mediocridad que no fastidie a los lectores» (p. 146).

[30] Recordemos que en 1805 aparece el *Diario de México* que difundió las primeras obras neoclásicas de la Arcadia Mexicana, que tenía a fray Manuel Martínez de Navarrete como Gran Mayoral. Sin embargo, desde tiempo atrás las publicaciones periódicas, en manos principalmente de criollos con ideas modernas, hacían crítica literaria de las obras que se apegaban a cánones barrocos, como el caso de José Antonio de Alzate y Ramírez y sus *Gacetas de Literatura* que ya hemos mencionado. Ver Terán Elizondo, 2001.

Un papel semejante lleva a cabo Torres, con quien el protagonista discute, por ejemplo, sobre si la poesía puede o no transmitir verdades, a propósito de la opinión negativa de Feijoo, con el que no están de acuerdo; o como cuando con una actitud muy ilustrada pero a la vez ecléctica, le encarece la utilidad de la crítica de fuentes y de las polémicas para sacar a la luz la verdad:

> es menester reflejar mucho en lo que dicen los autores, cómo y en qué manera lo dicen, en qué fundan las opiniones, cuál es el espíritu de las doctrinas, cómo se interpretan algunos puntos delicados, en qué consiste la fuerza de esta razón o de aquella, cómo se salva la dificultad que se encuentra entre ésta y aquella absoluta o de qué manera no lo son; en fin (exceptuando los dogmas católicos y los teoremas demostrados), escuelas, facultades y autores controversan, disputan y opinan con el objeto de sacar a la luz la verdad (p. 135).

Acosta empieza a ejercer su papel de discípulo crítico desde los primeros momentos del encuentro, al cuestionar la figura con la que se le presentan Quevedo y Torres. Comparándolo con la imagen que se ha difundido de él, echa de menos en el primero sus lentes y su Cruz de la Orden de Santiago, y observa que tiene los pies parejos cuando se decía que tenía uno más grande que el otro. Del segundo cuestiona el que porte adornos siendo que está muerto. Ambos personajes justifican estas ausencias, diferencias o posesiones a partir de reflexiones morales que invitan al desengaño: Quevedo explica que la Muerte abre los ojos del entendimiento y hace a los hombres iguales, por lo que no necesita ni de los lentes ni de la cruz que lo honró en vida y, para justificar la corrección de la diferencia física, propone un juego conceptista a partir de las ideas de igualar, enterrar bajo siete pies de tierra y tener un pie más grande que el otro. Sin explicar el asunto de la vanidad de traer adornos, y cayendo en contradicción con la explicación de Quevedo para no traer lentes ni cruz, Torres justifica su vestimenta con el argumento ya descrito de que sólo presentándose como fueron podían ser reconocidos por los vivos.

Otro reparo que encuentra Acosta es que en el sueño de Quevedo, los médicos, boticarios, practicantes, cirujanos, sacamuelas y barberos; así como los habladores, entrometidos, chismosos y mentirosos, se presentan en su aposento, antes de que inicie su viaje al reino de la Muerte, y en el nuevo recorrido los encuentran dentro del palacio. Quevedo justifica este cambio de manera bastante confusa sin aclarar el punto, repitiendo los lugares comunes sobre los médicos, y concluyendo que si en el mundo son «matasanos» en el reino de la Muerte son «médicos muertos». En este mismo pasaje Acosta señala otra diferencia, pues un personaje con instrumentos de barbero desfila fuera del grupo que le corresponde. Quevedo deja que el personaje hable y el protagonista reconoce en él un tipo que no aparece en el sueño anterior: los aduladores. Quevedo justifica esta ausencia argumentando que aunque no los nombró, estaban incluidos en el grupo de los habladores.

Acosta encuentra otras tres discrepancias respecto al relato del *Sueño de la Muerte:* 1. El que los Pésames aparecen como personajes cuando antes eran adornos del tribunal de la Muerte; 2. El que los adornos que traía la Muerte forman ahora parte de las paredes de la galería; y 3. El que la ruta por la que llegó Quevedo al reino de la Muerte y el paisaje que describió no son los mismos. Quevedo explica estas cuestiones sólo a medias, aprovechando la ocasión para una reflexión moral:

> La Muerte, me dijo Quevedo, habita en todas partes, y su jurisdicción no tiene término; a mí me salió al paso en vida para que aun después de muerto te participara de la doctrina que me dio y no ignoras, y que la misma vida de cada uno es su muerte; no quiso dejarme vestir porque, según dijo, a todos lleva desnudos, y carga con los bienes de todos, de que es preciso adorne su palacio. Los pésames ahora han venido por sus pies, y por consiguiente por sus pasos contados las pesadumbres, malas nuevas, llantos y dolor, para que más vivamente conozcas que nadie se escapa de estas plagas. La envidia, la discordia y la ingratitud viven de asiento, y no hay sino acudir al lugar donde las cité y veranse allí sus efectos […] que por ahora lo que te importe es que entremos (pp. 165-166).

Un caso singular de enmienda, tanto al relato modelo como al que está en construcción, ocurre cuando Quevedo se molesta con dos nuevos personajes —El Desalmado y El que tiene el alma en tientos— porque violan un protocolo tácito al pedirle a Acosta —antes de que la Muerte les dé a los difuntos la orden de que comparezcan— que cuente a los vivos lo que ve. Su intervención fuera de tiempo tiene una función específica en el relato: que al mostrarse irreverentes ante la Muerte, el narrador caiga en la cuenta del sentido de los dichos de los que son protagonistas: «Cuán arrojados y atrevidos son los que tienen el alma en tientos» y «Los desalmados no le temen ni a la muerte» (p. 164).

A medida en que el relato avanza, y pese a las notables diferencias entre ambas obras, como, por ejemplo, la introducción de personajes, escenarios y dichos y refranes que no aparecían en el sueño anterior, Acosta no presenta más reparos, asumiendo quizá que el reino de la Muerte es más amplio y diverso de lo que Quevedo alcanzó a mostrar en su sueño y que, para enmendar estas ausencias, en este nuevo recorrido va señalándole lo nuevo para que aparezcan en el *Sueño de sueños*.

Por su parte Quevedo corrige en dos ocasiones al protagonista, cuando confunde al Marqués de Villena con el nigromante y a Miguel de Vargas con «El que pagó el pato».

Del dormir, el despertar y el inicio del sueño

Antes de adentrarse propiamente en el sueño, ambas obras preparan el ambiente para el dormir y la ensoñación, y las dos, como muchas otras que acuden a este recurso literario, proponen como la causa de estos sueños visionarios un estado de ánimo deprimido o melancólico y la lectura de libros que estimulan la imaginación. En el caso de Quevedo, que

en esos momentos de su vida (1622) se encontraba en prisión, se describe un ambiente de melancolía y desesperación producto de su situación, así como de la lectura o recuerdo de pasajes de la obra de Lucrecio y de la vida de Job, que hablan sobre la fugacidad de la vida, las miserias del hombre y el que desde que se nace se empieza a morir. Esto le provoca un desengaño tan fuerte que queda pasmado, al grado de que se deja rendir por el sueño.

En la obra de Acosta la ambientación se desarrolla en dos momentos distintos: previa al sueño y ya en él. En lo que respecta a la primera, y a diferencia de Quevedo, el autor incluye el preámbulo «Levadura de sueños» en el que describe las circunstancias del dormir, en este caso a raíz de la lectura: llega a sus manos una nueva edición de las obras de Quevedo[31] y empieza a releerlas por ver si concilia el sueño. La lectura tiene el efecto contrario, pues le altera la imaginación remitiéndolo a otras obras del mismo autor, pero también de Torres de Villarroel y Cervantes, a quienes considera sus modelos literarios:

> Como estaban las especies tan frescas, ya se me representaba que iba yo *camino del infierno* entre la baraúnda de locos que pintó en su sueño regocijados y contentos, y como yo veía que me tocaban las generales por mil motivos, no ponía duda en ello; a esto me asaltaban muchas cosas *del alguacil* que me movían a risa [...] Ya me acometía de la *pragmática del tiempo* [...] con otras mil cosas que iba repasando en mi memoria de lo que había leído (pp. 113-114, las cursivas son nuestras)

Por más que intenta concentrarse en pensamientos más apacibles como un jardín o la orilla de un río, dichas imágenes lo remiten de nuevo a las fantasías de Quevedo, en este caso al *Sueño del juicio final,* sin embargo logra quedarse dormido con la cabeza llena de imágenes de lo leído y lo recordado.

En ambas obras el despertar es brusco e inesperado y el desenlace de la ensoñación se resuelve en unas cuantas líneas: en el *Sueño de la Muerte,* el protagonista está enfrascado en una disputa con Diego Moreno y, como reacción a los gritos y forcejeos, da un «vuelco en la cama» que lo despierta trayendo a la vigilia los sentimientos de cansancio y enojo que experimentaba. En *Sueño de sueños* ocurre algo similar, pero también diferente: habiendo recorrido el reino de la Muerte, uno de los guías invita al protagonista a echar un vistazo al infierno. La impresión que le causan las penas de los condenados lo hace reflexionar sobre sus propias culpas, provocándole tal espanto que cae de espaldas y despierta sobresaltado. Este final, en el que a través de una cueva se alcanza a vislumbrar el infierno, es muy similar al del *Sueño del juicio final* que el narrador tenía en mente antes de dormirse, sólo que aparece exactamente al revés, ya que en el de Quevedo al personaje le dan tanta risa las penas de los condenados que lo despiertan sus propias carcajadas.

[31] Goiĉ aventura que pudo haber sido la de Sancha de 1799, 1982, p. 399.

Una vez despiertos, ambos protagonistas reflexionan sobre su aventura: el de *Sueño de sueños* toma conciencia de que fue una experiencia onírica, procesa lo vivido y lo aprendido y escribe una historia a la que se refiere como «imaginaciones», esperando que sirva de diversión pero también de provecho, es decir, se convierte en un portavoz del desengaño, haciendo extensivo el propio hacia los posibles lectores. La reflexión de Quevedo va casi en el mismo sentido: pese a que toma consciencia de que sólo fue un sueño, opina que debe darle algún crédito, sobre todo porque «los muertos pocas veces se burlan, y que gente sin pretensión y desengañada, más atienden a enseñar que a entretener», por lo que —aunque no lo explicita—, también decide escribirlo para ponerlo al servicio del desengaño de otros, dándole un peso importante al aspecto moralizador del relato.

Por supuesto, es obvio que ambos autores utilizan conscientemente el sueño como un recurso que les permite transmitir un mensaje de carácter religioso-moral y hacer una crítica de la sociedad de su época tomando distancia. Para darle mayor credibilidad al relato macabro, los dos aprovechan también el hecho de que el sueño era considerado como una imagen de la muerte, pues se parte del supuesto de que un dormido está más cerca del reino de los muertos que los vivos, por lo que tendría que ser más receptivo para aprender lo que puedan decirle. En este sentido, ambos reflexionan sobre las características y funciones del sueño en forma muy parecida, pese a que no sólo hay una distancia temporal considerable entre ellos, sino que los avances médicos estaban aportando, para la época de Acosta, nuevos elementos para comprender los procesos físicos y fisiológicos de la muerte y el sueño.

Quevedo concibe el sueño como una especie de doble de la muerte, sobre todo porque el alma se desembaraza «de la traba de los sentidos» y puede acceder a verdades que son percibidas por las potencias. El queretano además lo considera como la mitad de la vida y como un espejo de la realidad. Y a partir de esta última idea juega con los conceptos de sueño y visión, preguntándose qué es lo más cercano a la verdad: lo que se percibe cuando se está despierto o lo que se percibe durante el sueño. Y según un pasaje que cita, y tomando una postura ilustrada, asume que la razón es la única que puede poner freno a la fantasía y distinguir la diferencia. Sin embargo, como parte de la ficción narrativa, mantiene la ambigüedad sobre si lo que relata fue sueño o visión: «yo creería que no fue sueño el mío, sino un transporte real y verdadero y la refleja no me persuadieran a que fue un *Sueño de sueños*» (pp. 116-117).

Ahora bien, si las circunstancias del dormir y del despertar son muy similares en ambas obras, no lo es así el inicio del sueño. Por ejemplo, aunque en las dos el autor-narrador-protagonista se asume como teatro y actor de lo que describe, porque todo sucede en su cabeza, ya sea mediante sueño, visión o imaginación; en la obra de Quevedo el encuentro con la Muerte se da casi inmediatamente después que el protagonista se duerma; en cambio, en la de Acosta, entre el dormir y la visión del más

allá hay un gran trecho. Por otro lado, el *Sueño de la Muerte* se concentra en un solo texto, mientras que en el *Sueño de sueños* las circunstancias del dormir se explican en un paratexto: la «Levadura de sueños».

En la *Visita de los chistes* el sueño inicia con la descripción de un desfile triunfal de la Muerte. En un primer momento no se sabe dónde se realiza, ya que la única acotación es «Fueron entrando…», pero se aclara más adelante cuando la Muerte le informa al protagonista su intención de llevarlo a visitar su reino, por lo que la escena se desarrolla en su aposento. El caso de la obra de Acosta es muy distinto: una vez que el protagonista se queda dormido empieza a soñar, pero el sueño se desarrolla en un ambiente muy diferente que predispone a la melancolía: durante un domingo al atardecer sale a dar un paseo por la Alameda y se detiene en un paraje tranquilo a fumarse un cigarro, «La soledad del sitio, lo templado de la estación y el agradable aspecto» lo invitan a la meditación, y el entusiasmo poético se apodera de él recordándole pasajes mitológicos y poniéndolo en un estado que le permite estar receptivo para lo que viene: la aparición de tres bultos, uno de los cuales lo increpa sobre el valor del tiempo, la fugacidad de la vida y la necedad de temerle a la muerte. El protagonista reconoce en las palabras del desconocido el parlamento con que el Desengaño intenta persuadir a Quevedo en el *Mundo por de dentro*. El desconocido se descubre entonces como el autor de ese pasaje, y presenta a sus compañeros: Cervantes y Torres de Villarroel.

Algunos apuntes sobre la estructura, los escenarios y los personajes

Resultaría imposible desarrollar, en el espacio de este trabajo, temas tan extensos y tan complicados como lo son la estructura, los escenarios y los personajes, por lo que nos limitaremos a apuntar algunos comentarios generales sobre sus características, con el fin de esbozar por lo menos las semejanzas y diferencias más importantes. Como botón de muestra, podríamos decir que las dos obras están estructuradas de manera muy parecida:

Sueño de la muerte	*Sueño de sueños*
Para textos	*Para textos*
1. Dedicatoria (p. 421)	1. Dedicatoria (pp. 111-112)
2. A quien leyere (p. 421)	2. Levadura del *Sueño de sueños* (Introducción o contexto del sueño pp. 113-116)

Primera parte:
3. Introducción o contexto del sueño (pp. 421-423)

4. Sueño (pp. 423-448)
   a. Desfile triunfal de la muerte en los aposentos del durmiente (pp. 423-426)
   b. Viaje al reino de la Muerte (pp. 426-427)
   c. El tribunal de la Muerte (pp. 422-448)

Segunda parte:
   d. La comparecencia de los muertos (pp. 429-448)
   e. Fin del sueño (p. 448)

Primera parte: El encuentro
3. Sueño (pp. 117-215)
   a. Paseo por la Alameda (pp. 117-119)
   b. Encuentro con Quevedo, Cervantes y Torres de Villarroel (pp. 119-136)

Segunda parte: El viaje y recorrido
   c. Viaje al reino de la Muerte (pp. 136-152)
   d. Recorrido por el Reino de la Muerte (pp. 152-171)

Tercera parte: la comparencencia de los muertos
   e. La comparecencia de los muertos (pp. 171-198)
   f. Las estancias de animales y la comparencencia de más muertos (pp. 198-211)

Cuarta parte: Final del recorrido
   g. Los términos del reino de la Muerte (pp. 211-214)
   h. Una mirada al Infierno (pp. 214-215)
   i. Fin del sueño (p. 215)

Sin embargo, hay notables diferencias, derivadas principalmente de la extensión de la obra mexicana, que le permite a Acosta explayarse en los temas y agregar personajes, digresiones, y temas y anécdotas secundarios, afectando con ello la forma en la que está estructurada.

En el caso de los escenarios podemos apuntar lo siguiente: El *Sueño de la Muerte* lleva al protagonista a través de diferentes espacios sin que se expliquen las circunstancias del tránsito. Así, del aposento o la celda de la prisión donde el autor-narrador se duerme y se lleva a cabo el desfile triunfal, la Muerte lo guía hacia el otro mundo, al que se accede a través de una sima vigilada por los enemigos del alma: Mundo, Diablo,

Carne –y Dinero –; de ahí llegan a una puerta que los lleva aún más abajo donde se les unen las Postrimerías, y que desemboca en un llano. Luego aparecen en el Tribunal de la Muerte (posiblemente dentro de algún palacio no descrito) que está adornado con Pésames (las Malas nuevas, el Llanto, la Envidia, la Discordia y la Ingratitud) y donde se encuentra su trono y su séquito. A partir de este momento, en que la Muerte llama a los difuntos para que comparezcan ante el visitante, el protagonista permanece solo y estático hasta su despertar, escuchando lo que los muertos tienen que decirle.

Algo parecido ocurre en *Sueño de sueños,* pero con algunas diferencias, pues se incluyen muchos más escenarios y los personajes no se encuentran estáticos, sino que vagan por el reino de la Muerte. Como ya dijimos, del aposento del durmiente se pasa a la Alameda, donde tiene el encuentro con Quevedo, Torres y Cervantes. Este escenario sirve como marco para un extenso diálogo entre los cuatro, que continúa mientras toman el camino del cerro del Cimatario y se internan en una cueva que los conduce al otro mundo.

Este paisaje desaparece de pronto para dar paso a un llano en el que se vislumbra a lo lejos el Palacio de la Muerte, construido con huesos humanos. Entran a él y van recorriendo sus diferentes estancias: un patio y una galería adornada de manera muy distinta a como se describe en el relato de Quevedo, y donde se encuentra el trono de la Muerte. Este escenario se esfuma «con un estrépito inaudito» para mostrar el parque del palacio, que recorren a la vez que admiran otros espacios del edificio. Llegan a una ermita y luego visitan las estancias de los animales, que al protagonista le parecen tan fantásticas como si fueran «otro mundo» dentro del ya de por sí extraño mundo que visitan. Siguen su marcha y llegan a los límites del reino, los cuales traspasan para dar una ojeada al infierno, descrito como «una triste mansión» a la que se accede por una cueva, de la que el autor pasa a su aposento en el momento del despertar.

Como señaló Goiĉ, estas mutaciones en el paisaje que, en lo general, responden a los tópicos tradicionales de la representación del otro mundo, marcan la transición de un tema o escena a otros; tal y como lo hacen también la entrada y salida de personajes[32]. Cada una de estas transiciones permite describir o explicar el escenario, interactuar con los personajes o hacer reflexiones críticas o morales.

En el *Sueño de la Muerte,* estas transiciones son más o menos simples: espaciales primero y a través de personajes después, y en cada caso sirven para desarrollar un número limitado de temas. Sin embargo, en *Sueño de sueños* son muy complicadas, ya que además de ser cuatro los personajes que interactúan, hay muchos más escenarios y en cada uno se introducen nuevos personajes, dando lugar a multitud de temas, reflexiones, digresiones, anécdotas, etc., que desvían la atención del asunto principal.

En cuanto a los personajes, ambas obras manejan un amplio catálogo de ellos y de muy diferente tipo. Según su importancia, están los prota-

[32] Goiĉ, 1982, p. 399.

gonistas: en un caso Quevedo y en el otro Acosta y el fantasma de Quevedo; los principales: la Muerte, que está presente en ambas obras pero es descrita y caracterizada con mayor detalle en el relato de Quevedo[33]; y Cervantes y Torres. También aparecen personajes tipo que representan oficios que sólo son descritos y ridiculizados a partir de los lugares comunes que la tradición popular ha consensuado de sus profesiones (médicos, boticarios, cirujanos, practicantes, sacamuelas, barberos, sastres, sacristanes, etc.); y personajes que representan vicios o pecados ridiculizados por sus manías, actitudes u obsesiones (avaros, codiciosos, habladores, entrometidos, chismosos, aduladores, etc.). Por último están los que son protagonistas de refranes, chistes, frases hechas o dichos populares, y que son, por mucho, los de mayor cantidad en ambas obras. Por mandato de la Muerte, éstos se presentan ante los protagonistas, solos o en grupo, a comparecer en una especie de juicio para declarar sus quejas y dar su versión del origen del dicho o refrán en el que se les menciona.

La obra de Acosta recupera casi todos los personajes de este tipo presentados por Quevedo (sólo deja de lado el nigromante y Miguel de Vargas pues, aunque los incluye, Quevedo le señala que los confundió con otros), pero introduce cerca de 120 más que anotamos en negritas:

Sueño de la Muerte	*Sueño de sueños*
1. *Protagonista:* Quevedo en su papel de autor-narrador-protagonista.	1. *Protagonista:* Acosta en su papel de autor-narrador-protagonista; Quevedo, en su papel de guía por el otro mundo. *No hay antagonista.*
2. *Personaje principal:* la Muerte que convoca a los difuntos y quiere que el protagonista los escuche.	2. *Personajes principales:* la Muerte; y Cervantes y Torres.
	3. *Personajes con los que se encuentran antes de que la Muerte los convoque:* a. **Los viejos de otro tiempo.** *Aparecen cuando contemplan el reino de la muerte desde lejos.* b. **El Desalmado, El del alma en tientos y «un cualquiera.** *Aparecen en el patio del palacio de la Muerte.*
3. *Son parte del séquito o comitiva de la Muerte:* a. Médicos, boticarios, practicantes, cirujanos, barberos, sacamuelas; habladores, entremetidos, chismosos, mentirosos. *Aparecen en el desfile triunfal en el aposento.*	4. *Son parte del séquito o comitiva de la Muerte:* a. Médicos, boticarios, parcticantes, cirujanos, barberos, sacamuelas; habladores, entremetidos, chismosos, mentirosos **y aduladores.** *Aparecen dentro del palacio de la Muerte.*

[33] Una imagen de la muerte muy parecida a cómo Quevedo la describe, la presenta fray Joaquín Bolaños en las páginas preliminares a su obra. Bolaños, *La perpetua vida.*

b. Los enemigos del alma: Carne, Mundo, Infierno y Dinero. *Aparecen en una parte del camino al reino de la Muerte.* c. Las postrimerías. *Aparecen en una parte del camino al reino de la Muerte.* d. Las muertes: de amores, de hambre, de frío, de miedo y de risa. *Aparecen en el Tribunal de la Muerte.*	b. **Los pésames: Las malas nuevas, El llanto, El dolor, La envidia, La discordia y La ingratitud.** *Aparecen en la galería donde está el Tribunal de la Muerte.* c. **Las muertes:** de amores, de hambre, de frío, de miedo, de risa, **de pobreza y las Muertes Chiquita, Andando y Repentina.** *Aparecen en el Tribunal de la Muerte.* d. **Los abatidos de la fortuna, los Mala muerte, un Calaverón y un Calavera.** *Aparecen en el Tribunal de la Muerte.* e. **Sabelotodo.** *Aparecen en el Tribunal de la Muerte.*
4. *Son los muertos que comparecen en el Tribunal de la Muerte:* a. Juan de la Encina b. El Rey que rabió c. El rey Perico d. Mateo Pico e. El nigromante de Europa f. Argages g. Arbalias h. Chisgaravís i. Pero Grullo j. El Otro k. Calainos l. Cantimpalos m. Dueña Quintañona n. Don Diego de Noche o. Cochiterbite y Trochimochi, Dona Fabula, Mari Zápalos y Mari Rabadilla p. Marta con sus pollos q. El alma de Garibay r. Perico de los palotes, Pateta, Juan de las calzas blancas, Pedro por demás, el Bobo de Coria, Pedro de Hurdemalas s. Retablo de los santos: Santo Mocarro, Santo Leprisco, San Ciruelo, fray Jarro, santo de Pajares, San Porro, el sacristán t. Miguel de Vargas, Villadiego u. La manceba del abad	5. *Son los muertos que comparecen en el Parque del palacio de la Muerte:* a. Juan de la Encina, El Rey que rabió, el Rey perico, Mateo Pico, **Mandapotras**. b. **Juan Soldado, Julio Tortilla, Juan de Orozco, El que dio las cuentas del gran capitán, El de la escopeta de Ambrosio, El rejón de Porras** c. Argajes, Arbalias, Pero Grullo y Chisgaravís d. **Siribundis, Merolico, Pispis y Gañas** e. El otro, Calaínos y Cantimpalos f. **Martín Garabato** g. **Un bellaco, doña María ponte el manto** h. Mátalas callando, **Cógelas a tientas** i. Diego de noche y la dueña Quintañona, Doña Fulana (¿Fábula?), Mari-Zápalos, Mari Rabadilla, Marta con los pollos, la Manceba del Abad, Trochimochi y Cochitervite j. **Las de hoja, los léperos** k. **Labrego, Labregón y Labronote; Chispas, Rascarrabias, Canfurminas, Girapliegas**

v. Mátalas callando w. Señor Lanzarote, Juan de Buen Alma, Juan Ramos y su gata x. El sastre del Campillo y. Diego Moreno	l. Perico de los Palotes, Pateta, Juan de las Calzas blancas, Pedro por demás, el Bobo de Coria, Pedro Urdemalas y **Pedro entreellas** m. **Catana, Lucía, Inés, Nana Juana, La huéspeda, y Marirriñas y Maricastaña** n. **El que pagó el pato** o. Garibay p. **Berjoletas, Gandumbas y Papanatas** q. Villa Diego, Lanzarote, fray Jarro, Juan de Buen alma, el sastre del Campillo y Diego Moreno; **Tragaldabas, Dacalatú y Matalatú, Tanainas, Carantamaulas, El hijo del obligado y Cambingas** r. Retablo de los santos: **Juan Lanas,** san Mocarro, san Leprisco, San Ciruelo, el santo de Pajaras, san Porro, **san Sinojo, san Pinonino, san Cuilmas de Petate, san Cuijo y santa Pípila doncella,** El sacristán, **Juan Gargajo** s. **La zarabanda** 6. *Son los muertos que comparecen en las estancias o corrales de animales:* a. **Marras el viejo, Marrillas y Marruelas; El toro que se quebró la pierna, El buey Limón y el Perro del Pastor;** Juan Ramos y su gata, **La gata mansa, La gallina ciega, La mosca muerta, El perro de todas bodas, El ratón de un agujero, Beltrán y su perro y Morón y su gallo** b. **Tatáculas (Nicolás), Pachito (Francisco), Pascuaque, Nacatón, Flojonales, Cojinillos, El que anda papando moscas, El que piensa en las musarañas, y El que espulga al galgo** c. **Balico, Bartolo el de la flauta, Malacachunche y Lencho** d. **El Piojo resucitado, El pastelero, Muñoz, Moya y La Madrina del plato**

	e. **Hablecas, Domingo siete, Caduno y Lázaro** f. **Sacapotras, Sacapelotas, Sacafiestas y Trapalmejas** g. **El panochero, La Cajetera y Servín a quien le habló la vaca** 7. *Personajes que divisan en los límites de la región de la Muerte:* a. **El que huyó con quitasol de estrellas** b. **Los que no caben en el mundo, los condenados en vida, Pan perdido**

Como cada personaje quiere y debe ser escuchado, el autor del *Sueño de sueños* recurre a una argucia narrativa para no tener que dedicarle atención a todos: mientras que en el *Sueño de la Muerte* ésta convoca a los difuntos para que comparezcan ante el visitante y sólo se presentan algunos, en *Sueño de sueños* el ministro de la Muerte, Sabelotodo, establece, por orden de su señora, las reglas con las que han de comparecer, entre otras, la siguiente: «Los conocidos dense por examinados y, por el contrario, sean examinados los no conocidos» (pp. 171-172). Con esta estrategia Acosta consigue obviar la explicación de los que ya habían comparecido en la obra modelo.

En ambas obras la mayoría de estos personajes son simplemente mencionados sin aludir siquiera al dicho o refrán en el que se les mienta. A otros se les cede la palabra, pero sólo a unos cuantos se les permite extenderse en la exposición de su caso, lo que en realidad sirve a los autores para explayarse en algunos temas morales o críticos o para elaborar una caricatura más detallada del personaje. Cuando se presentan en grupo por lo general comparten algún vicio o característica. La mayoría son mentados en dichos o refranes, pero otros representan más bien tipos sociales, y otros más son simplemente motes.

Otra diferencia más entre ambas obras consiste en que aunque muchos de los personajes y expresiones lingüísticas son patrimonio de la lengua castellana, española o americana, o del siglo XVII o del XIX, la obra de Acosta incluye además un catálogo particular del entorno mexicano.

La Nueva España reflejada en el *Sueño de sueños*

En este mismo sentido es importante mencionar una característica que es particular de *Sueño de sueños:* las referencias que Acosta introduce sobre el contexto novohispano, en las que podemos encontrar un eco del panorama social y político que Quevedo hace de su propio tiempo para el nigromante.

Gracias a las páginas del *Sueño de sueños,* es posible hacerse una idea de algunos aspectos del paisaje de la ciudad de Querétaro en los primeros años del siglo XIX, como el cerro del Cimatario y su flora de «nopales, granjenos, garambullos, magueyes, pindicuas y otros arbustos»; su Alameda en proceso de construcción que para ese momento carecía de muralla y una fuente central; o la beatitud de su clima, que no sólo invitaba a la meditación y la ensoñación, como comprobó el autor, sino que contribuyó, como señala, a que un amigo suyo viviera hasta avanzada edad.

También es posible conocer los juegos que estaban en boga: los de colorines, de patoles, o de brochas, u otros a los que Acosta considera perniciosos como los albures; y saber de costumbres como la de fumar y la creencia de los beneficios de la planta del tabaco, a la que se le atribuía «la virtud para curar varias enfermedades» pero también considerada como «un refrigerante común y doméstico, que tomada en polvo o exhalada en humo, divierte las pasiones, y hace menos molestos los trabajos de esta vida» (pp. 117-118).

Igualmente podemos tener noticia de los libros que se leían, gracias a la reseña que les hace a sus visitantes sobre la literatura de la época; o de los avances médicos[34] que se habían logrado:

> ya van los hombres abriendo los ojos, ya se atiende mucho a la experiencia, se trabaja mucho sobre la química y la física, y sobre todo, ya con el favor de muchas obras se va caminando al verdadero modo de curar, y estas obras escritas en lenguaje vulgar, que todos entienden; están muy bien recibidas […]; una cosa sí han abatido ya casi enteramente los profesores de la medicina y cirugía y es el andar en mula, pues ahora (amén de muchos que arrastran coche) hacen sus visitas a caballo y sin distintivo de la gualdrapa negra, pues si alguno la usa es verde (pp. 160-161).

Y en los comentarios del autor sobre esto último podemos identificar una postura favorable a aquellas ideas ilustradas que proponían la difusión de los nuevos conocimientos científicos, el desarrollo de las ciencias aplicadas y el mejoramiento social de la figura del médico, que pasó a ser un personaje importante en la época gracias a que, motivados por la idea de progreso y de felicidad terrenal prometidos por la Ilustración, los hombres pensaron más en la vida que en la muerte y quisieron mantener la salud y vivir por más tiempo, de ahí el desarrollo de la medicina y el prestigio que el médico adquirió, dando al traste —al menos durante algún tiempo— con la imagen que la tradición y Quevedo habían pintado de ellos.

La obra informa además de eventos naturales o sociales que incrementaron el precio de algunos productos, como cuando el panochero de la copla «Ya no es tonto el panochero, ya no se deja engañar: / ya no da panocha y media, como de antes solía dar», explica que daba más ca-

[34] Tablada, 1958, en su intento por datar la obra de Acosta rastrea las obras mencionadas por el protagonista para identificar sus ediciones más recientes, llegando a la conclusión que el autor comete muchos errores pues muchos de los títulos están equivocados.

ros los dulces por la escasez de caña debido a la plaga de chapulín y al incremento del beneficio del chinguirito (p. 208).

También describe las modas de la élite, como traer dos relojes y usar paraguas, ofreciendo incluso detalles sobre los trajes que usaban los jóvenes y que Acosta considera ridículos:

> apurando la moda que se usa, la vienen a hacer ridícula [...] de unos calzones regulares que se usaban [...] en el día los usan tan ajustados, que estiran, sudan y se valen de mil arbitrios para podérselos plantar a raíz de la carne; dichos calzones tienen un principio en el pecho, pendientes unos tirantes sobre los hombros, desde donde bajan unidos al pellejo con una cubierta que llaman tapabalatro hasta cerca de la pantorrilla; otros los traen hasta los talones y nombran pantalón, la barriga aparece perfectamente, como si estuvieran preñados, y aún otras partes del cuerpo en que se muestran deshonestos; del pecho al pescuezo sigue un armadorcito a modo de peto de mujer, el pescuezo envuelto en una sábana entera; las casacas son de varias maneras, pero las principales son dos: unas que les dicen inglesas o caramañolas, que no pasan de las costillas, y otras tan largas y sueltas, a modo de costal, que dirías que eran sacos de locos; los zapatos rematan en un pico muy agudo y levantado para arriba, nombrados de la cucaracha (pp. 128-129).

Pero también describe la pobreza de las ropas de grupos marginados como los léperos, vestidos «con capotes de cuatro esquinas, [...] cobijados con mangas de todos colores y los más con sábanas blancas arrebolados a la zurdeta y con sombrerillos levantados de atrás a que llaman lorenzana» (pp. 185-186).

Así mismo Acosta recoge en el texto ejemplos del uso de la lengua por la clase culta, al hacer el recuento de los galicismos que los críticos y eruditos utilizaban, y que refleja la introducción de muchas ideas de la Ilustración y el Neoclasicismo, pues aparecen conceptos como «patria», «nación», «ciudadano», «bien o interés común o público», «crítica», «polémica», etc., en un pasaje que recuerda un poema satírico que el padre Isla incluyera en su *Fray Gerundio de Campazas*[35]:

> En la época presente se usa mucho esta voz: *objeto,* y más cuando se dirige a una cosa de mucha consideración; así mismo el *poderoso influjo, los vivos esfuerzos de, grandeza de la acción, el común interés, los sentimientos de humanidad, el celo patriótico, la civilidad de las gentes, el carácter de la nación, la barbarie del pueblo, el heroísmo decantado, sublimidad de pensamientos, preocupaciones varias, declamación de los sabios, inverosimilitud de puerilidades, lo que dicta la gratitud y el bello modo de pensar, formar ideas muy distintas, imágenes de las pasiones, carácter de las gentes, manejar la atención de los espectáculos, la aura popular, el detestable error, escoger, distinguir y sostener con dignidad los caracteres de los personajes, el bien público preferente;* cuadra mucho decir: *ligado estoy con el secreto, vivo lleno de satisfacción,* en vez de *obligaciones* se dice *deberes,* v.g.: *cumplió perfectamente con su deber;* para expresar los trámites de una cosa se dice: *desde el instante A hasta el instante B;* pero lo que no se cae de la boca son las *gracias,* éstas suplen a toda muestra de agradecimiento, buena crianza y retribución, pues a todo se satisface con *muchas gracias,* a que se asegunda

[35] De Isla, *Fray Gerundio,* pp. 165-167.

> con *felicidades, mandar y pasarlo bien;* a estas voces con que se expresan los críticos del día, se añaden otras que parece han sido inventadas de estudio pensado para formar un estilo adecuado al genio de los escritos del fin del siglo que acabó, llamado el de las luces, de quien dijo *quidam* que por infeliz se tendría la mujer que no hubiera tenido un hijo escritor, y sobre la crítica fina en que se emplearon infinitas plumas concluyó otra diciendo: *espíritu analítico y calculador parece ser el carácter de nuestro siglo* (pp. 145-146).

Pero también recoge ejemplos del habla popular, como el parlamento de La cajetera:

> para el Corpos lo veremos, o para el jubileo de Persíngula, que son los días en que más me ajumo por intergar el como le dicen del conchavo o la como se llama, a Don Antoño, que de que fuimos yo y la probe de mi hija a contaye mis averintos no quiso dar de sí nada, croque porque no habíamos guído misa, y no pirmita Dios que a nadie deba en mi muerte una cosa arda y más que rabie del estómago más me güelgo de coser mi boca con la pader que ser plurija en guardar mis niervos, y quén sabediz que dijo don Antoño si por antes del diajo tendré otro suciedimiento, y éste es todo el cuento de mis cascos (pp. 208-209).

O transcribiendo expresiones y alusiones del entorno mexicano, como cuando le dice a Juan Gargajo que está «salado más que pescado de Campeche»; cuando compara el bastón nudoso en el que se apoya la dueña Quintañona con el palo de *cozolmecatl,* o cuando dice que Martín Garabato tiene narices de *chile colorado.*

Y no podemos olvidar que entre los múltiples dichos y personajes que introduce, muchos son indudablemente mexicanos, entre otros, El panochero, La cajetera, la india Lucía, Inés y la chichigua Nana Juana; pero también san Cuilmas de Petate, santa Pípila doncella, «las de la Hoja» y los léperos, los currutacos —a los que Fernández de Lizardi llamaría un poco más tarde «catrines»—, y Merolico, que sigue siendo un personaje común hoy en día.

Algunas conclusiones

Por supuesto, se quedan en el tintero muchas cosas que decir de la relación entre ambas obras, pues además del análisis más detallado de la estructura, los escenarios y los personajes; hay otros temas que no fue posible abordar aquí, como sus semejanzas y diferencias en cuanto a lo que en su análisis de los *Sueños* de Quevedo, Ilse Nolting-Hauff denomina «la sustancia y la técnica satírica», es decir, los motivos o blancos de las reflexiones, sátiras y críticas, así como de los recursos a través de los que se realizan; o como la forma en la que al igual que otras obras de la época, *Sueño de sueños* combina hábilmente lo mejor de la tradición contrarreformista-barroca con la ilustrada-neoclásica haciendo uso del eclecticismo[36]; pero baste por ahora lo dicho para establecer que las obras guardan una estrecha relación entre sí, que el parentesco tiene como motivación y punto de partida la admiración por Quevedo y el de-

seo de imitarlo, y que en el proceso de imitación se hace una relectura y reescritura del *Sueño de la Muerte* que, gracias al ingenioso recurso literario de incluir a Quevedo como un personaje, de responsabilizarlo por los cambios que se hacen a su relato, y por proponerlo como co-autor del nuevo sueño: el *Sueño de sueños,* el texto puede desprenderse de su modelo e intentar emularlo a partir de enmiendas y añadidos.

En este sentido, y salvo que la investigación posterior dicte otra cosa, podemos adelantar algunas conclusiones: *Sueño de sueños* imita pero también recrea el *Sueño de la Muerte,* lo actualiza a las circunstancias del siglo XVIII, lo reescribe con originalidad al incluir más personajes, temas, escenarios, dichos y refranes, y recursos literarios; y lo adapta al entorno y los lectores mexicanos para que puedan reconocerse e identificarse, convirtiéndose en muestrario del habla culta y popular, y un catálogo de dichos y refranes, lugares comunes y apodos, que dan testimonio del ingenio lingüístico del pueblo y del estado de la lengua en el momento de su escritura.

Bibliografía

Acosta, J. M. de, *Sueño de sueños,* en B. M. de Calzada, *Gil Blas de Santillana en México,* y J. M. Acosta *Sueño de sueños,* ed. J. Jiménez Rueda, México, UNAM, 1995[2].

Alzate y Ramírez, J. A. de, «*Sancta, sancte sunt tractanda*», en *Gacetas de Literatura de México,* Puebla, Reimpreso en la Oficina del Hospital de San Pedro, 1831, vol. 3, pp. 21-45.

Anderson Imbert, E., *Historia de la literatura hispanoamericana. La colonia. Cien años de República,* México, FCE, 1977.

Bolaños, J. de, *La portentosa ida de la Muerta…,* México, Oficina de los herederos del Lic. Joseph de Jáuregui, 1792.

Blanco, J. J., *Esplendores y miserias de los literatura Nueva España, 2,* México, Cal y Arena, 1989.

Bolaños, J. fray, *La portentosa vida de la muerte, [1792],* México, INBA-PREMIA, 1984.

Bolaños, J. fray, *La portentosa vida de la Muerte [1792],* ed. B. López de Mariscal, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Lingüísticos y Literarios, 1992.

Chiban, A., «Lecturas españolas en el imaginario artístico mexicano: *Sueños de sueños* de José Mariano Acosta Enríquez», *Actas del XXIX congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, Barcelona, 15-19 de junio de 1992,* Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1994, pp. 3-10.

Cuadriello, J., «Tresguerras, el sueño y la melancolía», *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 73, 1998, pp. 87-124.

De Isla, J. F., *Fray Gerundio de Campazas,* ed. R. P. Sebold, Madrid, Espasa Calpe, 1963.

[36] En dos trabajos previos hemos analizado cómo Fernández de Lizardi, fray Joaquín Bolaños y Bruno Francisco Larrañaga utilizaron esta misma técnica en sus obras. Ver Terán Elizondo, 1997, 2000 y 2001.

Goiĉ, C., «La novela hispanoamericana colonial», *Historia de la Literatura Hispanoamericana, Época colonial,* coord. L. Íñigo Madrigal, Madrid, Cátedra, 1982, vol. 1, pp. 369-406.

González Casanova, P., «Prólogo», a *Sátira anónima del siglo XVIII,* ed. J. Miranda y P. González Casanova, México, FCE, 1953.

González Casanova, P., *La literatura perseguida en la crisis de la colonia [1958],* México, SEP, 1986.

Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los señoríos del católico rey de las Españas, el señor don Carlos IV, Madrid, Imprenta de don Antonio de Sancha, 1790.

Mathes, M., *Biblioteca guadalupana: clave a la bibliografía impresa guadalupana novohispana,* México, Centro de Estudios de Historia de México, CONDUMEX, 2003.

Nolting-Hauff, I., *Visión, sátira y agudeza en los Sueños de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1974.

Osores, F., *En defensa de Querétaro. Discurso pronunciado por el doctor Félix Osores en el Congreso Constituyente Mexicano de 1824,* ed. M. Septién y Septién, Querétaro, Gobierno del Estado de Querétaro, 1969.

Quevedo y Villegas, F. de, *Sueño de la Muerte,* en *Sueños y discursos de verdades discubridoras de abusos, vicios y engaños en todos los oficios y estados del mundo,* Esteban Librós a costa de Juan Sapera, Barcelona, 1627, en la edición digital modernizada hecha por la Biblioteca Cervantes Virtual, modernización basada en la de Ignacio Arellano (Quevedo, Francisco de, *Los sueños,* Madrid, Cátedra, 1991). http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02472763101025274976613/p0000001.htm#I_0_

Quevedo y Villegas, F. de, *Visita de los chistes,* en *Obras de Francisco de Quevedo Villegas… en dos tomos,* Amberes, 1699, por Henrico y Cornelio Verdussen, (Tomo I, pp. 421-448), a partir de la reproducción facsimilar de 2003 hecha por la Biblioteca Cervantes virtual del original de la Biblioteca Pública de Orihuela. www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01475177544604206554480/index.htm.

Reyes Palacios, F., «Prólogo» a J. Fernández de Lizardi, *Obras VIII Novela, El Periquillo Sarniento,* México, UNAM, 1990, vols. 1 y 2.

Tablada, J. J., «La fecha del Sueño de sueños» [1958], Consultado en htpp://www.tablada.unam.mx/poesia/ensayos/lafecha.html, 17 de junio de 2008.

Terán Elizondo, M.ª I., *Los recursos de la persuasión. «La portentosa vida de la Muerte» de fray Joaquín Bolaños,* Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán-UAZ, 1997.

Terán Elizondo, M.ª I., «Entre dos paradigmas: Fernández de Lizardi ante la tradición y la modernidad en don Catrín de la Fachenda», en *XI Encuentro de Investigadores del pensamiento novohispano,* ed. B. Valdivia, Universidad Autónoma de Guanajuato, 2000, pp. 279-296.

Terán Elizondo, M.ª I., *Orígenes de la crítica literaria en México: la polémica Alzate Larrañaga,* Zamora, El Colegio de Michoacán-UAZ, 2001.

Toribio Medina, J., *La imprenta en México (1539-1821),* México, UNAM, 1989.

Yañez, A., Francisco Bramón, Los sirgueros de la Virgen y fray Joaquín Bolaños, La portentosa vida de la Muerte, México, UNAM, 1994².

Séneca el Viejo y Quevedo

Ignacio-Javier Adiego
Esther Artigas
Alejandra de Riquer
Universidad de Barcelona

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 135-147]

> *«Quevedo, sin embargo, todo lo salva, o casi, con la dignidad del lenguaje. […] Análoga discordia se advierte en el Marco Bruto, donde el pensamiento no es memorable aunque lo son las cláusulas. Logra su perfección en ese tratado el más importante de los estilos que Quevedo ejerció. El español, en sus páginas lapidarias, parece regresar al arduo latín de Séneca, de Tácito y de Lucano, al atormentado y duro latín de la edad de plata. El ostentoso laconismo, el hipérbaton, el casi algebraico rigor, la oposición de términos, la aridez, la repetición de palabras, dan a ese texto una precisión ilusoria. Muchos períodos merecen, o exigen, el juicio de perfectos».*
>
> J. L. Borges, «Quevedo», *Otras inquisiciones.*

La escasísima repercusión de la obra de Séneca el Viejo en la literatura española, de la que nos hemos ocupado en otro lugar[1], encuentra una notabilísima excepción en la obra de Francisco de Quevedo y Villegas. En este trabajo nos fijaremos en algunos aspectos, más bien formales pero no por ello menos significativos, del modo en que el escritor madrileño se acercó a las *Controversias* y *Suasorias* de Séneca el Viejo, no sólo como traductor, sino, muy particularmente, como imitador un tanto *sui generis* de una obra, por lo demás, singular y anómala en el contexto incluso de la literatura latina. Trataremos asimismo de dilucidar qué es lo que vio Quevedo en la obra de Séneca el Viejo que lo impulsara a traducirla, siquiera parcialmente, e incluso a recrearla, fundiendo traducción e imitación de un modo ciertamente original.

1. Dejando de lado otras posibles influencias, inmediatamente menos visibles, de la obra de Séneca el Viejo en todo el corpus quevediano —una tarea ingente aún por realizar—, dos son los testimonios más evidentes del interés de Quevedo por Séneca el Viejo: de un lado, la inclu-

[1] Ver Séneca el Viejo, *Controversias y Suasorias*, pp. 58-66.

RECIBIDO: 1-12-2008 / ACEPTADO: 12-12-2008

sión de la traducción parcial de las suasorias 6 y 7 como apéndice a su *Vida de Marco Bruto* y, de otro, la traducción, descubierta muy recientemente, de algunas controversias.

La *Vida de Marco Bruto,* publicada en 1644, constituye uno de los escritos políticos más notables de Quevedo. Se trata de una obra de estructura un tanto peculiar[2]: es, en su mayor parte, una traducción glosada de la biografía del cesaricida escrita por Plutarco. Quevedo va tomando y traduciendo pasajes de esa obra para comentarlos a continuación mediante unos discursos de cosecha propia[3], sembrados de consideraciones políticas generales pero hábilmente orientadas hacia la realidad contemporánea de la España del siglo XVII. A la biografía comentada le sigue una denominada cuestión política, en la que Quevedo plantea como situación hipotética qué habría hecho Julio César si hubiera tenido noticia de la conspiración antes de entrar en el Senado[4]. Tras esta sección, no exenta de digresiones, Quevedo adjunta, a guisa de apéndice, una traducción parcial de las suasorias 6 y 7 de Séneca el Viejo[5]. El propio autor apunta con claridad al presentar su versión de la sexta suasoria cuál es la razón que le llevó a incluir estos pasajes a continuación de su *Marco Bruto:*

> Esta Suasoria de Marco Séneca[6], traducida y añadida por mí, ocupa a propósito estas pocas hojas, por tocar a Marco Antonio y a Cicerón, cuyas costumbres y méritos son parte desta Historia, y no poco necesarias para conocimiento de la intención facinorosa de Marco Antonio, principal interlocutor deste suceso[7].

En efecto, el asunto que abordan las dos suasorias de Séneca el Viejo es, en el orden de sucesión de los acontecimientos históricos, inmediatamente posterior al del Marco Bruto. El contexto, pues, lo constituye la Roma convulsionada tras el asesinato de Julio César, y las suasorias se centran en la persecución política que por aquel entonces sufrió Cice-

[2] Para un estudio de conjunto del *Marco Bruto,* ver Martinengo, 1998, donde se presta especial atención precisamente a la estructura de la obra.

[3] Así consta en el epígrafe del inicio de la obra: «Primera parte de la Vida de Marco Bruto. Escribiola por el texto de Plutarco, ponderada con discursos, don Francisco de Quevedo y Villegas». Ver Quevedo, *Obras en prosa,* p. 587.

[4] Quevedo, *Obras en prosa,* pp. 627-634.

[5] Sobre la traducción de las suasorias y especialmente sobre las circunstancias que pudieron determinar su inclusión como apéndice del *Marco Bruto,* ver Martinengo, 1998, pp. 91-106.

[6] Los mejores manuscritos de Séneca el Viejo ofrecen el nombre *Lucius Annaeus Seneca,* el mismo, por lo tanto, que el de su hijo, el célebre filósofo. Ahora bien, el error de Quevedo es perfectamente explicable dado que desde el siglo XV se le adjudicó a Séneca el Viejo, con una unanimidad asombrosa, el *praenomen* de *Marcus,* dada la creencia, equivocada sin duda, de que padre e hijo no podían tener el mismo *praenomen.* Este error, por otra parte, se ha mantenido hasta casi nuestros días. Ver Séneca el Viejo, *Controversias y Suasorias,* p. 8.

[7] Martinengo, 1998, p. 113. Todos los pasajes de las *Suasorias* que recogemos en este artículo aparecen citados de acuerdo con la lectura crítica del texto que Martinengo incluye en las pp. 113-125 de su estudio.

rón, quien ocupaba un lugar destacado en la lista de proscritos elaborada por Marco Antonio. Como es sabido, una suasoria es un ejercicio de declamación en el que el declamador ha de dirigir admonitoriamente su consejo a un personaje puesto en una situación crítica a fin de inclinar, mediante sus argumentos, la decisión de este en uno u otro sentido. En los casos que nos ocupan, el enfrentamiento entre Marco Antonio y Cicerón constituye el trasfondo de las suasorias, que respectivamente se imaginan al Arpinate ante los siguientes dilemas:

> *Suas.* 6: *Deliberat Cicero, an Antonium deprecetur*. Cicerón se plantea si implorar por su vida a Antonio.
>
> *Suas.* 7: *Deliberat Cicero, an scripta sua comburat promittente Antonio incolumitatem, si fecisset.* Cicerón se plantea si quemar sus obras ante la promesa de Antonio de respetarle la vida si lo hace.

En la obra de Séneca los declamadores se dirigen a Cicerón para aconsejarle ante las disyuntivas planteadas. Merece destacarse el hecho de que estos consejos van allí siempre encaminados a persuadir al Arpinate para que no se doblegue, aún a costa de su vida, ante Marco Antonio. Se trata sin duda de la parte más fácil de desarrollar desde el punto de vista de la práctica declamatoria y responde, además, al desenlace real de los hechos, es decir, la muerte de Cicerón.

La traducción que hace Quevedo de estas suasorias es sumamente interesante. Lo es, en primer lugar, porque la prosa de su versión senequiana no varía sustancialmente de la que Quevedo emplea en buena parte de los discursos de cosecha propia que glosan los pasajes plutarquianos del *Marco Bruto,* y de ahí la armonía formal entre los dos textos. Es, en ambos casos, un estilo fuertemente recortado, casi artificioso a fuerza de lapidario, extremadamente rico en su contenido y constantemente grave en su tono. Ahora bien, lo más significativo, en el caso que nos ocupa, es que este estilo de Quevedo, como autor o como traductor, se ajusta de manera muy adecuada al texto de Séneca el Viejo. Conviene recordar que gran parte del texto de Séneca consiste básicamente en una selección de las mejores *sententiae* de distintos declamadores. Si tenemos en cuenta que estas *sententiae* eran expresiones limitadas a una oración o poco más, en las que una hábil y adecuada combinación de forma y fondo daba lugar a lo que llamaríamos una frase brillante, de notable valor expresivo, a nadie se le escapará que para Quevedo la traducción de *sententiae* senequianas tenía que constituir un ejercicio excelente para la práctica de su propio estilo. Veamos, a modo de ejemplo, unos pasajes de su versión, sumamente literal[8], de la sexta suasoria:

[8] Martinengo, 1998, p. 109, ha llamado la atención sobre esta búsqueda de la literalidad absoluta en la traducción quevediana de las suasorias: «el método en el que parece inspirarse el traductor es el de una cuidadosa correspondencia con el modelo, como si hubiese pretendido medirse con éste utilizando, en lo posible, un igual número de palabras y adoptando una construcción muy cercana a la latina, a costa de desfigurar en ciertos casos la sintaxis castellana».

Consulta Cicerón si le es decente rogar por su vida a Marco Antonio.
[…]

Quinto Haterio.

Sepan los venideros que pudo la República servir a Antonio y no Cicerón. Has de alabar a Antonio; en esta causa también faltarán a Cicerón palabras. Créeme, que cuando con más diligencia te guardares, hará Antonio lo que Cicerón no pueda callar. Cicerón, si lo entiendes, no dice: ruega y vivirás; sino: ruega y sirve. ¿De qué suerte podrás entrar en este Senado cruelmente exhausto, y torpemente lleno? ¿Querrás entrar en un Senado, donde no has de ver a Gneo Pompeyo, no a M. Catón, no a los Luculos, no a Hortensio, no a Léntulo, ni a Marcelo, ni a tus Cónsules Hircio y Pansa? ¿Qué hay para ti en el siglo ajeno? Ya se acabó el que era nuestro. […]

Cestio Pío.

Cicerón, si miras al deseo del pueblo, cuando quiera que mueras, viviste poco. Si a tus hazañas, harto has vivido. Si a las injurias de la fortuna y al estado presente de la República, viviste muy demasiadamente. Si a la memoria de tus obras, siempre has de vivir.

Pompeyo Silón.

Conviene que sepas que no te conviene vivir, si Antonio te permite que vivas. ¿Callarás, proscribiendo Antonio y despedazando la República, y ni tu gemido será libre? Más quiero que el pueblo Romano desee a Cicerón muerto que vivo[9].

Pero la labor de Quevedo ante el texto senequiano no se limitó a la traducción de estas sentencias, sino que también quiso asumir él mismo el papel de un declamador más elaborando su propio discurso. Este proceder ya viene anunciado en la introducción a la suasoria sexta: «Consulta Cicerón si le es decente rogar por su vida a Marco Antonio. Declaman a Cicerón Q. Haterio, Porcio Latrón, Cyro Marrilio Esernino, Cestio Pío, Pompeyo Silón, Triario, Aurelio Fusco, Cornelio Hispano, <Argentario>. Declama, después de todos estos antiguos Declamadores, don Francisco de Quevedo Villegas»[10]. Resulta ciertamente asombroso que, no ya sólo la traducción, sino también estas intervenciones de Quevedo en cada una de las suasorias se hallen en magnífica consonancia con el texto senequiano. Quevedo, travestido de declamador, sabe cap-

[9] Martinengo, 1998, pp. 113-114. El texto de Séneca el Viejo es el siguiente: «*Deliberat Cicero, an Antonium deprecetur. Q. HATERI. Sciant posteri potuisse Antonio servire rem publicam, non potuisse Ciceronem. Laudandus erit tibi Antonius. in hac causa etiam Ciceronem verba deficient. Crede mihi: cum diligenter te custodieris, faciet tamen Antonius quod Cicero tacere non possit. Si intellegis, Cicero, non dicit "roga, ut vivas" sed "roga, ut servias". Quemadmodum autem hunc senatum intrare poteris, exhaustum crudeliter, repletum turpiter? intrare autem tu senatum voles, in quo non Cn. Pompeium visurus (es), non M. Catonem, non Lucullos, non Hortensium, non Lentulum atque Marcellum, non tuos, inquam, consules Hirtium ac Pansam? Cicero, quid in alieno saeculo tibi? iam nostra peracta sunt. […] CESTI PII. Si ad desiderium populi respicis, Cicero, quando (que) perieris, parum vixisti; si ad res gestas, satis vixisti; si ad iniurias Fortunae et praesentem rei publicae statum, nimium diu vixisti; si ad memoriam operum tuorum, semper victurus es. POMPEI SILONIS. Scias licet tibi non expedire vivere, si Antonius permittit, ut vivas. Tacebis ergo proscribente Antonio et rem publicam laniante, et ne gemitus quidem tuus liber erit? malo populus Romanus mortuum Ciceronem quam vivum desideret*».

[10] Martinengo, 1998, p. 113.

tar e imitar con gran acierto el peculiar estilo de las sentencias reunidas por Séneca, hasta el punto de que muchas de sus frases podrían pasar perfectamente por traducciones de auténticas sentencias de un Porcio Latrón o un Cestio Pío, como más adelante se verá.

Por otra parte, resulta más interesante si cabe observar qué partes declama Quevedo, es decir, en qué sentido dirige su consejo ante la disyuntiva que plantea cada suasoria. En la sexta el autor secunda a todos los declamadores del texto senequiano al aconsejar a Cicerón que no ceda, que no ruegue por su vida a Antonio. Se trata de un extenso discurso en el que, al igual que en las intervenciones de los declamadores antiguos, se hacen numerosas alusiones a la azarosa vida del Arpinate y se recogen y citan esporádicamente pasajes de las obras del mismo a fin de dar más peso a la propia argumentación[11].

Más audaz y original se muestra Quevedo en el caso de la suasoria séptima, la que plantea si Cicerón ha de quemar o no su obra para salvar la vida. Antes de empezar su discurso Quevedo explica por qué va a asumir la parte que aconseja a Cicerón no quemar sus obras, distanciándose así de todos los oradores citados por Séneca, que declamaron sin excepción la parte contraria. Para justificar su opción, Quevedo se sirve de las palabras del propio Séneca:

> Hasta aquí llegó la persuasión que de los Declamadores juntó Marco Séneca, y él consecutivamente dice: No sé que alguno declamase la otra parte desta Suasoria. Todos fueron solícitos por los libros de Cicerón, por él ninguno, como aun aquella parte no sea mala[12]. […] Siguiendo este parecer, porque no falte algo a materia que puede ser importante en el mundo muchas veces,
>
> Declama, por la vida de Cicerón, a Cicerón don Francisco de Quevedo Villegas, Español[13].

El discurso de Quevedo, cuyo estilo resulta tan acorde —insistimos— con las intervenciones de los declamadores antiguos, constituye las más de las veces una repuesta a las sentencias que estos esgrimen en la suasoria y que el autor acaba de traducir. Así, uno de los argumentos más alegados en general consiste en advertir a Cicerón sobre la muerte definitiva de su talento en el caso de que decida quemar sus obras, lo cual supondría una pérdida mucho peor que la de su persona. Añaden los declamadores que al Arpinate tampoco le merece la pena seguir con vida en una república que se puede dar ya por perdida[14]. Quevedo, en defensa de la parte contraria, argumenta en contra de cada uno de esos extremos:

[11] Martinengo, 1998, pp. 115-117. Para ciertos aspectos de la figura de Cicerón en Quevedo, ver Vaíllo, 2000, pp. 408-410.

[12] Son las palabras de Séneca extraídas de *Suas.*, 7, 10: «*Huius suasoriae alteram partem neminem scio declamasse. Omnes pro libris Ciceronis solliciti fuerunt, nemo pro ipso, cum adeo illa pars non sit mala*».

[13] Martinengo, 1998, pp. 120-121.

[14] Ver, por ejemplo, *Suasorias,* 7, 1; 2; 3; 7; 8.

> Quien no estima a Cicerón más que a sus obras no le tiene por autor dellas. No hay mayor locura que pedir Antonio que Cicerón queme sus obras, ni cosa más sin riesgo que abrasarlas. La llama las imprime de nuevo en cada pavesa suya en que las desata. Libros tales la pesecución los encomienda, la contradición les da precio: puede Cicerón morir, ellas no. […] El que aconseja a Cicerón que muera, le pesa de que Antonio no sepa lo que pide para destruirle. Mientras hubiere Cicerón, aun la Republica, que ya se acabó, durará. […] Más importa a Cicerón que le oigan, que no que le lean. Cada uno le estudia con su ingenio, él habla con el suyo. No falte su elocuencia, pues no puede faltar su letura. Pudo caer, viviendo Cicerón, la República; puede levantarse, si vive. No puede repararse, si muere. […] El que se persuade que puede morir el ingenio de Cicerón, persuádase que él no tiene ingenio[15].

Quevedo concluye este primer discurso con una réplica dirigida en especial a la sentencia con la que el declamador Arelio Fusco cierra su intervención y en la que anima a Cicerón a morir de buen grado mediante una expresión concisa y chocante en una primera lectura, dada la negación de los términos[16]. Quevedo la responde con pareja concisión:

> Aurelio Fusco te exhorta con ruegos encarecidos que no mueras confesando que no quieres morir. Como si ignoraras que esa proscripción es del día en que naciste. Yo, Cicerón, te ruego que no mueras confesando que tuviste miedo de vivir[17].

Como remate final a la suasoria séptima Quevedo compone un segundo discurso y lo pone en boca nada más ni nada menos que del propio Cicerón. En el epígrafe que lo encabeza se señala que es una respuesta a las dos partes: «Declama don Francisco de Quevedo Villegas por Cicerón, respondiendo a las dos colores o partes encontradas»[18]. Efectivamente, al principio el discurso refleja muy bien el ánimo fluctuante del orador de Arpinas, que va sopesando las dos opciones que plantea la suasoria sin que quede bien definido por cuál de ellas se inclina. Pero lo que aparentemente comienza como una *dissertatio in utramque partem* va convirtiéndose en un discurso del que emana un profundo pesimismo y una constante paradoja, en un discurso, en suma, que trasciende en buena medida la mera práctica declamatoria:

> En este estado se hallan con Antonio mis obras y mi vida. Persuádeme uno a que, por rescatar mi vida, queme las *Filípicas*. Muchos, que muera por no quemarlas. Yo ni estoy quejoso de los que anteponen mis escritos a la vida, ni agradecido al que prefiere mi vida a mis escritos. Confieso la piedad amiga en todos. Mas ¿quién acertará, en tiempo de Antonio, a ser piadoso y ami-

[15] Martinengo, 1998, p. 121.

[16] *Suasorias*, 7, 9: «*oro et obtestor, ne moriaris confessus, quam nolueris mori*». Quevedo traduce la sentencia: «te ruego, y encarecidamente pido, que no mueras confesando que no quisiste morir» (Martinengo, 1998, p. 120)

[17] Martinengo, 1998, p. 122.

[18] Martinengo, 1998, p. 122. Quevedo parece entender «color» como sinónimo de 'parte'. En la obra de Séneca los colores, que sólo tienen sentido en las controversias y no en las suasorias, son las distintas maneras de acercarse o de enfocar un caso según convenga a una determinada parte. Ver Séneca el Viejo, *Controversias y Suasorias,* pp. 28-29.

> go? Mis obras me deben mucho, pues que las di el ser. Más débolas yo el no poder dejar de ser. Yo las hice; ellas estorban que ni el tiempo pueda deshazerme. No somos dos, sino uno. Si las quemo, viviré por ellas. Si muero por no quemarlas, viviré en ellas. No puedo preferirme a ellas sin negarlas, ni preferirlas a mí sin negarme. Su vida no depende de la mía; la mía, sí, de la suya, pues me guardan mi vida después de mi muerte: por esto, ni temo el morir, ni que ellas acaben[19].

Este tono conduce el discurso a una resolución sorprendente y atípica, si se considera que el texto, en principio, formaba parte de un ejercicio, la suasoria, que obligaba a tomar partido de manera decidida por una de las dos opciones planteadas como dilema. Cicerón, en la pluma de Quevedo, decide hacer caso omiso a la disyuntiva planteada en la suasoria, a lo que él denomina el 'concierto' o la 'oferta' de Marco Antonio. Para el autor se trata de un asunto en el que «no se ha de pedir su parecer al discurso, sino su resolución a la necesidad»[20]:

> Mi postrera hazaña es, de su concierto, elegir sólo el despreciarle. Toda mi honra, y de mis obras, está en aguardar la disimulación de sus mentiras sin responder a su oferta. Si respondiera, afrentara a mi entereza la sospecha de que había discurrido en ella.
>
> No le he de ayudar a que me ofenda con mi ruego. Él puede quemar las *Filípicas,* no responderlas ni desmentirlas. En mí no tiene vida que matar sino los excrementos que de un vivo han sobrado ha sesenta y cuatro años. Quien me ayuda a acabar de morir, antes me quita muerte que me la da. Quiero padecer su cuchillo en mi garganta, su fuego en mis obras, y no la hipocresía de su concierto en mi reputación. Mi gloria será el autor de mi muerte. ¿Quién conoce a Antonio, que ignore que sólo condena lo que es con eminencia bueno? Por esto su castigo absuelve de culpa al que le padece. […] Queme mi lengua con las *Filípicas* en el foro; que, en tanto que no abrasare sus oídos, memoria y conciencia, dentro dél las oraré sin voz, y él las leerá sin letras[21].

Como vemos, la negativa de este Cicerón-Quevedo a entrar en el 'concierto' de Marco Antonio supone la estoica aceptación de ambas desgracias: la quema de sus obras y la muerte. El convencimiento de que esta rebeldía lo aboca a una muerte tan inevitable como cercana hace que acabe su discurso componiendo su propio epitafio:

> Aquí yace M. Tulio, a quien M. Antonio, que nunca temió a dios, temió siempre[22].

Tras este discurso, el texto de Quevedo llega a su fin con una vívida narración de la muerte de Cicerón a manos de Popilio[23]. Es innegable que el escritor español busca, y consigue, sorprender a sus lectores, ya que lo que lo parecía simplemente un discurso más de un apéndice ti-

[19] Martinengo, 1998, p. 122.
[20] Martinengo, 1998, p. 122.
[21] Martinengo, 1998, p. 124.
[22] Martinengo, 1998, p. 125.
[23] Martinengo, 1998, p. 125.

tulado «declamaciones varias» se ve repentinamente incluido en un contexto mucho más propio del género historiográfico. A reforzar este giro contribuye sin duda el hecho de que Quevedo enlace las imaginarias palabras de Cicerón con el relato de su muerte mediante la frase «acabando de pronunciar estas palabras, vio venir a Popilio».

2. Más allá de su contenido deslavazado y su complejidad estructural, la *Vida de Marco Bruto* nos reserva todavía en su prólogo un dato importante a la hora de valorar la impronta senequiana en el escritor castellano. Cuenta allí Quevedo que, al ser encarcelado en 1639, le fueron embargados varios escritos suyos que nunca le serían restituidos; entre ellos se contaba, según afirma, la traducción de todas las *Controversias* de Séneca. Esta triste historia, que durante siglos no ha servido sino para lamentar la pérdida de esa parte tan interesante de la producción de Quevedo, ha sufrido en el primer año de este siglo un vuelco importantísimo: Fernando Plata Parga ha podido dar con la traducción de la obra senequiana milagrosamente conservada gracias a una copia realizada por Juan de Iriarte, bibliotecario de la Biblioteca Real en el siglo XVIII[24].

Sin embargo, pese a las expectativas que el propio Quevedo había creado, no se trata de una traducción completa de las *Controversias* de Séneca, sino únicamente de catorce de ellas, concretamente —en el orden en que aparecen en la copia de Iriarte— la IV, 4; III, 6; VI, 5; IV, 7; VI, 6; VI, 4; IV, 5; I, 8; I, 5; V, 1; VIII, 2; VI, 3; VI, 8 y II, 7. Por otra parte es importante señalar además que la traducción de Quevedo no toma como base el texto íntegro de Séneca allegado por la principal tradición manuscrita de las *Controversias,* sino que, como el propio Quevedo indica en alguna ocasión[25], se atiene básicamente al texto de unos *excerpta* cuya redacción puede situarse entre los siglos IV y V. Y, a nuestro entender, la elección de dichos extractos por parte de Quevedo resulta ciertamente significativa.

Una controversia completa de Séneca presenta una clara organización en tres partes, de manera que tras un primer apartado en el que se contienen las *sententiae,* se halla la *diuisio,* dedicada a estructurar los argumentos del caso planteado, y, en último lugar, los *colores,* o recursos varios de acercamiento al mismo. Pues bien, los *excerpta* no son como pudiera pensarse una versión abreviada de cada una de estas partes, sino únicamente de la primera de ellas, esto es, de las *sententiae,* de las cuales se escogen, por lo demás, sólo las que más hábilmente resumen una argumentación de la causa o las que puntualizan con mayor agudeza aspectos esenciales de la misma[26].

[24] Para las circunstancias de este importante descubrimiento, ver Plata Parga, 2001. Los textos de las controversias quevedianas citados en este artículo responden a la transcripción de los manuscritos realizada por este autor.

[25] Por ejemplo en la presentación de la controversia IV, 5, donde Quevedo escribe: «Controversia V del libro cuarto de las excerptas de Marco Anneo Séneca» (ver Plata Parga, 2001, p. 229).

Así las cosas, no es de extrañar que esta particular selección hiciera de los *excerpta,* y no del texto completo de las *Controversias,* un material altamente adecuado a los intereses estilísticos de la prosa quevediana. Centrémonos, para probar esta afirmación, en la primera controversia seleccionada por Quevedo, la IV, 4, donde se presenta a un héroe que había perdido sus armas en combate y que, hallándose la ciudad en guerra, se llevó las de la tumba de otro héroe. Con ellas luchó heroicamente y luego las devolvió. Tras recibir un premio se lo acusa de haber profanado una tumba.

Lo alambicado de este argumento, un fenómeno habitual en todos los temas de las controversias, no se refleja en absoluto en la expresión formal, que es, en todo momento, muestra de brevedad y concisión. Así se echa de ver, por ejemplo, en el título y la ley que la introducen:

Armis sepulchri victor
Sepulchri violati sit actio

Quevedo, que tanto se complace en este estilo formular, traduce literalmente:

Vencedor con las armas de un sepulcro
Es la acción de un sepulcro violado

Idéntico proceder puede observarse en las sentencias, tanto en las que se pronuncian a favor del acusado como las que defienden la parte contraria, tanto en las que están claramente apegadas al tema, como en las que tienen un valor más general, cercano a la máxima o al proverbio:

Haec si sumo, arma sunt; si relinquo, spolia.
Tomelas y fueron armas; si las dejara, despojos.

Vterque quod alteri deerat commodavimus: ille viro arma, ego armis virum.
Cada uno dio al otro lo que le faltaba; él, armas al varón; yo, varón a las armas.

Arma sua perdidit; hoc excusare non poterat, nisi aliena rapuisset. Aliena rapuit; hoc excusare non poterat, nisi sua perdidisset.
Perdió sus armas: esto no podía escusarlo si no hurtara las ajenas. Hurtó las ajenas: esto no pudiera escusarlo si no perdiera las propias[27].

Dado que la práctica declamatoria constituye un fin en sí mismo, las *Controversias* de Séneca nunca descienden a la resolución de los temas propuestos, sino que se limitan a recoger los argumentos a favor y en contra del caso enjuiciado. Quevedo, en cambio, ya advierte en el prólogo del Marco Bruto al hablar de la sustracción de sus *Controversias* de

[26] Así pues, el texto de los extractos no incluye nunca la división y, en cuanto a los colores, Quevedo prescinde sin más en su traducción de los contadísimos casos en que se recoge alguna información procedente de ellos (ver, por ejemplo, *Controversias,* II, 5, IV, 5 y VI). Su interés en cambio se muestra muy otro, como decimos arriba, a la hora de traducir los títulos de las distintas controversias, cuya transmisión debemos en exclusiva a los *excerpta.*

[27] Ver Plata Parga, 2001, pp. 217 y 263-264.

que tenía «cada una añadida por mí una decisión y sentencia»[28]. Así como no tenemos la traducción de todas las controversias, tampoco las 14 que conservamos tienen cada una añadida una decisión o sentencia, sino que ésta puede leerse solamente en 10 de ellas. En cualquier caso, esta decisión y sentencia, que supera con creces la extensión de la controversia, no debe interpretarse solamente en términos retóricos, sino también judiciales, puesto que lo que hace Quevedo es rebasar los intereses de la antigua declamación y ofrecer su visión particular del caso. Para ello Quevedo no recurre simplemente a sumarse al resto de los declamadores como uno más, tal como había hecho en un principio en las *Suasorias*, sino que adopta el papel de juez de la causa, ya sea preciso para ello representar a un magistrado, al pueblo romano, a su senado o a cualquiera de los personajes implicados en el caso. Esta forma tan original de violentar la rígida estructura de la práctica declamatoria de las controversias recuerda indudablemente la subversión que Quevedo acaba introduciendo en la suasoria 7, al hacer intervenir al propio Cicerón para que rechace el dilema que se le plantea, tal como hemos visto anteriormente.

También en este sentido, la controversia IV, 4 es todavía un magnífico ejemplo del proceder de Quevedo. La decisión y sentencia de Quevedo asume la defensa del héroe que ha violado el sepulcro, y ésta se estructura, en primera instancia, en sendos discursos del sepulcro y de las armas al difunto (los tres elementos teóricamente perjudicados en el caso) y, finalmente, en el parlamento del propio difunto a favor del que tomó sus armas.

Tal como ocurría con las intervenciones nacidas de su pluma en las *Suasorias* 6 y 7 y en bastantes pasajes de la *Vida de Marco Bruto,* Quevedo se sirve para la decisión y sentencia de los mismos recursos y del mismo estilo que caracterizan su traducción y el texto latino. El diálogo con Séneca es constante:

> El sepulcro al difunto. […] Infinitamente crece mi veneración para tu gloria, siendo sepulcro victorioso con lo que cierro, con lo que tengo y con lo que me quitan. Esclarecido aumento es el mío. Hoy son trofeo para mí tus armas y éste que las tomó y venció con ellas. ¿Podré yo acusar mis trofeos? ¿Llamar ladrón de mis despojos a quien con su persona y su victoria me los añade? Por lo que me toca antes le confieso deuda que le acuso delito.
>
> Las armas al difunto. Éramos armas de la muerte en el sepulcro y muertas. No nos hurtó a la muerte quien con nosotras dio muerte a tantos. El ocio nos había hurtado a la muerte, el polvo nos poseía; éste nos rescató de su robo y nos volvió a cuyas éramos. Antes estábamos vencidas del orín; hoy somos vencedoras de batallas. Éramos peso olvidado de nuestro valor; hoy somos valor olvidado de haber sido peso.
>
> El difunto, en favor del que tomó sus armas. Solo hurta mis armas quien llama ladrón al que se vale de ellas para vencer. Quitar las armas a mi sepulcro y dar victoria a mi patria, es hacer victorioso mi sepulcro, no deshacerle. Quien hace con mis armas lo que hice, me imita; no me roba. […] Más debo a mi

[28] Quevedo, *Obras en prosa,* p. 587.

> sepulcro y a mis armas que a la república. Ellos conocen lo que guardan; ella no. Si quiere hacer culpa su defensa, alegue esta ingratitud suya, no las armas victoriosas; que yo estoy tan agradecido a las que perdió este varón fuerte, por la ocasión que le dieron de tomar las mías, que, venciendo por él esta acusación, le quedo deudor de lo que me da con lo que quitó de mi túmulo[29].

Estos tres discursos están organizados de manera que el último, el del difunto, que es de hecho el juez de la causa, recoge argumentos de los dos anteriores y habla en función de lo que previamente ha oído de parte del sepulcro y de las armas. No se trata sólo, pues, de interactuación entre Séneca y Quevedo sino entre Quevedo y Quevedo mismo.

Creemos que este ejemplo de la controversia IV, 4 es suficientemente ilustrativo de la forma de proceder de Quevedo a la hora de traducir algunos de los *excerpta* de las controversias senequianas: un recurso a la traducción lo más literal posible, sin que esto haya de entenderse como un defecto, sino más bien como una intención deliberada de reproducir el estilo propio de las sentencias, y una decidida voluntad de introducir sentencias similares de cosecha propia, de manera claramente análoga al tratamiento que Quevedo da a las suasorias en el apéndice a la *Vida de Marco Bruto*.

3. Una vez analizada esta doble presencia de Séneca el Viejo en Quevedo, sería interesante plantearse qué razones llevaron al autor español a fijar su atención en las *Controversias* y *Suasorias*. En el caso de las traducciones y reelaboraciones de las *Controversias,* ya Plata Parga ha señalado con justeza que estamos ante una muestra de la más genuina y preciada *imitatio:* la traducción de los modelos latinos y su imitación con textos semejantes en castellano[30]. En este sentido, el interés de Quevedo por las densas y lacónicas sentencias de los oradores latinos parece inseparable del ideal conceptista de conjugar, en una síntesis perfecta, la riqueza de contenido y la concisión de forma. La misma idea de *imitatio* puede servir para explicar también el apéndice de la *Vida de Marco Bruto* en el que se traducen y reelaboran dos suasorias.

Ahora bien, reducir la impronta de la obra de Séneca el Viejo a los estrictos límites de sus traducciones parciales de las *Controversias* y *Suasorias,* concebidas como meros ejercicios de *imitatio,* resulta a juicio nuestro insuficiente: como ya hemos mencionado más arriba, Quevedo traslada al propio corazón de la *Vida de Marco Bruto* el modelo senequiano de sucesiones de sentencias, convirtiéndolo en el armazón estilístico con el que construye largas secciones de los discursos que, a modo de glosa, acompañan los pasajes de la biografía de Plutarco. Sirva como ejemplo el siguiente discurso, referido al pasaje plutarqueo en que se comentan las dudas sobre si Marco Bruto descendía de Junio Bruto, el legendario fundador de la República romana:

[29] Plata Parga, 2001, pp. 218-220.
[30] Plata Parga, 2001, pp. 214-215.

> Yo juzgo que no importa probar que fue su pariente, cuando ninguno sabrá probar que no fue él mismo. El que por su virtud merece ser hijo de otro, no lo siendo, tiene mejor línea que el que lo es y no lo merece.
>
> Marco Bruto fue varón tan grande, que igualmente es alabanza para Junio ser antecesor de Marco, como a Marco ser su descendiente[31].

Tal como hemos visto anteriormente en los añadidos de invención propia a las traducciones de algunas *Controversias* y *Suasorias,* la simbiosis entre las versiones al castellano del texto de Séneca y los textos originales de Quevedo es absoluta, pero en este caso no encontramos una *imitatio* inserta en medio de un ejercicio de traducción y ajustada al tema del modelo latino, sino en el marco de unos discursos que forman parte de una obra original. Esto nos lleva a notar una destacadísima particularidad del uso que Quevedo hace de la obra senequiana. Como el propio Séneca advierte en el prefacio al primer libro de las *Controversias,* las *sententiae* recogidas en su obra no son sino frases aisladas, entresacadas de declamaciones de los oradores y rétores en función de la brillantez particular que el autor advirtió en ellas. Estamos, pues, ante antologías de frases sueltas que no componen de ninguna manera un discurso estructurado[32]. Es imposible saber si Quevedo era consciente o no de esta singularidad de la obra senequiana, pero está claro, sobre todo a la vista de su proceder en la *Vida de Marco Bruto,* que presenta las sucesiones de sentencias como si de verdaderos discursos se tratara. Expresado en otros términos: Quevedo, deliberadamente o no, concibe las sucesiones inconexas de sentencias que ofrecen las *Controversias* y *Suasorias* como si conformaran un discurso y las imita de este mismo modo. El resultado es una yuxtaposición a veces mareante de frases y más frases que producen el mismo efecto que una lectura de las *sententiae* de Séneca que pasara por alto su naturaleza puramente antológica, su falta de articulación discursiva. Es cierto que Quevedo no mantiene este procedimiento estilístico a lo largo de toda la *Vida de Marco Bruto,* pero abundan los ejemplos, como el mencionado anteriormente, en que se suceden las sentencias yuxtapuestas, y son precisamente los continuos cambios hacia un estilo mucho más articulado y discursivo los que, por contraste, realzan este empleo peculiar del modelo que la obra de Séneca le ofrecía.

Vemos, por tanto, que Quevedo halló en Séneca el Viejo una fuente de imitación e inspiración que no solo se refleja en la densa concisión de las sentencias, sino también en esa impresión aparente del discurso como una estática yuxtaposición de frases. Si el primer rasgo se ajusta perfectamente al ideal conceptista del que Quevedo participa, el segundo se concilia también fácilmente con un rasgo constructivo que Fernando Lázaro Carreter observó perspicazmente en toda la obra de Quevedo: la inconexión y la dispersión, el rechazo a toda narración ordenada:

[31] Quevedo, *Obras en prosa,* p. 588.

[32] Sólo en la controversia II, 7, de manera excepcional, Séneca reproduce un amplio pasaje de una declamación de Porcio Latrón.

> su talento, esencialmente antidramático, parece incapaz de trabar. El *Buscón* es sólo un paso, dado por inducción de los *Guzmanes,* que lleva de la *Vida de la Corte,* álbum de figuras estáticas, a los *Sueños,* torbellino de apariciones y desapariciones, sombras traídas o abandonadas sin más ley que la ocurrencia. Incluso en los escritos doctrinales, su gusto le guía a lo que no exige trabazón. Nótese que sus obras mayores –la *Política de Dios,* el *Marco Bruto*– son glosas; o bien, tratados polémicos, suma inorgánica de puntos controvertidos. Su mente no proyecta, sino que ahínca. Incluso muchos de sus poemas están construidos mediante una sucesión acumulativa de imágenes[33].

Podríamos añadir que esta «suma inorgánica», esta «sucesión acumulativa», que en otros lugares quevedescos puede reconocerse en niveles estructurales más generales, alcanza la sucesión misma de las frases cuando, bajo la evidente guía de las *sententiae* de Séneca, compone largos pasajes de su *Vida de Marco Bruto*[34].

En conclusión, Quevedo encontró en la obra de Séneca el Viejo o, más exactamente, en una determinada lectura de las *sententiae* que dicha obra incluye, un ejemplo llevado al extremo de dos de los rasgos que caracterizaban su estilo: la brevedad, densidad y perfección formal del conceptismo y, también, una clara tendencia a la construcción estática, acumulativa, a 'ahincar' en vez de 'proyectar', para decirlo con las mismas palabras de Lázaro Carreter.

Bibliografía

Lázaro Carreter, F., «Originalidad del *Buscón*», en *Estilo barroco y personalidad creadora,* Madrid, Cátedra, 1974².

Martinengo, A., *El «Marco Bruto» de Quevedo. Una unidad en dinámica transformación,* Bern, Lang, 1998.

Plata Parga, F., «Edición de las *Controversias* de Séneca, texto inédito de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 207-275.

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

Séneca el Viejo, vol. I: *Controversias, lib. I-V; Controversias, lib. VI-X* y *Suasorias,* ed. I. J. Adiego, E. Artigas, A. de Riquer, Madrid, Gredos, 2005, 2 vols.

Seneca Maior, L. A., *Oratorum et rhetorum sententiae, divisiones, colores,* ed. L. Håkanson, Leipzig, Teubner, 1989.

Vaíllo, C., «La anotación y edición de la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 393-414.

[33] Lázaro Carreter, 1974, p. 96.

[34] Cabría preguntarse si la obra de Séneca el Viejo no puede arrojar luz sobre el controvertido problema de la unidad del *Marco Bruto* de Quevedo, tan difícil de dilucidar desde criterios exclusivamente temáticos.

La fecha de *Doctrina moral* de Quevedo

María José Alonso Veloso
Universidad de Santiago de Compostela

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 149-166]

Con pocas excepciones (Blüher y Rothe), los escasos estudiosos de la prosa moral de Quevedo han pasado por alto *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas*. A ello ha contribuido el hecho de que esta obra es el germen de otra posterior: *La cuna y la sepultura,* publicada en 1634[1]. Pese a esta circunstancia, debe ser estudiada en sí misma. Entre los muchos aspectos necesitados de estudio hay que señalar, en primer lugar, el que concierne a su texto y fecha de redacción. Conviene advertir, no obstante, que, cuando se habla en este caso de «fecha de redacción», tal expresión debe ser usada de una manera flexible, si se llega a la conclusión de que Quevedo revisó la obra durante un período de tiempo tal vez extenso[2].

La dificultad para precisar la fecha obedece a diversas razones. En primer lugar, a la extraña circunstancia de que la edición príncipe, de 1630, estaría próxima a la que se supone fase inicial de redacción, mientras que las fuentes manuscritas, que señalan explícitamente el año 1612, parecen contener una redacción posterior a la de la *princeps;* en segundo lugar, al problema planteado por la posible relación entre *Doctrina moral* y la «Carta a Tamayo de Vargas», una especie de dedicatoria

[1] En el proceso de redacción de *La cuna y la sepultura,* el escritor añadió a los cinco capítulos iniciales de la obra una oración y un apartado denominado «Doctrina para morir», al tiempo que incorporó numerosos cambios de índole diversa, entre los cuales destaca la adición de epígrafes que sintetizan el contenido de las distintas partes de la obra.

[2] Así parece deducirse del análisis textual de testimonios, y a esa conclusión han llegado estudiosos precedentes, como Alfonso Rey y García Valdés. En este artículo no me referiré a las fases de redacción de *Doctrina moral;* el análisis de las fuentes apunta hacia un período largo, tal vez entre 1612 y 1630, con sucesivas intervenciones no siempre atribuibles a Quevedo. Sobre este asunto, ver Alonso Veloso (en prensa), que, al incorporar testimonios no manejados en ediciones críticas precedentes de la obra, alcanza conclusiones diferentes respecto a las de García Valdés (2006 y Quevedo, *La cuna,* ed. García Valdés).

RECIBIDO: 13-10-2008 / ACEPTADO: 10-11-2008

preliminar que acompaña al texto literario en los testimonios manuscritos conservados.

Las investigaciones realizadas hasta ahora en torno a la época de redacción de *Doctrina moral* no han sido concluyentes. En este trabajo no pretendo zanjar un problema que quizá sea irresoluble, con los documentos que se conocen hoy, sino proponer un cambio de enfoque, centrando la atención en los datos que ofrecen los testimonios que han transmitido *Doctrina moral* y dejando en segundo término el asunto de la «Carta», al que quizá se ha concedido demasiada atención mientras se olvidaban otros más elocuentes.

Doctrina moral, en ediciones y repertorios bibliográficos

Como se indicó líneas atrás, *Doctrina moral* ha quedado eclipsada por *La cuna y la sepultura.* Al compartir parcialmente su texto, se ha optado siempre por publicar la segunda con exclusión de la primera. En otros casos, se han confundido ambas, pese a que el propio título evidencia que se trata de dos obras distintas: *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas* y *La cuna y la sepultura. Para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas.*

Fernández-Guerra (1852, vol. 1, p. LXXXVI) la incluyó en el catálogo preliminar de sus *Obras,* entre los discursos ascéticos, pero editó sólo *La cuna y la sepultura* (1859, vol. 2, pp. 75-91) y desgajó de ésta *Doctrina para morir,* la parte final que añade Quevedo a los cinco capítulos comunes a *Doctrina moral;* mezclando ambas obras, advirtió que el discurso estaba concluido el 12 de noviembre de 1612, habló de la *princeps* de *Doctrina moral* de 1630 y de la «refundición» de 1634. Su criterio editorial se repitió en el caso de Astrana Marín (1932) y Buendía (1979, pp. 1190-1225), quienes desarrollaron su labor como si hubiese existido un único texto literario, y citaron sólo la fecha de edición de *La cuna y la sepultura.* Aunque López Grigera (1969, pp. XIV-XV), quien propuso como año de redacción el de 1612, constató la singularidad de ambos títulos, no se apartó por completo del criterio manejado por sus predecesores: privilegió *La cuna y la sepultura* y relegó *Doctrina moral* al papel de texto subsidiario y no independiente del otro en sentido estricto; de hecho, sólo aparece de forma fragmentaria, al margen izquierdo de la página y enfrentado al texto principal. La primera edición moderna de *Doctrina moral,* ya como obra independiente de *La cuna y la sepultura,* se debió a García Valdés (2008), quien ofreció en primer lugar el texto de *La cuna,* con anotación filológica, y, a modo de apéndice, el de *Doctrina moral,* aunque ambas obras cuentan con su propio aparato crítico al final del volumen; esta editora, pese a no descartar la fecha de 1612 que figura en la carta preliminar de algunas fuentes manuscritas, estimó que tal dato no aporta pruebas concluyentes (2008, p. 12). Aquí adelanto algunos resultados de mi edición de *Doctrina moral,* actualmente en prensa[3], que difiere de las precedentes por las siguientes razones: este

tratado figura como texto independiente, algo que no sucedía en las ediciones de Fernández-Guerra, Astrana, Buendía y López Grigera; tiene idéntico tratamiento textual que *La cuna y la sepultura* y no se considera mero apéndice o texto subsidiario respecto a ella, frente a la de García Valdés; además, en mi edición propongo la fecha de 1612 como posible punto de partida de una obra que pudo haberse escrito en varias fases de redacción, algunas de ellas tal vez debidas a Quevedo[4].

Doctrina moral no se menciona en la *Junta de libros,* un repertorio que contiene textos manuscritos o impresos difundidos hasta 1639 y fue elaborado por Tamayo de Vargas, el supuesto destinatario de esta obra[5]. Tampoco aparece registrada en la *Bibliotheca Hispana Nova,* de Nicolás Antonio, ni en la relación ofrecida por el primer biógrafo de Quevedo, Pablo Antonio de Tarsia[6]. En cambio, el «Índice de ingenios de Madrid» que Juan Pérez de Montalbán ofrece al final de *Para todos,* en 1632, parece aludir a *Doctrina moral* cuando, entre las obras impresas de Quevedo, copia la que él titula *Conocimiento de las cosas propias;* tal conclusión se infiere del hecho de que la obra había sido publicada en 1630, con el título completo de *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* del que procedería el nombre abreviado con que la menciona Montalbán[7].

[3] Quevedo, *Doctrina moral,* ed. Alonso Veloso, (en prensa).

[4] Sobre este particular, ver el «Prólogo» de la edición de Castalia, en concreto el apartado «Fases de redacción y variantes de autor».

[5] García Valdés, 2008, p. 13, advirtió lo que consideró un contrasentido: «precisamente Tamayo de Vargas debería tener noticias de *Doctrina moral,* si fuera, como algunos suponen, la obra que Quevedo le había enviado en el año 1612».

[6] En su *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* Pablo Antonio de Tarsia relaciona entre las obras impresas de Quevedo «La cuna y la sepoltura» (40) y «Doctrina para morir» (41), como obras independientes, en una lista de 30 que incluye *Parnaso* y anuncia la inminente publicación de *Las tres musas,* pero no menciona en ningún lugar las dos impresiones de *Doctrina moral* de 1630. Tampoco se incluyen referencias a esta obra en las explicaciones que a continuación ofrece sobre otros textos quevedianos inéditos, incompletos o desaparecidos (pp. 42-44).

[7] Montalbán aporta otro dato presumiblemente relacionado con la gestación de *La cuna y la sepultura,* antes de que ésta saliera impresa en su forma definitiva, en 1634: según él, Quevedo tenía «para sacar a luz […] *Prevención para la muerte*», título que haría referencia a la *Doctrina para morir* que el escritor añadió, tras la oración final y los cinco capítulos comunes a *Doctrina moral.* La referencia completa de Montalbán a las obras de Francisco Gómez de Quevedo Villegas, en la entrada número 90, es la siguiente: «la *Defensa del Patronato de Santiago,* el *Epítome al santo Tomás de Villanueva,* el *Conocimiento de las cosas propias,* la *Política de Dios,* impresa por Pedro Tazo en Madrid, y los *Sueños,* también impresos en Madrid. Y tiene para sacar a luz: *Historia de la Providencia de Dios, Paráfrasis en verso sobre el primer alfabeto de los trenos de Jeremías,* otra sobre los *Cantares, Anacreonte y Focílides,* traducción en verso, *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: *Themanites redivivus in Job, Homer. Achill. Advers. Impost. Maronianas, Origen de todas las herejías* y *Fisionomía* para conocer los novatores que previenen persecución contra la Iglesia, que en todo son diez y ocho libros, ocasión grande para poder decir mucho del ingenio y letras de su autor, si con haberle nombrado no lo hubiera dicho todo» (*Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos,* en Pérez de Montalbán, *Obra no dramática,* p. 859).

A partir de estos autores, la confusión entre *Doctrina moral* y *La cuna y la sepultura* se convierte en práctica habitual, como si ambos títulos se refiriesen a un único texto literario y no a dos obras diferenciadas[8].

Fuentes manuscritas

Doctrina moral ha sido transmitida a través de cinco testimonios manuscritos y dos impresos, que posiblemente representan más de una fase redaccional, en consonancia con una práctica habitual en Quevedo ya señalada por diversos estudiosos a propósito de muchas de sus obras en prosa y en verso. Para la elaboración de este artículo, se han tomado en consideración sólo cuatro fuentes manuscritas —porque el denominado «manuscrito Asensio» está actualmente en paradero desconocido[9]— y dos impresas, que se describen a continuación:

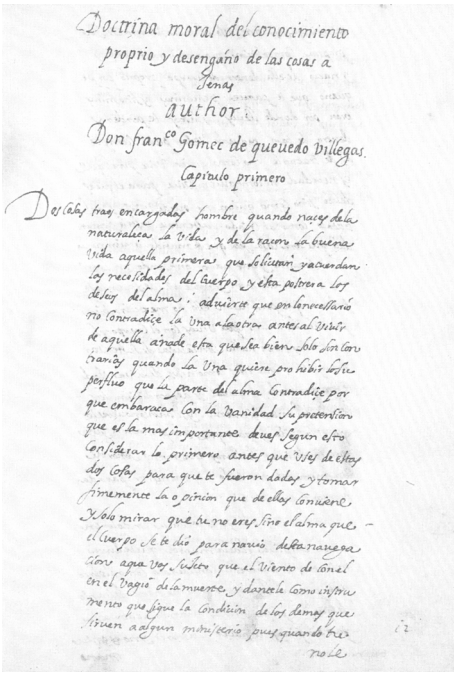
1) El manuscrito de la Biblioteca Nacional de Portugal, en Lisboa (*L*), con signatura 8991. Se trata de un volumen misceláneo, y la parte que copia *Doctrina moral* (fols. 270-301) ha sido datada en la segunda mitad del siglo XVII, tras el examen del tipo de letra y la filigrana del papel[10]. En este caso, la referencia a la posible fecha de redacción se introduce tanto antes del comienzo del texto de la dedicatoria a Tamayo, como al final de la misma, con la misma referencia a 1612. Tras el título general, «Secretos de la verdad», y una cita de Varrón, antepone a la carta la siguiente información: «Por don Francisco de Quevedo y Villegas. 1612. A don Tomás Tamayo de Vargas» (fol. 270). Al término de la misma y antes de los versos de la *Sátira 3* de Persio que preceden al título

[8] Tal proceder se observa en Palau, 1962, pp. 399-400, Fernández-Guerra, 1852, pp. XCIV-XCV, o Astrana, entre otros. Ya Blecua, en su edición del *Cancionero de 1628,* constató este hecho: «Astrana escribe que en "casi todas las ediciones se dice que la carta de Quevedo a Tamayo de Vargas fue escrita remitiéndole *La cuna y la sepultura;* error que se deduce fácilmente de la fecha. Don Francisco no pensó entonces sino en bosquejar un introito para la traducción del Epicteto. Este primitivo ensayo, que se intitulaba *Doctrina moral del conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* corrió manuscrito por el momento, sin reimprimirse hasta 1630, en que salió a luz en Zaragoza (por Pedro Vergés, 38 hojas en 8.º, con la aprobación del doctor Virto de la Vera, a 20 de abril". *T.* 1, p. 1651, nota. Éste es el título que lleva en nuestro manuscrito, pero no parece ser un ensayo primitivo, sino el texto fundamental de *La cuna y la sepultura,* según las ediciones, y que según el mismo crítico fue refundido en 1633» (1945, pp. 17-18, n. 17).

[9] Las pesquisas realizadas en bibliotecas españolas y extranjeras no han permitido la localización de este códice, muy complicada debido a la dispersión de los fondos bibliográficos de Asensio tras su muerte, aspecto sobre el que nos ha informado amablemente el profesor Pedro Cátedra. La única copia conocida de que existe noticia es el microfilm del manuscrito que manejó López Grigera para su edición de *La cuna y la sepultura* de 1969, gracias a la cesión de Eugenio Asensio; puestos en contacto con la profesora López Grigera, nos comunicó que desconocía dónde guardaba tal copia. Sobre el itinerario del códice antes de su definitiva desaparición, ver Quevedo, *La cuna,* ed. López Grigera, p. XXVIII, n. 67.

[10] Sobre la datación de este testimonio, no descrito ni tomado en consideración en las ediciones de López Grigera y García Valdés, aunque sí utilizado en la de otras obras de Quevedo como los poemas de Polimnia (Quevedo, *Poesía moral,* ed. Rey, 1999) o los sonetos de Roig Miranda (1989), véanse el prólogo y el apartado de «Fuentes manuscritas e impresas» de la edición de Castalia, actualmente en prensa.

de la obra, se copia una fecha coincidente, aunque más precisa: «Viva vuestra merced, etc., en la Torre de Juan Abbad, a XII de noviembre de 1612» (270v).

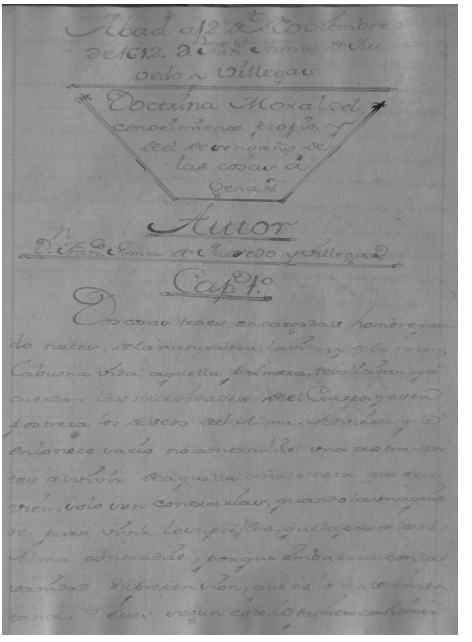

Doctrina moral del conocimiento
proprio y desengaño de las cosas a
Jenas
author
Don franco Gomez de quevedo villegas
Capitulo primero
Desdichas tras encargadas hombre quando naces de la
naturaleza la vida y de la razon la buena
vida aquella primeras que solicitan yacuerdan
las necesidades del cuerpo y estas postrera a los
deseos del alma: aduierte que no contradiçe
no contradiçe la una a la otra antes al reues
de aquella añade esta que sea bien solo son los
vanas quando la una quiere pro hibir lo
perfiso que la parte del alma contradiçe por
que embaraçan con la vanidad su preferirse
que es la mas importante de que seguir esto
considerar lo primero antes que vses de estos
dos cosas para que te fueron dadas y tomar
primerente la opinion que de ellos conuiene
No solo mirar que tu no eres sino el alma que
el cuerpo se te dio para navio de tu navegacion
sino agua vos sustento que el viento de conel
en el vagio de la muerte y dancele como instru
mento que sigue la condicion de los dames que
viuen a algun ministerio pues quando tu

Manuscrito Biblioteca Universitaria
de Zaragoza. M 247

2) El manuscrito de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (*Z*), con signatura M 247, copia la «Carta a Tamayo de Vargas» en los folios 11 y 11v, también bajo el epígrafe «Secretos de la verdad», y *Doctrina moral* entre los folios 12 y 45. Como ocurre en el códice de Lisboa, la dedicatoria, acompañada de unos versos de la *Sátira* 3 de Persio, se antepone al texto literario e incluye al final la imprecisa e incompleta mención «Torre de Joan Abad 22 de noviembre» (fol. 11v). Pero el códice en que se contiene proporciona datos más contundentes: publicado por José Manuel Blecua con el título *Cancionero de 1628*, pudo haberse copiado ese año –el que figura a modo de encabezamiento del índice situado al comienzo del primer volumen del manuscrito, el que contiene *Doctrina moral*–, por lo que todos los textos tuvieron que ser redactados necesariamente antes de esa fecha. Este dato impide retrasar la fecha de redacción hasta 1630.

3) Los dos manuscritos de la centuria siguiente, el de Toledo y el de Úbeda, aportan detalles coincidentes: en ambos figura de forma explícita el año 1612, aunque de modo diferente a los otros testimonios. El manuscrito de la Biblioteca Provincial de Toledo (*T*), con signatura 472, una copia del siglo XVIII que recoge obras de Quevedo, contiene el texto de *Doctrina moral* entre los folios 104 y 155v, después de *Anacreonte* y antes de la dedicatoria a Tomás Tamayo de Vargas. Antepone al título la referencia «Abad» y la fecha del 12 de noviembre de 1612; inserta al final la carta, datada ese mismo año; y, por esta razón, carece de textos preliminares. Justo antes del título de la obra, figura el siguiente texto: «Abad[11] a 12 de noviembre de 1612. Don Francisco Gómez (tachado este primer apellido) de Quevedo, y Villegas» (fol. 104). La carta, copiada al final, tiene el siguiente rótulo: «Dirección a don Tomás de Vargas, y Tamayo de la Doctrina Moral» (155v).

4) El manuscrito del Archivo Municipal de Úbeda (*U*)[12], también copia del XVIII, que contiene papeles de Quevedo y de Antonio Pérez, secretario de Felipe II, reproduce en el mismo lugar y con las mismas palabras aquella fecha temprana: al término de la obra, la dedicatoria a Tamayo concluye «en la Torre de Juan Abad a 14 de noviembre de 1612». *Doctrina moral* se encuentra entre los folios 57 y 90; la «Dirección a Tomás de Vargas Tamayo», en los folios 90-91.


Archivo Municipal de Úbeda, fol. 56 r

5) Aunque no ha podido ser consultado, procede mencionar el manuscrito «Asensio», que también incluye como preliminar la epístola a Tamayo de Vargas (fols. 2-2v) y que, según la descripción realizada por López Grigera (1969, pp. XXVIII-XXX), es una copia realizada con letra del «primer tercio del siglo XVII». En la imagen del comienzo de *Doctrina moral* que publica esta editora (p. XXV) se lee, como colofón de la dedicatoria a Tamayo: «Dela Torre de Joan Abad a 12 de Noviembre de 1622» (fol. 2v).

6) El impreso de Zaragoza, por Pedro Vergés y a costa de Roberto Duport (*Z_v*), fechado el 29 de abril de 1630. Carece de preliminares y sólo incluye una aprobación del doctor Virto de Vera y el *imprimatur* del vicario general.

7) El impreso de Barcelona, por Esteban Liberós y a costa de Miguel Gracián (*B*), de 6 de agosto de 1630. Como el anterior, del cual depende, carece de dedicatorias u otros preliminares, salvo la aprobación de Tomás Roca y la autorización para la impresión a cargo del vicario general.

Los datos disponibles para proponer una datación de la obra, tomados de los testimonios que la han transmitido, son los siguientes: 1612, tal vez como fecha inicial de redacción, repetida en varios manuscritos

[11] Resulta extraña la referencia al lugar de redacción con el nombre abreviado «Abad». No existe constancia de que Quevedo se refiriese así a la Torre de Juan Abad en sus escritos; cuando no consigna el nombre completo, opta por la denominación apocopada «La Torre».

[12] Fue descrito por Valladares (1986) y mencionado por Jauralde (1998) en su ensayo de catálogo de obras de Quevedo. Además de *Doctrina moral,* contiene *Grandes anales de quince días* y *Discurso de la privanza.*

que parecen pertenecer a diferentes familias textuales; 1622, en un único manuscrito (el «Asensio», no consultado); 1628, año de inserción del texto, ya notablemente cambiado, en un *Cancionero* poético; y 1630, fecha de dos impresiones sucesivas: en Zaragoza, por Pedro Vergés, la *princeps,* y la otra en Barcelona, por Esteban Liberós.

Aunque es cierto que las fechas consignadas en los manuscritos impiden extraer conclusiones definitivas, tampoco pueden ser desdeñadas, sobre todo porque los testimonios coinciden al señalar 1612 como año de escritura: unas veces, al comienzo y al final de la obra, como colofón de la dedicatoria (en Toledo y Úbeda); otras, al principio y al final de la carta a Tamayo (como ocurre en Lisboa). Además, en todos los casos carta, fecha y texto literario derivan de la misma mano, lo que permite descartar la hipótesis de que la fecha hubiese sido un añadido espúreo[13]. Como el manuscrito de Zaragoza se compuso en 1628[14], se puede inferir al menos que la obra tendría que estar redactada ya ese año y, de acuerdo con la lógica de las colecciones antológicas, que *Doctrina moral* habría podido tener una circulación manuscrita previa.

El problema de la «Carta a Tamayo de Vargas»

Pese a los datos expuestos, el valor de éstos ha sido puesto en duda en la misma medida en que Ettinghausen formulaba la hipótesis de que la «Carta a Tamayo de Vargas» no se refería a *Doctrina moral* sino a otra obra de Quevedo, *Doctrina estoica.* Admitida tal premisa, se consideró que *Doctrina moral* no podía ser de redacción sustancialmente anterior al año 1630, fecha de la primera edición. Esta circunstancia se sumó a otras que han contribuido a oscurecer el planteamiento del problema.

[13] Sorprende que el manuscrito «Asensio» consigne la fecha de 1622 al final de la carta. El examen de los testimonios permite aventurar que pudo haberse producido un «baile» de cifras entre el día y el año de la fecha en el proceso de copia: el día es el 12, el 14 o el 22 de noviembre; el año, 1612 o 1622.

[14] A propósito del ms. 250-2 (hoy M-247, 248 y 249) de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, tres volúmenes encuadernados en pergamino, afirma Blecua que al principio del índice del primer volumen y tras seis folios en blanco, se escribe con letra de la época año 1628, «que es efectivamente […] la fecha del códice». En efecto, el primer folio del índice, que ocupa 14 y se sitúa tras seis hojas en blanco, está encabezado por la siguiente indicación: «Año 1628». «La letra de los tres volúmenes –añade– es de principio del siglo XVII, casi toda de una misma mano» (*Cancionero de 1628,* p. 8). Añádase a tal datación explícita, la información sobre la filigrana del papel que se aporta en el apartado de «Fuentes manuscritas e impresas» de la edición de Alonso Veloso, en prensa. «La fecha […] es la marcada al principio del índice general, y el contenido demuestra también que es exacta […] Toda la obra de Góngora y la que pertenece a Quevedo es anterior a esta fecha» (p. 9). Sobre la obra que nos ocupa, indica que «a continuación del *Heráclito* sigue en el cancionero la conocida «Carta a Tamayo de Vargas», que se supone precedía a la versión primitiva de *La cuna y la sepultura.* Lo cierto es que en nuestro texto, detrás de la una, se copia la otra, con la particularidad de no proceder esta última de la primera edición zaragozana ni coincidir en muchos lugares» (pp. 17-18). Ver también Quevedo, *La cuna,* ed. López Grigera, p. XXIV y n. 54.

Frente al parecer de Fernández-Guerra, quien formuló por primera vez la propuesta de 1612 como fecha de redacción de *Doctrina moral,* basándose en la carta a Tomás Tamayo de Vargas –idea apoyada de forma sucesiva por Astrana Marín[15], López Grigera[16], Buendía, Balcells y Blüher[17]– Ettinghausen sostuvo que la obra aludida podría haber sido otra[18]. Blüher rechazó sus ideas, aunque tampoco ofreció datos concluyentes para respaldar una fecha temprana de redacción[19]. En opinión de Ettinghausen, el origen de la posible asociación errada de la carta y *Doctrina moral* en toda la tradición manuscrita pudo estar en el códice de Zaragoza, datado en 1628 (1971, p. 162), pero no tuvo en cuenta que este dato se repite en todos los manuscritos, cuyos rasgos textuales impiden pensar además que deriven del códice zaragozano directa o indirectamente[20].

Tampoco parecen definitivos los argumentos de Ettinghausen en el sentido de que no es posible deducir la recíproca dependencia, de la obra y la carta, a partir de la unión física de ambos textos en tal testimonio. Cabe objetar que resulta sorprendente que todos los manuscritos copien siempre la obra junto a la carta y no las consideren textos independientes, como se desprende, por ejemplo, de los índices de los códices de Toledo o Lisboa. Ni en uno ni en otro manuscrito existe ningún

[15] En su biografía *La vida turbulenta de Quevedo,* Astrana relata que en 1612 «compuso allí (en la Torre de Juan Abad) entonces el curioso opúsculo *Secretos de la verdad. Doctrina moral del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas,* que envió con una carta, el 12 de Noviembre, a don Tomás Tamayo de Vargas […] El ensayo que le enviaba Quevedo corrió manuscrito por entonces, sin imprimirse hasta 1630 en Zaragoza. Tres años adelante, en la primavera de 1633, el satírico refundió completamente la obra, que, de moral y filosófica, pasó a ser cristiana y ascética, dándole por título *La cuna y la sepultura,* precioso volumen, impreso en Madrid el año 1634 […] Dedicó ahora el libro a don Juan de Chaves […] le adicionó dos tratados inéditos: el *Modo de resignarse en la voluntad de Dios nuestro Señor* y la *Doctrina para morir,* que, con el título de *Prevención para la muerte,* había anunciado ya Pérez de Montalbán, en su *Para todos,* como opúsculo que merecía ver la luz pública» (1945, pp. 190-192).

[16] López Grigera, 1969, p. XV, fue contundente al identificar la obra enviada por Quevedo a Tamayo: «Actualmente parece no caber la menor duda de que se trataba de la *Doctrina moral,* puesto que mientras los códices de "varios", generalmente del XVIII, hablan de *La Cuna,* la carta acompaña siempre los Mss. de la *Doctrina* conocidos».

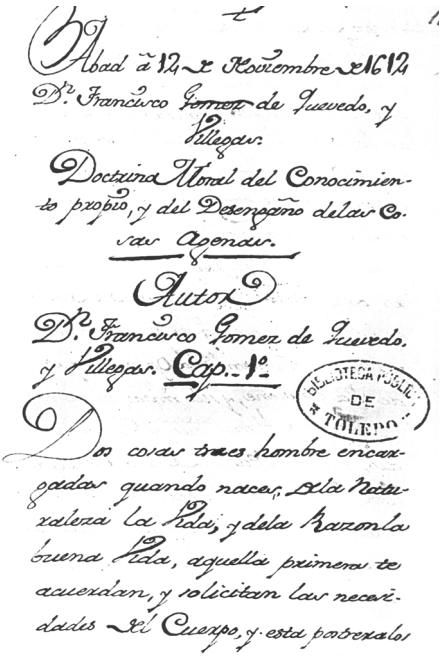
[17] García Valdés, 2008, pp. 11-13, expone ambos puntos de vista, pero no muestra predilección por ninguno de ellos.

[18] Sobre este asunto, ver también Rothe, 1965.

[19] Blüher, 1976, p. 189: «One must also disagree with Ettinghausen's view that Quevedo's letter to Tomás Tamayo de Vargas (1612) fits better to the *Doctrina estoica* than to the *Doctrina moral,* for, apart from the fact that this letter in early manuscripts precedes the *Doctrina moral,* its text not only alludes to the resemblance of the philosophical thought of the *Doctrina moral* to Epictetus' *Manual,* but seems to refer also to the sceptical Chapter IV of this treatise (which on the other hand presents strong analogies with *El mundo por de dentro,* written before April 1612)». En opinion de Blüher, 1983, p. 428, la ideología estoica se hace «manifiesta y tangible» por primera vez en 1612, en *Doctrina moral.* Blüher, 1983, pp. 428-429, nota 2, quien dice basarse en la tesis de Rothe (1965, pp. 47 y ss.), utiliza la dedicatoria a Tamayo, fechada en 1612, como demostración de la redacción temprana de *Doctrina moral.*

[20] Sobre este asunto, ver el análisis de la filiación de testimonios en la edición de *Doctrina moral* de Castalia.

indicio que permita afirmar categóricamente la independencia de la dedicatoria a Tamayo[21].


Abad á 12 de Noviembre de 1612
Dn. Francisco Gomez de Quevedo, y Villegas.
Doctrina Moral del Conocimiento propio, y del Desengaño delas Cosas Agenas.
Autor
Dn. Francisco Gomez de Quevedo, y Villegas. Cap. 1º
Dos cosas tres hombre encargadas quando naces, dela Naturaleza la Vida, y dela Razon la buena Vida, aquella primera te acuerdan, y solicitan las necesidades del Cuerpo, y esta postrera los

Dedicatoria a Tamayo en Toledo

La incertidumbre sobre la relación entre la carta y *Doctrina moral* aún se acrecentó debido a que la citada epístola también circuló independiente en diversos códices de los siglos XVII y XVIII[22]. Además de los testimonios que copian *Doctrina moral,* con la dedicatoria como preliminar o como colofón del texto literario, la «Carta a Tamayo de Vargas» ha sido transmitida también como texto autónomo en cinco manuscritos. Uno de ellos, el ms. 4278 (*M*), de la Biblioteca Nacional de España, está datado en el siglo XVII. Los otros cuatro, en el siglo XVIII: también custodiados en la Biblioteca Nacional de España, los mss. 4065 (M_1) y 12717 (M_2); en la Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, los mss. 137 (*S*) y 143 (S_1).

Los testimonios en los cuales el texto figura independiente, y no como preliminar de *Doctrina moral* ($MM_1M_2SS_1$), lo copian bajo el rótulo de «Carta» y afirman que acompañaba a *La cuna y la sepultura;* frente a ellos se sitúan los que hemos examinado de *Doctrina motal (LZTU),* en

[21] En estos testimonios, ambos escritos aparecen reunidos bajo una mención general: en el primer caso, «Doctrina moral del con[o]cimiento propio, y del desengaño ajeno de las cosas de otros», apartado que se sitúa tras la copia de *Anacreonte* y antes de *La Perinola;* en el otro, «Secretos de la verdad», antes de *Heráclito, Focílides* y *Perinola.* A estos casos cabe añadir el del manuscrito «Asensio», que, según la descripción de Grigera, 1969, p. XXIX, comienza con el título «Secretos de la Verdad» (fol. 1r), que parece integrar la carta (fols. 2-2v) y *Doctrina moral* (fols. 3-69v) como un todo.

[22] Sobre los testimonios de la «Carta a Tamayo de Vargas», ver las descripciones de Grigera (1969, pp. XXXVI-XXXVII) y las incluidas en los apéndices finales del volumen de Castalia, en prensa; en cuatro –tres para Grigera– de ellos acompaña a *Doctrina moral* y en seis –cinco en nuestro caso– figura en códices de contenido heterogéneo que se conservan en Madrid, Santander y Lisboa y en los cuales no tiene la condición de dedicatoria y carece de epígrafe. Entre los primeros se incluye el texto de los manuscritos custodiados en Lisboa y Úbeda, que hasta el momento no había sido utilizado en ediciones de *Doctrina moral* o *La cuna y la sepultura.* El contenido del códice de Úbeda en el que se copian también las obras quevedianas *Grandes anales de quince días* y *Discurso de las Privanzas,* así como dos textos de Antonio Pérez, fue descrito por Valladares (1986, pp. 95-97) y mencionado por Jauralde (1999, p. 951) en su propuesta de «Catálogo» de las obras de Quevedo.

los cuales se concibe como dedicatoria. Aunque Ettinghausen (1971, p. 161) ya advirtió que cuatro testimonios del siglo XVIII «llevan rúbricas en las que se asegura que el escrito quevediano enviado a Tamayo fue *La cuna y la sepultura*», cabe mencionar que esos códices no incluyen nunca esta obra, algo que sí hacen los que vinculan la dedicatoria a *Doctrina moral,* que siempre la copian antes o a continuación de aquélla. Tal circunstancia reduce las posibilidades de que hubiese existido alguna vinculación entre la «Carta a Tamayo de Vargas» y *La cuna y la sepultura,* relación que, por otra parte, parece improbable debido al lapso de tiempo que media entre las fechas de una y otra: más de dos décadas.

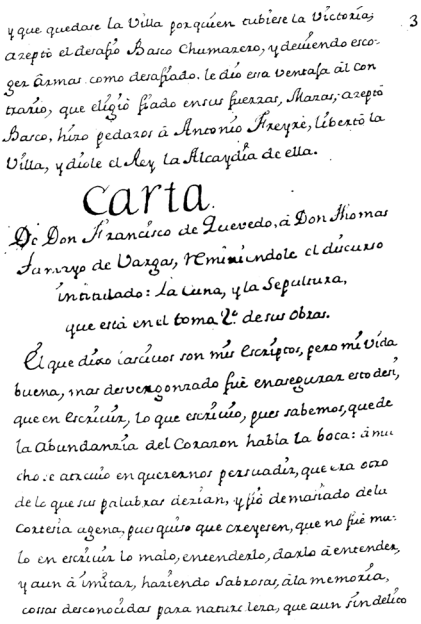
A los avatares textuales comentados —en los que a veces la carta parece cobrar vida independiente del texto literario—, se suma la ambigüedad de la propia dedicatoria, remitida por Quevedo a su entonces amigo Tomás Tamayo de Vargas, con fecha 12 de noviembre de 1612: en ella no se menciona *Doctrina moral,* aunque tampoco (y esto debe ser tenido en cuenta) ninguna otra obra quevediana.

> Vuesa merced vea algunos ratos, y con atención, esto, que tiene novedad y podría ser de algún provecho; que lo que para mí tiene alguna estima, es saber a la libertad de las academias antiguas, parecer algo a Epicteto (bien que puede servir de introducción a su *Manual*), y seguir el parecer de los estoicos, en cuanto da lugar la fe cristiana. (*Epistolario,* p. 15)

La referencia a que el texto que acompaña la carta podría servir como preámbulo del *Enchiridión* de Epicteto inclinó las especulaciones hacia otra obra de Quevedo. Según la tesis de Ettinghausen —no respaldada por la crítica posterior[23]—, las vagas alusiones de Quevedo a la obra que remitía a Tamayo se atienen mejor a *Doctrina estoica;* de ser así, la versión primitiva de este ensayo sobre la filosofía estoica se remontaría más de veinte años atrás respecto a la fecha de su definitiva publicación, 1635, en compañía de la *Defensa de Epicuro,* las traducciones en verso del seudo-Focílides y el Manual de Epicteto[24].

[23] Blüher, 1983, pp. 186-187, resume tal desacuerdo generalizado con la hipótesis de Ettinghausen en su reseña al libro de éste: «an analisis of Quevedo's *Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica,* considered by the autor, in disagreement with all previous dating of this brief essay, as the work Quevedo mentioned in a letter sent to his friend Tomás Tamayo de Vargas in 1612 [...] Ettinghausen rejects the common view, which identifies the *Doctrina moral* with the work Quevedo had sent to Tamayo in 1612, and seems to suppose it written much later than the *Doctrina estoica*».

[24] En contra de la opinión de otros críticos sobre la relación de la carta con *Doctrina moral,* Ettinghausen, 1971, pp. 163-165, menciona diversos argumentos de carácter textual y temático: por una parte, afirma, un tratado «netamente senequista y escéptico» no podría servir de preliminar a un texto de Epicteto; además, señala que habría resultado lógico que el traductor de la primera obra neoestoica de Justo Lipsio, Tamayo de Vargas, se hubiese convertido en destinatario de la «lipsiana introducción al *Manual* de Epicteto» (1971, p. 166) de Quevedo. Sobre este particular cabe decir que la traducción de Tamayo de *La constancia* de Justo Lipsio no se imprimió hasta 1616, en Sevilla, atribuida por error a Juan Bautista de Mesa, esto es, cuatro años después de la dedicatoria quevediana. Acerca de este asunto, ver Astrana (1946, p. 13, n. 1).


y que quedare la Villa por quien cubiere la Victoria, 34
aceptò el desafio Barco Chamarzero, y deuiendo escoger Armas como desafiado. le dio esta Veneda al contrario, que eligio Prado entre sus fuerzas, Marzo, aceptò Barco, hizo pedazos à Antonio Arzeyzè, liberto la Villa, y diole el Rey la Alcaydia de ella.

Carta.

De Don Francisco de Quevedo, à Don Thomas Tamayo de Vargas, remitiendole el discurso intitulado: La Cuna, y la Sepultura, que està en el tomo 2º. de sus obras.

Ci que dixo (Carlos) son mis Escritos, pero mi Vida buena, mas de verguença fuè enaregurar esto deri, que en Escriuir, lo que escriuio, pues sabemos, que de la Abundancia del Corazon habla la boca: à mucho se atreuio en querernos persuadir, que era cero de lo que sus palabras dezian, y fiò demasiado de la Correcia agena, pues quiso que creyesen, que no fuè mas lo en escriuir lo malo, entenderlo, dezirlo à entender, y aun à imitar, haziendo sabrosa, à la memoria, cosas desconocidas para natura lera, que aun sin delico

Manuscrito de obras de Quevedo. Ms. 4065
«Carta a Tamayo de Vargas»

El examen de las copias de la carta y el tratado plantea, además, otras dudas. Los manuscritos copiados en el siglo XVII (Zaragoza, Lisboa y Asensio, que también comparten una misma estructura de los materiales) presentan la carta a Tamayo a modo de preliminar de *Doctrina moral,* mientras que los testimonios del XVIII optan por relegarla al final, una posición con la que en ese momento parece querer reforzarse su relativa independencia respecto al texto que acompañan. Los manuscritos de Zaragoza y Lisboa añaden al final de la carta, y antes de la obra, unos versos de la *Sátira 3* de Persio, también asociados a ella en tres fuentes manuscritas de la dedicatoria, ya mencionadas por López Grigera (1969, pp. XXXVI-XXXVII); tal apartado parece reforzar la condición de preliminares que tienen conjuntamente la dedicatoria y la cita, de acuerdo con los criterios habituales de la época y, además, éstos muestran su ligazón a la obra, porque en ella se incluye otra referencia expresa al mismo autor latino y a su sátira[25]. En el caso de los códices del XVIII, se puede suponer que tal vez haya favorecido el cambio dispositivo, del principio al final de la obra, la habitual difusión de la carta en solitario, que debió de conocer multitud de copias manuscritas, de las cuales son indicio las hoy conservadas. Por otra parte, en el siglo XVIII la obra más conocida debía de ser ya *La cuna y la sepultura,* hecho que habría provocado una cierta perplejidad y la decisión de copiarla al término de *Doctrina moral.*

[25] En los preliminares se copian los versos 66 a 72, mientras que en el capítulo cuarto de *Doctrina moral* se cita el pasaje comprendido entre los versos 79 y 86: «y en las burlas de que se ríe Persio cuando dice que «andan los afrentosos solones, cabizbajos, horadando el suelo con los ojos, royendo entre sí, con mormurio, rabiosos silencios, pesando con hocico las palabras, meditando sueños de enfermos de muchos días, como si dijésemos: de nada se engendra nada; y en nada, nada se puede volver. ¿Por esto amarilleas? ¿Esto es por lo que alguno no come?». «Éstos son, —dice Persio— los que ríe el pueblo» (ed. Alonso Veloso, en prensa). En opinión de Astrana (1946, p. 16, nota 1), «esta mención de Persio se justifica sin dificultad. Tamayo de Vargas, admirador desde muy joven (quizás por su comunicación con Quevedo) de la filosofía estoica y de Justo Lipsio, había preparado una edición comentada de Persio en 1607».

A diferencia de lo que ocurre con los manuscritos, en las dos impresiones no aparecen ni la carta ni ningún otro preliminar, sino sólo una aprobación a cargo del doctor Virto de Vera[26]. Centrándonos en la *princeps* —de la cual deriva la otra edición—, llama la atención la inexistencia de preliminares, algo poco frecuente en las obras de Quevedo y, también, en las ediciones no furtivas. Tal vez no resulte ocioso recordar que *Doctrina moral* salió de la imprenta de Vergés por iniciativa de Roberto Duport, un editor con quien Quevedo se relacionó muy estrechamente y que promovió hasta ocho ediciones de sus obras en el lustro comprendido entre 1626 y 1630[27], a las que hay que sumar las ya póstumas de *La fortuna con seso y la hora de todos* (1650) y *Virtud militante* (1651)[28]. Se da la circunstancia de que muchas de ellas se vieron envueltas en polémicas relacionadas con posibles censuras e intervenciones de Duport o dudosas autorizaciones de Quevedo para la impresión de sus textos.

Conclusiones

Dado que la incertidumbre en torno a la «Carta a Tamayo de Vargas» parece haber lastrado las investigaciones sobre la fecha de redacción de *Doctrina moral,* procede señalar que los argumentos que se han aducido para separar la dedicatoria del tratado parecen refutables, como se infiere del examen de las fuentes manuscritas. Los manuscritos que asocian la «Carta a Tamayo de Vargas» a *La cuna y la sepultura* copian aquélla exenta[29]: ni antes ni después de ella se incluye el texto literario mencionado en su título, que, además, tampoco figura en otro lugar del volumen manuscrito en los casos en que éste contiene otras obras; cabe suponer que es un error, lógico, porque a partir de 1634 las sucesivas impresiones de aquella obra relegaron y acabaron por sustituir a *Doctri-*

[26] Puede apuntarse que quizá en ese momento las relaciones entre Quevedo y Tamayo ya no eran buenas, porque de hecho *La cuna y la sepultura* se dedica ya a otra persona. Afirma Astrana, 1946, 14, nota 1, en este sentido, que «la amistad entre nuestro autor y Tamayo de Vargas debió de enfriarse con los años, por cuanto en *La Perinola* fue maltratado el lingüista e historiógrafo de modo terrible […] mas las buenas relaciones subsistían aún en junio de 1619, cuando no en 1622».

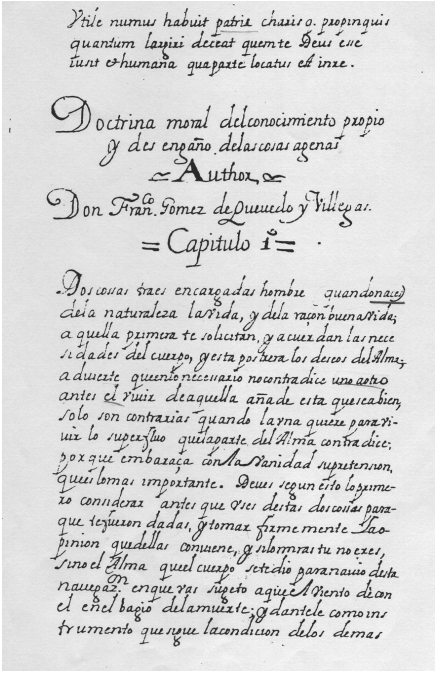
[27] Se trata de *Política de Dios* (1626), el *Buscón* (1626), *Desvelos soñolientos* (1627), *El peor escondrijo de la muerte* (1629), *Memorial por el Patronato de Santiago* (1629), *Cuento de cuentos* (1629), *Doctrina moral* (1630) y *El chitón de las tarabillas* (1630). En todos los casos el editor es Roberto Duport, y la impresión se realiza en Zaragoza, por Pedro Vergés, salvo *El peor escondrijo,* impresa por Juan de Larumbe. Tomo estos datos de Rey, 1994-1995, pp. 168-169, quien ofrece más información a propósito de las confusas relaciones entre Quevedo y Duport.

[28] Sobre estas dos obras, ver las ediciones Quevedo, *La fortuna con seso,* ed. Schwartz, 2003, y Rey, 1985.

[29] Así sucede en las siguientes fuentes manuscritas de la carta: el ms. 4278 de la BNE, un códice dedicado a obras de Quevedo, indica «remitiéndole el discurso intitulado: La Cuna y la Sepultura» (fol. 269); el ms. 12.717 de la BNE, fol. 65, ofrece una información idéntica; el ms. 4.065 de la BNE, fol. 318, incluye los mismos datos; el ms. 143 de la Biblioteca Menéndez Pelayo, fol. 16, se refiere en los mismos términos a la carta como dedicatoria de *La cuna y la sepultura;* y el ms. 137 de la misma biblioteca repite el encabezamiento antedicho.

na moral. Por otra parte, no existe ningún documento que relacione la dedicatoria a Tamayo con *Doctrina estoica*, pese a las hipótesis formuladas a partir de ciertas alusiones ambiguas de la epístola quevediana. Finalmente, algunos códices incluyen una tabla inicial, o en algún caso una especie de portadilla propia de la obra, en la que carta y tratado configuran un todo reunido bajo un único epígrafe[30].

La exposición de los argumentos en torno a una datación temprana parece confirmar que las dudas en torno a la fecha de *Doctrina moral* no se deben a los datos, sino a su interpretación. Ningún testimonio manuscrito permite retrasar la redacción de la obra hasta la década de 1630, etapa en la que Quevedo acentúa el sesgo moral de su producción literaria, porque todos reproducen la fecha de 1612. Aunque se pueda aceptar la proximidad ideológica de esta obra, en especial su último capítulo, respecto a otras redactadas a partir de 1630 —*La cuna y la sepultura, Virtud militante, Las cuatro fantasmas, Doctrina estoica* y *De los remedios de cualquier fortuna* se concentran en un período que abarca hasta cerca de 1640—, cabe apuntar que un repaso de la producción literaria de Quevedo no permite circunscribir escritos morales similares sólo a esa época de su vida.



Biblioteca Provincial de Toledo. Ms. 472

La hipótesis de una redacción temprana, con 1612 como fecha de referencia (a la que sólo se opuso abiertamente Ettinghausen), tal vez no haya logrado un beneplácito unánime debido a la falta de argumentos contundentes. Por una parte, sus partidarios han restringido su investigación a un documento externo a la propia obra, la carta, cuya vinculación a la misma no puede ser negada, aunque tampoco demostrada con absoluta certeza. Por la otra, se ha supuesto, implícita o explícitamente, que la obra habría caído en el olvido desde 1612 hasta la impresión de 1630; tal hipótesis obliga a admitir un proceso ilógico desde un punto de vista textual y, quizá, alejado del *usus scribendi* del escritor: Quevedo no se habría acordado de

[30] Son ejemplo los índices de los códices de Toledo y Lisboa, donde no existe ningún indicio que permita afirmar categóricamente la independencia de la dedicatoria a Tamayo.

Doctrina moral hasta 20 años después de su redacción inicial, momento en que se habría impreso la primera edición[31].

El estudio de las fuentes que han transmitido *Doctrina moral* invita a mantener el año 1612 como fecha de redacción, por las siguientes razones:

1) Todos los testimonios manuscritos de *Doctrina moral* incluyen mayoritariamente una fecha explícita, en la que existen muy leves variaciones: el mes de noviembre del año 1612[32].

2) La fecha antedicha figura en la «Carta a Tamayo de Vargas», que habría sido redactada con el propósito de servir de dedicatoria a *Doctrina moral*. Ésta es la explicación más natural, habida cuenta de que todos los manuscritos que copian la obra la incluyen como tal[33]. Parece una interpretación demasiado forzada presumir que la misiva hubiese sido escrita como preliminar de otra obra y que, de un modo caprichoso pero coincidente, todos los manuscritos conocidos (procedentes de familias textuales diferentes) hubiesen tenido la iniciativa de relacionarla con *Doctrina moral*.

3) La referencia cronológica (sólo incompleta en el caso del manuscrito de Zaragoza) que se inserta como colofón de la carta no aparece exclusivamente en ella, sino también como parte del tratado *Doctrina moral,* en los siguientes testimonios:

– En el manuscrito de Lisboa, tras el título general «Secretos de la Verdad» que parece englobar la dedicatoria y el texto de *Doctrina moral,* se introduce la referencia «1612».

– En los manuscritos de Toledo y Úbeda, se antepone al título de *Doctrina moral* y al texto de la obra el siguiente dato: «12 de noviembre de 1612»; al final de la carta, que se copia tras el texto literario, la fecha es «14 de noviembre de 1612».

4) Los testimonios que contienen la carta y el tratado copian ambos con la misma mano y la misma tinta, y las referencias cronológicas no son nunca adiciones o resultado de una intervención ajena al copista de la obra.

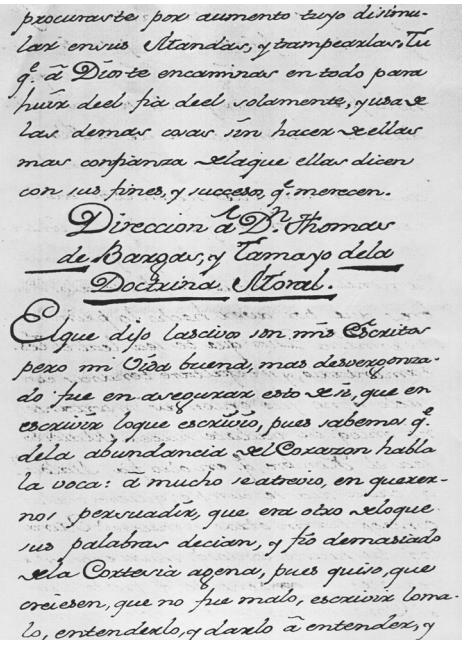
[31] Aunque es cierto que tal modo de operar ha sido defendido por algún quevedista, por ejemplo a propósito del *Buscón* –que para autores como Jauralde es obra juvenil de la que Quevedo se desentendió durante dos décadas–, no parece que haya sido el caso de *Doctrina moral*. Otros estudiosos no se han inclinado por una opción u otra, por no apreciar pruebas concluyentes para ninguna de las propuestas (una redacción temprana o tardía). Tal es el caso de García Valdés (2008), quien apunta la posibilidad de que haya existido una formulación temprana, pero, como no se ha conservado, supone que la edición de 1630 es la primera fase de redacción. Quevedo la habría recuperado y habría realizado hasta tres reescrituras de la misma en menos de tres años. En su edición, García Valdés explica esta hipótesis de las tres redacciones: la impresión de Zaragoza habría sido la primera fase; el manuscrito de Toledo, la segunda; el manuscrito de Zaragoza, la tercera; y la edición de *La cuna y la sepultura,* de 1634, la reformulación definitiva del texto, ya como obra diferente.

[32] La excepción, ya comentada, es el manuscrito «Asensio», que copia «1622».

[33] La carta figura antes del texto literario, en el caso de los manuscritos de Lisboa, Zaragoza y Asensio; y después de él, en los de Toledo y Úbeda.

5) *Doctrina moral* hubo de ser redactada necesariamente antes de 1628, fecha en la que se incluye ya en un *Cancionero*. Como, además, este testimonio (el manuscrito de Zaragoza) parece contener una fase redaccional avanzada, cabe suponer que la obra tuvo una vida textual previa a ese momento.

6) Si se acepta la hipótesis de la redacción inicial en 1612, Quevedo habría podido seguir trabajando en la obra desde aquel momento y, al menos, hasta 1630, fecha de la primera impresión de la obra. Resultado de tal revisión serían las distintas fases redaccionales que se han descrito, aunque con resultados dispares, para explicar la gestación de *Doctrina Moral*[34].



Biblioteca Provincial de Toledo. Ms. 472

7) Pese a la fecha tardía del impreso de Zaragoza de 1630 –y su descendiente de Barcelona, del mismo año–, nada impide que recoja un estadio inicial de redacción[35]: no es extraño al proceder de Quevedo que hubiese realizado correcciones (adiciones, supresiones o sustituciones) no sobre la última versión de la obra, sino a partir de alguna de las anteriores, pues existe constancia de que así lo hizo en muchas ocasiones, incluso a veces a partir de una versión mutilada por la censura[36].

[34] García Valdés, 2008, ha descrito tres fases de redacción sucesivas, entre la aparición de la princeps en 1630 y 1634, fecha de publicación de *La cuna y la sepultura*. Alonso Veloso ha supuesto al menos dos fases de redacción en las cuales cabe imaginar la intervención del autor: las representadas por los manuscritos de Toledo y Úbeda, en primer lugar; y las correspondientes a Zaragoza y Lisboa, que estarían al final del proceso debido a la proximidad de su texto respecto a *La cuna y la sepultura*. Más dudas plantea la intervención de Quevedo en las variantes del impreso salido de las prensas de Vergés, a cargo de Duport; también, respecto a las abundantes omisiones existentes en el manuscrito de Zaragoza.

[35] Ver en este sentido García Valdés, 2008 y Alonso Veloso. Parece difícil que se haya producido una proliferación de manuscritos tras la impresión de la obra, con varias reescrituras de Quevedo en el escaso período de tres años, como sugiere García Valdés, 2008, pp. 18-19. Además, el manuscrito de Zaragoza no podría ser una revisión a partir de la edición príncipe de 1630, dado que aquél ya había sido copiado en el año 1628.

[36] Como ejemplo ilustrativo de esta práctica tan frecuente de Quevedo, tanto en sus obras en prosa como en verso, véanse las explicaciones de Rey sobre los poemas morales (1999) o las silvas (2006), sobre *Discurso de todos los diablos* (2003) o sobre los *Sueños* y el *Buscón* (2000 y 2007), entre otras.

Apéndice. Fuentes

En este apéndice se ofrece una relación de las fuentes manuscritas e impresas tomadas en consideración para el análisis sobre *Doctrina moral* y la «Carta a Tamayo de Vargas»:

Doctrina moral

Manuscritos

Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, ms. 8991 (*L*).
Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ms. 247 (*Z*).
Biblioteca Provincial de Toledo, ms. 472 (*T*).
Archivo Municipal de Úbeda, ms. sin signatura (caja 8.º) (*U*)[37].

Impresos

Dotrina moral del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas, Zaragoza, por Pedro Vergés, a costa de Roberto Duport, 1630. Ejemplares de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza y de la Biblioteca de Menéndez Pelayo (Z_V).

Dotrina moral del conocimiento propio y del desengaño de las cosas ajenas, Barcelona, por Esteban Liberós, a costa de Miguel Gracián, 1630. Ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Chicago (*B*)[38].

«Carta a Tamayo de Vargas»

Además de los testimonios que copian *Doctrina moral,* la «Carta a Tamayo de Vargas» ha sido transmitida también como texto independiente en cinco manuscritos, de los cuales el primero es del siglo XVII, y el resto, del XVIII[39].

Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. 4278 (*M*).
Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. 4065 (M_1).
Biblioteca Nacional de España, Madrid, ms. 12717 (M_2).
Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, ms. 137 (*S*).
Biblioteca de Menéndez Pelayo, Santander, ms. 143 (S_1).

Bibliografía

Astrana Marín, L., *La vida turbulenta de Quevedo,* Madrid, Gran Capitán, 1945.

[37] Sobre el manuscrito de Úbeda ya dio noticias Valladares en 1986; posteriormente, en 1999, Jauralde lo mencionó en el catálogo de obras que incluyó al final de su biografía de Quevedo. El códice de Lisboa se utilizó en anteriores ocasiones para la edición de alguna obra quevediana, por ejemplo la poesía moral (Rey, 1999). No se incluye el manuscrito «Asensio» por las razones ya expuestas.

[38] López Grigera, 1969, p. XXXIV, mencionó que existía también otro ejemplar, entonces integrado en la biblioteca de Eugenio Asensio en Lisboa, que, como el manuscrito que le perteneció, parece hallarse en paradero desconocido.

[39] López Grigera, 1969, p. XXXVII, describe otro testimonio de la carta, también del siglo XVIII y perteneciente a la biblioteca de Asensio, que no ha podido ser localizado ni manejado en este estudio.

Astrana Marín, L., *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo Villegas,* Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
Balcells, J. M., *Quevedo en «La cuna y la sepultura»,* Madrid, Sociedad General Española de Librería, 1981.
Blüher, K. A., *Séneca en España: investigaciones sobre la recepción de Séneca en España desde el siglo XIII hasta el siglo XVIII,* tr. J. Conde, Madrid, Gredos, 1983.
Cancionero de 1628. Edición y estudio del Cancionero 250-2 de la Biblioteca Universitaria de Zaragoza, ed. J. M. Blecua, Madrid, Revista de Filología Española (CSIC), 1945, Anejo 32.
Ettinghausen, H., «Acerca de las fechas de redacción de cuatro obras neoestoicas de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 51, 1971, pp. 161-173.
Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement,* Oxford, Oxford University Press, 1972.
García Valdés, C. C., «Reescrituras quevedianas: de *Doctrina moral* a *La cuna y la sepultura*», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 105-121.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Palau y Dulcet, A., *Manual del librero hispanoamericano,* Barcelona, Librería Palau, 1962, vol. XIV.
Pérez de Montalbán, J., *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos,* en *Obra no dramática,* Madrid, Biblioteca Castro, 1999.
Quevedo, F. de, *Discurso de todos los diablos o infierno emendado,* ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, volumen II, tomo II, Madrid, Castalia, 2003, pp. 469-560.
Quevedo, F. de, *Doctrina moral para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* ed. M. J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa,* «Tratados morales», dir. A. Rey, Madrid, Castalia, volumen IV, (en prensa).
Quevedo, F. de, *El Buscón. Edición crítica de las cuatro versiones,* ed. A. Rey, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto de la Lengua Española, Anejos de la Revista de Filología Española, 2007.
Quevedo, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas ajenas,* ed. L. López Grigera, Madrid, Boletín de la Real Academia Española, 1969, anejo 20.
Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura,* ed. A. Fernández-Guerra, en *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas,* Madrid, Atlas, 1859, BAE, vol. 48, pp. 75-100.
Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura,* ed. F. Buendía, en *Obras completas. Obras en prosa,* Madrid, Aguilar, 1979[6], pp. 1324-1364.
Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura. Doctrina moral,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008.
Quevedo, F. de, *La fortuna con seso y la Hora de todos,* ed. L. Schwartz, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, volumen I, tomo II, 2003, pp. 560-810.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999.
Quevedo, F. de, *Virtud militante contra las quatro pestes del mundo, invidia, ingratitud soberbia, avarizia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.
Rey, A., «Quevedo, Duport y la edición del *Buscón*», *Journal of Hispanic Research,* 3, 1994-1995, pp. 167-179.

Rey, A., «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-344.
Rey, A., «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes,* 121, 2006, pp. 257-277.
Rothe, A., *Quevedo und Seneca: untersuchungen zu den Früschriften,* Genève, Droz, 1965.
Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo,* Nancy, Presses Universitaires, 1989.
Tamayo de Vargas, T., *Junta de libros la mayor que España ha visto en la lengua castellana, (hasta 1624, y con algunas adiciones hasta 1639),* ed. B. Álvarez García, Madrid, Iberoamericana-Vervuert, 2007.
Tarsia, P. A. de, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. M. Prieto y pról. de F. B. Pedraza, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
Valladares Reguero, A., «Tres obras de Quevedo y dos atribuidas a Antonio Pérez en un manuscrito del Archivo Municipal de Úbeda», *Revista de Literatura,* 48, 95 (enero-febrero de 1986), pp. 95-100.

Quevedo contra Richelieu: *Visita y anotomía,* sátira menipea y aguja de navegar cabezas cardenalicias[1]

David Felipe Arranz Lago
Universidad Carlos III de Madrid

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 167-182]

Quevedo se enfrentó a Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, y a Armand du Plessis, Cardenal-Duque de Richelieu, plenipotenciarios ministros de dos imperios y los hombres más poderosos de su tiempo en Occidente. Don Francisco, un poeta que coqueteó con los resortes de las monarquías, midió sus fuerzas con ellos. ¿Cuál era la habilidad política del valido de Felipe IV, un noble de provincias que alcanzó las más altas cimas del Imperio? ¿Fue mayor o menor que la de su rival, el cardenal Richelieu? ¿Calibró Quevedo en su justa medida quién de los dos podría hacerle más daño? Parece que no; o si acaso lo hizo, no sopesó las fatales consecuencias. La pasión y muerte de Francisco de Quevedo se debieron a un desajuste al medir sus fuerzas con Olivares: la espada venció a la pluma.

En mayo de 1643 aparece en Madrid el *Nicandro o antídoto contra las calumnias que la ignorancia, y envidia ha esparcido, por deslucir, y manchar las heroicas e inmortales acciones del Conde Duque de Olivares después de su retiro*. A diferencia del prolífico Richelieu, quien se encargó en vida de ir publicando una obra política estimable, Olivares espera hasta el final para contestar a las críticas de la oposición. El cardenal escribió algunas comedias, *Les Thuileries, Mirame* y *La Grande pastorale,* que se representaron en su palacio, actividad a la que era también un gran aficionado no el valido español, sino su monarca, Felipe IV. Por otro lado, al Conde-Duque fue precisamente Quevedo quien le dedicó al Conde-Duque una comedia de carácter político, *Cómo ha de ser el privado,* estudiada re-

[1] Este trabajo fue presentado en el *II Congreso Internacional «Francisco de Quevedo desde Torre de Juan Abad. Los paisajes de Quevedo»,* celebrado en Torre de Juan Abad los días 5 y 6 de septiembre de 2008.

RECIBIDO: 29-09-2008 / ACEPTADO: 24-11-2008

cientemente por Susana Hernández Araico[2] y Rafael Iglesias[3] como un ejemplo de estatismo teatral y una obra a caballo entre la alabanza cortesana y el reproche político.

Probablemente, la ambición desmedida de ambos ministros tenga un origen familiar, un descontento proveniente del salto entre la cualificación nobiliaria real que entonces disfrutaban y aquella a la que ellos creían que debían aspirar. Resulta obvio que Quevedo, hijo de un secretario particular del rey y de una dama de honor de la reina, doña Ana de Austria, y que vivió como testigo de excepción la vida en la Corte, se dio perfecta cuenta de esta desazón. En este sentido, el biógrafo de Olivares, Gregorio Marañón, no duda en calificar a los Guzmanes de «soberbios y ávidos de poder»[4]. Sin ir más lejos, el médico e investigador se refiere a doña Luisa de Guzmán como la verdadera autora de la sublevación portuguesa y su independencia, y al duque de Medina-Sidonia y al marqués de Ayamonte —ambos Guzmanes— como instigadores de la frustrada tentativa de crear un reino independiente en Andalucía. Quevedo, a diferencia de los dos privados, quienes revindicaban un estatus mejor para sus respectivas familias, era consciente de que la rama antañona de los Gómez de Quevedo y los Gómez de Santibáñez Ceballos, apellidos de sus abuelos paterno y materno respectivamente, había ya periclitado: sus casas familiares y sus escudos de armas ya no brillaban. Así lo indica en el romance «A buen puerto habéis llegado», cuando «Responde a la socaliña de unas pelonas»[5]:

> que es mi casa solariega
> diez puntos más que las otras,
> pues que, por falta de techo,
> le da el Sol a todas horas;
> sabéis que esta villa es mía
> por la noble ejecutoria
> que hace al desvergonzado
> señor de la villa toda.

El padre del Conde-Duque fue virrey de Sicilia y Nápoles, cargo que ostentó más tarde el Duque de Osuna, el gran protector de Quevedo. Sin embargo, don Enrique de Guzmán, que fue conocido como el Gran Papelista por el gran esfuerzo documental que empleó en su cargo de embajador en Roma y virrey, murió en 1607 en medio de una gran frustración por no haber alcanzado cotas de poder más altas. Lerma había mantenido sojuzgadas, hasta donde le fue posible, las ambiciones nobiliarias del padre del Conde-Duque, y Olivares sabía que el único camino para medrar en la Corte era granjearse la amistad del sucesor de quien había tenido a raya a su progenitor: el duque de Uceda. De él, tras haber sido rector de su propia universidad, la de Salamanca, Olivares consi-

[2] Hernández Araico, 1999 y 2000.
[3] Iglesias, 2005a y 2005b.
[4] Marañón, 1969, p. 15.
[5] Quevedo, *Poesía original completa,* p. 844.

guió el nombramiento de gentilhombre de Cámara del Príncipe Felipe IV, en 1615. Quevedo tenía por aquel entonces 35 años y se encontraba al servicio del duque de Osuna, sobornando a la Corte y al Duque de Uceda tras un duro viaje que incluyó prisión en Montpellier, Tolosa y Rosellón, para obtener el virreinato de Nápoles para su protector. ¿Quién sino Quevedo estaba siendo testigo de excepción de las ansias de Olivares, de sus continuos regalos al príncipe, mientras él también trataba de sobornar a la Corte para el Duque de Osuna? Cuando cayó Uceda, Olivares eligió el paraguas protector de su tío, Baltasar de Zúñiga, en el Consejo de Estado, y a su muerte de forma casi automática se convirtió en el hombre más poderoso de España. Corría el año 1622 y, por un real decreto firmado por Felipe IV, el poeta es desterrado a la Torre de Juan Abad; Osuna es encarcelado y cuando Quevedo regresa a Madrid escribe a Olivares la *Epístola satírica y censoria contra las costumbres de los castellanos,* que entre otras estrofas, contiene ésta:

> No de la pluma dependió la lanza,
> ni el cántabro con cajas y tinteros
> hizo el campo heredad, sino matanza.
> […]
> Las descendencias gastan muchos godos,
> todos blasonan, nadie los imite,
> y no son sucesores, sino apodos.
> […]
> ¡Qué cosa es ver a un infanzón de España
> abreviado en la silla a la jineta,
> y gastar un caballo en una caña!
> […]
> Con asco, entre las otras gentes, nombro
> al que de su persona, sin decoro,
> más quiere nota dar, que dar asombro.

Ambiguos tercetos los de esta velada o desvelada acusación a un estrato nobiliario, despreocupado por sus tierras; esta admonición a Olivares, revestida de memorial, sobre lo que se debería hacer pronto para enderezar el reino, sigue sujeta aún a discusión sobre su intencionalidad, aunque nos inclinamos a creer que, por supuesto no en todo el texto, pero sí en fragmentos como éste, se puede atisbar un cierto tono de indisimulado reproche hacia el Conde-Duque.

La rama menor de la familia Du Plessis a la que pertenecía Richelieu adolecía de la misma enfermedad de la frustración que los Guzmanes: el padre del cardenal, François du Plessis, llegó a ser gran preboste de Francia con Enrique III y consejero real, sólo que la muerte truncó en 1590 una prometedora y beneficiosa carrera para toda la familia, a los 31 años. Richelieu se crió a partir de entonces en la pobreza: su progenitor había dejado como herencia un montón de deudas y un mal recuerdo de un fracaso que Armand trató de borrar. En su *Testamento político (Testament politique),* Richelieu se refiere a la necesidad de atajar

la situación de extrema pobreza que padecía la nobleza provinciana en Francia, algo que no importaba al Conde-Duque, tal y como Quevedo refleja en su epístola satírica al denunciar la obsesión nobiliaria por las cédulas y títulos en detrimento de la labor de las posesiones de provincias de la clase aristocrática:

> Del mayor infanzón de aquella pura
> república de grandes hombres, era
> una vaca sustento y armadura.
> […]
> Hoy se desprecia el honor al que trabaja,
> y entonces fue el trabajo ejecutoria,
> y el vicio gradüó la gente baja.

Josette Riandière La Roche[6] afirma que «Quevedo no dejará nunca de criticar al ministro, pero su fidelidad a la política del Conde-Duque permanecerá inquebrantable en un punto: en la lucha contra los franceses». Como sabemos, Quevedo mantuvo una tensa y proteica relación con el valido del monarca español, aunque conoció un tiempo de bonanza entre 1629 y 1633, cuando se compenetraron profesionalmente unidos por su orientación y afición neoestoica. Efectivamente, y a pesar de las sucesivas etapas de adhesión, crítica feroz, breve adhesión de nuevo y oposición radical que Quevedo vivió respecto de Olivares, don Francisco escribe el libelo *Visita y anotomía de la cabeza del cardenal Armando de Richelieu, hecha por la escuela médica de Mompeller* en 1635, año en que Luis XIII declara la guerra al cardenal infante, gobernador de los Países Bajos españoles, dando así pie a la guerra con España; este libelo es complementario a la *Carta a Luis XIII*. Estos son, pues, algunos de sus últimos trabajos «oficiales» para la propaganda del Gobierno y que suponen el inicio del divorcio definitivo, político y personal, entre Quevedo y el todopoderoso Conde-Duque de Olivares. No sentía Quevedo especial simpatía por el poder omnímodo ni por los grandes validos, ya fueran coterráneos o foráneos. Ya en *La Hora de todos,* se refiere a la actitud de Richelieu con Luis XIII, al que el prelado

> le quita cuanto a sí se añade, le desminuye al paso que crece. Mientras el vasallo fuere señor de su rey y el rey vasallo de su criado, aquél será aborrecido por traidor y éste despreciado por vil. Para decir «Muera el rey» en público, no sólo sin castigo sino con premio se consigue con decir «Viva el privado». No sé si le fue más aciago a su padre Francisco Revellac que a él Richelieu. Lo que sé es que los dos le han dejado huérfano, aquél, sin padre, éste, sin madre. Dure Armando, que es como la enfermedad que, durando, acaba o se acaba. […] Francia está sospechosa con la invención de la descendencia real, que el privado se achaca con genealogías compradas. Esles recuerdo Memoransi degollado y tantos señores y ministros o en destierro o en desprecio[7].

[6] Riandière La Roche, 1997, p. 31. Para un análisis en profundidad de la *Visita y anotomía,* ver también Riandière La Roche, 1981, 1985, 1990 y 2000.

[7] Quevedo, *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* pp. 720-721.

Tan perjudicial y dañino o más le parece a Quevedo el Cardenal Richelieu para Luis XIII como lo fue François Ravaillac para el padre del rey francés, Enrique IV de Navarra; fue Ravaillac un católico partidario de la Liga contra los protestantes que terminó por asesinar al monarca en 1610. Por otra parte, reivindica su memoria y muestra su abierta simpatía —«Esles recuerdo»— por el pacificador Henri II de Montmorency —«Este recuerdo Memoransi»—, primero almirante y después mariscal de Francia, gobernador de Languedoc, virrey de la Nueva Francia en América del Norte, opositor declarado de Richelieu y quien más se afanó en la reconciliación de Luis XIII con su madre y hermanos. Montmorency se negó a que los Estados de Languedoc sufrieran una subida de impuestos como pretendía el Cardenal y encabezó una revuelta contra él. Richelieu, consciente de que era un duro rival, intrigó contra él, lo acuso del delito de lesa majestad y lo mandó degollar como castigo ejemplar en la plaza del Capitolio de Toulouse en 1632. Quizá Quevedo se refiriera a Montmorency con la figurada «oliva» pacificadora del soneto «Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva».

En su primera parte, el libelo consiste en un diálogo de muertos, inspirado en *La Satyre Ménippée de la vertu du Catholicon d'Espagne et de la tenue des Estats de Paris,* obra colectiva redactada entre 1593 y 1594 por un grupo de burgueses parisinos a los que el impresor reunió bajo el nombre de Agnoste, pseudónimo con el que a su vez, y a manera de guiño, firma Francisco de Quevedo su sátira sobre Richelieu. Matthew Hodgart, en *La sátira,* indica que

> el satírico político, a no ser que no esté plenamente comprometido con una posición extrema, nunca escribirá sátiras, pero, a no ser que su visión de las cosas reciba cierta perspectiva y amplitud por algo exterior a su causa —humanismo, sentido de la historia, liberalismo—, es poco probable que produzca auténtica literatura[8].

Esta amplia perspectiva exterior de las por aquel entonces difíciles relaciones entre España y Francia fue la que lo impulsó a escribir estos escritos tan pegados a la actualidad. A diferencia de otros poetas, Quevedo fue, ante todo, un hombre muy preocupado por la política de su tiempo, por la concepción del Estado y por la vigilancia que un cierto contrapoder literario debía ejercer sobre el poder real. Para llevar a cabo esa supervisión eligió en esta ocasión el género de la sátira y se ciñó en concreto a algunas manifestaciones francesas que lo inspiraron para poner en marcha un divertido, atrevido y audaz ejercicio no exento de peligro. Si Richelieu hubiera localizado a Quevedo escondido tras el nombre de Agnoste, quién sabe qué suerte le hubiera deparado a don Francisco. Agentes y espías dobles atravesaban la frontera de los Pirineos con asiduidad; no olvidemos que el propio Quevedo fue acusado por el Conde-Duque de ser «enemigo del gobierno y murmurador de él, y últimamente por confidente de Francia y correspondiente de fran-

[8] Hodgart, 1969, p. 54.

ceses», según la documentación recogida por el historiador John H. Elliott acerca de la prisión del escritor[9].

El libelo en el que Quevedo se inspira, *La Satyre Ménippée*, fue escrito por un grupo de autores —Leroy, Gillot, Pithou, Nicholas Rapin, etc.— seguidores del estilo de Aristófanes y cuyo lenguaje, lleno de hipérboles, ingenio y juegos de palabras con un mensaje cáustico, recuerda al *Gargantúa y Pantagruel* de Rabelais. Para Hodgart, su lenguaje

> salta bruscamente desde la grosera absurdidad a la elevada retórica clásica. […] Como en las mejores sátiras, la *Ménippée* es a la vez muy divertida y muy seria; convierte el desafuero y la tropelía política en tumultuoso festival saturnal, sin olvidar su amarga realidad[10].

Esta obrita se gestó en las guerras de religión que enfrentaron en Francia a católicos y protestantes entre 1562 y 1598; los católicos se dividieron a su vez en dos grupos, los partidarios del Cardenal de Borbón como heredero al trono y los impulsores de la Liga, que se alió con España y la Santa Sede. A esta Liga católica, contra la que se dirigen los autores de la sátira menipea francesa y partidarios de Enrique IV de Navarra, se adhiere Quevedo; aunque, paradójicamente, para ello escoja precisamente el formato literario del bando contrario, el de los protestantes, que había desarrollado una sátira antiespañolista antes del siglo XVI. Quevedo escoge, pues, el formato de la sátira por encima de sus afinidades políticas, sin importarle el origen ideológico —protestante— en que ha sido gestado el libelo original francés.

Pero don Francisco también manejó fuentes contemporáneas. La mayoría de los libelos posteriores escritos en Francia contra Richelieu por los *dévots* católicos coinciden con Quevedo —es evidente que tenía acceso a ellos— en tachar al cardenal de ambicioso, mentiroso e ingrato con la Reina Madre María de Médicis y destacan su participación activa en el repudio por parte de Luis XIII de la reina española Ana de Austria, hija de Felipe II, con quien contrajo matrimonio en Burgos el 18 de octubre de 1615, evento al que asistió Quevedo y donde sin duda conoció al Cardenal Richelieu cuando aún era postulante a valido: de hecho, tras el enlace, María de Médicis nombró a Richelieu limosnero de Ana de Austria. Concino Concini, mariscal de Francia, tenía entonces los días contados y Richelieu, abrazado al mástil de la Corte, esperaba su momento.

La argumentación contra el Cardenal de desagradecido con María de Médicis era moneda de cambio frecuente en París, tal y como la encontramos en los pasquines de Mathieu de Morgues *Satyre d'Estat* y *Très humble;* este mismo argumento fue utilizado por Quevedo a este lado de la frontera y seguramente ya pudo conocer algo durante el contacto con la Corte francesa desplazada a Burgos; el satírico madrileño contemplaba el escenario político hispanofrancés con una mezcla de risa, indignación y deseo de influir en la situación internacional. De hecho, la sátira

[9] Elliott, 1972, p. 182.
[10] Hodgart, 1969, p. 56.

tiene como objetivo tratar de modificar a través de la creación aquellos hechos de la vida real que al autor le parecen reprobables. En este sentido, Quevedo intentaba influir en la opinión pública para provocar una respuesta, para obtener acaso y de forma ulterior un cambio de conducta. No en vano, en esta etapa Quevedo está más que nunca envuelto en la vorágine de las intrigas políticas: para Luis Astrana Marín, estos documentos son encargos de Palacio[11]. Ese mismo año de 1635, el propio escritor se ve convertido en objeto de un libelo escrito en el momento en que se inicia su definitivo apartamiento de la línea política olivarista: *El tribunal de la justa venganza, erigido contra los escritos de Francisco de Quevedo, maestro de errores, doctor en desvergüenzas, licenciado en bufonerías, bachiller en suciedades, catedrático de vicios y protodiablo entre los hombres*. También este libelo nos ofrece el mundo de Quevedo transformado, exagerado, al igual que el mundo paralelo y especular que él magistralmente describía: contestado por otros poetas con sus mismas armas, en este momento empieza a convertirse ya en un personaje incómodo para todos al que hay que quitar de en medio. Quevedo, cartógrafo imaginativo de una alternativa de ficción que es espejo cóncavo y deforme de un mundo en crisis, responde a la agresividad sociopolítica con agresividad inteligente y letra herida.

A través de estos textos, Quevedo se alinea con el bando hispánico mientras zahiere al peligroso Olivares con otros escritos, situándose así en una difícil posición; sin dejar de lado las críticas al Conde-Duque, ataca a Luis XIII y, en especial, al Cardenal Richelieu, personaje al que combate mediante tres sonetos y el libelo que nos ocupa. Como indica Jauralde, Quevedo

> Por un lado, forma parte del grupo de propagandistas oficiales a los que se encarga algún tipo de respuesta, que en el caso de Quevedo es la *Carta al Serenísimo Luis XIII*. No hay desmentido o traición ideológica en esta postura, por el hecho de que Quevedo militara en la relativa «oposición» al Conde-Duque, ya que se trata de los intereses superiores de la Monarquía hispánica[12].

Jauralde, aunque no duda en calificar la *Carta a Luis XIII* como «uno de los textos más espesos y menos afortunados de Quevedo», considera la *Visita y anotomía* como un libelo «más literario, elaborado y sinuoso» que la «Parenética alegoría» en la que exhorta a Luis XIII a que frene las ambiciones del Cardenal con un soneto que comienza «Decimotercio rey, esa eminencia»[13], que veremos más adelante.

Un paseo por la cabeza del Cardenal Richelieu: relato de una sátira menipea

En *Visita y anotomía,* don Francisco elige la narración fantástica menipea y ficción antiutópica o distópica, siguiendo los pasos del anatomis-

[11] Astrana, 1940, p. 18.
[12] Jauralde, 1998, p. 692.
[13] Jauralde, 1998, pp. 694 y 714.

ta flamenco Andrés Vesalio (1514-1564) que hace las veces de protagonista, para desnudar ante el mundo los infames pensamientos del todopoderoso Richelieu. Vesalio, a la vista del análisis que unos fisiólogos están realizando en Montpellier sobre la cabeza del cardenal, «se ofrece a entrarse en ella con nunca vistos pasos de anatomía y visitarla seno por seno, célula por célula y sentido por sentido»[14]; es decir, se dispone a transitar por los lugares internos de su cráneo y dar noticia a su vuelta, tras trazar una ruta y anotar todo lo que vea en su interior. En esta peculiar cartografía de la cabeza del cardenal que Vesalio se dispone a pergeñar, Quevedo localiza los órganos que caracterizan los difíciles y atrabiliarios comportamientos del ministro, tratando de dar una explicación satírica a sus acciones no sólo en materia bélica, sino también a las que tocan a su conducta personal. Antes de que Vesalio parta, los sabios comentan el aspecto externo de la formidable testa. La primera de sus conclusiones atañe a la cabeza y el cuello del cardenal, que padecen ictericia —el morbo regio—, un derramamiento del humor colérico por el rostro que en la época se creía que era causado por la destemplanza del hígado. Este exceso de cólera se manifestaba, por lo tanto, en el color amarillento de la cara, simbolizando así la avidez por el oro, pues «ya se ve que la cólera del cardenal es avarientísima, y que no sólo trata de juntar oro sino de dorarse y hacer todo su pellejo y persona bolsón de la color del oro»[15]. La gama de colores que se aprecia externamente en la cabeza van del negro al colorado y están vinculados a diferentes rasgos de las acciones políticas del cardenal:

> lo *negro* de los lutos de los nobles que ha hecho morir sin razón y sin número, lo *amarillo* de la desesperación de tantos grandes señores franceses que tiene desterrados y desposeídos, lo *pálido* del temor de los buenos católicos de Francia y de toda Europa, lo *bermejo* y *encendido* de las llamas de Calvino y Lutero, lo *blanco* de los tocados del turco, lo *colorado* del capelo.

Una vez localizada la cabeza flotante de Richelieu en Italia, donde efectivamente en ese momento se encontraba el cardenal, preocupado por anexionar más territorios para Francia, Vesalio se traslada hasta allí, vestido de impostura política, e inicia su visita por el interior de la testa. Su disfraz es el de «un nuevo designio y embeleco de coronarle y enriquecerle, dando color de capelo al turbante, el del turbante a los lutos, y el negro a las llamas»[16]. A la vuelta de su «visita», ya en Montpellier, Vesalio se dispone a ofrecer a la comunidad científica esa peculiar cartografía que ha trazado. Comenta cómo ha decidido entrar por los oídos en vez de por la boca, pues aunque este orificio sea más grande que aquéllos, «como siempre está vomitando órdenes de asesinamientos de provincias y familias, temo no me coja la corriente de alguna de ellas y me escupa hecho tajadas»[17]. En su narración, Vesalio cuenta cómo desde la misma

[14] Quevedo, *Visita y anotomía,* p. 323.
[15] Quevedo, *Visita y anotomía,* p. 326.
[16] Quevedo, *Visita y anotomía,* p. 329.

entrada auricular fue absorbido por remolinos y huracanes de viento y dio vueltas por los cartílagos del oído, dándose «encontrones con otro innumerable concurso de marañas y quimeras que entraban, y adentro no cabíamos, y unos embustes a otros nos decíamos "Hágase allá"».

Ya en el interior de la cabeza, el primer lugar al que se dirige Vesalio es la parte superior, donde repara en el techado, en concreto en «el cóncavo de la cholla». Allí encuentra los *sitios* físicos que ocupan las tres potencias del alma: la memoria, el entendimiento y la voluntad, coronadas por una ley, en realidad traducción de otra igual que figura en *L'isle des hermaphrodites*, de Thomas Artus, señor de Embry (1605), sátira contrarreformista dirigida a los abusos del gobierno de Enrique III de Francia y primera antiutopía de la lengua francesa. Dice la ley que

> Aquellos de los dichos nuestros ministros que quisieren emprender cualquier cosa contra la autoridad de su señor soberano, descargándole por caridad de sus estados y aliviándole de su carga, en usurpándolo todo halagarán los pueblos con toda humildad por adquirir la autoridad de mandar y por establecerse; mas luego que se hayan bien apoderado de todo, nosotros les permitiremos ser imperiosos e insoportables;

es decir, el mundo al revés: a mayor atrevimiento, ambición y vileza, mayores garantías de alcanzar el poder con las bendiciones del monarca. Ésa es la ley que reza en la bóveda del cráneo cardenalicio.

La deliberada vinculación que hace Quevedo de esta obra francesa con la suya no es, por lo tanto, baladí ni ajena a intencionalidad, ya que de esta forma se reconoce inserto en un movimiento y recurre a referentes que sólo la sociedad francesa y los círculos políticos hispánicos más avisados y al corriente de lo que ocurría en París eran capaces de descodificar. ¿Es a estos estratos sociales a los que va dirigido su libelo? Sin duda. Al igual que la cabeza del cardenal, la isla de los hermafroditas también es flotante y errabunda, deambula por todo el mundo, vagabunda sobre el grande océano, sin ninguna estabilidad, dice Artus en el libelo francés. A manera de extraño navío de tierra, tanto la cabeza de Richelieu como la isla de la antiutopía francesa recorren el orbe y su interior está lleno de inestabilidad, de movimiento, de desequilibrio y de una caída continuamente anunciada[18].

Ambas «naves», la isla de los hermafroditas y la cabeza cardenalicia, tras una apariencia de hipócrita elegancia y cortesía, esconden un furibundo sentimiento antirreligioso e impío. Richelieu se aviene, efectivamente, a comerciar políticamente con los infieles. Desde la parte superior de la «cholla» y en un leve movimiento descendente, Vesalio descubre que los sesos del cardenal son en realidad un turbante con medias lunas bordadas en su superficie, lo que delata su amistad con el Imperio Otomano con el que Richelieu trataba de mantener buenas relaciones.

[17] Quevedo, *Visita y anotomía*, p. 330.
[18] Artus, 1724.

Otro de los apuntes cartográficos que Vesalio se lleva a Montpellier es la disposición del interior de la cabeza —suponemos que trazados desde el centro—, que se asemeja a un infierno por la «confusión y ninguna orden» de todo tipo de «furias, penas, condenados, tormentos, demonios y obstinación» que lo habitaban. Difícil resulta para el anatomista navegar con la aguja de marear de Quevedo por la atestada cabeza del ministro.

Cartografía de la memoria

Se dirige entonces a la memoria, gobernada por el olvido y habitada por monarcas que se habían fingido católicos para hacerse con el poder, «cristianos de alquimia» los llama Quevedo. Si Richelieu retiene en su memoria ese modelo de reyes, el de los falsos católicos, don Francisco trata de nuevo de desenmascarar su apartamiento de la fe cristiana, conectándolo así con el hecho de ostentar un rango eclesiástico por cuestiones de poder, muy al margen de la religión. De paso, pone en entredicho la fe de Luis XIII, el monarca cuya imagen ocupa un lugar más reciente en la memoria del cardenal. De hecho, es en la memoria donde Vesalio opone el arribismo cortesano para alcanzar el poder a la ciencia de la astrología; es decir, establece una oposición entre el mundo del infierno, el habitado por estos falsos gobernantes, y el del cielo, al que mira la astrología. Quevedo tenía un gran interés por la astrología y era muy aficionado a los libros sobre esta materia: en su biblioteca disponía de las obras de Kepler, Galileo y Copérnico, tal y como recoge Alessandro Martinengo[19].

Los referentes bibliográficos de la cabeza del cardenal son, en cambio, muy otros: los cinco libros de François Rabelais y *Les paraboles de Cicquot en forme d'avis* (1593), del que lee las páginas que le interesan al cardenal, como

> obligadlos ante todas cosas que os presten el juramento […] y que se den […] cuerpos y almas, tripas y bofes, arneses y caballos a todos los diablos del infierno por haceros príncipe universal de la monarquía francesa, a pesar de las influencias de los astros, de los eclipses, de las conversiones, de las constelaciones, de las interpresas supremas, mayores y menores[20].

Cartografía del entendimiento

A continuación, Vesalio se adentra por la región del entendimiento, que «se alimentaba mamando por unos orificios y venillas secretas un alimento viscoso y acre de su memoria. Presidía en él un mal demonio, cuyo nombre era *Yo me entiendo*». Empleado en alambicados razonamientos y aforismos latinos tendentes al absurdo, Montaigne, que asiste también al relato de Vesalio, no puede evitar exclamar: «—Es cierto que

[19] Martinengo, 1992.
[20] Quevedo, *Visita y anotomía,* pp. 338-339.

el cardenal ha estudiado en los *cartapacios*[21] de Lucifer, pues toda su doctrina es deponer a su señor».

Cartografía de la voluntad

Ya en la voluntad, Vesalio define esta potencia como «afistolada y tan roja que parecía haber teñido en ella el capelo» y en una cavidad apartada hacia la frente, sobre los ojos, una balsa de humor áqueo que eran «lágrimas postizas que tenía para llorar todas las veces que le importase fertilizar los embustes de regadío». Efectivamente, un testimonio contemporáneo de María de Médicis indica que el cardenal lloraba cuando quería, a voluntad.

La narración se interrumpe *in medias res* y Vesalio concluye su relato menipeo sin contar cómo ni por qué orificio salió de la cabeza, lo que hubiera sido lo lógico en una secuencia narrativa lineal de planteamiento, nudo y desenlace. Ante la cartografía expuesta a su regreso por el anatomista, Montaigne determina la necesidad de no comunicar semejantes descubrimientos al rey Luis XIII «porque como vía, oía y entendía y hablaba por aquella cabeza, antes tendría la acusación por injuria propria que por culpa ajena».

Queda claro, pues, que Quevedo conocía —y muy bien— la personalidad del plenipotenciario Richelieu, a quien describe con gran exactitud, coincidiendo con los numerosos testimonios de la época, como aquel de Mathieu de Morgues, que lo describe en estos términos:

> Es infeliz en su felicidad, y ni la buena suerte ni la mala le proporcionan tranquilidad de ánimo […] Nunca está tranquilo, porque siempre se halla a medio camino entre el temor y la esperanza […] Pierde su temple con la gente, con los acontecimientos, con la fortuna, consigo mismo[22].

Quevedo desarrolla en una parte de su obra, sirviéndonos del título de uno de sus sonetos contra Richelieu, la figurada contraposición de dos valimientos que, a medida que va conociendo sus respectivas políticas, tienden a asimilarse. Sin ir más lejos, y como ya han puesto de manifiesto algunos estudiosos como Elliot, Quevedo es detenido supuestamente por ser amigo de franceses[23]. Lo que parece claro es que militó en las peligrosas filas de la oposición, junto al Duque de Medinaceli: no queda nada claro, siendo tan patriota como lo era Quevedo, que se pasara al enemigo; ni mucho menos. Más bien pudiera pensarse en cómo se vio afectado por un movimiento —eso sí, de carácter clandestino— que buscaba garantizar la paz con Francia al margen de Olivares, algo que, lógicamente, una vez descubierto, fuera considerado crimen de Estado y la excusa perfecta para quitarse de en medio a tan enconado

[21] «Cartapacio» según el *Diccionario de Autoridades* es el: «Libro o cuaderno de papel blanco en que se anota lo que se observa, leyendo o discurriendo; y también se llama así el que sirve para escribir las materias que en las Universidades dictan los maestros».

[22] Elliot, 2002, p. 27.

[23] Elliott, 1972.

opositor. En cualquier caso, Quevedo ya había dado muestras de su animadversión por Richelieu en los tres sonetos mencionados[24]. En el más significativo y revelador tacha al Cardenal-Duque de «festiva púrpura» y «sediciosa»:

> Sabe, ¡oh rey tres cristiano!, la festiva
> púrpura, sediciosa por tus alas,
> deshojarte las lises con las balas,
> pues cuanto te aventura, tanto priva.
> Sabe, ¡oh humana deidad!, también tu oliva[25]
> armar con su Minerva a Marte y Palas,
> y, laurel, coronar prudentes galas,
> y, próvida, ilustrar paz vengativa.
> Sabe poner tu púrpura en tus manos,
> decimotercio rey, con prisión grave,
> tu esclarecida madre y tus hermanos.
> Tu oliva, ¡oh gran monarca!, poner sabe
> en tu pecho los tuyos soberanos,
> con la unidad que en los imperios cabe[26].

En este soneto dirigido a Luis XIII, Quevedo expone a nuestro juicio dos formas de ejercer el valimiento (de hecho, se titula «Figurada contraposición de dos valimientos»): una encomiable desde el punto de vista ético y ejercida con provecho, representada por la «oliva», símbolo de la paz, y otra negativa para el monarca y dañina en esencia, ejemplificada con la figura de la «púrpura», el color cardenalicio que simboliza a Richelieu. Se trata de las dos formas de actuación política opuestas, glosadas alternativamente en estrofas negativas y positivas. También Quevedo se sirvió de esta simbología del laurel y la oliva para cantar las excelencias de la ciudad de Salamanca y de la fiesta del Espíritu Santo en un certamen poético celebrado en loor de aquella ciudad a través de una canción que fue premiada: «ciudad a quien abraza la cabeza / de esta Minerva con laurel y oliva / en lazos cuantos doctos, tanto honrosos, / por quien tu nombre tanto se derrama»[27]. La denuncia que en este primer soneto aparecía veladamente, fue más explícita en el siguiente que le dedicó y que lleva por título «Parenética alegoría»:

> Decimotercio rey, esa eminencia
> que tu alteza a sus pies tiene postrada
> querrá ver la ascendencia coronada,
> pues osó coronar la descendencia.
> Casamiento llamó la inteligencia,
> y en él sólo se ha visto colorada

[24] Vega Madroñero, 1999, pp. 355-374.

[25] Postulamos, como hemos dicho antes, que Quevedo puede referirse al otro hombre fuerte de Luis XIII, Henri II de Montmorency, al que Richelieu ejecutó en Toulouse en 1632, tras la revuelta que encabezó contra él en los Estados de Languedoc, y a quien Quevedo menciona laudatoriamente en *La Hora de todos*.

[26] Quevedo, *La musa Clío del Parnaso español*, p. 125.

[27] Quevedo, *Poesía original completa*, p. 210.

la desvergüenza. Díselo a tu espada,
y dale al cuarto mandamiento audiencia.
Si te derriba quien a ti se arrima,
su fábrica en tus ruinas adelanta,
y en cuanto te aconseja, te lastima.
¡Oh muy cristiano rey!, en gloria tanta,
ya el azote de Dios tienes encima:
mira que el Cardenal se te levanta[28].

Quevedo exhorta de nuevo a Luis XIII a través de la parénesis a que se cuide de Richelieu, pero esta vez lo hace de forma más explícita calificándolo de arribista —«querrá ver la ascendencia coronada»—, desvergonzado, azote de Dios, dañino para el rey por sus equivocados consejos y levantisco —«mira que el Cardenal se te levanta»—. Vuelve a hacer alusión al combate permanente mantenido contra su madre María de Médicis y sus hermanos Gastón de Orleans y el duque de Vendôme: «y dale al cuarto mandamiento audiencia», es decir, lo impele a escuchar en audiencia el «Honrarás a tu padre y a tu madre».

Detengámonos ahora en el tercer soneto dedicado a Richelieu, escrito en italiano por don Francisco y que lleva por encabezamiento: «Al Cardenal de Rucheli, movedor de las armas francesas, con alusión al nombre "ruceli", que es "arroyo" en significación italiana, por estar escrito en esa lengua»:

Dove, Ruceli, andate col pie presto?
Dove sangre, non púrpura conviene;
per tributari el fiume, il mar vi tiene;
y Ruceli nel mar han fin funesto.
Et hor Ruceli, onde procede questo,
che senza il Rosignuolo il Gallo vene,
et rauco grida, et vol bater le pene
nel nido, che gli a stato mai infesto?
Credo che il Ciel ad ambi dui abassi,
che vi attende la mente di Scipione,
e gli occhi msi nelle vigilie lassi,
un'Ocha, se riguardi ai tempi buoni,
scacciò y galli de y tarpei Sassi,
hor che faranno l'Aquile e y Leoni.

Como se aprecia, Quevedo continúa con sus sonetos de sátira política sobre la Guerra de los Treinta Años que enfrentó a las dos potencias, anunciando al todopoderoso cardenal que encontrará un desastrado fin en el Mediterráneo. Proponemos la siguiente traducción de un soneto tan mencionado pero pocas veces estudiado y menos trasladado al español[29]:

¿Dónde vas, Ruceli, con el pie presto?
Donde hay sangre, la púrpura no conviene;

[28] Quevedo, *La musa Clío del Parnaso español*, p. 133.

[29] Agradecemos a Sergio Príncipe Hermoso su generosa colaboración al traducir este soneto del italiano.

para tributar al río el mar os tiene;
y los Ruceli en el mar encuentran fin funesto.
Y ahora, Ruceli, ¿a qué se debe esto,
que sin el Ruiseñor el Gallo[30] llegue
y ronco grite, y quiera remover las penas
en el nido que nunca ha sido infestado?[31]
Creo que el Cielo se cierne sobre ambos[32],
que os asiste la mente de Escipión,
y los ojos nunca cansados en las vigilias.
Una Oca[33], si echáis la vista a los buenos tiempos,
alejó a los gallos de las colinas Tarpeyas[34];
qué harán ahora las Águilas[35] y los Leones.

Como se aprecia, Quevedo muestra la avidez de los galos, con Richelieu a la cabeza, por hacerse con Italia, y advierte al Cardenal de que en la Roca Tarpeya se encuentran para defenderla las ocas capitolinas, como ocurrió en el siglo IV a. C. Ante la más que posible derrota por el batir de alas y los graznidos de unos ánsares infligida de nuevo sobre las tropas francesas, Quevedo se pregunta qué pueden hacer contra esa amenaza las águilas y los leones, símbolos del poder imperial —en ese caso francés— de Richelieu, poseído del espíritu de Escipión y que no recaba en la tormenta que en los cielos se le avecina.

Recordemos que Quevedo, interesado en las habilidades marineras de navegar en los procelosos mares de quien él se consideraba enemigo, escribió *La aguja de navegar cultos,* una breve sátira que se incluyó en *Juguetes de la niñez* (1631): con la pluma visitaba la psique de sus objetivos y, después, con esta misma aguja de marear se atrevió a brujulear por los arriscados territorios («doblemente privados») del Cardenal-Duque Richelieu. El poeta madrileño ejerció una vigilancia satírica, no

[30] «Gallo» en el sentido de «galo» (del latín *gallus*), de «francés», que en ausencia del ruiseñor —probablemente Luis XIII, ya que esta ave era considerada por la belleza de su canto el príncipe del coro de los pájaros cantores— se atreve a cacarear y a revolverse en el nido.

[31] Richelieu fue nombrado cardenal por el Papa en 1622 y para Quevedo ahora pretende marchar con sus tropas sobre Italia, sobre Roma, sobre su nido en definitiva, que siempre le había sido favorable. Richelieu, nada más ser nombrado ministro, llegó a expulsar a las tropas papales en la Valtelina (Lombardía) para ayudar a los protestantes suizos y combatir la influencia de los españoles.

[32] Para el poeta, la mente del general romano Escipión se ha apoderado de ambos, el Ruiseñor (Luis XIII) y el Gallo (Richelieu). Quevedo era un gran admirador suyo, como lo demuestra el soneto «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta».

[33] La oca era símbolo de la salvación de Roma, ya que con sus graznidos y el estruendo de su batir de alas salvó el Capitolio de la invasión de los galos en la batalla de Alia (390 a. C.), según Tito Livio. En este sentido, Quevedo le indica a Richelieu que las ocas romanas impedirán su ofensiva, la de los «gallos».

[34] La roca Tarpeya, consagrada a la vestal de este nombre —hija del gobernador Espurio Tarpeyo— tras su ejecución por su traición al abrir las puertas de la ciudadela a los sabinos, fue el nombre primitivo de la ladera sur del monte Capitolino; desde sus escarpadas rocas se arrojaba durante la República a los criminales.

[35] El águila era el símbolo del Imperio romano y las legiones la llevaban como estandarte a la cabecera cuando entraban en batalla. El león también es símbolo del poder.

exenta de una malevolencia contestataria, fruto de la decepción, en un mundo en el que los sueños reemplazaban a la certeza y constituían el balcón desde el que poder disparar protegido. Qué duda cabe de que con él se completa el significado de un triángulo de poder, obstinación y sátira, un triángulo isósceles cuyos lados iguales —Olivares y Richelieu— convergen en el vértice de la ambición y fugan sobre la base del conocimiento y la plena conciencia de ser gobernado por unos políticos infames, lado del triángulo que perteneció siempre a Quevedo.

Desde allí, desde la atalaya de la sátira, ejerció vigilante y a manera de necesaria purga propia y ajena Francisco de Quevedo. Aunque le costara la vida.

Bibliografía

Astrana, L., *Ideario de don Francisco de Quevedo y Villegas,* Madrid, Biblioteca Nueva, 1940.

Artús, T., *Description de l'isle des hermaphrodites. Nouvellement decouverte, concernant les moeurs, les coutumes & les ordonnances des habitans de cette isle,* Colonia, Herederos de Herman Denme, 1724 (sigue la edición de 1605).

Elliot, J. H., «Nueva luz sobre la prisión de Quevedo y Adam de la Parra», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 169, 1, 1972, pp. 171-182.

Elliot, J. H., *Richelieu y Olivares,* Barcelona, Crítica, 2002.

Hernández Araico, S., «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania,* 82, 3, 1999, pp. 461-471.

Hernández Araico, S., «Pintura y estatismo teatral en la comedia *Cómo ha de ser el privado*», *Ínsula,* 648, 2000, pp. 30-32.

Hodgart, M., *La sátira,* Madrid, Guadarrama, 1969.

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

Iglesias, R., «Las fuentes literarias de *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo», *Bulletin of the comediantes,* 57, 2, 2005b, pp. 365-406.

Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Marañón, G., *El Conde-Duque de Olivares,* Madrid, Espasa-Calpe, 1969.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura,* Pamplona, Eunsa, 1992.

Quevedo, F. de, *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* ed. L. Schwartz, *Obras completas en prosa,* vol. 1, tomo 2, Madrid, Castalia, 2003, pp. 561-810.

Quevedo, F. de, *Musa Clío del Parnaso español,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2001.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. A. Blecua, Planeta, Barcelona, 1996.

Quevedo, F. de, *Visita y anotomía de la cabeza del Cardenal Armando de Richelieu,* ed. J. Riandière La Roche, *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. 307-347.

Riandière La Roche, J., «La folie médicale et son utilisation dans la satire politique: étude d'un pamphlet de Quevedo», en *Visages de la Folie (1500-1650), (Domaine hispano-italien),* ed. A. Redondo y A. Rochon, Paris, Publications de la Sorbote, 1981, pp. 155-168.

Riandière La Roche, J., «Quevedo y la Satyre Ménippée francesa de 1593: de la "Ligue" al partido "Dévot", algunos elementos de una continuidad», en *Ho-*

menaje a José Antonio Maravall, ed. M. del C. Iglesias, C. Moya y L. Rodríguez Zúñiga, Madrid, Centro de Investigaciones Sociológicas, 1985, vol. 3, pp. 258-269.

Riandière La Roche, J., «Editar a Quevedo: textos y contextos», en *La edición de textos: actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro,* ed. P. Jauralde, D. Noguera y A. Rey, London, Tamesis, 1990, pp. 393-404.

Riandière La Roche, J., «Aspectos de la personalidad de Quevedo: de los orígenes cantábricos a la lucha contra los franceses», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 15-44.

Riandière La Roche, J., «Entender y anotar los textos políticos de Quevedo: las exigencias de la Historia», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 354-366.

Vega Madroñero, M. de la F., «La musa Clío: temas y tradición poética», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 355-374.

Acercamiento social e ideológico a las jácaras de Quevedo. «Carta del Escarramán a la Méndez»

David Becerra Mayor
Universidad Autónoma de Madrid

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 183-208]

1. Estado de la cuestión

Acercarse a las jácaras de Quevedo, con voluntad crítica e interpretativa, entraña una doble —sino triple— dificultad.

En primer lugar, resulta inevitable hablar de la existencia de un vacío bibliográfico en torno al tema que nos compete. Si bien es cierto que Francisco de Quevedo —reconocido, por distintos críticos y autores, como una de las figuras más ilustres de las letras españolas— ha sido en detalle estudiado, también es cierto que no han recibido la misma atención ni han padecido la misma suerte las distintas facetas literarias del poeta madrileño. Lo que produce mayor extrañamiento es, como apunta el profesor Pablo Jauralde Pou, «la desproporción entre lo que se sabe y se ha documentado de su vida [...] frente al panorama caótico de sus obras»[1]. Este desajuste tan marcado, no obstante, no se produce únicamente en lo relativo a la oposición biografía / obra, sino que también se constata dentro del ámbito de su producción literaria. La desproporción entre obras harto estudiadas frente a otras cuyos estudios y aproximaciones permanecen inéditos porque no se han realizado todavía, es abismal:

> Existe, por ejemplo, una desmesurada bibliografía en torno al *Buscón;* pero otras muchas obras ni siquiera han recibido el primer tanteo de los críticos en orden a dilucidar su forma, significación y valor. Si lo más llamativo de su estilo recibe constantes aportaciones [...] y si la biografía se va esclareciendo paulatinamente, se echan de menos lecturas e interpretaciones de esa retahíla de opúsculos y de obras menores, incluso de su poesía [...]. Y todo ello hace falta para una primera imagen total de Quevedo y su obra[2].

[1] Jauralde Pou, 1980, p. 534.
[2] Jauralde Pou, 1980, pp. 536-537.

RECIBIDO: 3-11-2008 / ACEPTADO: 22-11-2008

Las jácaras forman parte de esas obras de Quevedo que parecen haber pasado desapercibidas para la crítica literaria, pues hasta nuestros días siguen necesitadas de acercamientos filológicos. Sin embargo, resulta indispensable saludar los textos que en los últimos años han ido apareciendo sobre el tema. Un buen punto de partida tal vez sea la publicación de la monografía de María José Alonso Veloso, *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo,* editada por la Universidad de Vigo, en 2005, que, si bien no se centra exclusivamente en las jácaras, sí les dedica especial atención en uno de los capítulos centrales del libro. Habrá que destacar, igualmente, los múltiples artículos que Alonso Veloso ha sacado –y sacará– a la luz a raíz de la investigación realizada. Es el caso del artículo que en 2006 publicó *Revista de Filología Española,* sobre el estilo discursivo de las jácaras y los bailes, con el título «Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo».

Del mismo modo, resulta imprescindible el análisis que Óscar Osorio realizó sobre «Carta de Escarramán a la Méndez» en la revista *Poligramas* de la Universidad del Valle. Otros trabajos a tener en cuenta a la hora de confeccionar una bibliografía sobre las jácaras de Quevedo son los de Antonio Carreira e Ignacio Arellano que, con sendos artículos, se aproximan al estudio del conceptismo en la jácara del Padre Ezquerra, el uno, y a la jácara de Pero Vázquez de Escaramilla, el otro. Hay que hacer mención asimismo a la monografía *Jácaras. Francisco de Quevedo* que Emmanuel Marigno publicó en Lille en el año 2000. Los artículos de Monique Joly «De rufianes, prostitutas y otra carne de horca» y «La flor de la jacarandina», ambos publicados en *Nueva Revista de Filología Hispánica,* aunque no se refieren directamente a las jácaras de Quevedo, son útiles para una mayor comprensión del género y de la vinculación existente entre la literatura y el mundo hampesco. Al adentrarnos en el mundo de las jácaras de Quevedo, contemplamos el panorama de un terreno virgen aunque no por ello menos fértil.

Para cubrir el vacío bibliográfico sobre las jácaras de Quevedo habrá que acudir a estudios de otra índole, y tal vez de contenidos más generales, con el propósito de extraer una visión objetiva del mundo del hampa en el Siglo de Oro español. Resultan muy pertinentes los estudios sobre el léxico del marginalismo que realizó en su día José Luis Alonso Hernández. La aportación de Alonso Hernández es valiosísima debido a que no se encarga únicamente de exponer una simple relación o enumeración de términos del marginalismo, sino que pone en correspondencia la manifestación lingüística con la sociedad de la época y se sirve del lenguaje para establecer (o localizar) las distintas jerarquías sociales que existían en el lumpen marginal. Porque –y esto nos remite a Bajtin– toda entidad lingüística es un síntoma social.

Del mismo modo, resulta efectivo el libro *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro* de Pedro Herrera Puga. En él se muestra una visión directa y coetánea de la conducta de los delincuentes presos en la cárcel

de Sevilla, por medio del testimonio que deja en sus escritos el jesuita Padre León. Sin embargo, hay que ser precavidos ante estos testimonios puesto que, irremediablemente, están mediatizados por su condición social (subjetividad de clase). Monique Joly —aunque desde unos planteamientos distintos a los nuestros—, en su artículo arriba citado «De rufianes, prostitutas y otra carne de horca», advierte sobre este hecho y pide precaución a la hora de tomar por veraces los episodios narrados por el Padre León, Cristóbal de Chaves[3] y François Vinchant[4]. Y habrá de añadirse, en este breve repaso bibliográfico acerca del mundo hampesco, el libro de Juan Carlos Rodríguez, *La literatura del pobre*. Si bien el libro analiza, en estricto, la aparición del género picaresco en la literatura española, su estudio aportará, sin duda, pilares metodológicos mediante los cuales poder erigir unos planteamientos sólidos en relación a la figura del *pobre* en el ámbito de las jácaras.

Por otro lado y para concluir, habrá de apuntarse que la aproximación a las jácaras de Quevedo comporta una dificultad mayor: la incomprensión de gran parte del léxico que proviene del dialecto de la germanía. El desconocimiento del dialecto del hampa impide extraer interpretaciones válidas del texto. Nuestra escuela filológica, hasta la composición del *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro* de Alonso Hernández en 1976, no había considerado dispensable la preparación de un corpus del léxico marginal. La deficiencia de datos le habría llevado a obviar estas composiciones por mera incapacidad interpretativa. Sin embargo hoy, que disponemos de todos los datos —gracias a la labor de quienes nos han precedido—, tendremos que contar con una dificultad añadida: la consulta —poco cautelosa— de diccionarios no contemporáneos a la producción de las jácaras que recogen, como términos propios de la lengua del hampa, acepciones que no eran sino creaciones jocosas de los propios autores cultos. Hay que andar con pies de plomo a la hora de manejar diccionarios no contemporáneos a las jácaras, como supone el *Diccionario de Autoridades*. Resulta más que conveniente el uso del *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias, para no incurrir en posibles errores.

2. La pobreza. Enunciado social

Antes de estudiar el enunciado literario de la pobreza en las jácaras de Quevedo, habrá que analizar el enunciado social de la pobreza en la sociedad española de los Siglos de Oro.

Lo que comúnmente denominamos Barroco representa el momento histórico en que la ideología de la transición presenta, en mayor grado, la contradicción entre una supraestructura social en decadencia y la emergencia de unas relaciones sociales de base que empiezan a estable-

[3] Cristóbal de Chaves redactó, entre 1596 y 1599, la *Relación de la cárcel de Sevilla*.

[4] François Vinchant fue el clérigo francés que viajó a Italia entre 1609 y 1610, y cuyo viaje le sirve para narrar su experiencia de contemplar el recorrido de tres condenados camino de la horca. Ver Joly, 1980, pp. 18-19.

cerse como nuevos medios de producción y explotación. Es decir, la coexistencia entre una supraestructura nobiliaria y una base social donde se están desarrollando los mecanismos de explotación burgueses.

Habrá que recordar, por lo tanto, que el primer paso hacia el capitalismo lo constituye la aparición del *sujeto libre;* para que esto se produzca, el trabajador tiene que desvincularse de los medios de producción para empezar a extraer rentabilidad de su propio cuerpo (su fuerza de trabajo). El nacimiento del sujeto libre hace necesario

> que se le hayan quitado al productor los medios de producción que empleaba en realizar su propio trabajo. […] El trabajador, el productor inmediato, para disponer de su propia persona, tiene que dejar de estar ligado a la tierra o enfeudado a otro hombre[5].

Por ello:

> El movimiento histórico que transforma a los productores en asalariados se presenta como la liberación de la servidumbre y de la jerarquía industrial. Por otra parte, estos liberados sólo llegan a ser vendedores de sí mismos después de haber sido despojados de todos sus medios de producción y de todas las garantías de existencia que le ofrecía el antiguo orden[6].

Los nuevos sujetos libres, por consiguiente, se trasladarán a la ciudad, donde venderán su fuerza de trabajo a cambio de un salario en las nuevas relaciones de mercado de la burguesía. Sin embargo, se produce un desajuste entre la nueva clase asalariada y el empleo existente en la nueva ciudad capitalista:

> La creación de un proletariado desarraigado […] fue más de prisa que su absorción por la industria naciente. Por otra parte, estos hombres, bruscamente arrancados de sus condiciones habituales de vida, no podían acostumbrarse tan rápidamente a la disciplina del nuevo orden social[7].

Es por eso que, como anota Juan Carlos Rodríguez,

> el descubrimiento moderno de la ideología de la pobreza coincide con el hecho de la aparición de la ideología de la ciudad (o de la ciudad-estado o del Estado mismo); de ahí la imagen clave del lema de que «la ciudad hace libre», la imagen en que se oculta la verdad: libres, sí, pero libres de todo —no se tiene nada excepto la fuerza de trabajo para venderla libremente[8].

La nueva clase social, que irrumpe en masa en las ciudades, únicamente dispone de su fuerza de trabajo que, sin embargo, no puede intercambiar por dinero porque no existen suficientes compradores. No se ha desarrollado una burguesía con potencial de asalariar a los nuevos trabajadores libres. Este desajuste provoca la aparición del mundo del hampa. En el enunciado social de la época puede leerse cómo el hambre

[5] Marx, *El capital,* p. 757.
[6] Marx, *El capital,* p. 757.
[7] Marx, *El capital,* p. 779.
[8] Rodríguez, 2001, p. 44.

y la enfermedad mendigan por las nuevas ciudades capitalistas. Asimismo, muchos de «los padres de la actual clase obrera fueron castigados por haber sido reducidos al estado de pobres y de vagabundos»[9].

La infraestructura social se desarrolla sin el sostén de una supraestructura que garantice su funcionamiento. La clase dominante, de origen noble, no puede sino culpar a las nuevas relaciones sociales burguesas de los males de la época. Por ello, en vez de analizar el hecho para dar con la causa, arremeterá contra el síntoma: la clase de siervos liberados que, al no encontrar en la ciudad más que el desamparo y el hambre, buscan a cualquier precio la manera de sobrevivir. La picaresca será una salida; la delincuencia y la prostitución, otra. Y contra esas prácticas, que se situaban al margen de la legalidad, se arremetió.

Se tomaron, de este modo, medidas contra pícaros, pobres y vagabundos. El caso de Inglaterra es paradigmático: en tiempos de Enrique VIII los vagabundos fueron condenados a látigo y a prisión. Hasta setenta y dos mil fueron ejecutados bajo su reinado. No fue muy distinto el trato que recibieron en tiempos de Eduardo VI, donde todo individuo refractario al trabajo fue asignado como esclavo a quien lo denunciara. Con el reinado de Isabel, éstos fueron marcados con hierro rojo en la oreja izquierda[10]. La situación en España no fue muy distinta, pues ya en tiempos de *El Lazarillo*, los pícaros que pululaban por las ciudades sin dueño reconocido, fueron expulsados de la urbe sin mayor consideración. España fue la pionera en establecer reformas en las leyes existentes de beneficencia y mendicidad. En 1540 el Consejo Real promulga una ley, publicada en 1545, que

> prohibía la mendicidad de quien no hubiera sido examinado por pobre, el ejercerla fuera de lugar de naturaleza y, aún entonces, sin llevar una cédula de sus curas que no se les daría sin previa confesión[11].

Las leyes no mostraban ninguna transigencia. A partir de los datos que aporta Herrera Puga, se contempla un panorama estremecedor de la sangría que tuvo lugar en España a causa de la pobreza. Entre 1578 y 1616, el número de muertos —entre los asesinados y los sentenciados a muerte— asciende hasta 760 sólo en Sevilla y tomando como único testimonio el documento de P. León[12], cifra que da veinte muertos por año. Señala Pedro Herrera Puga:

> Es evidente que la fuerza expresiva de este cálculo, realizado con la mayor ponderación y objetividad, si relacionamos esta conclusión con la población

[9] Marx, *El capital*, p. 779. Como apunta Cross, 2001, p. 93, los pobres y vagabundos fueron de gran utilidad para el desarrollo del capitalismo, pues constituían una reserva: «Para desarrollar su actividad industrial Europa necesita un mayor volumen de mano de obra y acude por eso a la reserva que constituye la población ociosa de los vagabundos, de donde las leyes que promulgan la prohibición de la mendicidad y de la vagancia. A los pobres se les prohíbe pordiosear porque hay que forzarlos a trabajar».

[10] Ver Marx, *El capital*, pp. 779-788.

[11] Márquez Villanueva, 1968, p. 121.

[12] Herrera Puga, 1971, p. 294.

> máxima de Sevilla en este tiempo, que era de 15000 habitantes, la resultante es de extraordinaria significación. No hay que deducir más para estimar que la delincuencia llegó a ser casi una forma sustancial del ambiente, alrededor de la cual giró gran parte del desorden humano que se imponía en la ciudad[13].

Sin embargo, fue el robo el síntoma más claro en ese marco de pobreza:

> El robo fue el segundo mal en importancia [...]. Las gentes tan diversas que por estos años pululaban por Sevilla, y el contraste entre las riquezas de fábula con la miseria extrema, pueden sugerirnos la gran diversidad de formas que presenta este delito. Dos especialidades muy concretas entraban dentro de él, los capeadores y los salteadores de caminos, ambos organizados en bandas[14].

La clase dominante no podía sino castigar aquellos síntomas sociales que hacían evidente la mala gestión de un Estado incapaz de generar riqueza y de desarrollar unas estructuras económicas que situaron al país en la primera línea del desarrollo europeo. La clase dominante, anclada en un sistema económico feudal, muestra reticencias al capitalismo y hunde al país en una miseria insostenible que, a la postre, no hace sino remitir el Imperio:

> por ser España, en los orígenes del capitalismo y gracias a las minas de América, uno de los puntales de la acumulación de capital que permitirá el desarrollo de la banca y la industria europeas, a la vez que ella misma se descapitaliza, no desarrolla una industria propia y ve fortalecerse en su seno estructuras sociales antiburguesas sin capacidad creadora que, andando el tiempo, la dejarán al margen del desarrollo europeo[15].

España no se adapta al sistema capitalista y sufre, por ello, una crisis asociada a la pérdida de la hegemonía política y militar, sumerge el país en una pobreza y despoblación considerable. «Si hay algún año que señale la división entre la España triunfante de los dos primeros Austrias y la España derrotista y desilusionada de sus sucesores, es el de 1588»[16]. Efectivamente, es la fecha en la que data el envío y la consiguiente derrota de la Armada Invencible en aguas protestantes. El desastre militar pronto repercutiría en la economía del país que situaría los sueños imperiales de Felipe II al borde del colapso. La recaudación de impuestos fue el único método viable para cubrir las necesidades de la Corona, en detrimento, sin embargo, de abastecer a la población de los bienes esenciales, como son la carne, el aceite, el vinagre y el vino. La Corona se va endeudando paulatinamente hasta que en 1596 cae en bancarrota, lo que significará el fin del Imperio de Felipe II, quien muere, dos años después, a causa una terrible enfermedad.

Pero la sucesión en la Corona no puso freno a la crisis. El reinado de Felipe III no hizo más que empeorar la situación: la economía estaba es-

[13] Herrera Puga, 1971, p. 294.
[14] Herrera Puga, 1971, p. 297.
[15] Rodríguez Puértolas, Blanco Aguinaga y Zavala, 2000, vol. 1, p. 386.
[16] Elliot, 1965, p. 313.

tancada, el país era impermeable a las nuevas visiones sobre el mundo que trajeron consigo las revoluciones científicas europeas y la explotación agraria no mostró ningún interés por adquirir nuevas técnicas de trabajo. Para coronarlo todo, llegó la peste. En 1600, fecha en la que Quevedo empieza a escribir, la población española estaba de lleno inmersa en la más lamentable pobreza.

3. La pobreza. Enunciado literario

Lo primero que causa extrañamiento es que sea precisamente Quevedo —un escritor organicista— quien muestre —y ceda su voz— a individuos de la clase social más marginal de la sociedad española.

La epistemología organicista no concebía el cambio en su inconsciente ideológico, en tanto que era considerado como una muestra de imperfección y signo de corrupción social, según la filosofía escolástico-aristotélica dominante. La cristalización social era, consiguientemente, representación de lo perfecto. Pero la irrupción de la burguesía —y su alteración de las relaciones de base— modifica radicalmente las estructuras sociales e ideológicas, pues con el capitalismo será el cambio lo que sea considerado signo positivo[17]. El cambio, que en última instancia provoca la permeabilidad social, pone en riesgo el estatus social de la clase nobiliaria, ya que no sólo cuestiona su posición en el poder, sino su autenticidad. El cambio ha provocado la pérdida de transparencia que impide reconocer quién es quién en la esfera social[18].

Quevedo, pues, retrata en sus jácaras el mundo del hampa con la intención ideológica de denunciar el nuevo orden social, cuya ideología del cambio, no hace sino generar pobreza y caos. Quevedo, de cuyo pensamiento político tenemos constancia gracias a su *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás,* tiene

> una visión puramente medieval de la sociedad ideal y, por lo tanto, una casi absoluta incomprensión de los cambios históricos que se están produciendo en su propio tiempo: cortesano descendiente de la pequeña nobleza del Norte, su pensamiento se inscribe plenamente en el de la clase dominante[19].

El desprecio por el mundo, tan característico en Quevedo, supone una negación del nuevo orden capitalista. Quevedo reacciona contra el dinero, el vicio, el fetichismo de la mercancía, etc., desde unos postulados claramente organicistas, propios de la clase nobiliaria.

La pobreza, por consiguiente, se constituye como enunciado literario de la reacción supraestructural al desarrollo objetivo de base. Sin em-

[17] La ideología del cambio introduce transformaciones sustanciales en la sociedad de la época. Desde un punto de vista epistemológico se introduce el tema de la Fortuna que cuestiona la sacralización feudal; desde un aspecto económico, se introduce la circulación del capital, la transformación de los bienes inmuebles en muebles, el cambio de trabajo —como en el caso del *Lazarillo*— como signo de ascenso social, etc.

[18] Sobre la pérdida de transparencia en el caso de *La Celestina,* Ver Becerra, 2006.

[19] Rodríguez Puértolas, Blanco Aguinaga y Zavala, 2000, vol. 1, pp. 386-387.

bargo, es preciso establecer —con Juan Carlos Rodríguez— una distinción en la enunciación literaria de la pobreza que se produce en el mismo seno de la literatura de Quevedo: por un lado, la pobreza dentro de las polémicas religiosas de la época (en su vertiente franciscana o dominica) entendida como signo teológico o moral, que obliga al buen cristiano a vivir en austeridad, rechazando lo superfluo y ejerciendo la caridad, frente a una pobreza real o social que es producto de la contradicción de las relaciones sociales de la época[20]. El tema de la pobreza, tratado desde esta última vertiente, está presente desde *El Buscón* hasta las jácaras; sin embargo el concepto religioso de la pobreza frente al desprecio del dinero no se excluye de la poética quevediana. Basta recordar la letrilla satírica «Pobreza. Dinero» donde la oposición de estrofas-conceptos deja patente el posicionamiento ideológico de Quevedo frente al rasgo corruptible del dinero y el signo positivo de la pobreza[21].

El inconsciente ideológico de la transición muestra la contradicción entre la ideología burguesa, cuya matriz se encuentra en las relaciones objetivas de base, y su reacción organicista. Ambas ideologías coexisten en un mismo espacio denominado *literatura* (en tanto en cuanto el discurso no es sino una producción ideológica de su concreta coyuntura histórica). Es el caso de las jácaras. La reacción organicista se patentiza en la intención del autor a la hora de producir literatura, en la función conativa del texto, cuyo fin es poner en tela de juicio y alertar al lector sobre las consecuencias de las relaciones sociales de la época. Así de tajante lo afirma Antonio Carreira:

> Y hablando de las jácaras, dan como clave de su significado la nostalgia de unos tiempos heroicos inventados por el radical pensamiento de Quevedo, lo que nos devuelve a la epístola «atrozmente utópica» al conde-duque de Olivares, y al desprecio del poeta por el mundo en que le tocó vivir, un mundo que se resistía por igual al análisis y a la enmienda[22].

Antonio Carreira, para afianzar su tesis, saca a colación unas palabras que Montesinos escribió en su libro *Entre Renacimiento y Barroco,* que, por cuya pertinencia, es preciso traer sobre estas páginas:

[20] Ver Rodríguez, 2001, p. 35.

[21] El dinero es signo de cambio, pues transforma lo feo en hermoso y sus logros son muy próximos a los milagros cristianos, aunque desde unos postulados alejados de la bondad cristiana. De este modo el dinero, en la letrilla satírica, convierte el tuerto en galán, permite al viejo volver a las aguas bautismales del río Jordán, y corrompe a la justicia: «¿Quién los jueces con pasión / sin ser ungüeto, hace humanos, / pues untándolos las manos / los ablanda el corazón?». La capacidad corruptible del dinero está igualmente presente en la famosísima sátira «Poderoso caballero es don dinero». La pobreza, por otro lado, cuando es cristiana, merece el respeto del poeta debido a que aporta rasgos de bondad y humildad. Sin embargo, la época conflictiva de Quevedo, donde el desorden social amenaza a la clase dominante, la pobreza no deja de ser peligrosa, motivo de desestabilización social, y por ello, todo lo que tenga olor a pobre, no puede sino ser tildado de amenazante. Consiguientemente dice la letrilla, «¿Quién siendo toda cristiana, tiene cara de hereje?». En ese verso está latente la contradicción de la época.

[22] Carreira, 2000, p. 104.

> Pensar que Quevedo pudo escribirlas [las jácaras] con otro propósito que mostrar que su siglo no era siglo de hombres es considerarlo aquejado de una extraña esquizofrenia. Aquí están los héroes de hoy, nos dice Quevedo, en las jácaras como en *Los sueños,* como en *La Hora de todos,* como en cuanto de satírico escribió. Siglo de lodo este. Aquí están nuestros héroes[23].

La reacción supraestructural de Quevedo está clara. Pero, por otro lado, la segregación de la matriz ideológica burguesa se constata con la aparición de un *yo libre,* plenamente configurado, en su interacción con otros sujetos libres, igualmente configurados, así como la noción de «propia vida» como generadora de textos. Es preciso detenerse un momento en:

a) La matriz ideológica burguesa funciona a partir de la noción de propiedad privada. Esta noción, inexistente en la sociedad feudal cuyo categorizador social era la sangre, produce la permeabilidad de clase: un sujeto libre toma conciencia de su cuerpo (su fuerza de trabajo) en tanto que propiedad privada que debe intercambiar en las nuevas relaciones de mercado capitalista. El dinero, constituido ahora como categorizador social, le permitirá medrar en la nueva jerarquía social. En el feudalismo, lo orgánico (la sangre) era un bien inmueble, no intercambiable en el mercado, sino inmanente al ser; la irrupción de la burguesía transforma lo orgánico (el cuerpo: la fuerza de trabajo) en un bien mueble, capaz de producir riqueza. La propia vida se configura a partir del *yo libre,* a diferencia del siervo feudal cuya vida reproduce la teoría descendente[24]. Se trata, pues, de una desacralización de las estructuras sociales, pues quien determina el destino de la vida ya no es Dios, sino el propio yo:

> La cuestión nuclear radica, pues, en la construcción de la ideología de la propia vida a partir de ese yo y de esa mirada literal desde el ámbito de la pobreza. Es decir, la posibilidad de construir la propia vida a raíz de su enunciación desde abajo, desde el ámbito de lo atroz, del desorden y de su manera de defenderse ante él: del pícaro al bufón[25].

Y del pícaro al bufón se expande un abanico muy amplio de profesiones que encuentran en el desorden social la posibilidad de realizarse. Porque lo que representa el desorden es la opción de emplear el propio *yo* como fuente de riqueza. Y porque lo que llamamos desorden no era tal cosa: era desorden a partir de la mirada organicista de la clase nobiliaria, pero su funcionamiento estaba plenamente estructurado, como concluye José Luis Alonso Hernández a partir del estudio del léxico del marginalismo:

[23] Montesinos, 1997, p. 71.

[24] La teoría descendente, en palabras de Julio Rodríguez Puértolas, reproduce el siguiente mecanismo: «cada hombre nace en una determinada situación social y su papel consiste en vivir de acuerdo con ella; de este modo no sólo contribuirá al bien común, sino que salvará su alma y llegará al Reino de los Cielos, no menos jerarquizado que el de este mundo». Rodríguez Puértolas, Blanco Aguinaga y Zavala, 2000, vol. 1, p. 54.

[25] Rodríguez, 2001, p. 46.

> Le monde […] des voleurs nous apparaît comme le plus structuré. En effet, les diverses spécialités et caractéristiques de ce groupe sont autant de sources d'inspiration pour la création d'un lexique marginal très riche. C'est grâce à ce lexique que nous essaierons de découvrir les structures sociales du monde des voleurs[26].

Es sintomático que, como estudia Alonso Hernández, el léxico de los ladrones establezca diferencias léxicas a partir del lugar donde se comete el robo, a partir de los utensilios, armas y herramientas con que se lleva a cabo y a partir de la organización y forma de trabajo, así como por el contenido de los robos. Del mismo modo funciona la prostitución: su léxico nos permite delimitar los distintos tipos de formas que existían de ejercer la profesión, ya que encontramos algunas designaciones

> en las que la definición trivial «prostituta» se encuentra enriquecida por una serie de semas que aluden a su categoría, al aspecto exterior y visible, al lugar donde realiza su trabajo, a la clientela que podía tener, etc.[27]

Se trataba de una jerarquía plenamente configurada y definida por medio de distintos rangos. Según los datos que muestra Alonso Hernández en el capítulo «Jerarquización de la valentónica»[28], el rufián, antes de convertirse en jaque o jayán, el mayor grado posible para los valentones, tenía que iniciar una carrera larga donde demostrar su valía:

> El futuro rufián comenzaba su aprendizaje sirviendo de criado a los que ya eran reconocidos como tales y a las prostitutas amigas de éstos, sea como recadero […] sea como acompañante de cualquiera de los personajes citados, o como reclamo de la prostituta[29].

Conviene señalar que

> la «carrera» completa del maleante, cuando llegaba a su fin sin el tropiezo de la horca, se divide en cuatro series o fases, cada una de ellas dividida a su vez en tres tercios, de manera que podríamos hablar de una estructura general de cuatro tercios. El tercer tercio de cada fase es asimismo el primer tercio de la fase siguiente[30].

Se trata, pues, de una organización social cuya jerarquía funciona según la noción de permeabilidad social, en que la propia vida rige el destino social del individuo libre. Observamos, consiguientemente, que los mecanismos sociales de la burguesía se aplican en la escala más baja de la sociedad española de los Siglos de Oro. A falta de una clase dominante, de ideología burguesa, capaz de generar industria y medios de trabajo, el hampa constituye su propia empresa, reproduciendo los mecanismos de producción y explotación propiamente capitalistas, aun-

[26] Alonso Hernández, 1973, p. 11.
[27] Alonso Hernández, 1979, p. 17.
[28] Alonso Hernández, 1979, p. 96-106.
[29] Alonso Hernández, 1979, p. 96.
[30] Alonso Hernández, 1979, p. 96.

que aparezcan aquí en un marco corporativo. Es por ello que las jácaras, al igual que la picaresca,

> son obras hechas desde una perspectiva que ha captado el «desorden» y que lo ha localizado, además y precisamente, en el lugar donde sus efectos son más estallantes: el lumpen del hambre y del sexo[31].

b) La separación entre el productor y los medios de producción genera la imagen de un sujeto libre, con autoconciencia y libertad individual. Lo hemos visto. Sin embargo también produce alienación, al considerar que aquello que produce no le pertenece. Igualmente se siente desarraigado y desprotegido porque ya no pertenece a un todo orgánico o corporativo. De la siguiente manera lo dice Erich Fromm:

> el capitalismo liberó al individuo. Liberó al hombre de las regimentación del sistema corporativo; le permitió elevarse por sí solo y tentar su suerte. El individuo se convirtió en dueño de su destino: suyo sería el riesgo, suyo el beneficio. El esfuerzo individual podía conducirlo al éxito y a la independencia económica[32].

Pero, a la vez, el sujeto

> se ha liberado de aquellos vínculos que le otorgan seguridad y un sentimiento de pertenencia. La vida ya no transcurre en un mundo cerrado, cuyo centro es el hombre; el mundo se ha vuelto ahora ilimitado y, al mismo tiempo, amenazador. Al perder su lugar fijo en un mundo cerrado, el hombre ya no posee una respuesta a las preguntas sobre el significado de su vida; el resultado está en que ahora es víctima de la duda acerca de sí mismo y del fin de su existencia. Se halla amenazado por fuerzas poderosas y suprapersonales, el capital y el mercado. Sus relaciones con los otros hombres, ahora que cada uno es un competidor potencial, se han tornado lejanas y hostiles; *es libre, esto es, está solo, aislado, amenazado desde todos los lados*[33].

Esta inversión negativa de la libertad conduce al nuevo individuo a establecer lazos personales con otros sujetos de su misma entidad con tal de soportar el sentimiento de inseguridad y alienación. La comunicación entre ellos será un modo imprescindible de vivir, arrastrando un excedente ideológico corporativista, como afirma el profesor Julio Rodríguez Puértolas:

> Los propios seres humanos, víctimas de la oprimente mecánica, ni confían unos en otros ni se entienden entre sí, añadiendo otro elemento de inseguridad a un mundo y una vida poco fáciles. Vivir es comunicarse con otros hombres: la palabra, un medio imprescindible para ello[34].

La búsqueda de la otredad funcionará como el sustitutivo de la protección feudal. No es de extrañar, por ello, que la organización en el mundo del hampa mantenga la noción corporativista propia de la estruc-

[31] Rodríguez, 2001, 64.
[32] Fromm, 2006, p. 82.
[33] Fromm, 2006, pp. 82-83. La cursiva es mía.

tura feudal. Entre los miembros de la organización se guardan protección y fidelidad. Tal es el caso que expone Alonso Hernández de las prostitutas libres. Éstas, a diferencia de las que ejercían la profesión en el prostíbulo, debido a que no gozaban de la protección jurídica, sufrían con frecuencia persecución por parte de la justicia. La manera de evitar dicha persecución consistía, fundamentalmente, en gozar de una protección válida o, por lo menos, admitida como tal. Era el caso de la protección de tipo familiar. El ejemplo de la alcahueta, que se hacía pasar por tía o madre, o del rufián que aparentaba ser el marido cornudo de la prostituta, evidencian estos lazos. Sin embargo, esa dependencia familiar era inexistente, una impostura con la que sortear la persecución jurídica.

No es por lo tanto casualidad que la literatura de la transición ideológica aparezca frecuentemente, como considera Juan Carlos Rodríguez, la figura del *tú:*

> Ese «yo pobre» pero supuestamente libre se desdobla inmediatamente en un «tú» que puede estar presente, latente o ser incluso receptor supuesto del texto, y desde luego implica al lector u oidor de éste. Parece claro que nos hallamos ante un género más o menos difuso de diálogo[35].

Este desdoblamiento del *yo* hacia el *tú* queda patente en «Carta de Escarramán a la Méndez» y en su correlativa respuesta. El rufián, preso y en soledad, busca justificar su situación verbalizando sus causas. Tanto en las jácaras como en los textos de la picaresca, sus autores

> utilizaron múltiples subterfugios o artificios tomados de los viejos modelos clásicos modernizados, modelos que se reproducen en toda esta diversidad de comentarios de la vida: la epístola o carta de relación, las tradiciones lucianescas o la estilización folklórica, el diálogo mezclado con la comedia latinizante, incluso las recetas o fórmulas de sermonarios. Pero junto a esta imagen de la vida, que se reelabora no sólo bajo los moldes clásicos sino *bajo la nueva ideología del sujeto libre y de la comunicación entre sujetos* (que da lugar a las estructuras del diálogo o a su ayuntamiento con la comedia latinizante), aparece otra estructura discursiva –incluida por supuesto dentro de esos mismos moldes– que implica no ya sólo la imagen de la vida sino la objetividad de las situaciones, de las relaciones decisivas entre vida y pobreza, la construcción de todo un mundo desde esta perspectiva[36].

Efectivamente, la ideología de la comunicación entre sujetos libres está latente en la producción literaria de la transición y, en concreto, en las

[34] Rodríguez Puértolas, Blanco Aguinaga y Zavala, 2000, vol. 1, p. 107. Sin embargo, es de sobra sabido que la palabra, al igual que la libertad burguesa, se convertirá en un claro signo de explotación. La palabra se manipulará ideológicamente, se desvirtuará por medio del engaño y la confusión, y su único fin será extraer beneficio. Esto se ve con suficiente claridad en *La Celestina,* donde el «asirse a unas palabrillas» conduce al desenlace trágico a tres de los personajes centrales de la obra: Celestina, Pármeno y Sempronio. Las palabras, cuando sirven al capital, insertan al individuo en un estado de inseguridad máximo. Ver Becerra, 2006, pp. 24-25.

[35] Rodríguez, 2001, p. 24.

[36] Rodríguez, 2001, pp. 36-37.

jácaras de Quevedo. La aparición del *yo* que se reconoce como libre en un ambiente hostil que le lleva a interpretar negativamente, en términos de desprotección, su libertad adquirida, le conduce a la búsqueda del otro y de su integración en un orden corporativista —como es el del hampa— que le ampare. Del mismo modo —como sucede en el *Lazarillo*— la comunicación sirve para legitimarse dentro del nuevo orden social y justificar su posición ante una clase dominante que no comprende los cambios históricos que se han producido. La literatura, por lo tanto, está reproduciendo la matriz ideológica de base que coexiste —y entra en contradicción— con la reacción supraestructural desde donde escribe el autor.

4. «Carta de Escarramán a la Méndez». Una aproximación

La jácara «Carta de Escarramán a la Méndez» presenta un conjunto de dificultades semánticas que, si bien nuestro propósito no es esclarecerlas, sí que es nuestra la intención de detectar aquellos lugares del texto que presenten problemas de interpretación, así como también localizar los diferentes síntomas sociales e ideológicos que puedan aparecer en ella.

En la jácara, Quevedo cede la voz a Escarramán, un rufián que, desde la cárcel, escribe a la Méndez, para darle noticia de su situación, justificarse y acaso pedirle auxilio. Poco —si no nada— sabemos de estos personajes, aunque sí es cierto que algo podemos intuir e incluso especular sobre su condición social. De entrada, todo parece indicar que la Méndez es una prostituta: Ignacio Arellano anota en su edición que el nombre de la destinataria de la carta es usual entre prostitutas. Sin embargo —y sobre todo después de conocer el amplio abanico tipológico de la prostitución— el genérico no nos aporta casi nada. Posiblemente la Méndez sea una prostituta libre (que ejerce la profesión fuera del prostíbulo) que depende de un rufián: en este caso de Escarramán. Bien podría ser una puta «feliz»[37], una puta «anzuelo»[38] o, en el peor de los casos, una puta de baja categoría cuyas designaciones son varias: «abadejo», «gusarapa», «estragada»[39], etc.

Por otro lado, parece más difícil dilucidar cuál es la condición social del emisor del texto. Es evidente que Escarramán es un miembro de la valentónica, pero parece más complejo identificar su grado dentro de la organización socio-profesional de la ladronesca. Y esto es así porque en

[37] *Feliz:* «prostituta que depende de un rufián». Alonso Hernández, 1979, p. 51.

[38] Ver Alonso Hernández, 1979, p. 52: «Anzuelo es el término que en germanía alude, desde diversos ángulos, al hecho de reunir dinero por medios poco lícitos: robo, estafa, prostitución, etc. Así pues, no es de extrañar que, empleado con el sentido de prostituta, se refiera a ésta con un contenido económico fundamental. Como término germanesco es la prostituta dependiente de un rufián que la utiliza sobre todo para engañar incautos, pescar bobos, y vivir a cuenta de ellos de la misma manera que el pescador, en sentido literal, vive a cuenta de su anzuelo».

[39] Las dos primeras, *abadejo* y *gusarapa*, son prostitutas de baja categoría y feas. La *estragada,* sin embargo, refiere a una prostituta sifilítica y llena de bubas. Dice el Covarrubias: «Mujer estragada, llena de bubas o mal francés».

las tres ocasiones en las que hace referencia a su estatus parece en las unas contradecir a las otras. En la primera ocasión dice lo siguiente:

> Como al ánima del sastre
> suelen los diablos llevar,
> iba en poder de corchetes
> tu desdichado *jayán* (vv. 17-20. La cursiva es mía).

El *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias introduce como acepción de *jayán* la siguiente definición que, por otro lado, también recoge el *Diccionario de Autoridades:* «El hombre de estatura grande, que por otro término decimos gigante, y de gigán, mudad la I en la A, se dijo jagán, y ahora la G en I, J, jauán. Verás la palabra gigante. Deste término jayán usan los libros de caballerías». El *Diccionario de Autoridades,* por su parte, introduce una nueva acepción que, sin duda, debe estar más cerca de lo que Escarramán trataba de decir: «En la Germanía significa rufián a quien todos respetan». Parece más que evidente que Escarramán se esté definiendo como rufián más que como gigante u hombre de gran envergadura. Pero hay que incidir en otro aspecto de la acepción del *Diccionario de Autoridades:* «a quien todos respetan». Está claro que jayán es un miembro de las altas jerarquías de la valentónica. De hecho, veíamos arriba —a partir de los datos estudiados por Alonso Hernández— que así era:

> De JAQUES, JAYANES y JAYANES DE POPA se constituye el TRONO SUBIDO, especie de consejo de notables, con frecuencia los más ancianos de la profesión, a los que suele añadirse el PADRE de la mancebía, que vela por el cumplimiento de los principios por los que se rige la sociedad hampona (una especie de MONIPODIO o monopolio del crimen) y de los que, en ocasiones, viene el favor y la ayuda necesarios en los apuros[40].

Su pertenencia a este monipodio del crimen quedaría reforzada con la segunda referencia que hace a su estatus:

> Al momento me embolsaron,
> para más seguridad,
> en el calabozo fuerte
> donde los *godos* están (vv. 21-24. La cursiva es mía).

José Manuel Blecua anota, en su edición ya citada, que los *godos* eran «principales, importantes». En efecto, todo parece indicar que encerraron a Escarramán con otros delincuentes de su estatus —jayanes del trono subido. Los godos debían de ser los delincuentes más peligrosos y por ello los encierran «para más seguridad» en «el calabozo fuerte». A continuación, en las siguientes cuatro estrofas (vv. 25-40) Escarramán le cuenta a la Méndez con quién comparte celda y le narra algunos hechos que a estos personajes les acaecieron. Desfilan por el texto Cardeñoso, Remolón, Coscolina, Cañamar y Lobrezno, cuyos nombres, como era común en los romances de la Germanía, «derivaban —como indica

[40] Alonso Hernández, 1979, pp. 106-107.

Óscar Osorio— de asociaciones burlescas: Cardeñoso, de Carda (rufianesca); Lobrezno, de lobo[41] (ladrón), Remolón, de remolar (arreglar los dados para hacer trampa); la Cerdán, de cerda (cuchillo); etc.»[42]. Veamos la situación de cada cual:

> Hallé dentro a Cardeñoso,
> hombre de buena verdad,
> manco de no tocar las cuerdas,
> donde no quiso cantar (vv. 25-28).

Para Blecua, las cuerdas son las del tormento —como anota a pie de verso en su edición. Sin embargo en la edición de Arellano se anota, por otro lado, que las cuerdas hacen referencia al instrumento musical que acompaña el cante. En el verso que sigue, Quevedo realiza un juego conceptista estableciendo una clara dilogía entre el sentido literal de *cantar* y su sentido figurado: confesar un hecho.

Caso distinto es el de Remolón:

> Remolón fue hecho cuenta
> de la sarta de la mar,
> porque desabrigó a cuatro
> de noche en el Arenal (vv. 29-32).

La referencia a las galeras parece evidente («de la sarta de la mar»), un castigo que se aplicaba comúnmente en la época a delincuentes de esta tipología. Pedro Herrera Puga habla de los azotes y de las galeras como las penas menores que se practicaban en Sevilla entre los años 1578 y 1616. Las mayores eran aquellas que aplicaban pena de muerte en sus distintas manifestaciones: degollados, descuartizados, ahorcados, arrastrados, etc.[43]. A Remolón le vale haber «desabrigado» a cuatro en una noche para ser condenado a galeras. Según anota Arellano en su edición, «este tipo de robo era una de las especialidades de los ladrones del siglo XVII».

A continuación Escarramán narra el episodio de una huida, protagonizado por su amiga Coscolina acompañada por Cañamar:

> Su amiga la Coscolina
> se acogió con Cañamar,
> aquel que, sin ser San Pedro,
> tiene llave universal (vv. 33-36).

Pedro Herrera Puga, a través de los textos del Padre León, cuenta el suceso de 150 presos que intentaron huir de la cárcel de Sevilla por el alcantarillado, aprovechando la distracción que provocaba el juego de caballos de cañas[44]. No sabemos cómo procedieron Coscolina y Cañamar, pero la huida parece que era una posibilidad que todos los presos

[41] Según Alonso Hernández, se registran las acepciones «lobo de verdón» y «lobatón», considerándose el primero como ladrón de campo, mientras que el segundo hurtaría ovejas y carneros.

[42] Osorio, 2004, p. 114.

[43] Ver Herrera Puga, 1971, pp. 294-296.

barajaban debido a que la vida en la cárcel era harto miserable y a que el preso, en tanto que sujeto marginal, no tenía mucho que perder.

Por otro lado, en el texto se establece el parangón entre el fugitivo y San Pedro, dado que Cañamar, al igual que el apóstol, es capaz —dada la destreza que le otorga su profesión— de abrir todas las puertas, aun la del cielo, que no es sino la de la libertad para el preso. La imagen de San Pedro, en el marginalismo de los Siglos de Oro, es frecuente en su asociación con el mundo de la ladronesca:

> Le voleur qui se sent du crochet ou fausse-clef reçoit des noms variés. On l'appelle, par exemple, APOSTOL ou SAN PEDRO, faisant allusion par là à l'apôtre du même nom représenté dans l'iconographie religieuse les clefs du paradis à la main: «Los apóstoles toman el nombre de San Pedro, porque, así como él tuvo las llaves del cielo, así también éstos llevan ordinariamente una ganzúa o llave universal, con que abren todo género de puertas…» […] «uno de ellos, haciendo oficio de San Pedro, abrió la puerta, por aligerar de ropa a su dueño»[45].

El caso de Lobrezno, por su lado, nos remite a las condenas de pena de muerte que más arriba referíamos a partir del documento del Padre León:

> Lobrezno está en la capilla.
> Dicen que le colgarán,
> sin ser día de su santo,
> que es muy bellaca señal (vv. 37-40).

Lobrezno es un condenado a la horca. En el momento en que Escarramán anuncia su situación, el reo se encuentra en capilla —según la acepción que recoge Alonso Hernández en su diccionario *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* se trata de «el lugar, en la cárcel, donde estaba el preso la noche antes de ser ahorcado»[46]. Por su lado, Blecua anota, al pie de esta estrofa, que era costumbre regalar el día del santo unas cadenillas que se colgaban en el cuello. La relación dilógica entre *colgar* y *santo* es más que evidente. A Lobrezno le van a colgar una cadenilla, pero ésta es bien distinta. Quevedo, con sumo ingenio, tilda de bellaco el hecho no porque vayan a ahorcarlo, sino porque la cadenilla se cuelga del cuello del reo en un día distinto al de su santo.

Éstos son los g*odos* con quien Escarramán comparte prisión: condenados a muerte, a galeras y fugitivos de la justicia que, sin embargo, no

[44] Herrera Puga presenta, igualmente, en su capítulo «Vida picaresca en la cárcel de Sevilla» distintos juegos que los presos realizaban para soportar la dificultad de vivir exento de libertad. Entre ellos, destacan el juego de la culebra, el juego de la mariposa, el desfile de ajusticiados, el ensayo de la muerte y el juego aquí citado.

[45] Alonso Hernández, 1973, pp. 15-16. Las citas corresponden a *La Desordenada Codicia* y *a Estebanillo González,* respectivamente.

[46] Alonso Hernández nos remite, a continuación, a la entrada *enfermería,* que funcionaba como sinónimo: «Cámara que ocupaban los reos condenados a muerte, lo que hoy corresponde a capilla».

parecen estar a la altura de Escarramán, como así queda constatado con la estrofa que cierra el poema:

> Fecha en Sevilla, a los ciento
> de este mes que corre ya,
> el menor de tus rufianes
> y el mayor de los de acá (vv. 117-120).

Es obligado detenernos en esta estrofa y concluir dos cosas. Por un lado, Escarramán posee un rango mayor en la jerarquía de la rufianesca. Por otro, es el menor de los rufianes con los que tiene trato la Méndez. Por lo cual, volvemos a concluir dos cosas: o bien Escarramán —y en contradicción con las palabras con las que él mismo se definía— no es un jayán y por lo tanto es obvio que la Méndez pueda tener contactos con rufianes de mayor escala, o bien la Méndez es una prostituta de mayor categoría —tal vez una puta asentada— y, a la vez que mantiene relaciones con el cargo más alto de la jerarquía valentónica, como es Escarramán, trabaja también para miembros de una clase social más elevada, a los que Escarramán define —desde el resentimiento de clase y desde la consideración de que su forma de producir riqueza era igual de ilícita que la del hampa— como rufianes sin que *objetivamente* lo fueran. Aunque, como recuerda Óscar Osorio, la despedida no podía ser sino una parodia de las epístolas de la época:

> En los versos finales se hace una parodia de la frase usual de despedida epistolar «el menor de los criados o servidores, etc.» que corrían ya en un chiste tradicional del marido que escribe a su mujer y termina la carta firmando «el menor de los maridos de vuestra merced»[47].

En cualquier caso resulta problemático definir socialmente a los personajes de la jácara por la contradicción latente que encontramos en el texto.

La jácara muestra, igualmente y en gran medida, el proceso que recorre el rufián desde que es detenido hasta que es finalmente condenado, pasando por los percances que soporta en prisión. Tras los primeros cuatros versos, que encierran la enunciación situacional del preso en el momento de escribir la carta, Escarramán le describe a la Méndez la escena de su detención (vv. 5-24), en manos de «unos alfileres vivos» que le «prendieron sin pensar». Para Blecua, los alfileres representarían los ministros de justicia que detienen a Escarramán, cosa que queda afianzada a partir de la explicación de Osorio:

> Este concepto se construye sobre la metáfora lexicalizada «alfiler», que en lengua de germanía se usaba para referir al policial que llevaba a los detenidos a la cárcel. El elemento sémico común que permite el surgimiento de la metáfora es «prender» (que el poeta subraya en el verso siguiente, «me prendieron sin pensar»): el alfiler prende la ropa, como el policial prende al reo[48].

[47] Osorio, 2004, p. 117.
[48] Osorio, 2004, p. 108.

Detrás del sintagma preposicional «sin pensar» puede asomar una crítica a algunos aspectos del proceder judicial / policial que, en más casos de los esperados, actuaban precisamente así: sin pensar:

> La simple enumeración de sus defectos [de la justicia] es larga y severa, pero sobre todo real. Destacan, disputándose la importancia de un primer plano, la crueldad, la precipitación, la incompetencia, la falta de argumentación para proceder, sobre todo en sentencias definitivas e irrevocables[49].

Escarramán cuenta que lo detuvieron cuando «andaba a caza de gangas». Dice Covarrubias, en la entrada *ganga,* que la locución significa

> perder el tiempo, pensando alcanzar alguna cosa que, cuando nos parece tenerla ya en las manos, se nos desbarata; como acontece al cazador, que yendo a tirar la ganga [ave palustre], le espera hasta que la tiene a tiro, y antes que dispare el arcabuz se le levanta, alejándose tan poco trecho que obliga a seguirla, y burlándose al segundo y al tercero tiro y a los demás, le trae perdido todo el día.

El *Tesoro de la lengua* nos remite después a la entrada *caza,* donde se insiste en que:

> Es la ganga un ave que espera al cazador, hasta que le ve estar a tiro, y entonces se levanta, y da un corto vuelo y vuelve a sentarse, y el cazador continúa el seguirla; y haciendo lo mesmo que antes, ésta y las demás veces que se ve a peligro, le trae todo el día cansado y perdido[50].

Sin embargo Osorio presenta en su artículo una acepción extraída del diccionario de Correas: «Gangas son aves no buenas, y por el sonsonete del vocablo se entiende por mujercillas ruines»[51]. Por lo que cabe interpretar que Escarramán se iba de putas (tal vez a disfrutar de ellas o quizá a ejercer su profesión de protector).

Y si bien Escarramán fue a caza de gangas, lo que vino a cazar fueron grillos. La locución, para Covarrubias, no dista mucho de la anteriormente comentada. Dice así el *Tesoro:*

> Perder el tiempo en procurar cosa, que pareciendo fácil de alcanzar se va de entre las manos y nunca se cumple nuestro deseo. El Comendador Griego pone este refrán: «Cuando la zorra anda a caza de grillos, no hay para ella ni para sus hijos». Hay una fábula de la zorra, que un día fue a caza de grillos; y cuando pensaba que le tenía debajo de sí, sonaba en otra parte, y con esto anduvo perdida toda la noche, hasta que de cansada y corrida lo dejó y dio ocasión al proverbio.

Añade en la entrada *caza* que la locución significa:

[49] Herrera Puga, 1971, p. 334.

[50] Por su lado, el *Diccionario de Autoridades* introduce una definición similar: «Vale andar empeñado inútilmente en conseguir alguna cosa; y se toma también en sentido contrario: esto es pretendiendo conseguir o hallar algo sin trabajo».

[51] Ver Osorio, 2004, p. 108.

> Buscar cosa incierta, porque cuando el muchacho llega al lugar donde le pareció cantaba el grillo, no le oye allí, y canta o él u otro poco más adelante, y con esto le trae desatinado, sin poder topar con él.

Ignacio Arellano anota a pie de página que la introducción de esta frase hecha tiene una intención conceptista clara: jugar dilógicamente con las palabras *grillo* y *grillete,* que rechinan en el momento de detener al preso. En el verso siguiente, los grillos –los grilletes– le acompañan rechinando –cantando– en la noche de San Juan. Ciertamente, como señala Covarrubias, los grillos eran

> prisiones que echan a los pies de los encarcelados que se guardan con recato, y son dos anillos, por los cuales pasa una barreta de hierro, que remachada su chaveta no se puede sacar sin muchos golpes. Llamáronse grillos por el sonido que hacen cuando se anda con ellos.

José Luis Alonso Hernández, en su *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* define esta locución de un modo que obliga a modificar de forma radical la interpretación del texto. Dice así su acepción: «Padecer una enfermedad venérea o correr el peligro de padecerla». La definición de Alonso Hernández reforzaría claramente la posibilidad de que Escarramán se hubiera adentrado en el ámbito de la prostitución y, ahí insertado, hubiera sufrido el contagio de alguna enfermedad. Las enfermedades venéreas estaban a la orden del día en la sociedad de los Siglos de Oro y, sobre todo, en contacto con la prostitución. El propio Alonso Hernández cita varias denominaciones de prostitutas sifilítica y con bubas, como es el caso de la arriba citada estragada.

La posibilidad de que Escarramán haya contraído una enfermedad venérea puede estar reforzada por lo que contiene una de las estrofas finales:

> Que tiempo vendrá, la Méndez,
> que alegre te alabarás
> que a Escarramán por tu causa
> le añudaron el tragar (vv. 105-108).

Escarramán anuncia a la Méndez que lo van a ahorcar por «tu causa». ¿Qué esconde ese sintagma? ¿Qué culpa tiene la Méndez de que hayan detenido a Escarramán a causa de una pendencia? No parece válida la interpretación que defiende que la «causa» por la que van a ahorcar al rufián sea la protección que éste le debía a la prostituta, puesto que el texto narra con suficiente claridad que la pendencia[52], que causa el apresamiento, es provocada por un juego que consiste en resistir más que el adversario bebiendo vino. La jácara «Respuesta de la Méndez a Escarramán» incide sobre este motivo:

[52] De hecho, el adjetivo que acompaña pendencia –mosquito– parece aclarar que la trifulca encuentra su origen en el vino, pues como anota Arellano en su edición «*mosquito* funciona como adjetivo: llama así la pendencia porque se resuelve en beber y comer; alude a la afición de los mosquitos al vino, motivo tópico de la poesía burlesca». No hay que descartar, por otro lado, la asociación de mosquito con mosca, cuya acepción en el lenguaje marginal significaba dinero, como apunta Alonso Hernández, en su artículo ya citado.

Por matar la sed te has muerto;
más valiera Escarramán,
por no pasar esos tragos,
dejar otros de pasar (vv. 9-12).

Era habitual que este tipo de juegos terminaran en pendencia, como así lo afirma Herrera Puga, en relación a los distintos juegos que se desarrollaban en la cárcel y que, la mayor de las veces, terminaban del mismo modo que termina el juego de Escarramán[53].

La única culpa, consiguientemente, que podría atribuírsele a la Méndez es que haya transmitido la sífilis a Escarramán. Con ello, a riesgo de parecer demasiado descabellado, podría interpretarse que la cárcel en que se encuentra Escarramán y de la que saldrá únicamente para conducirse a la muerte, bien podría ser la cárcel alegórica de la enfermedad, como parangón o parodia, o bien como inversión satírica, de la *Cárcel de amor* de la novela sentimental medieval. Con lo cual podríamos interpretar que los versos en boca de la Méndez arriba citados funcionan a partir del siguiente sistema disémico: sed / apetito sexual y tragos / encuentros sexuales. Escarramán, por consiguiente, habría frecuentado el lumpen de la prostitución, habría mantenido relaciones sexuales con la Méndez y habría contraído posiblemente la sífilis, cosa que parece constatar la última estrofa de la respuesta epistolar de la Méndez, fechada y escrita en un hospital de Toledo:

Fecha en Toledo la rica,
dentro de un pobre hospital,
donde trabajos de entrambos
empiezo agora a sudar (vv. 169-172).

La referencia a los «trabajos de entrambos» puede resultar de las relaciones sexuales que mantuvieron los dos. Por su lado, los sudores es una referencia a la forma con que se curaba la sífilis en aquella época. De esta misma forma tiene que curarse el personaje de la novela ejemplar de Cervantes *El casamiento engañoso,* el alférez Campuzano, que contrajo sífilis después de mantener relaciones sexuales con una mujer de mala vida que devino su esposa. Al inicio de la novela, encontramos al alférez a la salida del Hospital de la Resurrección de Valladolid:

> Salía del Hospital de la Resurrección, que está en Valladolid, fuera de la Puerta del Campo, un soldado que, por servirle su espada de báculo y por la flaqueza de sus piernas y amarillez de su rostro, mostraba bien claro que, aunque no era el tiempo muy caluroso, debía de *haber sudado en veinte días todo el humor que quizá granjeó en una hora*[54].

Las similitudes entre el texto de Cervantes y la jácara de Quevedo son claras: en ambos casos aparecen los sudores y en los dos textos se habla

[53] Ver Herrera Puga, 1971, p. 112.
[54] Cervantes, M. de, *Novela del casamiento engañoso,* ed. Harry Sieber, vol 2, p. 281.

de lo que se goza («no dejar pasar esos tragos», «granjeó en una hora») y de sus consecuencias: («dejar otros de pasar», «sudado en veinte días»).

Otro de los motivos que aparece en la jácara es el de las novatadas que debían pagar los recién llegados a la cárcel. Pedro Herrera Puga, en su capítulo «Vida picaresca en la cárcel de Sevilla», cita el juego de la culebra y el juego de la mariposa. El primero de ellos, si bien no era exclusivo de novatadas, consistía en apagar las luces y andarse a botazos (allá va la culebra y acá viene, etc.). El segundo, por otro lado, consistía en encender un papel y colocarlo entre los dedos del preso novato que dormía. La patente que paga Escarramán es ver cómo se vuelca sobre su cabeza el contenido de un jarro lleno de orín. El rufián, que no acepta la novatada, arremete contra el responsable y, con un cuchillo, le hace un corte en la mandíbula:

> Sobre el pagar la patente
> nos venimos a encontrar
> yo y Perotudo el de Burgos:
> acabóse la amistad.
> Hizo en mi cabeza tantos
> un jarro, que fue orinal,
> y yo con medio cuchillo
> le trinché medio quijar (vv. 41-48).

Este altercado provoca su condena a galeras, cuyo castigo supone el desfile del preso por la ciudad. El espacio público se constituye como un lugar para la muestra de ejemplaridad y de ejercicio de la autoridad. El castigo en la vía pública pretende sentar precedente, advertir sobre la crueldad del castigo y utilizarlo como estructura de poder y como aparato de coerción eficiente. Para ello, la figura de los pregoneros —chilladores en el texto, puesto en germanía— era elemental para que la noticia del castigo —y de la presencia de autoridad— llegara a todas las casas. Lo habitual era que el ajusticiado que recorría las calles fuera un condenado a muerte, sin embargo también se aplicaba esta pena a los condenados a galeras. Así lo afirma Herrera Puga:

> Cumplidos los tres días que determinaba la ley antes de la ejecución, se organizaba un desfile con el reo que salía de la Cárcel, recorría algunas calles de Sevilla, hasta terminar en el lugar de suplicio[55].

Pero añade más adelante:

> A veces, en estos cortejos desfilaron algunos presos que no estaban sentenciados a pena de muerte. Tal es el caso de los condenados a galeras, que en ocasiones, formaban parte de éstos, o bien ellos mismos constituían otro de índole diversa[56].

Escarramán es de estos últimos, cuya procesión se ve acompañada por un pregonero y un envaramiento[57]:

[55] Herrera Puga, 1971, p. 255.
[56] Herrera Puga, 1971, p. 266.

Y otra mañana a las once,
víspera de San Millán,
con chilladores delante
y envaramiento detrás (vv. 53-56).

El castigo que debía recibir Escarramán era «el usado centenar» que, en lengua de germanía, era –teniendo en cuenta el *Léxico* de Alonso Hernández– «El castigo de los cien azotes que se ejecutaba por las calles de la ciudad». Aunque, a juzgar por las palabras del rufián, parece que le dieron algunos azotes más. Los golpes, según parece tras acudir al *Diccionario de Autoridades,* provenían de todas partes y, de forma indiscriminada, tanto de frente como por detrás. De este modo se define la locución «A espaldas vueltas» en dicho diccionario: «Lo mismo que a traición, por detrás, y al contrario de lo que se dice cara a cara». También parece que el reo recibía el castigo de los azotes con la espalda descubierta («la espalda de par en par»), como así queda constatado en el diccionario de Alonso Hernández: «La espalda del reo, cuando sufre el castigo de los azotes, que va "abierta" sin ropa "de par en par abierta"». Veamos cómo funciona en la jácara:

A espaldas vueltas me dieron
el *usado centenar,*
que sobre los recibidos
son ochocientos y más.
Fui de buen aire a caballo,
la *espalda de par en par,*
cara como del que prueba
cosa que le sabe mal (vv. 57-64).

En la siguiente estrofa la voz de Quevedo se sobrepone a la de Escarramán, haciendo un uso lúdico de las palabras al más claro estilo conceptista:

inclinada la cabeza
a monseñor cardenal;
que el rebenque, sin ser papa,
cría por su potestad (65-68).

El componente disémico de la poesía de Quevedo queda patente, con voluntad burlesca, en este verso. Escarramán inclina la cabeza, en gesto de reverencia, a un cardenal que no es la «dignidad inmediata al Sumo Pontífice» (Covarrubias), esto es, un prelado de la Iglesia, sino «la señal que deja el azote o el golpe en el cuerpo del hombre; de la color cárdena que se causó de la carne magullada y sangre alterada en el lugar del golpe» (Covarrubias).

[57] Alonso Hernández define *envaramiento* de la siguiente manera en su *Léxico*: «1.º Germ. Los azotes que el verdugo da al reo condenado a ello. 2.º Germ. Grupo de alguaciles y demás ministros de justicia que participan en el cumplimiento de un castigo público, azotes o muerte; hace alusión a la vara que llevaban, símbolo de su autoridad».

Igualmente, en la siguiente estrofa, juega con las dos acepciones de la palabra *penca:*

A puras pencas se ha vuelto
cardo mis espaldas ya;
por eso me hago de pencas
en el decir y el obrar (vv. 69-72).

En el diccionario de Covarrubias se introducen las dos acepciones a las que refiere Quevedo. La primera de ellas dice: «Particularmente llamamos pencas las hojas y cimas de los cardos». La segunda, por su lado, dice: «Se llama azote del verdugo, *a forma,* por ser ancha, como la penca del cardo». La definición de las dos acepciones evidencia la correlación semántica que Quevedo, intencionadamente, concentra en estos versos: la espalda de Escarramán es un cardo cuyas hojas son los azotes que recibe por parte del verdugo. De igual modo, en el verso siguiente introduce la locución *hacerse de pencas,* cuya definición es para Alonso Hernández: «Remolonear en hacer algo; hacerse el tonto en la ejecución de un negocio que exige el concurso propio». En el momento del castigo Escarramán se comporta con cautela con el propósito de que se reduzcan los golpes que ha de recibir.

En las dos siguientes estrofas, Escarramán hace alusión al caballo sobre el que monta:

Agridulce fue la mano;
hubo azote garrafal;
el asno era tortuga,
no se podía menear (vv. 73-76).

Como apunta Óscar Osorio, en estos versos «resalta el estado sicológico del castigado para quien el tiempo pasa lentamente, a través de la comparación asno-tortuga»[58]. Efectivamente, el estado de ánimo produce una interpretación subjetiva del tiempo, pero asimismo de la realidad. Si bien al principio del desfile Escarramán anunciaba andar a caballo (v. 61), ahora el caballo, que camina con lentitud a fuerza de estar cansado, es nombrado con la connotación negativa del asno. Sin embargo era caballo y además muy alto, pues como dice el texto:

Sólo lo que tenía bueno
ser mayor que un dromedal,
pues me vieron en Sevilla
los moros de Mostagán (vv. 77-80).

Compartimos la interpretación de Osorio:

> en los siguientes versos, 77-80, el humor se construye en la ironía del jaque que se vanagloria de que, gracias al tamaño del asno, lo vieron hasta los moros de Mostagán, al otro lado del mar Mediterráneo. Se destaca el cinismo del jaque que, de nuevo, vuelve positivo lo que se le ofrece como escarnio[59].

[58] Osorio, 2004, p. 115.
[59] Osorio, 2004, p. 115.

Ciertamente es así: el hecho de que su castigo sea contemplado —damos licencia a la hipérbole— al otro lado del Mediterráneo, reafirma al jaque en tanto que rufián importante. Este hecho queda favorecido por la presencia del pregonero, que aparece de nuevo:

> Porque el pregón se entendiera
> con voz de más claridad,
> trajeron por pregonero
> las sirenas de la mar (vv. 85-88).

Y lo que anuncia el pregonero no es sino el castigo. En su caso está claro que está condenado a galeras; las referencias en el texto son claras: en los diez años de castigo, se empleará a batir el agua, a dar de palos a la mar, agraviándola:

> Inhíbame por diez años
> (¡sabe Dios quién los verá!)
> a que, dándola de palos,
> agravie toda la mar.
> Para batidor del agua
> dicen que me llevarán,
> y a ser de tanta sardina
> sacudidor y batán (vv. 89-96).

Escarramán, antes de hacer efectiva la despedida, le pide a la Méndez que, si tiene honra, se lo demuestre, que le contribuya con algo y que se sienta honrada porque, como citábamos antes, le ahorcarán por ella:

> Si tienes honra, la Méndez,
> si me tienes voluntad,
> forzosa ocasión es ésta
> en que lo puedes mostrar.
> Contribúyeme con algo,
> pues es mi necesidad
> tal, que tomo del verdugo
> los jubones que me da;
> que tiempo vendrá, la Méndez,
> que alegre te alabarás
> que a Escarramán por tu causa
> le añudaron el tragar (vv. 97-108).

Por un lado, tenemos aquí el tema la honra, lo que según los textos de los Siglos de Oro parece la auténtica obsesión de los españoles de la época, como ha sido estudiado desde Bataillon hasta Antonio Rey, desde unos postulados próximos al sociologismo. Sin embargo, lo que nos interesa incidir aquí es que el considerarse la posibilidad de que la Méndez tenga honra no es sino un efecto estructural de la tergiversación que ha padecido el *organicismo* feudal en la transición ideológica, ligado a la pérdida de la transparencia social que referíamos arriba. La honra, ahora, no es inherente a una clase social, sino que se asocia a la idea de espíritu o alma humanos, es decir, configuraciones propias del *yo*. La

Méndez puede tener honra pero tiene que demostrarlo ayudando a Escarramán en el momento en que éste le pide auxilio. Para Escarramán la ayuda es una necesidad pues no puede soportar más los jubones —azotes— que el verdugo le da.

En los versos 105-108, queda patente el excedente ideológico feudal. El antagonismo feudal amo / siervo se genera en la relación Méndez / Escarramán: la Méndez vendrá a alegrarse con la muerte de Escarramán, en el rol del siervo, porque habrá muerto por ella. Se trata de un gesto propio de caballero medieval —la ideología del mérito del animismo nobiliario[60]— que adquiere honra al ser herido en combate o muerto en batalla. Aunque aquí la muerte —nueva ironía de Quevedo— será menos honrosa.

Como hemos visto, «Carta de Escarramán a la Méndez» de Francisco de Quevedo reproduce, en gran medida, las contradicciones latentes de la época, retratando el mundo del desorden desde una óptica —reacción— organicista. No podemos obviar el estudio de las jácaras para una mayor comprensión de la ideología y de sus síntomas sociales de la transición ideológica. Y mucho menos obviarlas por considerarlas un género menor, porque como subraya Pablo Jauralde

> la otra gran distinción [de las jácaras] con el resto de su poesía es —hay que volver a insistir en ello— la estilística. La poesía festiva de Quevedo es infinitamente más rica en léxico, lenguaje retórico y sintaxis que cualquiera de sus restantes variedades temáticas. El léxico se hincha continuamente para dar entrada al modismo, al coloquialismo, a la deformación aplebeyada, al neologismo, a la disemia… La sintaxis engarza todo ello en construcciones que permiten la agudeza, a veces bordeando osadamente el anacoluto[61].

Bibliografía

Alonso Hernández, J. L., «Le monde des voleurs dans la littérature espagnole», en *Culture et marginalités au XVIe siècle,* Paris, Université de Paris VIII-Vincennes, 1973, pp. 11-40.

Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.

Alonso Hernández, J. L., *El lenguaje de los maleantes españoles de los siglos XVI y XVII. La Germanía (introducción al léxico del marginalismo),* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Alonso Veloso, M. J., *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo,* Vigo, Universidad de Vigo, 2005.

Alonso Veloso, M. J., «Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bailes de Quevedo», *Revista de Filología española,* 86, 1, 2006, pp. 31-63.

Arellano Ayuso, I., «La jácara de Pero Vázquez de Escamilla de Quevedo», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro. Actas del II Seminario Internacional sobre edición y anotación de textos del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 1991, pp. 13-45.

[60] Ver Rodríguez, 1990, p. 36.

[61] Jauralde Pou, «Introducción» a *Antología poética* de Quevedo, pp. 35-36.

Becerra Mayor, D., «El impacto burgués y la ambigüedad de linajes en Melibea y Calisto», *Verba Hispanica,* 14, 2006, pp. 21-37.
Carreira, A., «El conceptismo de las jácaras de Quevedo: "Estábase el Padre Esquerra"», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 91-106.
Cervantes, M. de, *Novela del casamiento engañoso,* en *Novela ejemplares,* ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra, 2003, vol. 2, pp. 279-295.
CORDE, *Corpus diacrónico del español,* www.rae.es
Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. I. Arellano y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
Cross, E., «La noción de novela picaresca como género desde la perspectiva sociocrítica», *Edad de Oro,* 20, 2001, pp. 85-94.
Diccionario de Autoridades, 1734. www.buscon.rae.es
Elliot, J. H., *La España imperial. 1469-1716,* Barcelona, Vicens Vives, 1965.
Fromm, E., *El miedo a la libertad,* Barcelona, Paidós, 2006.
Herrera Puga, P., *Sociedad y delincuencia en el Siglo de Oro,* Granada, Universidad de Granada, 1971.
Jauralde Pou, P., «Quevedo», en *Historia y Crítica de la Literatura Española,* Barcelona, Crítica, 1980, vol. 3, pp. 534-551.
Joly, M., «De rufianes, prostitutas y otra carne de horca», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 29, 1, 1980, pp. 1-35.
Joly, M., «La flor de la jacarandina», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 40, 1, 1992, pp. 461-475.
Marigno, E., *Jácaras. Francisco de Quevedo,* Lille, Atelier Nacional de Reproduction des Thèses, 2000.
Márquez Villanueva, F., «La actitud espiritual del *Lazarillo*», en *Espiritualidad y Literatura en el siglo XVI,* Madrid, Alfaguara, 1968.
Marx, K., *El capital,* ed. J. Prados Arrarte, Madrid, Edaf, 1972, 2 vols.
Montesinos, J. F., *Entre Renacimiento y Barroco,* Granada, Comares, 1997.
Osorio, Ó., «*La jácara de Escarramán,* de Quevedo», *Poligramas,* 21, junio, 2004, pp. 93-119.
Quevedo, F. de, *Antología poética,* ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Austral, 1986.
Quevedo, F. de, *Poesía burlesca II. Jácaras y bailes,* ed. I. Arellano, Alicante, Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2007.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Rodríguez Puértolas, J., C. Blanco Aguinaga, I. Zavala, *Historia social de la literatura española,* Madrid, Akal, 2000, vol. 1.
Rodríguez, J. C., *La literatura del pobre,* Granada, Comares, 2001.
Rodríguez, J. C., *Teoría e historia de la producción ideológica,* Madrid, Akal, 1990.

La ortografía de Quevedo: pautas para su estudio[1]

Marta Blanco
Universidad de Santiago de Compostela

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 209-227]

0. Introducción

En el Siglo de Oro la estructura fónica del español (especialmente en el consonantismo) experimenta una serie de cambios radicales, que determinó el paso del sistema fonológico medieval al moderno. En el período áureo se pierde la vieja aspirada /h/ procedente de F- inicial latina, se borra la diferencia entre las labiales /b/ y /β/, desaparece la correlación de sonoridad en las sibilantes, y se desarrollan la interdental y velar fricativas (/θ/ y /x/).

La situación de la lengua escrita en los siglos XVI y XVII podrá entenderse más fácilmente si se presenta en un marco que perfile las distintas etapas en la configuración de la ortografía del español. La primera de esas fases se sitúa en los orígenes del romance castellano, en la que la ortografía estuvo dominada por constantes alternancias y vacilaciones gráficas, debido a la ausencia de reglas y modelos establecidos. La segunda etapa se inicia en el siglo XIII y se corresponde con la tradicionalmente llamada «ortografía alfonsí», caracterizada por su sencillez, precisión y regularidad, mediante la cual el castellano alcanzó una relativa uniformidad a través de una lenta labor de selección en el uso de las letras con las que se representaban los sonidos del habla. Esta fase llega hasta finales del siglo XV, para dar paso a otra que se prolonga a lo largo de las dos centurias siguientes. En los siglos XVI y XVII, al problema ortográfico vino a sumarse otro de tipo fonético, que residía en cómo marcar en la escritura los cambios que se estaban operando en el

[1] Quisiera expresar mi agradecimiento al profesor Alfonso Rey, por haberme animado a que me acercara al estudio de la ortografía de Quevedo, además de por haberme facilitado las ediciones de los manuscritos que constituyen la base documental de este trabajo y haberme hecho valiosas observaciones y sugerencias sobre el tema.

RECIBIDO: 3-09-2008 / ACEPTADO: 17-11-2008

habla; los gramáticos y tratadistas áureos, conscientes de la anarquía ortográfica que reinaba en esa época, abogaron por una simplificación de la ortografía y propusieron distintos proyectos reformadores, pero ninguno de ellos consiguió una aceptación general[2]. La última etapa, que comienza en el siglo XVIII y llega hasta nuestros días, está condicionada por la influencia ascendente de la labor realizada por la Real Academia Española en materia ortográfica desde su fundación hasta hoy.

De acuerdo con lo anterior, el contexto en el que se encuadra la obra de Quevedo remite a un período en el que el idioma presenta una evolución muy activa. Las grandes transformaciones que sufrió el sistema fonológico de la lengua española en los siglos XVI y XVII tuvieron consecuencias inmediatas en la lengua escrita, toda vez que algunas de las pautas gráficas consolidadas en la etapa medieval dejaron de ser válidas, lo que provocó un notable caos en la escritura que no se resolvió hasta que la Academia inició una serie de reformas que derivarían en la ortografía actual.

En las páginas que siguen describimos y analizamos los usos gráficos que caracterizan la escritura de Quevedo, apoyándonos en una base documental constituida por tres textos: *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos* (manejamos la edición de Selden Rose, 1916), *Virtud Militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia* (manejamos la edición de Rey, 1985) y *Providencia de Dios padecida de los que la niegan* (Biblioteca Nacional, Vit. 7-7)[3].

1. Estudio ortográfico[4]

Hemos limitado nuestro estudio a la denominada *ortografía de la letra* y no nos detenemos, por tanto, en otros aspectos pertinentes de la escritura como son la acentuación o la puntuación. La exposición se centra en el análisis de las grafías que representan los fonemas vocálicos y consonánticos.

1.1. Las divergencias en la grafía de las vocales son escasas y se refieren a la representación de los fonemas palatal /i/ y velar /u/, de los diptongos /ai/, /ei/, /oi/ y /ui/ y de las vocales en posición átona.

1.1.1. Para transcribir el fonema vocálico palatal /i/ alternan las letras <i> (más frecuente) e <y> (menos frecuente): *igual* (*PD,* 31), *espiga* (*VM,* 59r), *casi* (*PD,* 20), *ynterpretes* (*ED,* 112r), *ty* (*VM,* 7r)[5].

[2] Al movimiento reformista impulsado por los gramáticos y tratadistas áureos se sumarían algunos poetas, entre los que cabe destacar a Fernando de Herrera. Siguiendo a Macrí (1972, pp. 435-436 y 442), la ortografía herreriana intenta conciliar dos criterios, el fonético y el etimológico, y se mueve, de acuerdo con ello, entre el acercamiento de la escritura a la pronunciación y el respeto al origen de las palabras.

[3] En la elección de las ediciones ha sido decisivo el hecho de que mantengan la grafía de los textos que reproducen.

[4] A lo largo de nuestro estudio, nos referimos a los textos analizados con las siguientes abreviaturas: *ED= España Defendida; VM= Virtud Militante* y *PD= Providencia de Dios.*

1.1.2. En la representación del fonema vocálico /u/, se emplea de forma casi sistemática las letras <v> y <u> en posición inicial e interior de palabra, respectivamente. Los ejemplos siguientes pueden servir de ilustración: *vltimo* (*ED,* 103v), *vnico* (*VM,* 46v), *vn* (*PD,* 36), *muro* (*ED,* 18r), *culpa* (*VM,* 36v), *fortuna* (*PD,* 13)[6]. En relación con el uso de la letra <v>, hay que indicar además que la conjunción disyuntiva *o* aparece escrita frecuentemente en la obra de Quevedo con <v>: *acompañan v desacreditan* (*ED,* 20v), *vestido v hornamento* (*VM,* 80v), *dulçe, v amarga* (*PD,* 46). Debe tenerse en cuenta que aunque en el siglo XVI se generaliza la variante *u* para la conjunción *o,* solo en el período moderno el uso de esa variante queda restringido a aquellos casos en los que la palabra que le precede comienza por /o/[7].

1.1.3. En los diptongos decrecientes /ai/, /ei/ y /oi/, el elemento semivocálico palatal se grafía siempre con <i> en las combinaciones /ai/ y /oi/: *cambrai* (*VM,* 80v), *aire* (*PD,* 17), *ai* (*hay*) (*ED,* 84r), *doi* (*VM,* 66r), *soi* (*ED,* 138r), *oi* (*hoy*) (*PD,* 67); en el diptongo /ei/, en cambio, alternan las grafías <i> e <y>: *buei* (*ED,* 10v), *reinar* (*VM,* 45v), *seis* (*PD,* 66), *deleyte* (*ED,* 22v), *ley* (*VM,* 44v), *rey* (*PD,* 64).

1.1.4. El diptongo /ui/ se escribe casi siempre con <uii>: *cuiidado* (*VM,* 7r), *juiicio* (*PD,* 7), *muii* (*ED,* 25v), *ruiido* (*PD,* 36). En la combinación tautosilábica de /u/ con /i/, en la que existe igual grado de abertura, el núcleo silábico lo constituye la vocal que posee mayor intensidad, es decir, la que recibe el acento, y en los inacentuados predomina siempre la segunda vocal[8]; de acuerdo con lo anterior, la combinación <uii> con la <i> duplicada podría ser interpretada como un intento de reflejar en la escritura que la segunda vocal del diptongo es la que ocupa la posición nuclear.

1.1.5. La grafía de algunas voces con hiato romance documentadas en los textos seleccionados reflejan fenómenos habituales en el habla vulgar como los siguientes:

a. Pérdida de uno de los elementos de la secuencia vocálica: la secuencia /ee/ se reduce a /e/, como en *cre* (*PD,* 12), *ler* (*ED,* 24r) y *poser* (*ED,* 55v); por su parte, en las sucesiones de tres vocales en las que la tónica es una cerrada, se pierde en ocasiones la primera vocal, como en *bía* (por *veía*) (*VM,* 73v) y *vias* (por *veías*) (*PD,* 64).
b. Reducción de hiatos a diptongos con la consiguiente alteración de timbre de la segunda vocal, como en *cai* (por *cae*) (*VM,* 45r), *trai* (por *trae*) (*ED,* 48r; *PD,* 8).

[5] Algunos tratadistas áureos como Alemán y Correas rechazaron la alternancia vocal-consonante de <i>-<y> y abogaron por el empleo exclusivo de <i> para /i/ (ver Alemán, *Ortografía,* fol. 30 y Correas, *Arte,* fol. 25r).

[6] Las propuestas de reforma impulsadas por algunos tratadistas áureos defendían el uso exclusivo de <u> para /u/ (ver Nebrija, 1492, fols. 11r y 11v, Alemán, *Ortografía,* fol. 30 y Correas, *Arte,* fols. 32v y 33r).

[7] Sobre la generalización en el período áureo de la variante *u* para la conjunción *o,* ver Keniston, 1937, p. 666.

[8] Ver Navarro Tomás, 1990, §66 y Gil Fernández, 1988, p. 91.

1.1.6. Las vacilaciones de timbre en las vocales átonas son muy frecuentes. Los casos de variación documentados en los textos analizados responden a alternancias del tipo /e/-/i/, /e/-/o/ y /o/-/u/.

1.1.6.1. /e/ > /i/ y /i/ > /e/

- *Criador* (*VM,* 9r, 61v). El DCECH (*s.v.*) señala que la distinción actual entre *criar* y el cultismo *crear* es muy tardía, que aplicado a la Divinidad predomina todavía *criar* en el Siglo de Oro, y que aún hoy se emplea en el lenguaje arcaizante de las oraciones y la predicación. En el *Diccionario de Autoridades* (*s.v.*) solo figura como lema *criador,* con el sentido de 'atributo que solo se da a Dios como hacedor de todas las cosas'.
- *Difinir* (*VM,* 3r), *difinición* (*VM,* 50v). El *Diccionario de Autoridades* recoge una entrada para cada variante, pero las formas con /i/ se definen por remisión.
- *Distilar* (*VM,* 14v). En el *Diccionario de Autoridades* (*s.v.*) figura una entrada para cada variante, pero la entrada con /i/ es un reenvío a la entrada con /e/, en la que se apunta que *destilar* «se dice también *distilar*».
- *Inviar* (*VM,* 75r). El *Diccionario de Autoridades* (*s.v.*) recoge una entrada para cada variante y sobre *inviar* dice que es «lo mismo que *enviar,* que es lo que más se usa».
- *Imbidia* (*ED,* 92r), *inuidiar* (*VM,* 4r), *invidioso* (*PD,* 15). En el *Diccionario de Autoridades* (*s.v.*) figura una entrada para cada variante y acerca de las formas con /i/ señala que «son lo mismo que *envidia, envidiar* y *envidioso*».
- *Escreuir* (*VM,* 41r, 60r). El DCECH (*s.v.*) indica que la forma *escrevir* fue muy frecuente hasta el siglo XVI en la lengua literaria y después en la vulgar. En el *Diccionario de Autoridades* figura solo el lema *escribir*.
- *Licion* (*ED,* 78v). El DCECH (*s.v.*) documenta la variante *licion* desde el español arcaico y señala que todavía se empleaba en el Siglo de Oro. El *Diccionario de Autoridades* recoge una entrada para cada variante, pero la forma con /i/ se define por remisión.
- *Lijítimo* (*VM,* 5v). El DCECH (*s.v.*) apunta que la forma *ligítimo* se usaba en el Siglo de Oro. En el *Diccionario de Autoridades* ya no figura *ligítimo* como lema.
- *Quiriendo* (*VM,* 26r).
- *Tírmino* (*ED,* 9r). Ni el DCECH ni el *Diccionario de Autoridades* hacen referencia a la variante *tírmino*.
- *Rezebir* (*VM,* 17r). El DCECH (*s.v.*) indica que la forma común en la Edad Media era *reçebir*. En el *Diccionario de Autoridades* no figura el lema *recebir*.

1.1.6.2. /o/ > /e/

- *Escuro* (*ED,* 94r; *VM,* 18v; *PD,* 31). El DCECH (*s.v.*) apunta que en castellano medieval la forma más general fue *escuro,* mientras que

en el Siglo de Oro la variante más cercana al latín, *oscuro,* ganó terreno y alternaba en el período clásico con la latina *obscuro.* En el *Diccionario de Autoridades* se da preferencia a la forma más latinizante y figura el lema *obscuro* (pero no *oscuro*); también hay una entrada para la variante *escuro* que se define por remisión.

1.1.6.3. /o/ > /u/ y /u/ > /o/

- *Cudizia* (*ED,* 42r), *cudizioso* (*ED,* 20v). En el *Diccionario de Autoridades* (*s.v.*) figura una entrada para cada variante y sobre las formas con /u/ se dice que «son lo mismo que *codicia, codiciar* y *codicioso*».
- *Sepoltura* (*VM,* 34v; *PD,* 69). El DCECH (*s.v.*) señala que la variante *sepoltura,* empleada en el español arcaico y medieval, era considerada vulgar ya en el siglo XVI. En el *Diccionario de Autoridades* solo figura como lema *sepultura.*

1.2. En la grafía del consonantismo son varias las cuestiones analizadas: en primer lugar, nos detenemos en los viejos sistemas de uso de <b> y <v> (o <u>), de <ç> / <c> y <z>, de <s-> / <-ss-> y <-s->, y de <x> y <g^{e,i}> / <j> con los que se transcribían las antiguas labiales y sibilantes medievales[9]; en segundo lugar, examinamos la representación de los fonemas /j/ y /g/ y de los grupos consonánticos cultos; en tercer lugar, atendemos a los distintos valores de la letra <h>, a la <s> líquida, a diferentes alternancias gráficas y a las llamadas grafías cultas.

1.2.1. En relación con las grafías <b> y <v> (o <u>), centraremos nuestra atención en tres contextos distintos: posición inicial, interior débil e interior fuerte.

1.2.1.1. La ortografía de Quevedo no practica el viejo reparto de <b> y <v> (o <u>) ni en posición inicial ni en interior débil, toda vez que en esa época dicha distinción gráfica no remitía ya a una diferencia fónica[10]. Los ejemplos de la siguiente tabla pueden servir de ilustración:

[9] Téngase en cuenta que la escritura castellana había consagrado desde el siglo XIII el uso de <b> para /b/ y de <v> o <u> para /β/, el de <ç> o <c^{e,i}> para /t̪s̪/ y de <z> para /d̪z̪/, el de <s-> / <-ss-> para /s/ y <-s-> para /z/, y el de <x> para /ʃ/ y de <j^{a,o,u}>, <i^{a,o,u}> y <g^{e,i}> para /ʒ/. Pero, debido a la generalización en el período áureo de la indistinción en las labiales y en las sibilantes, las pautas por las que se regía la representación gráfica de esos fonemas dejaron de tener validez al no responder a las nuevas necesidades fónicas que imponía la lengua, lo que derivó en frecuentes confusiones gráficas que no fueron superadas hasta que la Real Academia Española dictó sus primeras normas en materia ortográfica.

[10] Las ideas ortográficas de tratadistas del XVII apuntan en una dirección que se aleja de lo que en un principio cabría esperar, pues no reflejan los cambios que debían estar produciéndose en el habla: Alemán y Correas siguen manteniendo la distinción gráfica entre <b> y <v> en un momento en el que la confusión de las labiales debía de ser un proceso ya concluido (ver Alemán, *Ortografía,* fols. 51, 51v y 73v, y Correas, *Arte,* fols. 20r y 33r). Aun cuando desde la tradición hispana existe diversidad de opiniones en torno al inicio y cumplimiento del proceso de confusión entre /b/ y /β/, la más extendida define dicho proceso como sigue: a) primitivo en el Norte, en donde estaba cumplido antes del siglo XV; b) más moderno en el Centro y Sur, en donde no se generalizaría hasta el siglo XVI. Ver Lapesa, 1981, §§ 53_4 y 92_2, Alarcos, 1991, pp. 258 y 269-270, Alonso, 1972a, p. 251 y Cano Aguilar, 2004, p. 830.

Tabla 1. Las grafías <b> y <v> (o <u>) en posición inicial e interior débil

Uso de <v-> o <u-> por <b->	Étimo	Uso de <b-> por <v-> o <u->	Étimo
vajar (*ED,* 127r)	*BASSIARE	bender (*VM,* 29v)	VĔNDĔRE
valanza (*VM,* 52r)	*BĪLANCIA	ber (*PD,* 40)	VĪDĒRE
vatalla (*VM,* 5r)	BATTUALIA	berdad (*VM,* 7r)	VĒRĪTĀTE
vestia (*PD,* 17)	BĒSTĬA	benir (*PD,* 22)	VĔNĪRE
voca (*VM,* 74r)	BŬCCA	biejo (*ED,* 102v)	VĔTŬLUS
Uso de <-v-> o <-u-> por <-b->	**Étimo**	**Uso de <-b-> por <-v-> o <-u->**	**Étimo**
alauar (*ED,* 106r)	ALAPARI	beber (*VM,* 68v)	BĪBĔRE
aurir (*ED,* 128v)	APERIRE	caballo (*ED,* 9v)	CABALLUS
cauello (*PD,* 18)	CAPĬLLUS	deber (*PD,* 69)	DĒBĒRE
lova (*ED,* 17v)	LŬPUS	llebar (*VM,* 74v)	LĔVĀRE
reçiuir (*VM,* 25v)	RECĪPĔRE	obexas (*PD,* 17)	OVĬCŬLA

A pesar de lo anterior, la lengua escrita de Quevedo muestra tímidos intentos encaminados a poner orden en el uso de las letra <b>, <v> (o <u>). Los ejemplos documentados en los que se observa cierta regularidad gráfica remiten a la representación de la desinencia de imperfecto de indicativo -*aba* (< -ĀBA) y del sufijo -*ivo* (< -IVUS). Nuestro análisis gráfico revela que para esos casos se emplean mayoritariamente las letras <v> o <u> en *España Defendida* (*andauan,* 111v; *llamavan,* 44r; *fujitiuo,* 136r), mientras que en *Virtud Militante* y en *Providencia de Dios* se usa casi siempre la letra <b> (*daban, VM,* 42r; *quitaba PD,* 26; *ofensibo, VM,* 32v; *sensitibo, PD,* 14).

1.2.1.2. En posición interior fuerte en contacto con nasal, se emplea mayoritariamente la letra <b> en las voces compuestas cuyo segundo componente comienza por <b> (serie 1), en las voces simples que originariamente llevan <mb> (serie 2), y en las voces que presentan el grupo consonántico romance /mbr/ (serie 3); frente a esto, en las palabras que presentan las partículas *con* y *en* (serie 4), o un segundo componente que empieza por <u> (serie 5) alternan las grafías <b> y <v> / <u>:

Tabla 2. Las grafías <b> y <v> (o <u>) en contacto con nasal

Ejemplo			Étimo
Serie (1)	combater (*ED,* 36v; *VM,* 32r; *PD,* 49)		Deriv. de *batir* < BATTUĔRE
Serie (2)	ambizion (*ED,* 3v)		AMBITIONE
	miembro (*VM,* 7r)		MĔMBRUM
Serie (3)	costumbre (*ED,* 37v)		COSTŪMĪNE
	nombre (*VM,* 56v)		NŌMĪNE
Serie (4)	imbidia (*ED,* 92r)	invidia (*PD,* 21)	ĬNVĪDĬA
	embiar (*VM,* 37v)	enviar (*ED,* 63v)	ĬNVĬĀRE
Serie (5)	combenir (*VM,* 19r)	convenir (*ED,* 21)	CONVENIRE
		convertir (*VM,* 21)	CONVERTĔRE
		convencer (*VM,* 21)	CONVĬNCĔRE

1.2.1.3. En posición interior fuerte en contacto con líquida, la labial ante líquida se grafía siempre con <b> (*niebla, ED,* 34v; *noble, PD,* 8; *libre, VM,* 24v; *pobre, PD,* 56); por su parte, la labial detrás de líquida se escribe mayoritariamente con <v> o <u> (*polvo, ED,* 34v; *salvar, PD,* 62; *ciervo, ED,* 34v; *seruir, PD,* 31), excepto en aquellas voces que por tradición han mantenido la grafía etimológica (*árbol, ED,* 11v; *carbón, VM,* 6v; *turbar, PD,* 31).

1.2.2. En la ortografía de Quevedo no se practican los sistemas de uso <c> / <ç> y <z>, <s-> / <-ss-> y <s>, y <x> y <i> / <j> / <g$^{e, i}$> (téngase en cuenta que en el siglo XVII ya no funcionaba la oposición sorda / sonora en las sibilantes y que, por tanto, esas distinciones gráficas no se correspondían con diferencias fónicas)[11] y, en su lugar, constatamos diversos ensayos de organización del uso de esas letras.

1.2.2.1. Nuestro análisis gráfico pone de manifiesto que la distribución gráfica tradicional de <ç> / <c> y <z> no se emplea en la lengua escrita de Quevedo[12], al tiempo que deja entrever una reorganización en el uso de esas letras, según la cual algunas voces se escriben casi siempre con <z> o casi siempre con <c> / <ç> (dependiendo de los textos). Los ejemplos recogidos en la siguiente tabla pueden servir de ilustración:

Tabla 3. Las grafías <ç>/<c> y <z>

Posición inicial		
Uso de <z> por <ç>/<c>		
zena (*VM,* 70v)	zevada (*ED,* 69r)	zierto (*ED,* 137r)
zeniza (*PD,* 22)	zeñir (*VM,* 3r)	zimiento (*VM,* 56r)

Posición interior			
Uso de <z> por <ç>/<c>		Uso de <ç> o <c> por <z>	
alcanzar (*ED,* 15v)	conzeder (*PD,* 29)	decir (*ED,* 39v; *PD,* 44)	
cárzel (*VM,* 68v)	fuerza (*VM,* 17v)	satisfacer (*VM,* 21v; *PD,* 72)	
conzebir (*PD,* 13)	rezibir (*ED,* 1v)		

Uso de <c>/<ç> o <z> (dependiendo de los textos)			
	ED	*VM*	*PD*
Verbos derivados en *-ecer* < –SCĔRE	nazer, 3v	parezer, 78r	padecer, 11 conozer, 51
Voces con el sufijo patrimonial *-ança* (<-ANTĬA)	alabanza, 9v	andanza, 47v	venganza, 37
Voces con el sufijo patrimonial *-eza* (< -ĬTĬA)	fortaleza, 17v	flaqueza, 56r	grandeza, 22

[11] Desde la tradición hispana se sostiene que la confusión de sibilantes sordas y sonoras fue temprana en el Norte, y que la extensión y generalización del cambio al resto peninsular tuvo lugar antes de finalizar el siglo XVI. Ver Menéndez Pidal, 1940, § 35bis$_6$, Martinet, 1974, pp. 453 y 454, Alarcos, 1991, p. 270 y 1988, p. 53, Catalán, 1982, p. 114, Alonso, 1972b, p. 141, Lloyd, 1993, p. 428, Penny, 2000, pp. 42-45 y Cano Aguilar, 1988, p. 238 y 2004, pp. 836 y 837.

[12] La mayoría de los tratadistas del siglo XVII no mantienen la distinción <ç> / <c> y <z>. En su proyecto de reforma ortográfica, Correas suprime la letra <ç> y, en su lugar, usa la letra <z> para /ș/ (ver Correas, *Arte,* fol. 35r).

	ED	*VM*	*PD*
Voces con el sufijo patrimonial *-izo* (< -ĬCIU)	advenedizo, 123v	enfermizo, 55r	
Voces con el sufijo culto *-izar* (< -IZĀRE)	fertilizar, 9v	canonizar, 50v	
Voces con el sufijo culto *-acio* (< -ATĬU)		espazio, 3r	
Voces con el sufijo culto *-encia* (< -ĔNTĬA)	obedienzia, 128r	dolenzia, 26r	prudençia, 8
Voces con el sufijo culto *-ancia* (< -ANTĬA)	abundanzia, 124r	gananzia, 71v	ignorançia, 40
Voces con el sufijo culto *-icio* (< -ĬTĬU, -ĬCĬU)	ofizio, 130v	servizio, 75v	venefiçio, 31
Voces con el sufijo culto *-icia* (< -ĬTĬA)	codizia, 42r	avarizia, 78v	justiçia, 26
Voces con el sufijo culto *-ción* (< –TĬŌNE)	adorazión, 125r	obligazión, 36r	salvazión, 61

Asimismo, hemos documentado algunos ejemplos en los que tiene lugar el cambio de <c> por <s> (*lisencia / lisenzia, ED,* 11v; *VM,* 20v; *lisenciado, ED,* 47v), y de <s> por <z> o <ç> (*Inquiziçion, ED,* 102v; *çufrir, VM,* 25r; *zufrir, ED,* 127v; *VM,* 82r; *PD,* 71; *zufrimiento, ED,* 11r; *inzufrible, VM,* 74v). Estos casos remiten a la igualación fonemática experimentada desde antiguo por las sibilantes predorsodentales y alveolares en la zona meridional de la Península, de la que derivaron los fenómenos modernos de seseo y ceceo.

1.2.2.2. El fonema /s/ se escribe siempre con <s>[13]: *eso* (*VM,* 3v), *hueso* (*PD,* 18), *llamase* (*ED,* 42v), *cosa* (*PD,* 10), *esposo* (*VM,* 28r), *mentiroso* (*ED,* 44v). Las únicas excepciones a esta pauta gráfica las encontramos en la terminación culta del superlativo *-ísimo* (< -ĬSSIMUS) y en algunos cultismos, grafiados siempre con <ss>: *agudíssimo* (*VM,* 3r), *hermosissimo* (*PD,* 22), *valerosíssimo* (*ED,* 57r), *dissimilar* (*VM,* 19v), *impression* (*ED,* 38v)[14].

1.2.2.3. En la ortografía de Quevedo no se utiliza el viejo reparto de <x>, <g$^{e, i}$> y <j> y, en su lugar, el uso de esas letras se ajusta a distintos criterios gráficos (dependiendo de los textos)[15]. En *España Defendida* se emplea mayoritariamente la grafía <j> (*judíos,* 63v; *quejarse,* 88v; *viejo,*

[13] Frente a las noticias de los gramáticos del siglo XVI que atestiguan una articulación distinta para los sonidos grafiados con <-ss-> y <-s->, los informes de la mayoría de los tratadistas del siglo XVII muestran que la igualación entre [s] y [z] era un fenómeno ya cumplido en los inicios de esa centuria. Así, Alemán suprime la <ss> y propone para la representación de /s/ la «s larga» <ſ> y la «s pequeña» en posición inicial y en posición final de palabra o sílaba, respectivamente; por su parte, Correas prescinde de la s doblada (<ss>) y transcribe /s/ con <s> (ver Alemán, *Ortografía,* fols. 69v y 70 y Correas, *Arte,* fol. 31v).

[14] En su *Ortografía castellana,* Alemán (*Ortografía,* fol. 12) sanciona el uso de <ss> en el superlativo: «Si en el superlativo la voz no hiere más de una *s,* ¿para qué tengo de poner dos ni dezir *boníssimo,* siendo durísimo a el oído sufrir tan arrogantes eses?».

[15] Los proyectos de reforma de Alemán y Correas contemplan una reorganización en el uso de las letras <x>, <j> y <g>. Alemán (*Ortografía,* fol. 57) propone el empleo de <j> para /ʃ/, excepto en posición final, donde usa <-x>; por su parte, Correas (*Arte,* fol. 33v) defiende el uso de la letra <x> para /ʃ/.

138r); en *Virtud Militante* las grafías <x> o <j> se reparten según el contexto fónico, y se utiliza casi siempre <j> en posición inicial y <x> en posición interior intervocálica (*juez,* 55r; *exemplo,* 42r; *oxo,* 10v); por último, en *Providencia de Dios,* el uso mayoritario corresponde a la letra <j> en posición inicial, mientras que en posición interior intervocálica alternan la <x> y la <j> (*jurar,* 12; *dejar,* 19; *mexillas,* 18; *mexor,* 45; *orejas,* 48).

1.2.3. El fonema fricativo palatal sonoro /j/ se grafía con las letras <i> o <y>, si bien el uso mayoritario corresponde a la letra <i>, como muestran los siguientes ejemplos: *ia* (*PD,* 65), *cuio* (*VM,* 80v), *maior* (*PD,* 20), *bueies* (*ED,* 25r), *suio* (*PD,* 17), *tuio* (*VM,* 7r), *yo* (*PD,* 72), *rayo* (*ED,* 11v), *reyes* (*VM,* 14v).

1.2.4. En la representación del fonema oclusivo velar sonoro, se emplea mayoritariamente la letra <g> ante cualquier vocal para /g/[16]: *lugar* (*ED,* 79v), *algo* (*VM,* 48v), *figura* (*ED,* 66r), *gerra* (*ED,* 124v), *giar* (*VM,* 5v), *jugete* (*PD,* 14).

1.2.5. En la historia de la ortografía del español, la <h> ha sido un grafema plurivalente y ha desempeñado varias funciones. En este apartado nos detenemos, precisamente, en el análisis de algunos de los valores gráficos de esta letra.

1.2.5.1. La <h> para la vieja aspirada /h/ (< F- inicial latina) era en la época de Quevedo una letra muda sin ningún valor fónico, y ya no representaba la aspiración laríngea que en otros estadios de lengua le había correspondido. A pesar de ello, en los textos analizados se usa mayoritariamente esta letra tanto en posición inicial como en posición interior en palabras compuestas. Los ejemplos siguientes pueden servir de ilustración: *hablar* (*PD,* 8), *hambre* (*VM,* 47r), *herir* (*PD,* 36), *hermoso* (*ED,* 88r), *hincar* (*VM,* 36r), *humo* (*VM,* 57r), *ahogar* (*PD,* 67), *rehusar* (*VM,* 17v).

1.2.5.2. Se observa la reposición en la escritura de la letra <h> para H latina de acuerdo con la etimología: *heredar* (*ED,* 127r), *historia* (*PD,* 40), *hora* (*VM,* 28r), *anhelar* (*VM,* 55r), *cohorte* (*ED,* 59r), *prohibir* (*VM,* 59v)[17]; esta tendencia dio lugar a numerosas ultracorrecciones, como dejan ver los siguientes ejemplos: *herror* (*PD,* 29), *hojo* (*ED,* 7v), *hornamento* (*VM,* 80v).

1.2.5.3. La lengua escrita de Quevedo se muestra continuadora de la tradición, y las palabras con diptongo /ue/ en posición inicial se grafían con la combinación <hue>[18]: *huerta* (*ED,* 23r), *huerto* (*VM,* 82v), *huesso* (*PD,* 18), *huésped* (*ED,* 12r). Además, hemos documentado algunos ejemplos en los que el diptongo /ue/ se escribe con la combinación <gue>, como en *güele* (*VM,* 6r), *güesped* (*VM,* 38r), *guerta* (*ED,* 22v), *guerto* (*ED,*

[16] Varios tratadistas áureos rechazaron el uso de la <u> «muerta» cuando la <g> se combinaba con <e, i> y, en su lugar, defendieron el uso de <g> ante todas las vocales para /g/ (ver Alemán, *Ortografía,* fol. 56v y Correas, *Ortografía,* fols. 17 y 18).

[17] No obstante, nuestro análisis gráfico revela que ciertas palabras se grafían siempre o casi siempre sin <h> etimológica: *oi* (por hoy) (*VM,* 46v), *abitar* (*ED,* 34v), *aber* (*ED,* 92r), *aora* (*PD,* 18).

23r), *gueso* (*PD,* 31); el uso de <g> ante <ue> en estos casos debe ser visto como reflejo gráfico de un proceso fónico propio del habla vulgar, según el cual en posición inicial de palabra la semiconsonante velar sufre un proceso de consonantización y se convierte en una oclusiva /g/[19].

1.2.6. Se advierte una gran inestabilidad en la representación de las voces con prótesis vocálica ante /s/ más consonante, escritas unas veces con <e-> y otras sin ella, como muestran los siguientes ejemplos: *escribir* (*ED,* 66v) / *scribir* (*ED,* 94r), *espina* (*VM,* 17r) / *spina* (*VM,* 32r), *espíritu* (*PD,* 10) / *spíritu* (*PD,* 57), *estrella* (*PD,* 16), *special* (*VM,* 43r).

1.2.7. Los datos muestran algunas alternancias gráficas muy habituales en el idioma desde etapas tempranas: uso de <i> e <y> para el valor vocálico (/i/) y consonántico (/j/), como en *virtud* (*PD,* 69), *aquy* (*ED,* 113r), *raio* (*VM,* 61v) y *leyes* (*PD,* 40); empleo de <u> y <v> con valor vocálico (/u/), como en *muro* (*VM,* 3r) y *vsura* (*PD,* 22); y uso de <r> y <rr> para /r/ cuando la vibrante se haya en posición inicial de palabra: *rraro* (*VM,* 43v) / *raro* (*VM,* 10v); *rrico* (*ED,* 42r) / *rico* (*VM,* 128v); *rrio* (*ED,* 47r) / *rio* (*ED,* 26v).

1.2.8. Las denominadas grafías cultas o latinizantes son de uso muy frecuente en la ortografía de Quevedo:

a. Los textos analizados atestiguan la duplicación de <bb>, <cc>, <ll> y <mm> que, en algunas de las voces documentadas, alternan con las grafías simples correspondientes[20]:

[18] En la grafía medieval era muy habitual el uso de la letra <h> ante <ue> para representar el diptongo /ue/ en posición inicial. Como la letra <u> tenía en esa etapa de la lengua valor vocálico (/u/) y consonántico (/β/), la <h> en esos casos cumplía una función diacrítica, que consistía en marcar el carácter vocálico de <u> cuando le seguía una vocal, evitando así lecturas erróneas del tipo [βeso] (<uesso>) por [weso] (<huesso>).

[19] De esta pronunciación vulgar hay ejemplos manuscritos desde fines del siglo XIV y comienzos del XV: *guérfano, guerta, guerto, guesped* (*Fuero Viejo de Castilla*), *guerto, gueso* (ms. de *Sem Tob*) *guerta* (*Tamorlán*) (ver Lapesa, 1981, §1165); asimismo, los informes de algunos tratadistas áureos dan cuenta de dicha pronunciación: «Tanbien la escriven superflua [la letra <h>], i muda en algunas palabras al prinzipio, como […] en las que de Latin mudan la *o* primera en ditongo *ue,* para no hazer la *u* consonante, como *huele, huevo, huerta, hueso*. Mas […] á estotros ponemos ga para dezillos con mas descanzo: *guele, guevo, guerta, gueso*» (Correas, *Arte,* fol. 24r).

[20] Debe tenerse en cuenta que estamos ante un fenómeno gráfico y no fonético y que, por tanto, las voces escritas con consonantes dobles no se diferencian fónicamente respecto de las escritas con consonantes simples (excepto <ll> para /ʎ/).

Algunos tratadistas áureos sancionan el uso de las letras dobles. En relación con el empleo de <ll>, Nebrija apunta: «De aquí se convence el error de los que escriven en castellano *illustre, sillaba* con doblada *l,* por que assí se escriven estas diciones en latín» (Nebrija, 1492, fol. 15v); por su parte, Correas dice que «hazen mal algunos inxenios estudiantados en escrivir en Rromanze con dos *eles* los nombres Latinos, que alla las tienen […], no advirtiendo que en Latin las sonamos por una, i que nuestra *lle* tiene sonido diferente, i ansi se deven escrivir como io los llevo escritos con una *l*» (Correas, *Arte,* fol. 26v). Respecto al uso de <cc> y <ff>, Alemán (*Ortografía,* fol. 19v) defiende que se escriba *pecados* y no *peccados, ofrecimiento* y no *offrecimiento.*

Tabla 4. Consonantes dobles

conservación		reducción	étimo
<bb>	abbad (*VM,* 46v)		ABBĀTE
<cc>	ecclesiástico (*VM,* 18r)	eclesiástico (*VM,* 72r)	EKKLĒSIASTIKÓS
	peccado (*PD,* 36)	pecado (*ED,* 127v)	PECCĀTUM
	peccar (*PD,* 26)	pecar (*VM,* 29v)	PECCĀRE
<ll>	illuminada (*VM,* 41r)		ILLUMINARE
	illustre (*ED,* 95r)		ILLUSTRIS
<mm>	epigramma (*VM,* 78r)		EPIGRAMMA
	inflammar (*VM,* 58v)		INFLAMMARE
	summo (*PD,* 5)	sumo (*ED,* 49r)	SŪMMUS

b. Son muy frecuentes las adaptaciones gráficas de raíz latina <ch>, <ph> y <th> para las aspiradas griegas, y es poco habitual el uso de las letras simples <c>, <f> y <t> para estos casos[21]. Los ejemplos recogidos en la siguiente tabla pueden servir de ilustración:

Tabla 5. Los dígrafos <ch>, <ph> y <th>

	Dígrafo	letra simple	Étimo
<ch>	architecto (*VM,* 56r)		ARCHITECTUS
	choro (*VM,* 14v)		CHŎRUS
	christiano (*PD,* 68)		CHRISTIANUS
	Christo (*ED,* 39v)	Cristo (*ED,* 85v)	CHRISTUS
	monarcha (*PD,* 11)	monarca (*VM,* 14v)	MONÁRKHĒS
<ph>	blasphemia (*VM,* 60v)		BLASPHEMIA
	nimpha (*ED,* 15v)		NÝMPHĒ
	philosopho (*PD,* 9)		PHILÓSOPHOS
	propheta (*VM,* 44v)		PROPHĒTA
	triumpho (*ED,* 7v)		TRIŬMPHUS
<th>	authentico (*VM,* 68v)		AUTHENTĪCUS
	cathedra (*ED,* 102v)		CATHĒDRA
	cathólico (*PD,* 53)	católico (*ED,* 18r)	CATHOLĪCUS
	theatro (*VM,* 69v)		THEĀTRUM
	thesoro (*PD,* 47)	tesoro (*ED,* 101r)	THESAURUS

[21] Pese al fonetismo declarado y reconocido por los distintos autores, muchos de los gramáticos del siglo XVI defienden el uso de grafías etimológicas: Nebrija (1517, fol. 9v) mantiene en la escritura los dígrafos <ph> y <th> (*philosopho, thalamo*), aunque «pronunciamos «f», «t» sotil»; Venegas (1531, [17]) añade a las veintiuna letras que el castellano toma del latín los dígrafos <ch>, <ph>, <rh> y <th> para transcribir los helenismos (*chorus, physicus, rhetor* y *thalamus*); por su parte, Villalón (1558, pp. 70-72) sostiene que una de las pronunciaciones de la letra <ch> es igual a la de <c> y <q>, esto es, [k] como *en Charlos, Chançiller;* tan solo Valdés (1535, fol. 179) prescinde del dígrafo <ph> que sustituye por <f>. Frente a esto, los tratadistas del siglo XVII, fieles al principio fonético, evitan las grafías etimológicas: Alemán (*Ortografía,* fols. 59v, 65 y 65v) defiende el uso de <c> y <f> en lugar de <ch> y <ph> (*Cristo, filosofia*); Jiménez Patón (1614, fol. 48r) sustituye <ph> por <f>; por su parte, Correas (*Arte,* fols. 41r y 41v) censura el empleo de <ch> y <ph> y propone que para estos casos se usen las letras simples <k> y <f>, respectivamente (*Akiles, makina, Dafne, filosofo*).

Además, hemos documentado algunos ejemplos en los que los dígrafos <ch> y <th> son empleados contra la etimología: *alphabetho* (< ALPHABĒTUM) (*ED,* 65v), *charidad* (< CARĬTĀTEM) (*PD,* 84), *christal* (< CRYSTALLUS) (*PD,* 13), *hipochresía* (< HYPOKRISÍA) (*VM,* 43v), *sepulchro* (< SEPŪLCRUM) (*VM,* 26v). Estos casos pueden ser explicados por la tendencia tan arraigada en la lengua desde antiguo a mantener en la escritura esos dígrafos cultos, lo que propició que su uso se extendiera a contextos no etimológicos.

c. Para /k^{w}/ se emplea siempre el dígrafo <qu> tanto en las voces patrimoniales (*qual, ED,* 47v; *quando, VM,* 87v; *quanto, PD,* 23; *quatro, PD,* 17), como en los cultismos (*delinquente, PD,* 34; *quaderno, VM,* 2v; *questión, ED,* 100r).

d. Por último, hemos documentado algunas voces que mantienen rasgos propiamente latinos que no remiten a ninguno de los casos anteriormente descritos: uso de la grafía culta <ti> por <ci>, como en *otio* por *ocio* (*ED,* 124r), *vitios* por *vicios* (*VM,* 75v), *corruptión* por *corrupción* (*VM,* 6v), *presumptión* por *presunción* (*VM,* 43v), *resurrection* por *resurrección* (*PD,* 66) y *traductión* por *traducción* (*VM,* 15v)[22]; conservación de las oclusivas dental y velar sordas intervocálicas latinas sin sonorizar: (*sacratíssimo, ED,* 26v).

1.2.9. En la evolución que conduce al español medieval, muchos de los grupos consonánticos latinos recibieron un tratamiento regular, según el cual se redujeron a fonemas simples. Pero en el siglo XV y en los Siglos de Oro entraron en la lengua muchas voces tomadas del latín escrito que contenían grupos cultos, lo que planteó un problema porque dichos grupos no se adaptaban a la estructura silábica más frecuente en español, consonante + vocal. Durante todo el período clásico se mantuvo la contienda entre conservar los grupos consonánticos cultos o adecuarlos a la estructura fónica del español, reduciéndolos generalmente mediante la pérdida de la primera consonante. En los textos escritos se observan ambos procesos (reducción y conservación) aplicados a una misma palabra (*conceto / concepto*), y esa diversidad de formas no fue resuelta hasta que la Academia realizó la elección normativa de las variantes más latinizantes con el grupo consonántico mantenido.

En relación con esta cuestión, la ortografía de Quevedo muestra las vacilaciones gráficas habituales en la lengua escrita de su época entre reproducir el grupo consonántico de la palabra latina adoptada, o reducirlo eliminando una de las consonantes del grupo[23]:

a. En el grupo consonántico /kt/, la solución gráfica más frecuente corresponde a la conservación del grupo (*carácter, ED,* 65v; *defecto, VM,* 43r; *docto, PD,* 18), que alterna con casos de reducción por pérdida del elemento en posición implosiva (*dotor, ED,* 93v; *vitoria, VM,* 10r).

[22] El uso de la grafía latinizante <ti> por <ci> está atestiguado en la etapa medieval (*generation* o *generacion*), y en manuscritos de Nebrija de inicios del siglo XVI (*redemption, resurectión*) (ver Rosenblat, 1951, p. XIX).

b. Para el grupo consonántico /gn/ son varias las posibilidades de representación: la conservación (<gn>), la pérdida de la primera consonante de la combinación consonántica (<n>), o la aparición de un elemento distinto a <g> en posición implosiva (<cn>); además, también hemos documentado algún caso de ultracorrección (*ignoçençia* por *inocencia*, *VM,* 58r). La solución gráfica mayoritaria corresponde a la del grupo mantenido (*benigno, VM,* 25v; *ignorar, ED,* 33v; *magnifico, PD,* 22), mientras que los casos de reducción son poco frecuentes (*sinificar, ED,* 17r; *inorante, ED,* 7r); respecto a la variante <cn> (*sicnifica, ED,* 70v; *repucnanzia, VM,* 22v), debe tenerse en cuenta que la fricativa [ɣ] suele adquirir una articulación oclusiva en contacto con otras consonantes[24], lo que explicaría la sustitución de <g> por <c> en la solución <cn>.

c. El grupo consonántico /mn/ se escribe siempre con <mn>: *calumnia* (*VM,* 20r), *himno* (*ED,* 107r), *omnipotente* (*PD,* 53).

d. Las soluciones gráficas para el grupo consonántico /ks/ se reparten entre la conservación y la pérdida del primer elemento de la combinación consonántica. En posición interior intervocálica, el grupo se conserva y se escribe con la letra <x> (*examen, ED,* 136v; *próximo, VM,* 35v; *texto, PD,* 24); en posición interior fuerte, hay una vacilación entre el grupo mantenido, grafiado con <x> o <xs> (*exceder, PD,* 48; *extremo, ED,* 19r; *exstingir, VM,* 58v; *sexso, PD,* 19), y el grupo reducido, escrito con <s> (*esperimentar, VM,* 20v; *estraño, ED,* 6v).

e. Las soluciones gráficas para el grupo consonántico /pt/ son las siguientes:

Si el grupo /pt/ va seguido de vocal silábica, hay una vacilación entre la conservación (<pt>), la reducción por pérdida del primer elemento del grupo (<t>), o la aparición de un elemento distinto de <p> en posición implosiva (<bt>). La variante gráfica más frecuente corresponde a la del grupo mantenido (*corrupto, ED,* 79r; *precepto, VM,* 8r; *séptimo, VM,* 44v), y los casos de reducción son poco frecuentes (*acetar, PD,* 71; *ditongo, ED,* 45r)[25]; en relación con la variante <bt>, conviene indicar que, en la pronunciación familiar, la articulación de [p] en contacto con una [t] siguiente se reduce con frecuencia a una fricativa bilabial débil más o menos

[23] Los tratadistas áureos se muestran, en general, contrarios al mantenimiento en la escritura de los grupos consonánticos cultos. Nebrija (1492, fol. 16v) dice que «pecan los que escriven *signo, dignidad, benigno* con *g* delante la *n,* pues que en aquestas diciones no suenan con sus fuerças». Jiménez Patón (1614, fols. 74r y 74v) rechaza los grupos cultos y prefiere formas como *afeto, conceto, sinificar, solenidad, estremo,* en vez de sus correpondientes cultos *afecto, concepto, significar, solemnidad, extremo*. Por su parte, Correas (*Arte,* fols. 21r, 29r, 31v, 42r) sostiene que «es mexor no introduzir en nuestra lengua pronunciaciones estrañas, i ortografías estudiantadas», y defiende que los grupos cultos se escriban «como se pronunzian, i suenan i se usan: *doto, conzeto, sino, esplicar, costante* y no *docto, concepto, signo, explicar, constante*».

[24] Ver Navarro Tomás, 1990, §127.

sonorizada[26], lo que explicaría la sustitución de <p> por <b> en la solución <bt> (*abto, ED,* 138v).

Si el grupo /pt/ va seguido de vocal asilábica, la solución más frecuente es la conservación bajo las variantes gráficas *-pcción*, *-pción*, *-pción*, *-ptión*, mientras que la reducción por pérdida de la primera consonante del grupo es muy poco habitual (*-cción*): *corrupcción* (*VM,* 42v), *ecepción* (*VM,* 10v), *concepción* (*VM,* 23r), *corruptión* (*ED,* 56r), *corrección* (*VM,* 30v).

f. La representación gráfica de los grupos consonánticos formados por /k/ + consonante vacila entre la conservación (<cc> o <cç>) y la eliminación del primer elemento de la combinación consonántica (<c> / <ç>). El grupo se mantiene en aquellas voces que tienen en su origen latino la geminada /kk/ seguida de /e, i/ (*accidente, VM,* 15r; *PD,* 31; *occidental, ED,* 8v); en las palabras que presentan el sufijo *-cción* alterna la conservación y la simplificación del grupo: *acción* (*VM,* 31v), *perfección* (*PD,* 47), *traducción* (*ED,* 63r), *elecion* (*VM,* 51v), *liçion* (*ED,* 104v).

g. La solución gráfica mayoritaria para los grupos consonánticos formados por /b/ + consonante en posición inicial es la del grupo mantenido (*abstener, VM,* 42v; *obscena, ED,* 88v; *substançia, PD,* 32), y los casos de reducción son muy poco frecuentes (*sustanzia, PD,* 33).

h. En los grupos consonánticos /mpt/, /nkt/ y /nst/ se observa una clara tendencia a la conservación y la reducción del grupo presenta una escasa intensidad, como muestran los siguientes ejemplos: *redempcion* (*VM,* 36v), *sancto* (*ED,* 79v), *constar* (*ED,* 39r), *instrumento* (*PD,* 32), *istante* (*VM,* 23r), *redentor* (*PD,* 25), *santo* (*ED,* 7v).

1.2.9.1. La consideración conjunta de los datos proporcionados por nuestro análisis pone de manifiesto que en la ortografía de Quevedo, al igual que ocurría en la lengua escrita de su época, domina la alternancia entre la conservación y la simplificación de los grupos consonánticos cultos. Ahora bien, esta pauta general está sujeta a las siguientes matizaciones:

a. Aunque hay vacilación entre el mantenimiento y la reducción, en todos los grupos estudiados la solución mayoritaria corresponde a la del grupo mantenido, mientras que los casos de reducción son poco frecuentes.

b. A pesar de lo apuntado en a), determinados grupos consonánticos se mantienen siempre. Es el caso de /kk/ seguido de /e, i/ (escrito

[25] En la relación de ejemplos hemos prescindido de las voces *manuscripto* (*ED,* 63v) y *scriptores* (*ED,* 92v). En la línea que apunta Clavería, 1991, p. 130, aunque la presencia de la grafía <pt> en estas voces coincide con las características de los cultismos, su antigüedad y relación con el resto de formas del paradigma verbal hacen inadecuada su clasificación como latinismos. Siguiendo a esta autora, el uso de la variante gráfica <pt> en estas palabras podría ser interpretado como un residuo de la escritura tradicional preceptuada por la existencia de latinismos con <pt>.

[26] Ver Navarro Tomás, 1990, §79.

<cc>), de /mn/ (escrito <mn>) y de las formas *ab-* y *ob-* seguidas de /s/ + consonante (escritas <bs> + consonante).

c. Junto a la doble posibilidad (conservación y reducción del grupo latino), hay una serie de soluciones gráficas de variado tipo que debido a su escasa frecuencia de aparición podrían ser consideradas marginales: <cn> para /gn/ (*sicnifica*), <xs> para /ks/ (*exstinguir*) y <bt> para /pt/ (*abta*).

1.2.10. En la ortografía de Quevedo las voces *con, en, un* y *tan,* cuando van seguidas de una palabra que comienza por <m> o <p> se escriben, a veces, con la letra <-m> y no con <-n>: *com poca gloria* (*ED,* 52v), *em peligro* (*VM,* 32r), *vm pobre remendon* (*ED,* 102r), *tam poderosas* (*VM,* 47r). Teniendo en cuenta que en el decurso fónico la [n] se articula como [m] en contacto con una [b] o [p] siguientes ([um beso])[27], el cambio de <-n> por <-m> en estos casos podría ser visto como un intento de reflejar en la escritura la pronunciación a la que remite la <-n> en ese contexto.

2. Consideraciones finales

2.1. En un trabajo ya clásico, Astrana Marín (1932) definía así la escritura de Quevedo:

> *Arbitraria* como ella sola es la escritura de Quevedo. Su propia firma ofrece *múltiples variantes*. Desde el primer escrito en que se ve estampada […], hasta sus cartas postreras […], va pasando por *rectificaciones* que aquilataría un grafólogo[28].

Los aspectos más generales que se desprenden del análisis gráfico de los textos seleccionados, en los que hemos fundamentado el examen de la ortografía de Quevedo, nos han permitido constatar que, junto al carácter vacilante e inseguro, la escritura del autor áureo muestra también cierta regularidad y uniformidad.

En la lengua escrita de Quevedo alternan, por tanto, la inestabilidad y estabilidad gráficas. En nuestra opinión, dicha alternancia podría ser explicada atendiendo a cuestiones como las siguientes:

a. *Situación en la que se encontraba la ortografía del español en el Siglo de Oro:* a pesar de la sistematización que había alcanzado la ortografía en la etapa medieval, ésta seguía arrastrando en el período áureo algunas inseguridades y vacilaciones que reclamaban una labor de regularización.

b. *Cambios operados en la estructura fónica del idioma:* como consecuencia de las profundas transformaciones fonéticas y los consiguientes cambios fonológicos experimentados por la lengua española en los siglos XVI y XVII, algunas de las pautas gráficas por las que se había regido la escritura hasta entonces dejaron de

[27] Ver Navarro Tomás, 1990, §87.

[28] Astrana Marín, 1932, p. 1181; la cursiva es nuestra.

tener validez. Al problema ortográfico vino a sumarse el problema fonético de marcar en la escritura los cambios que se estaban operando en el habla y, consecuentemente, en el sistema fonológico.

c. *Proceso de normativización de la ortografía del español:* las normas ortográficas (no expresas, sino deducibles) fueron el resultado de las necesidades que, en sus distintos estadios evolutivos, planteaba la expresión escrita de la lengua. La primera fijación de la ortografía española (situada tradicionalmente en la etapa alfonsí) se mantuvo vigente hasta el siglo XVIII, ya que las propuestas de gramáticos y tratadistas de los Siglos de Oro no obtuvieron el respaldo oficial necesario para imponerse, y el caos ortográfico que reinaba en esa época se prolongó hasta que la Real Academia Española inició una serie de reformas que derivarían en la ortografía actual.

2.2. De acuerdo con lo anterior, las líneas generales de la ortografía de Quevedo pueden sistematizarse de este modo.

2.2.1. Entre las pautas que contribuyen a la estabilidad en la lengua escrita de este autor se encuentran las siguientes: a) empleo de la combinación <hue-> en palabras que presentan el diptongo /ue/ en posición inicial; b) uso de la letra <h> para representar la antigua aspirada (/h/ < F- inicial latina) y para grafiar las voces que tienen en su origen H latina; c) empleo de grafías cultas como las consonantes dobles <bb>, <cc>, <ll> y <mm>, los dígrafos etimológicos <ch> <ph> y <th> y el dígrafo <qu> en voces que tienen en su origen latino /k^w/; d) uso la letra <b> ante líquida y de la letra <v> detrás de líquida. Se trata de rasgos que muestran una continuidad de usos arraigados por la tradición.

2.2.2. La inestabilidad en la escritura de Quevedo está marcada por una serie de vacilaciones gráficas que reclamaban una regularización ortográfica en la lengua de aquel momento.

En primer lugar, debido a las imprecisiones de una norma no estabilizada, la ortografía de Quevedo practica alternancias del tipo <i>-<y> para el valor vocálico (/i/) y consonántico (/j/), <u>-<v> para el fonema vocálico /u/, y <r>-<rr> para /r/ en posición inicial de palabra; además, vacila en la representación de las voces con prótesis vocálica ante /s/ más consonante, escritas con <s-> o con <es->, y en la transcripción de los grupos consonánticos cultos, unas veces conservados y otras simplificados (<ct> / <t>, <gn> / <n>, <ks> / <s>, <pt> / <t>, <cc> / <c>, <mpt> / <nt>, <nct> / <nt> y <nst> / <st>).

En segundo lugar, como consecuencia del reajuste fonológico de los siglos XVI y XVII, las pautas gráficas por las que se había regido la representación de las antiguas labiales y sibilantes dejaron de tener validez. A partir de nuestro análisis gráfico hemos podido comprobar que en la lengua escrita de Quevedo no se mantienen los viejos sistemas de uso de <b> y <v> / <u> en la transcripción de las antiguas labiales, ni de <ç> / <$c^{e,i}$> y <z>, <s-> / <-ss-> y <-s->, y <x> y <$g^{e,i}$> / <j> en la de las antiguas sibilantes; en su lugar, hemos podido rastrear los si-

guientes intentos de adaptación gráfica a la situación fónica de la lengua en aquel momento:

a. Aun cuando abundan los casos de confusión entre <b> y <v> o <u>, es posible entrever (en dos de los textos analizados) una pauta gráfica según la cual se prescinde de las letras <v> y <u> y se reserva la letra <b> para transcribir /b/. Ahora bien, se trata de una pauta gráfica que se aplica solo parcialmente, como se desprende del hecho de que únicamente la hayamos documentado en dos de los textos analizados (*Virtud Militante* y *Providencia de Dios*), y de que su uso se limite a la desinencia de imperfecto de indicativo *-aba* y al sufijo *-ivo*.

b. Junto a los numerosos casos de confusión gráfica entre <ç> / <c^{e,i}> y <z>, hemos constatado el empleo casi sistemático de la letra <z> o de las letras <c> / <ç> (dependiendo de los textos) en voces que presentan los sufijos *-ecer, -ancia, -anca, -encia, -icio, -acio, -icia, -eza, -ción, -izo* e *-izar*.

c. Frente al modelo distinguidor entre <-ss-> y <-s->, el fonema /s/ se escribe siempre con la letra <s>, salvo en algunos cultismos y en la terminación culta del superlativo *-ísimo,* grafiados con <ss>.

d. El viejo reparto entre <x> y <g> / <j> se organiza (dependiendo de los textos) de acuerdo con distintos criterios gráficos: uno de ellos consiste en prescindir de la <x> y de la <g> y usar solo la letra <j>; el otro reside en emplear las letras <j> y <x> atendiendo al contexto fónico, de modo que se reserva la letra <j> para la posición inicial, mientras que en posición interior de palabra se emplea (dependiendo de los textos) la letra <x> o las letras <x> y <j>.

Bibliografía

Alarcos Llorach, E., «Fonología diacrónica del español», en *Fonología española,* Madrid, Gredos, 1991[4].

Alemán, M., *Ortografía castellana (1609),* ed. J. Rojas Garcidueñas, México, El Colegio de México, 1950.

Alonso, D., «B=V en la Península hispánica», en D. Alonso, *Obras Completas, I. Estudios lingüísticos peninsulares,* Madrid, Gredos, 1972a, pp. 215-290.

Alonso, D., «Ensordecimiento en el norte peninsular de alveolares y palatales fricativas», en D. Alonso, *Obras Completas. I. Estudios lingüísticos peninsulares,* Madrid, Gredos, 1972b, pp. 121-146.

Astrana Marín, L., ed., *Obras completas de Don Francisco de Quevedo y Villegas. Textos genuinos del autor descubiertos, clasificados y anotados por Luis Astrana Marín,* Madrid, Aguilar, 1932, 2 vols.

Cano Aguilar, R., *El español a través de los tiempos,* Madrid, Arco / Libros, 1988.

Cano Aguilar, R., «Cambios en la fonología del español durante los siglos XVI y XVII», en R. Cano Aguilar (coord.), *Historia de la lengua española,* Barcelona, Ariel, 2004, pp. 825-857.

Catalán, D., «El fin del fonema /z/ en español», en F. Marcos Marín, (coord.), *Introducción plural a la Gramática Histórica,* Madrid, Cincel, 1982, pp. 96-129.

Clavería Nadal, G., *El latinismo en español,* Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1991.
Correas, G. de, *Arte de la lengua Española Castellana (1625),* ed. E. Alarcos García, Madrid, CSIC, 1954.
Correas, G. de, *Ortografia Kastellana nueva i perfeta (1630),* Madrid, Espasa-Calpe, 1971.
DCECH, Corominas, J. y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid, Gredos, 1980-1991, 6 vols.
Gil Fernández, J., *Los sonidos del lenguaje,* Madrid, Síntesis, 1988.
Jiménez Patón, B., *Epítome de la ortografía latina y castellana. Instituciones de la Gramática española (1614),* ed. A. Quilis y J. M. Rozas, Madrid, CSIC, 1965.
Keniston, H., *The Syntax of Castilian Prose. The Sixteenth Century,* Chicago, The University of Chicago Press, 1937.
Lapesa, R., *Historia de la lengua española,* Madrid, Gredos, 1981[9].
Lloyd, P. M., *Del latín al español. I. Fonología y morfología históricas de la lengua española,* tr. A. Álvarez Rodríguez, Madrid, Gredos, 1993.
Macrí, O., *Fernando de Herrera,* Madrid, Gredos, 1972[2].
Martinet, A., «The Unvoicing of Old Spanish Sibilants», en A. Martinet, *Economía de los cambios fonéticos. Tratado de fonología diacrónica,* Madrid, Gredos, 1974, pp. 421-461.
Martínez de Sousa, J., *Reforma de la ortografía española. Estudio y pautas,* Madrid, Visor Libros, 1991.
Menéndez Pidal R., *Manual de gramática histórica española,* Madrid, Espasa-Calpe, 1940[6].
Navarro Tomás, T., *Manual de pronunciación española,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1990[24].
Nebrija, E. A. de, *Gramática de la lengua castellana (1492),* ed. A. Quilis, Madrid, Editora Nacional, 1984[2].
Nebrija, E. A. de, *Reglas de orthographia en la lengua castellana (1517),* ed. A. Quilis, Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1977.
Penny, R., *Variation and change in Spanish,* Cambridge, Cambridge University Press, 2000.
Quevedo, F. de, *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos,* ed. R. Selden Rose, Madrid, Imprenta Fortanet, 1916.
Quevedo, F. de, *Providencia de Dios padecida de los que la niegan,* (BN, Vit. 7-7).
Quevedo, F. de, *Virtud Militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
Real Academia Española, «Discurso proemial de la orthographia de la lengua castellana», en *Diccionario de Autoridades,* Madrid, Gredos, 1963, vol. 1.
Real Academia Española, *Diccionario de la lengua castellana, en que se explica el verdadero sentido de las voces, su naturaleza y calidad, con las phrases o modos de hablar, los prouerbios o refranes, y otras cosas convenientes al uso de la lengua,* Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.
Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua Castellana,* Madrid, Viuda de Joaquin Ibarra, 1803[4].
Real Academia Española, *Orthographia española,* Madrid, en la Imprenta de la Real Academia Española, 1741.
Real Academia Española, *Ortografía de la Lengua Castellana,* Madrid, en la imprenta de D. Gabriel Ramírez, 1754[2].

Real Academia Española, *Ortografía de la Lengua Castellana,* Madrid, en la imprenta de Antonio Perez de Soto, 1763[3].
Real Academia Española, *Ortografía de la Lengua Castellana,* Madrid, en la Imprenta de la Viuda de Ibarra, 1770[4].
Real Academia Española, *Ortografía de la Lengua Castellana,* Madrid, 1779[6].
Real Academia Española, *Ortografía de la Lengua Castellana,* Madrid, en la imprenta real, 1815[8].
Rosenblat, A., «Las ideas ortográficas de Bello», en A. Bello, *Obras Completas. Estudios gramaticales,* Caracas, Ministerio de Educación, 1951, vol. 5, pp. IX-CXXXVIII.
Valdés, J. de, *Diálogo de la lengua, (1535),* ed. C. Barbolani, Madrid, Cátedra, 1982.
Venegas, A., *Tractado de Orthographía y accentos en las tres lenguas principales (1531),* ed. L. Nieto, Madrid, Arco / Libros, 1986.
Villalón, C. de, *Gramática castellana (1558),* ed. C. García, Madrid, CSIC, 1971.

El *Buscón* a la luz de los *Quijotes*

Fernando Cabo Aseguinolaza
Universidad de Santiago de Compostela

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 229-248]

Una de las constantes de la tradición crítica sobre el *Buscón* ha sido el afanoso rastreo de elementos intertextuales, ya desde el siglo XIX. Esta preocupación casi siempre ha ido pareja a la suscitada por las dificultades para datar la obra de una manera mínimamente precisa. A pesar de que su posición central en el canon picaresco —muchas veces en el papel del epígono por excelencia o de 'archipícaro', que viene a ser lo mismo— parece incontrovertible desde los primeros intentos de establecer el concepto historiográfico de picaresca, estos esfuerzos han servido a veces también para tantear, de manera desde luego mucho más vaga, su posición en el ámbito tan extremadamente movedizo de la prosa literaria española de la primera mitad del siglo XVII. Pero los numerosos indicios y referencias que desde el *Buscón* apuntan a otros textos se han valorado, en la gran mayoría de los casos, desde *partis pris* sobre su datación, de modo que el interés por confirmar una fecha se ha impuesto a la consideración del lugar de la obra en la prosa del momento, posiblemente por haberla reducido a una mera explosión de ingenio idiosincrásico y haber centrado su análisis en la relación inmediata con el *Guzmán*.

Ello ha perjudicado el conocimiento del *Buscón* y, más allá, el del apasionante espacio literario de la prosa del XVII. Además se ha recurrido con demasiada frecuencia al señalamiento de huellas o calcos muy concretos, motivos o acuñaciones léxicas, desatendiendo, en cambio, otros aspectos a menudo de pertinencia mayor. Son mucho más reveladores, por ejemplo, los elementos intertextuales que implican conjuntos de materiales más amplios como secuencias narrativas, interacciones de personajes o incluso constelaciones de textos que van más allá de la influencia individual y específica. Una cierta conciencia teórica sobre los niveles y formas de la intertextualidad no viene mal. Se podrá así valorar en su justa medida cuestiones como la de la percepción de los lectores y autores sobre el alcance y sentido de este tipo de referencias. Y es que

RECIBIDO: 5-09-2008 / ACEPTADO: 15-10-2008

si, por ejemplo, en la Francia del siglo XVII —donde tuvo una presencia de primer orden— el *Buscón* fue modulado, por una parte, como una aportación a la tradición del *roman comique* y, por otro, como apoyo a los modos de representación de la delincuencia en la literatura de proyección popular[1], en la España de la tercera década de ese mismo siglo la obra de Quevedo se inserta en un medio muy afectado por la publicación de los *Guzmanes,* claro, pero también de los *Quijotes.*

Conviene, en este sentido, recordar algunas cuestiones fundamentales. La primera es que la prosa de las primeras décadas del seiscientos está dominada por el experimentalismo y la innovación permanente. Es una literatura proteica, muy receptiva a un entorno de ebullición y emergencia constante de propuestas formales, y habría que decir que también ideológicas. Pocas cosas menos concordantes entre sí, por ejemplo, que los distintos relatos picarescos de la primera mitad del siglo, agrupados, por cierto, en torno a dos momentos cronológicos relativamente definidos: el lapso que va de 1599 a 1605 y el entorno del año 1620. Probablemente lo que más llame la atención sea la extraordinaria ductibilidad de las formas y su propensión a la hibridación, a partir muchas veces de tradiciones procedentes del siglo XVI, pero redefinidas ahora en un contexto muy diferente. Es algo perceptible en las múltiples facetas del diálogo o en las revisiones del elemento acaso más identificado con la propia idea de ficción narrativa en sus orígenes y desde luego con la gran mayoría de sus plasmaciones en la literatura española de los siglos XVI y XVII: el viaje[2]. Y son aspectos que suelen perderse de vista ante la predisposición homogeneizadora de la historia literaria, que prima determinadas líneas de continuidad y subordina a ellas lo demás.

En segundo lugar, debe tomarse nota de un fenómeno, conectado con el anterior, que se produce con una intensidad peculiar en la España de los tres primeros decenios del XVII, aunque sus raíces remiten evidentemente al siglo anterior. A ello parece acogerse el denominado Avellaneda en su prólogo, donde se apunta al trasfondo quinientista, prolongado en el siglo siguiente, de continuaciones de la *Celestina,* de la *Diana* o de la *Arcadia,* a las que podrían haberse añadido la del *Lazarillo* o los distintos *Amadises* y su descendencia:

> Sólo digo que nadie se espante de que salga de distinto autor esta segunda parte, pues no es nuevo proseguir una historia diferentes sujetos [...] No me murmure nadie de que se permitan impresiones de semejantes libros, pues éste no enseña a ser deshonesto, sino a no ser loco; y, permitiéndose tantas *Celestinas,* que ya andan madre y hija por las plazas, bien se puede permitir por los campos un don Quijote y un Sancho Panza, a quienes jamás se

[1] Para consideraciones muy significativas sobre el género de recepción del *Buscón* en la Francia del siglo XVII, resultan de gran interés los trabajos de Chartier, 1992, así como 2002.

[2] Ver al respecto el esclarecedor trabajo de Profeti, 1996.

> les conoció vicio, antes bien, buenos deseos de desagraviar huérfanas y deshacer tuertos, etc.[3].

Me refiero, como es evidente, a la proliferación de los llamados apócrifos, de las continuaciones alógrafas y, sobre todo, su inserción en un juego extraordinariamente rico próximo a lo que Genette ha situado bajo la advocación de la metalepsis, en cuyo marco creo que puede resultar productivo insertar también algunas de las referencias intertextuales más interesantes. Se trata, en efecto, de la transgresión de los supuestos límites de la ficción narrativa por distintas vías.

En ciertos casos, la transgresión consiste en prolongar más allá de los términos previstos inicialmente un determinado mundo ficcional. Otras veces nos encontramos con la introducción como personaje del autor de una determinada obra o del comentario en la ficción de otras ficciones. También puede ser que se traiga a una obra un personaje de otra para integrarlo en la acción narrativa o que, directamente, se proclame la vinculación familiar, más o menos estricta, de un cierto personaje con otro, de una obra previa, que le sirve como referencia identificativa. Todo esto, y mucho más, sucede, insisto, con una intensidad muy particular, en la prosa narrativa de los veinte primeros años del siglo XVII. A todos se nos ocurren los ejemplos para cada caso: el *Quijote* y el *Guzmán* apócrifos, así como las respectivas segundas partes, *La pícara Justina,* el *Guitón, La hija de Celestina*… Y es un fenómeno que no debería disociarse de la facilidad y naturalidad tan llamativa con que fluye la corriente intertextual —entre el préstamo y el plagio, la réplica y el aprovechamiento— de unas obras a otras. Algo que sin duda depende directamente de una lógica tipográfica y editorial específica, como las variantes y los ciclos, o sus parodias, dependen de determinados círculos de difusión oral o como, en otro orden de cosas, los llamados *spin-off* de las actuales series televisivas dependen de las características de un determinado mercado audiovisual.

Y como última observación preliminar vale la pena recordar las consideraciones de Anthony Close sobre la profunda revitalización y renovación de lo cómico a partir sobre todo del *Guzmán* de 1599, asociadas a la subida al trono de Felipe III[4]. Hay que recordar que con Felipe II la Corte, independientemente de su localización, había dejado de funcionar como centro literario, y que recobraría su importancia con su sucesor, especialmente tras el traslado definitivo a Madrid en 1606, cuando la noción de Corte se vincula ya muy característicamente al desarrollo de una literatura de referente urbano y protoburgués. Entonces adquiere sentido pleno, en efecto, el rótulo de «imperio de los signos» que, tomado de Roland Barthes, le aplica Jacques Beyrie, de modo paralelo a la conversión de la Corte en un espacio discursivo característico, como ha sabido ver Pedro Ruiz Pérez[5]. Destaca Close, en este mismo sentido,

[3] Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo,* ed. Gómez Canseco, pp. 197 y 201.
[4] Close, 2007.

las nuevas posibilidades que se abren para la expresión de lo cómico en los primeros años del siglo XVII, así como la morigeración social de los aspectos más toscos y transgresores, más carnavalescos si se prefiere. Es una disposición que alcanzaría su desarrollo en estrecha relación con el de la Corte madrileña tras el paréntesis vallisoletano y «la promoción del comportamiento cortesano y aristocrático como modelo a seguir» entre una creciente clase media urbana. En esta tendencia adquiere una posición privilegiada Salas Barbadillo, sin duda un escritor crucial porque, en muy buena medida, sirve de referente y contraste para la obra de otros escritores de primer orden como Cervantes o el propio Quevedo. A Salas Barbadillo le atribuye Close, por ejemplo, la capacidad de haber ampliado el área de representación de los figurones tradicionales «para incluir los usos y costumbres del Madrid de la clase media», de modo que «el comportamiento extravagante y anormal se describe y mide partiendo de una perspectiva normativa, basada en nociones comunes de aceptabilidad». Sería la consecuencia de la consolidación de un *ethos* de clase media[6].

Close parece sugerir que esta consolidación se entendería como un proceso lineal que iría del tono más arriscado de principios de siglo al de índole bien pensante de la segunda década. Sin embargo, en este sentido es preciso notar la presencia de elementos discordantes, como el *Quijote* de Avellaneda, así como la irrupción de una vena satírica y cómica muy peculiar, y que debería estudiarse con detalle, en el contexto del final del reinado de Felipe III y de la subida al trono de Felipe IV. Se podrían situar en este terreno, por caso, algunas de las obras más relevantes en este sentido de Quevedo. Precisamente la atención a algunas de las vetas intertextuales del *Buscón* resulta muy reveladora en este aspecto, y proyecta luz sobre los modos de composición narrativa de Quevedo, casi siempre dependientes de una aguda conciencia respecto al uso de materiales ajenos.

El análisis sumamente perspicaz de Michel Cavillac sobre las concomitancias entre la visita de Pablos a su tío Alonso Ramplón en Segovia y la segunda que Guzmán hace en Génova al hermano mayor de su padre lo muestra de un modo que estimo plausible[7]. Quevedo, en opinión de Cavillac, se fundamentó en el episodio de la segunda parte del *Guzmán* para trazar una secuencia narrativa fundamental en su relato, como es la visita de Pablos a su tío en Segovia y su posterior y precipitado abandono de este segundo hogar familiar. Nos encontramos así con que en ambos casos los pícaros, justo antes de introducirse ante sus parientes, se hacen pasar por caballeros y con que es, en una y otra ocasión, el tío respectivo quien, tras haber preguntado los protagonistas por él, se adelanta a darse a conocer, aunque con efecto bien distinto en cada caso. Tras el común encuentro en la calle, en los dos relatos los tíos se hacen acompañar de los sobrinos a sus correspondientes moradas, cuya

[5] Beyrie, 1994, p. 127; Ruiz Pérez, 1998.
[6] Close, 2007, pp. 272 y 282.
[7] Cavillac, 1999.

descripción no puede ser más disonante; lo mismo que el grupo de conocidos que presentan a sus sobrinos o la vajilla que usan para sus banquetes familiares. En ambas situaciones subyace además una afrenta, real o supuesta, de la que los protagonistas se desquitan para huir luego de forma inopinada, imaginando mientras se alejan de sus deudos la rabia y frustración con que éstos quedan. Es evidente que en el *Buscón* se teje la secuencia de acontecimientos con una clara voluntad de inversión, aunque la intención última de la misma no sea siempre fácil de discernir. Lo más importante ahora, sin embargo, es notar la consistencia con que Quevedo reelabora la articulación narrativa alemaniana, lejos desde luego de la mera reacción ingeniosa a bote pronto. Algo que lleva a Cavillac, por cierto, a adoptar reservas profundas respecto a la datación temprana del *Buscón*.

Hay otro importante pasaje de relevancia intertextual que ha sido señalado por los estudiosos en los últimos años. Rodrigo Cacho, en concreto, ha sabido apreciar las evidentes y múltiples concomitancias entre el episodio de los caballeros chanflones, así como más parcialmente el del pupilaje de Cabra, y la *Compagnia della lesina* ('Compañía de la lezna'), un texto satírico anónimo, publicado varias veces a partir de la segunda mitad del siglo XVI en Italia, donde se presenta una cofradía muy próxima a la quevedesca, y que probablemente ha dejado también huellas en autores como Mateo Alemán[8]. En algunos casos, se aprecia, con todo, que Quevedo mantiene una relación directa con el texto italiano, como cuando, a diferencia de Alemán, menciona la «caja con hilo negro y hilo blanco, seda, cordel y aguja, dedal, paño, lienzo, raso y otros retacillos» (p. 158) con que le proveen los chanflones para salir al paso de cualquier urgencia vestimentaria[9], la cual tiene un antecedente claro en el texto italiano. La *Compagnia* es muy anterior al *Buscón* y, por tanto, malamente podría ser útil para establecer conjeturas sobre su datación. Sin embargo, Cacho ha localizado un ejemplar de la obra con una anotación que da por autógrafa de Quevedo, y además con varias marcas en los márgenes del texto, realizadas con la misma tinta de la anotación, destacando pasajes muy pertinentes en su mayor parte para el episodio del *Buscón*. Lo significativo desde el punto de vista de la datación es que la edición manejada a lo que parece por Quevedo fue impresa en Venecia el año 1613. Se trata del año en que nuestro autor viajó a Italia, en donde residió, con distintos viajes entre medio a la Corte, hasta 1619. La fecha de esta edición veneciana, aunque no sea la última palabra, empuja a considerar un momento de redacción para la obra de Quevedo algo más tardío de lo que se acostumbra a suponer, pero al mismo tiempo la apropiación quevedesca muestra una vez más, por si falta hiciese,

[8] Cacho, 2003.

[9] Todas las referencias al *Buscón* remiten a la siguiente edición: Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993. Se indicará la página entre paréntesis tras la cita.

la libertad con que el autor de los *Sueños* aprovecha, adapta e integra en su escritura materiales ajenos.

Pero vayamos a lo nuestro. Esto es, a los presumibles ecos de linaje quijotesco en el *Buscón*. Algo que no debería extrañar demasiado si recordamos las palabras de presentación de la obra por su primer editor en 1626. Roberto Duport lo caracterizaba, en efecto, como «émulo de Guzmán de Alfarache (y aun no se diga mayor) y tan agudo y gracioso como don Quijote». Esta introducción sitúa la obra de Quevedo en una verdadera encrucijada de la ficción secentista, al menos desde la perspectiva de su recepción editorial. Y lo cierto es que mientras el primer modelo se ha valorado hasta la saciedad, el segundo ha quedado casi por completo desatendido en virtud de lo que podríamos llamar un prejuicio cronológico. Recientemente, Fernando Rodríguez Mansilla ha llamado la atención precisamente sobre este comentario de Duport y ha extraído de ello una serie de consecuencias analíticas verdaderamente sutiles, que incluyen entre otras cosas uno de los mejores análisis de la relación entre Pablos y don Diego a partir de la teoría sobre el deseo triangular elaborada hace años por René Girard y que afectaría también al vínculo de la obra quevediana con sus antecesores picarescos, cuya dimensión textual, en la línea de lo que señalábamos hace un momento, es ciertamente relevante[10]. El caso es que Rodríguez Mansilla intuye elementos quijotescos muy atendibles en el *Buscón*, pero, al asumir la tesis de una composición temprana de la obra, durante el período vallisoletano de la Corte, se ve forzado a dar por buena en la posibilidad de que Quevedo fuese un lector pretipográfico del *Quijote*, como habría tenido que serlo de la segunda parte del *Guzmán* si es que fuese preciso esforzar una datación tan temprana, en torno a 1604, del relato protagonizado por Pablos.

Sin embargo, en muchos aspectos el *Buscón* cobra sentido inscrito en el linaje quijotesco, con una cierta perspectiva sobre la obra cervantina con sus dos tomos, y no tanto al calor inmediato de la escritura de la primera parte y del conocimiento no menos repentino del segundo *Guzmán*. Desde el punto de vista de las referencias directas, la mención que la crítica ha considerado desde hace mucho tiempo es el traído y llevado «rucio de la Mancha» que monta Pablos precisamente después de haber desairado a su tío el verdugo segoviano y cuando encuentra al precario hidalgo don Toribio, que, como se recordará, le sirve de introductor a la vida en la Corte. En la Corte madrileña, dicho sea de paso, que aparece representada con una complejidad difícil de concebir si no después de 1607: más bien, los escenarios que nos presenta el *Buscón* son los propios del Madrid cortesano de la segunda y tercera décadas del siglo XVII. Es curioso comprobar una vez más cómo el peso de una cierta tra-

[10] Rodríguez Mansilla, 2004-2005. Sólo una nota adicional: frente a lo que sucede con claridad en los preliminares de la *princeps* de los *Sueños* (Barcelona, 1627) o en los *Desvelos soñolientos* (Zaragoza, 1627), que edita el propio Duport, en la edición zaragozana del *Buscón* nada apunta a que la obra hubiese circulado o fuese conocida previamente a su publicación impresa.

dición crítica, con notable ascendiente, ha llevado a cerrar los ojos ante la evidente localización de una parte decisiva de la acción en Madrid. No es de extrañar, pues, que los defensores de una fecha temprana para la obra hayan tenido, como en otros casos, serias dificultades para dar cuenta de esta mención al rucio de la Mancha, y sobre todo de la Corte en Madrid, lo que ha provocado toda una serie de explicaciones, algunas de ellas innegablemente ingeniosas.

Lo cierto es que la referencia al *Quijote* parece fuera de duda, y no sólo por la mención de la comarca manchega, sino, en especial, por el empleo del término *rucio* como adjetivo sustantivado para referirse al jumento. En efecto, como han mostrado Carlos Romero o Francisco Rico en trabajos muy recientes[11], el uso en la primera parte quijotesca del adjetivo *rucio,* que se refiere al color grisáceo o entrecano del pelaje, como denominación nominal para el asno de Sancho robado en Sierra Morena —y no de cualquier asno o jumento en general— resulta muy llamativo por lo inusual y específico y, sin duda, hubo de atraer la atención de los lectores contemporáneos. De hecho, la referencia de Quevedo parece que se dirige en particular al pasaje añadido al capítulo XXX de la primera parte en la edición revisada de 1605 para justificar la reaparición del asno, en donde, junto al añadido anterior y complementario del capítulo XXIII, se extrema la emotividad del escudero hacia su animal y se reitera el apelativo de *rucio* para referirse a él. Allí, recordémoslo, se hacía aparecer de nuevo a Ginés de Pasamonte, presentándolo el narrador, antes de que Sancho lo pudiese identificar, como «un hombre caballero sobre un jumento», mientras que en el *Buscón* nos dice Pablos que «iba caballero en el rucio de la Mancha». Ginés va disfrazado de gitano, y, en efecto, el contraste entre la expresión *ir caballero* y la humildad de la montura no es algo que pasase desapercibido en los textos de la época, como de hecho se aprecia de inmediato en el propio *Buscón* a través de los comentarios de don Toribio.

Las circunstancias en que esto sucede en el primer *Quijote* son algo más que curiosas, y desde luego muy contadas (cinco ocasiones en total); pero lo de verdad relevante es que la forma de denominar Sancho a su montura se hizo pronto popular, como lo muestra el uso generalizado de la forma *rucio* para llamar al asno de Sancho en el *Quijote* apócrifo de 1614 y también en la segunda parte cervantina de 1615. Este es el contexto en el que adquiere sentido la sorprendente forma en que Pablos denomina a su jumento. Y no estaría de más considerar a esta luz otros episodios del *Quijote* de Avellaneda que presentan concomitancias con ciertos pasajes del *Buscón.*

Por poner un ejemplo, otro caso que he podido documentar de varios empleos de *rucio* siguiendo la pauta sustantivadora del *Quijote* —con el sentido de *burro, asno* o *jumento*— se halla en boca de Coriolín, un gracioso rústico, en la jornada segunda de la comedia de Tirso *La mujer que manda en casa,* que remite, en opinión de su editora Dawn L. Smith, al

[11] Véase Romero Muñoz, 2007. De forma paralela, Francisco Rico (en prensa).

período comprendido entre 1621 y 1625[12]. Y lo que parece cierto es que esta comedia de Tirso debe incluirse entre las muestras contemporáneas del tipo de recepción de que fue objeto, al menos en parte, la gran novela de Cervantes.

Merece la pena valorar a esta luz otro pasaje del *Buscón,* de I, 5, cuando Pablos explica cómo se protegió en Alcalá de las agresiones de los estudiantes que le pedían la patente a su amo: «me acomodé entre dos colchones y sólo tenía la media cabeza fuera, que parecía tortuga» (p. 85), ya que se ha hecho notar en varias ocasiones la proximidad con un pasaje del *Quijote* de 1615, probablemente con el trasfondo de la agudeza quinientista de los motes. Así es, cuando hacen creer a Sancho que la ínsula Barataria está siendo objeto de un ataque, protegido con «un pavés por delante y otro detrás», se echa a tierra «como galápago encerrado y cubierto con sus conchas»[13]. Pero lo verdaderamente significativo es que el propio Quevedo vuelve a hacer uso de la imagen, y en un lugar que no admite duda sobre su adscripción cervantina. En el romance conocido como el *Testamento de don Quijote* se lee: «tendido sobre un pavés, / cubierto con su rodela, / sacando como tortuga / de entre conchas la cabeza» (vv. 5-8). Y si anotadores como James O. Crosby y Lía Schwartz e Ignacio Arellano han aclarado que de esta manera se «evoca el episodio de Sancho durante el supuesto ataque a la Ínsula»[14], la explicación, válida para el romance, sería inviable para el *Buscón,* de no aceptarse, claro, una datación bastante más tardía de lo que suele ser de recibo entre los estudiosos.

Y me atrevería a añadir como posible elemento quijotesco también ciertas expresiones como los «altos pensamientos» o los «pensamientos de caballero» que, atribuidos característicamente a Pablos o a su padre, aparecen mencionados en varias ocasiones, sobre todo en el libro primero de la obra. *Pensamientos* puede referirse, en efecto, al ánimo y a las miras de una determinada persona, pero también a sus pretensiones o intenciones más intimas y, por tanto, no declaradas, aunque se traduzcan en acciones. En el primer sentido, sobre todo acompañado el término de adjetivos y modificadores como *altos,* poseía plausiblemente una connotación arcaizante en el siglo XVII. Acudiendo al CORDE, encontramos su uso en variados textos del siglo XV y XVI casi siempre en un contexto de enaltecimiento aristocrático o militar de la persona a la que se atribuyen, así como a veces, por ejemplo en Villena o Mena, para referirse a la excelsitud de las consideraciones del amante petrarquista[15]. Resulta de hecho muy sugerente el repasar las ocurrencias de este tipo de expresiones, así como las contadas ocasiones en que aparecen en obras del XVII. Y lo cierto es que *altos pensamientos* son los del capitán

[12] Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa.* Aunque no se considera esta comedia en particular, para la intensa presencia del *Quijote* en Tirso, con algunas referencias interesantes a su cronología, ver De Armas, 2007.

[13] Cervantes, *Don Quijote de la Mancha,* dir. F. Rico, vol. 2, p. 1160.

[14] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* p. 526n. También Quevedo, *Poesía varia,* p. 127n.

cautivo (I, 42) o los que Sancho advierte que ha de ejecutar el propio don Quijote (II, 7), que también, como Pablos, alberga «pensamientos de caballero» o, más precisamente, «caballerescos» (II, 6)[16]. Sabida es la ambigüedad de esta clase de expresiones en el *Buscón* y la importancia que adquieren en el diseño de la trayectoria del personaje. Pero desde luego interesa apreciar no sólo la pretensión social que entrañan, cosa que ha solido hacer la crítica, sino que tal pretensión se presenta de acuerdo con una pauta que contribuyó a crear el *Quijote,* entendido como una obra en la que se mostraba un deseo social y estamental en último término cómico.

Las huellas del *Quijote* en la literatura contemporánea son, por supuesto numerosas, y no siempre fáciles de percibir, entre otras cosas porque sólo a veces el linaje quijotesco está hecho de referencias directas. En el *Buscón* creo que las hay, como también otras de carácter indirecto. Es decir, se reconoce en él la presencia, a mi juicio muy clara, de textos del segundo decenio del XVII cuya vinculación con el *Quijote* resulta obvia y que, en algún caso, contribuyen a acuñar la imagen cómica a la que me acabo de referir.

Es revelador, en este sentido, que el episodio de Ostende —tan manido por quienes se han empeñado en datar tempranamente el *Buscón*— no sea ni mucho menos exclusivo de la obra quevediana y de hecho forme parte de obras bien posteriores a los hechos históricos vinculados a la plaza fuerte, como por ejemplo *El criticón*[17], acreditando la pervivencia literaria de la fama del sitio durante bastantes años y, de paso, que el *Buscón* no ha de ser abordado necesariamente como si se tratase de un relato noticiero. Puede ser también que las apariciones de Ostende en la literatura del siglo XVII, sobre todo cuando se ponen en boca de soldados más o menos fanfarrones, no sean ajenas entre sí. No es irrelevante al caso que la mención al sitio de la plaza flamenca se atribuya al personaje Antonio de Bracamonte en el *Quijote* apócrifo, de 1614, ya que seguramente Quevedo apuntase a esta obra con propósito burlesco al

[15] Real Academia Española, Banco de datos (CORDE) [en línea]. *Corpus diacrónico del español.* <http://www.rae.es> [12 de enero de 2008]. En la primera parte del *Guzmán* aparece *pensamientos* cuatro veces, incluida la dedicatoria a Francisco de Rojas; de ellas, tres junto a adjetivos como *bajos* o *viles* y en asociación al nacimiento oscuro, con un carácter defensivo y condenatorio. Y cinco veces en la segunda parte del *Guzmán,* tres en un sentido general, pero una de las apariciones, *bajos pensamientos,* se vincula, como en la primera parte, a la connotación de «humilde linaje» y otra remite a la fórmula *altos pensamientos,* en boca de don Luis de Castro, que se los atribuye a sí mismo en el contexto de un intercambio de relatos amorosos entre caballeros en la residencia del Embajador de España. En el *Guzmán* apócrifo se insiste también en la asociación entre linaje oscuro, vida libre y «viles pensamientos», del mismo modo que se señalan los «monstruosos pensamientos y bestiales pretensiones» del ambicioso. Luján de Sayavedra, *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache,* pp. 127 y 475. En el *Quijote* la voz *pensamientos,* en distintas acepciones, supera el centenar de ocurrencias entre las dos partes.

[16] En las dos variantes de la expresión «pensamientos de caballero» / «pensamientos caballerescos», el *Buscón* y la segunda parte del *Quijote* registran las únicas ocurrencias anteriores a 1626 recogidas en el CORDE.

mencionar el sitio y al ponderar, justo después, la exhibición grotesca de sus heridas que hace el soldado churrullero en el segundo libro del *Buscón*. Recuérdese cómo el Mellado amaga con bajarse las calzas para enseñar unas supuestas heridas de guerra, y el concluyente comentario que merece a Pablos este afán exhibicionista: «Señor mío, desatacarse más es brindar a puto que enseñar heridas». Un exabrupto que adquiere nuevo sentido si se lee a la luz del proceder del soldado de Avellaneda.

En efecto, Bracamonte se detenía a explicar su experiencia en la campaña de Ostende mostrando, como el arbitrista del *Buscón,* un croquis en el que situaba para sus oyentes las posiciones de las tropas y de las construcciones militares. La comparación resulta elocuente:

> Mandó, acabada la cena, mosén Valentín alzar la mesa; y, tras esto, él y don Quijote, que comenzó a gustar de la miel de la batalla y asalto, cosas todas muy conformes a su humor, rogaron al soldado les contase algo de aquel tan porfiado sitio; el cual lo hizo así con mucha gracia, porque la tenía en el hablar, así latín como romance. Mandó antes de empezar tender sobre la mesa un ferreruelo negro y que le trajesen un pedacito de yeso; y traído, les dibujó con él sobre la capa el sitio del fuerte de Ostende, distinguiendo con harta propriedad los puestos de sus torreones, plataformas, estradas encubiertas, diques y todo lo demás que le fortificaba, de suerte que fue el verlo de mucho gusto para mosén Valentín, que era curioso. Díjoles tras esto de memoria los nombres de los generales, maestros de campo y capitanes que sobre el sitio se hallaron, y el número y calidad de las personas que, así de parte del enemigo como de la nuestra, allí murieron, que, por no hacer a nuestro propósito, no se dicen aquí[18].

[17] Son dos pasajes muy pertinentes para nuestro caso, que vale la pena citar por extenso. Hablando de la «ignorante satisfacción», «Aquel soldado nunca falta en las campañas, habla de Flandes, hallose en el sitio de Ostende, conoció al duque de Alba, acude a la tienda del general, el demonio del mediodía, mantiene la conversación, cobra el primero, y el día de la pelea se hace invisible» (*Criticón,* II, Crisi quinta). Y luego se lee en la Crisi duodécima a propósito nuevamente de un soldado vocinglero que se topa con Alejandro Magno: «—Eso no haré yo —decía el Mérito—, que no llegáis con nombre, sino con voces. Oyendo esto el tal cabo, echó mano y movió tal ruido que se alborotó todo el reino de los héroes, acudiendo unos y otros a saber lo que era. Llegó de los primeros el bravo macedón y dijo: —Dejádmele a mí, que yo le meteré en razón y en el puño. Señor jefe —le dijo—, mucho me admiro de que aquí os queráis hacer de sentir, no habiendo hecho ruido en las campañas. Tratad de volver allá y por vuestra fama, obrad media docena de hazañas, no una sola, que pudo ser ventura, sitiad un par de plazas reales, veamos cómo saldréis con ellas: que os puedo asegurar que me cuesta a mí el entrar acá más de cincuenta batallas ganadas, más de docientas provincias conquistadas, las hazañas no tienen número, aunque muy de cuenta. —Sin duda —le respondió—, que sois el Cid, el de las fábulas. No dijera más el mismo Alejandro. —Pues él mismo es —le dijeron. Y cuando se creyó había de quedar aturdido, fue tan al revés, que comenzó con bravo desenfado a fisgarse de él y decir: —¡Mirad ahora, y quién habla entre soldados de Flandes, sino el que las hubo contra lanzas de marfil en la Persia, de paso en la India, y contra piedras en la Escitia! ¡Viniérase él agora a esperar una carga de mosquetes vizcaínos, una embestida de picas italianas, una rociada de bombardas flamencas! ¡Voto a…! ¡Juro que no conquistara hoy a solo Ostende en toda su vida! Oyendo esto, el macedón hizo lo que nunca, que fue volver las espaldas. Enmudeció también Aníbal, por temer no le sacase lo de Capua, y el mismo Pompeyo porque no le dijese que no supo usar de la victoria. Desta suerte se retiraron todos los del tercio viejo». Gracián, *Obras,* vol. 1, ed. E. Blanco, pp. 397 y 667-668.

Y se añade a esto, como anunciando el «desatino» del arbitrista de Quevedo, que Sancho, impresionado por la sangre derramada y pensando ser Ostende el nombre de un gigante, se extrañe de que ningún caballero se hubiese enfrentado por su cuenta al temible enemigo y acabado con él por la vía rápida. Esta confusión nominal recuerda, por demás, a la que tendrán Pablos y el Mellado cuando el genovés les habla de Visanzón (Besançon):

> Comenzó a nombrar a Visanzón y si era bien dar dineros o no a Visanzón; tanto, que el soldado y yo le preguntamos que quién era aquel caballero. A lo cual respondió, riéndose:
> —Es un pueblo de Italia, donde se juntan los hombres de negocios, que acá llamamos fulleros de pluma, a poner los precios por donde se gobierna la moneda. (p. 130)

Pero es que además, de modo análogo a lo que hará el soldado del *Buscón,* Bracamonte también había tratado de acreditar su arrojo ofreciéndose a exhibir sus heridas, que, curiosamente, son, entre otras. como en el *Buscón,* dos balazos en la pierna:

> y aun tengo más de dos balazos, que hasta podría mostrar en los muslos, y este hombro medio tostado de una bomba de fuego que arrojó el enemigo sobre cuatro o seis soldados españoles que intentábamos dar el primer asalto al muro, y no fue poca ventura no acabarnos[19].

Bracamonte los sitúa en el muslo y el Mellado, en cambio, los desplaza de modo significativo a los calcañares, lo que permitirá la inmediata silepsis chistosa de Pablos (incluida sólo en el manuscrito *B*), que, aclarando seguramente lo que leemos en los demás testimonios, rechaza la murmuración que afecta a la gloria militar ganada con esfuerzo: «las balas pocas veces se andan a roer zancajos». *Roer los zancajos,* en efecto, es modismo con el significado de 'murmurar'. ¿Y qué balas o balazos pueden asociarse a algún tipo de murmuración si no las que se atribuía al soldado de Ávila en el libro de Avellaneda? Parece evidente que las referencias burlescas y degradantes a Ostende y a los balazos en el texto quevediano se explican mucho mejor a la luz de este episodio del *Quijote* apócrifo que como alusión noticiera a un acontecimiento contemporáneo[20].

La comparación entre los dos episodios aún nos dice más. Vemos que Quevedo distribuye entre dos personajes inmediatos, el arbitrista y el soldado, lo que Avellaneda atribuye únicamente a Bracamonte (croquis y heridas de balas). Por otra parte, mantiene como personajes separados otros dos que así aparecen en el apócrifo de 1614: si Bracamonte aparece en el camino con un ermitaño, en el *Buscón* Pablos y el soldado no tardan en encontrarse también con un ermitaño, de modo que ermitaño y soldado forman de inmediato la compañía de Pablos en su camino de la Corte a Segovia, replicando la pareja que había

[18] Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo,* p. 412.
[19] Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo,* p. 411.

acompañado hasta la Corte a don Quijote y Sancho. La forma en que estos personajes se presentan e interaccionan con los protagonistas de ambos libros guardan además muchas semejanzas. El encuentro con ambos personajes —«un pobre soldado y venerable ermitaño»— se produce en el camino, inmediatamente después de dejar Zaragoza rumbo a la Corte, siguiendo una pauta que bien se puede calificar de cervantina. El soldado Bracamonte ofrece, igual que el Mellado, un aspecto precario, que justifica con la explicación de haber sido desvalijado al pasar por Francia. Expone por añadidura que, nótese bien, ha debido dejar Flandes sin licencia, a causa de «cierta desgracia», lo que podría dar a pensar o que se trata de un desertor o que fue despachado sin más por esa «desgracia» a que alude con reticencia. Le faltan además los papeles, de modo que sólo le quedan sus heridas para aducir como testimonio de sus servicios. Encima se muestra muy altivo y estirado con Sancho, sin ahorrar algún juramento, en lo que ciertamente lo sobrepujará su colega del *Buscón:* «Yo le voto a tal que le dé, si meto mano, más espaldarazos que cerdas de puerco espín tiene en la barba; que no debe de saber tengo yo más villanos como él apaleados que he bebido tragos de agua desde que nací»[21].

Sancho, por demás, llega a llamar «pícaro» a Antonio de Bracamonte, y Pablos tachará de «picarón gallina» (p. 127) a Mellado[22]. Habría, en efecto, que admitir la condición de réplica y radicalización intertextual que tiene el pasaje del Quevedo con respecto al de Avellaneda. Y acaso una razón tenga que ver con la manera tan precisa y explícita en que se vincula a este soldado con el linaje de los Bracamonte, alguno de cuyos miembros conoció Quevedo y que tanto juego ha dado a quienes han

[20] Últimamente Rosa Navarro ha considerado también este pasaje de Avellaneda, pero para fijar una fecha *ad quem* del *Buscón,* suponiendo que hubo de ser el *Quijote* apócrifo el que tomó la referencia de Quevedo, y no al revés. De manera más detallada, siguiendo parcialmente las observaciones de Luis Gómez Canseco en su edición, Alfonso Martín Jiménez abunda en la misma línea, tratando de mostrar que Quevedo se habría inspirado en diversos pasajes de la autobiografía manuscrita de Jerónimo de Pasamonte, de modo que éste, embozado tras el seudónimo de Avellaneda, le habría replicado a través de la figura de Bracamonte. Sin embargo, resulta mucho más plausible, a mi juicio, aceptar una apropiación degradante del episodio de Bracamonte por parte del *Buscón* que lo contrario, a no ser que se parta de la presuposición de que la obra de Quevedo ha de ser anterior a su viaje a Italia. No se trataría, en efecto, de nada que deba sorprender en quien lo hizo con otras muchas obras que definían el panorama de la ficción narrativa de su época (Alemán, Martí, Cervantes o incluso Salas Barbadillo). Tampoco parece verosímil que si el autor del apócrifo trató de desmentir a Quevedo, como sugieren Navarro o Martín Jiménez, lo hiciese de manera tan implícita y empeñándose en repetir lo que evidentemente resultaría ya ridículo a la luz del *Buscón:* Ostende, amago de mostrar los balazos, croquis, propuesta desatinada para el sitio… Ver Navarro Durán, 2006, p. 205; y Martín Jiménez, 2008.

[21] Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo,* p. 403.

[22] Le dice Sancho a don Quijote, mientras sostiene un guijarro con el que pretende golpear a Bracamonte: «¿Cómo quiere que aprenda yo a vencer gigantes? Y aunque este pícaro no lo es, bien sabe vuesa merced que en la barba del ruin se enseña el barbero» (Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo,* p. 405).

tratado de dilucidar la personalidad de Avellaneda[23]. Recuérdese el elogio funeral de Quevedo a don Melchor de Bracamonte, hijo de los condes de Peñaranda, caballero de la Orden de Santiago y «gran soldado sin premio», según reza el epígrafe a este soneto, que se distinguió en Flandes. O piénsese en el capitán don Joseph de Bracamonte al que se atribuye uno de los sonetos introductorios a la *princeps* de los *Sueños* (Barcelona, 1627). Acaso se esté denunciando la impostura y abuso de hacer pasar por Bracamonte al militón.

Son modos de hacer que justifican intertextualmente toda una secuencia de acciones del relato de Quevedo al modo en que sucedía con el episodio genovés de la segunda parte del *Guzmán*. Añádase que Antonio de Bracamonte no resulta una personalidad inmaculada y, aparte las sombras de su dimensión como soldado, cuenta algún episodio no especialmente decoroso de su época de estudiante en Alcalá. Tampoco el ermitaño, que, con toda su venerabilidad y menciones reiteradas al rosario en el cuento que narra, se hace invitar junto con el soldado por don Quijote a cama y comida, quien incluso les da un ducado para el camino, según deja claro Avellaneda. Y son los dos, ermitaño y soldado, lo suficientemente taimados como para esconder su verdadera opinión sobre quien los invita para así mantener en lo posible esa situación. Léase, por ejemplo:

> El ermitaño y Bracamonte, que semejantes disparates oyeron decir a don Quijote, no se podían valer de risa; pero, considerando la obligación en que le estaban por lo que cuidaba de su regalo, y cuánto por no perderle les importaba el sobrellevarle, disimulaban cuanto podían, siguiéndole el humor como discretos; aunque, cuando se hallaban ambos a solas, lo reían todo por junto[24].

Independientemente de la función de todas estas cuestiones en el apócrifo, podemos intuir la actitud de Quevedo al respecto y no parece mera casualidad que en el *Buscón* se refuerce la hipocresía tradicional de la figura del ermitaño, que, «rezando el rosario en una carga de leña hecha bolas», al final desvalija a todos hasta el punto de tener que pagar la cuenta de Pablos y el soldado.

Habida cuenta del peso de las opiniones recibidas, que desde el siglo XIX tienden a considerar el *Buscón* una obra temprana, anterior en todo caso a la marcha de Quevedo a Italia en el año 1613, no sorprende que

[23] Coinciden, en efecto, los estudiosos en la relevancia del nombre del soldado, quien con toda explicitud remite a su vinculación con la ciudad de Ávila. Bracamontes eran los condes de Peñaranda, un buen número de Bracamontes fueron soldados (alguno con nombre idéntico al del personaje del apócrifo) y también varios miembros del linaje estuvieron vinculados, incluso familiarmente, con Antonio Pérez. Véanse, entre otras referencias, la nota de Martí de Riquer a su edición –Alonso Fernández de Avellaneda, *Don Quijote de la Mancha,* ed. M. de Riquer, vol. 2, p. 41n–, o los comentarios de Luis Gómez Canseco –Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* 2000, p. 411n– y Javier Blasco –Fernández de Avellaneda (Baltasar Navarrete), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. J. Blasco, p. xxiii–, además de la amplia información que se encuentra en el libro de Frago, 2005.

[24] Fernández de Avellaneda, *El ingenioso hidalgo,* p. 518.

se haga dificultoso el sacar las consecuencias necesarias de este contacto intertextual. Un caso ejemplar es el de Juan Millé y Jiménez, que, allá por 1918, fue el primero en apreciar el contacto entre el *Quijote* avellanesco y el *Buscón,* llevando hasta la paradoja su ambigüedad. Tras afirmar que el relato de Quevedo «debió ser escrito entre 1604 y 1608», avanzó que «es muy improbable que Avellaneda conociese e imitase el *Buscón»,* y posible que Quevedo tuviese presente en esta obra al de Avellaneda para acabar asegurando, en contra de todo lo argüido, que la relación entre ambas obras era meramente casual[25]. Algo que, sencillamente, no resulta admisible a estas alturas, pues lo cierto es que las concomitancias no se quedan en el extraordinario paralelismo de la secuencia formada por la mención al sitio de Ostende, el dibujo del croquis, el amago de mostrar los balazos, la propuesta desatinada para el sitio o el comportamiento de la pareja formada por el soldado y el ermitaño: se ha aducido muchas veces la lluvia de gargajos que Sancho y Pablos sufren, y menos las semejanzas, por ejemplo, entre el episodio del encarcelamiento de Sancho en Sigüenza y el que padecerá Pablos en Madrid, en los que ambos recurren al soborno del carcelero para librarse del acoso de los presos veteranos.

Mas en el *Buscón* hay otras presencias, situadas también en la estela del *Quijote.* Un amigo de Cervantes y casi estricto coetáneo de Quevedo, que parece haber leído la segunda parte del *Quijote* antes incluso de su publicación, es Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo. Algunas de sus obras ayudan a entender ciertos pasajes un tanto abruptos del relato picaresco. Recuérdese, para poner un ejemplo, el momento aquel en que Pablos sale al paso de las dudas sobre la limpieza de sangre de «doña Ana Moráez», la mujer del carcelero madrileño, diciéndose pariente del progenitor de la mujer, Juan de Madrid —originario de Auñón, se precisa no sin malicia[26]—, y asegurando tener una ejecutoria con que afirmar su limpieza. Una invención que le vale ser acogido con los brazos abiertos y librarse de las incomodidades de la celda. Pues bien, en una de las obras de Salas se aconsejaba al caballero advenedizo deseoso de medrar en la Corte que, para hacerse fiar por un mercader (gente, como se sabe, sospechosa),

> vendrá a rodear de modo la conversación que, tratando de linajes, le diga que es deudo suyo o de su mujer en la Montaña, y que no es tan poco el parentesco que, si hubiese necesidad de enviar a Roma por dispensación, dejase de tener dificultad y coste[27].

Es el mismo recurso, como vemos: ofrecerse a amparar la ficción social del de sangre dudosa con un simulacro de hidalguía para así lograr de él

[25] Millé y Giménez, 1918, p. 11.

[26] Auñón era, en efecto, un señorío alcarreño conocido, como el muy próximo de Uceda, por la acogida a moriscos granadinos a partir de 1570. El decreto de expulsión de 1609 excluía, por cierto, a los moriscos antiguos. Consúltese García López, 1992.

[27] Salas Barbadillo, *Obras,* vol. 2, p. 93.

algún beneficio. Claro que, como otras veces, Quevedo exacerba el procedimiento: en lugar de un mercader, se trata en su caso de la mujer de un carcelero, apellidada Moráez por si hubiese duda, el pretendido pariente común no es siquiera de la Montaña sino de Auñón, y quien se ofrece a servir de coartada es nada menos que Pablos. Eso sí, recién salido del calabozo donde terminó su aprendizaje como caballero chanflón.

La obra de que se trata es *El caballero puntual* (1614, con aprobación de 1613). Un título cervantino, por cierto: cuando don Quijote, tras su derrota en duelo singular, accede a satisfacer lo que tuviese a bien mandarle el caballero de la Blanca Luna, dice que «como no le pidiese cosa que fuese en perjuicio de Dulcinea, todo lo demás cumpliría como *caballero puntual* y verdadero». Parece, en efecto, plausible que Salas tomase su título de este pasaje, en el que el protagonista cervantino declara enfáticamente su presunta condición. Al fin y al cabo, el personaje de Salas, un trasunto quijotesco en buena medida, aspira ridículamente a pasar por caballero puntual y verdadero también, pero en su caso en la Corte, tomando buena nota de que el caballero manchego había evitado cuidadosamente hacer de Madrid escenario de sus andanzas[28]. El consejo que acabamos de recordar forma parte, no en vano, de una correspondencia simulada entre nada menos que don Quijote —rebautizado como «el Caballero de las Aldeas»—, y el protagonista —ahora denominado «Caballero aventurero de la Corte»—, en la que éste trata de enseñarle al manchego, pretendido caballero rural y campestre, las dificultades parangonables a las suyas que arrostra como no menos pretendido caballero urbano. Monomanía frente a monomanía, ligadas a la imputación de sendas imposturas; y todo un indicio de cómo era entendido en determinados círculos contemporáneos el personaje cervantino. Un poco después, y quizá a la altura de la composición del *Buscón,* en la *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte* (1620) se recogía la novela de un labrador recién llegado a Madrid que es engañado por un falso caballero, animando sus pretensiones de adquirir un estatus nobiliario, que incluyen paseos en coche. Y dice el narrador que el caballero estafador era un «segundo don Quijote», precisamente por sus «aventuras soñadas»[29]. Lo mismo, esto es, que el personaje de Salas Barbadillo.

[28] Canavaggio, 2006, pp. 79-81, comenta la recepción del *Quijote* por parte de Salas. Añádase que Salas parece haber conocido la segunda parte antes de su publicación, y no sólo por el título de su novela*:* en la respuesta de don Juan de Toledo al supuesto don Quijote se alude al episodio de los leones de la segunda parte (Canavaggio, 2006, p. 86), como ya notó Sánchez, 1926.

[29] Liñán y Verdugo, 1980, p. 219. Nótese que en más de una ocasión se ha relacionado esta obra con la figura de Alonso Remón, cuya faceta como dramaturgo es aludida por Pablos de un modo ciertamente muy próximo a como lo hace Cervantes en su prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos* (1615), esto es, en pasado y asociándola a Lope de modo estrecho. Sobre las conexiones de Remón con la *Guía,* ver Fernández Nieto, 1974, pp. 64 y ss.

Con bastante razón colige Fernando Rodríguez Mansilla[30], tras aducir el paso de Liñán, que una de las semejanzas entre Pablos y don Quijote radica «en su condición de soñadores». Podría acaso puntualizarse que, más bien, en sus compartidos «pensamientos de caballero», según hemos visto. Pero volvamos a *El caballero puntual,* a quien se le atribuyen, si no «altos pensamientos», sí «altas contemplaciones», refiriéndose a sus fantasías sobre el uso del *don* y sobre las resonancias del nombre fingido de don Juan de Toledo. Hace ya muchos años que Gregory G. LaGrone apuntó la sorprendente concomitancia entre algún episodio de esta obra y el reencuentro entre don Diego y Pablos, en el que el pícaro resulta desenmascarado en su usurpación de identidad y, sobre todo, la proximidad ciertamente llamativa entre los consejos de don Toribio para la vida en la Corte y los avisos que el protagonista de Salas Barbadillo escribe, supuestamente, a don Quijote de la Mancha[31]. La reacción inmediata de cualquier quevedista es proclamar la influencia del *Buscón* sobre Salas, confirmando que el texto de Quevedo circulaba ya ampliamente a la altura de 1613. Claro que, como ya se ha hecho en relación con el *Lazarillo de Manzanares*[32], se podría pensar que Quevedo —¿por qué no?— fue más bien deudor que deudatario. LaGrone, de hecho, se mostraba muy prudente en este sentido y consideraba el *Guzmán* más plausible como antecedente de la obra de Salas, aparte del innegable influjo del *Quijote*. Pero de nuevo las concomitancias entre ambos textos, en una tradición en cuyo trasfondo se halla el *Ementita nobilitas* erasmiano, son muy numerosas y van incluso mucho más allá de lo que había advertido LaGrone, quien, a pesar de todo y sin atreverse a una mayor radicalidad, se resistía a reconocer una influencia clara del *Buscón* sobre *El caballero puntual*.

En esta obra se nos cuenta la vida de un 'hijo de la piedra', un niño abandonado de la ciudad de Zamora, que busca el amparo de un hidalgo viudo al que acaba heredando. Con estos medios, se traslada a la Corte, donde emprende una carrera de usurpación social, haciéndose pasar por caballero a través de la imitación del modo de vida apropiado a tal estamento. Nada más llegar a Madrid cambia definitivamente su nombre por el de don Juan de Toledo; se hospeda en una posada en la que se aloja también un portugués (sólo un apunte en Salas Barbadillo); compra un caballo; se introduce por pariente de una dama de la Corte —supuesta condesa—, que sorprendentemente entra al trapo dando por bueno el parentesco; entabla relación con unos caballeros de hábito, a los que convida a comer; se apodera de la capa de uno de ellos, con la cruz de Santiago, para una salida nocturna; entra en tratos con una dama buscona en un juego de engaño mutuo; y es puesto en evidencia por un caballero que lo conocía de sus tiempos de Zamora, primo de unas damas a las que visitaba el falso caballero… En breve, se trata de

[30] Rodríguez Mansilla, 2004-2005, p. 154.
[31] LaGrone, 1942, en particular pp. 239-240.
[32] Por ejemplo, Rey, 1997.

algunos de los elementos esenciales de la trama del *Buscón* en los capítulos 3, 5, 6, 7, pero sin que la obra de Salas delate impronta literal o lingüística evidente de haberse servido del relato quevedesco. Más bien parece que Quevedo pudo encontrar aquí un bastidor sobre el que construir su relato, como, de hecho, hace en otros lugares con las obras de Alemán, Martí o, entre otros, el apócrifo continuador del *Quijote*.

Hay, sin embargo, algunos paralelismos muy específicos que hacen evidente la relación entre ambos textos. Apuntemos dos casos. El caballero puntual es tildado, tras ser descubierto, como «el *tacaño* don *Juanillo* de Toledo»[33], y *tacaño* es un adjetivo, nada frecuente en Quevedo, que se aplica a Pablos por única vez en III, 7, en el mismo capítulo donde don Diego se refiere, igualmente en ocurrencia singular, a su antiguo criado como *Pablillos*. Y cuando el pariente de las damas desenmascara al caballero puntual, le espeta: «Pícaro: ¿no sois vos Juan de Toledo, hijo de tan honrada madre que os dio por cuna una piedra luego como nacistes?»[34]. ¿Cómo no recordar el «¡Así pagan los pícaros embustidores mal nacidos!» con que se despiden los que dejan maltrecho a Pablos por orden de don Diego también en III, 7?

Pero, por supuesto, Quevedo lleva mucho más lejos el episodio, fundamentalmente al insertarlo en la estructura triangular de deseo social que, como ha visto bien Rodríguez Mansilla, se articula en el *Buscón* a partir de la figura de don Diego, mediador y a la vez obstáculo de las pretensiones de Pablos. Por ello será el antiguo protector quien lo deje en evidencia e instigue su castigo, pero con la diferencia ahora de que será el uso de la capa ajena —sin consecuencias para don Juan de Toledo— el motivo que hará recaer sobre Pablos la paliza cuyo destinatario era don Diego y que, sobre todo, quede patente que el usurpador es castigado a través de otro usurpador, en una *mise en abîme* sin duda llamativa.

El *Buscón* es una obra extraordinariamente compleja y esa complejidad atañe también, y de manera principal, al entretejido de referencias intertextuales en que se sitúa. Un aspecto clave en toda la obra de Quevedo que, permítaseme recordarlo, forma parte sustancial de su condición histórica. Resulta ser además una práctica compositiva suficientemente acreditada ya en lo que se refiere al uso de episodios de Alemán, Martí, el *Lazarillo* y también de Cervantes. Se retoman frases, anécdotas, personajes e incluso secuencias de acciones, sometidas siempre a lo que podría llamarse una exacerbación representativa, tanto estilística como ideológica, frecuentemente, no siempre, con el carácter de réplica o inversión de texto que queda así inserto. Esta es la misma práctica que realiza con respecto a las obras de Avellaneda y Salas Barbadillo. Nótese, por cierto, que esta forma de componer subyace en la articulación de gran parte de la acción narrativa de la obra, y no sólo en el libro primero.

[33] Salas Barbadillo, *Obras*, vol. 2, p. 81.
[34] Salas Barbadillo, *Obras*, vol. 2, p. 75.

Resulta significativo, en este sentido, que los ecos que ahora consideramos se vinculan con una secuencia muy precisa, que va desde el capítulo II, 3 al III, 7, a la que generalmente se había prestado mucha menos atención en cuanto a sus deudas intertextuales, frente a los capítulos iniciales y finales de la obra. También parece pertinente, respecto al sentido del fluir intertextual, que cada uno de los pasajes que hemos ido viendo remita siempre a un intertexto precedente tan preciso como revelador respecto al medio literario e ideológico en el que Quevedo sitúa su narración, mientras que se hace imposible afirmar, en sentido contrario, que el *Buscón* haya dejado una misma huella en varios textos diferentes anteriores a la vuelta de Quevedo de Italia, algo que sería de esperar en una obra a la que se le suele atribuir una circulación manuscrita profusa desde 1604 o 1605.

A través de Avellaneda, Salas Barbadillo o Liñán y Verdugo, tendríamos un *Buscón* situado en la estela del *Quijote* y en diálogo, en concreto, con la modalidad tan determinada de lo cómico que se aprecia en muchos de estos autores que acusan recibo de la invención cervantina. Es decir, la vinculación de lo cómico a la ejemplaridad moral y a la representación de la ficción social de determinados personajes gobernados por una obsesión, en forma por ejemplo de «pensamientos de caballero». Subyace en todo ello la dilogía de dos de los sentidos posibles de *caballero*: 'caballero andante' y 'miembro de la nobleza'. Esta dilogía, que permite equiparar los ensueños caballerescos de don Quijote con la impostura social del arribista urbano en la Corte, está en la base de la obra de Salas. Y se confirma en otras muestras de la primera recepción cervantina, como es el caso del *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha,* compuesto por Francisco de Ávila después de 1615, en donde las veleidades caballerescas de don Quijote se asocian estrechamente a los tópicos sobre el mal caballero y las señas distintivas de su comportamiento, también presentes en el *Buscón*. Así, a la pregunta del ventero acerca de cuáles son las obligaciones del caballero, responde el don Quijote entremesil que «a muchas cosas», aunque enseguida precisa Sancho que, en realidad, sus compromisos se reducen «a no pagar jamás lo que debiere, / a gastar, mal gastado, el mayorazgo; / a jugar, a putear, a darse a vicios, / y no emplearse nunca en buenas obras»[35].

Seguramente este es uno de los núcleos significativos del *Buscón* y sus «pensamientos de caballero», aunque, por supuesto, la actitud de Quevedo ante una línea narrativa que se venía consolidando desde años antes no es acomodaticia y está dotada de la intensidad e inconformismo que le son propios. De hecho, aun incidiendo sobre aspectos comunes, la comicidad de Salas, mucho más burguesa, y la de Quevedo, de mentalidad profundamente aristocrática, tienen un tono radicalmente distinto. Pero hay elementos de primer orden en el *Buscón* que se explican mucho mejor al situarlos bajo la perspectiva de la recepción del *Quijote* por parte de la ficción de los primeros decenios del XVII en el

[35] Ver Mata Induráin, 2007, p. 310.

ámbito del Madrid cortesano. Y, claro, eso nos llevaría a un *Buscón* posterior a 1614 o 1615 y acaso también a la vuelta definitiva de Quevedo tras sus años en Italia, en el entorno del cambio de reinado en 1621[36].

Bibliografía

Beyrie, J., *Qu'est-ce qu'une littérature nationale? Écriture, identité, pouvoir en Espagne,* Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1994.

Cacho, R., «Algunas fuentes italianas del *Buscón*», en *Estudios sobre el Buscón,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2003, pp. 191-219.

Canavaggio, J., *Don Quijote, del libro al mito,* Madrid, Espasa, 2006.

Cavillac, M., «El *Buscón* y los *Guzmanes:* el personaje de Alonso Ramplón», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 51-67.

Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha,* dir. F. Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg, Cículo de Lectores, Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004, 2 vols.

Chartier, R., «Figuras literarias y experiencias sociales: la literatura picaresca en los libros de la Biblioteca Azul», en *El mundo como representación. Estudios sobre historia cultural,* Barcelona, Gedisa, 1992, pp. 181-243.

Chartier, R., «La construcción estética de la realidad. Vagabundos y pícaros en la Edad Moderna», en *Tiempos Modernos: Revista Electrónica de Historia Moderna,* 3, 7, 2002, (URL: http://www.tiemposmodernos.org)

Close, A., *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo,* Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.

De Armas, F., «"A lo nuevo quijotil": la comedia nueva entre el encanto y la risa (Lope de Vega y Tirso de Molina)», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro,* ed. G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 13-33.

Fernández de Avellaneda, A., *Don Quijote de la Mancha,* ed. M. de Riquer, Madrid, Espasa-Calpe, 1972, 3 vols.

Fernández de Avellaneda, A., *El ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. L. Gómez Canseco, Madrid, Biblioteca Nueva, 2000.

Fernández de Avellaneda, A., (Baltasar Navarrete), *Segundo tomo del ingenioso hidalgo don Quijote de la Mancha,* ed. J. Blasco, Madrid, Biblioteca Castro, 2007.

Fernández Nieto, M., *Investigaciones sobre Alonso Remón, dramaturgo desconocido del siglo XVII,* Madrid, Retorno Ediciones, 1974.

Frago, J. A., *El «Quijote» apócrifo y Pasamonte,* Madrid, Gredos, 2005.

García López, A., *Moriscos en tierras de Uceda y Guadalajara (1502-1610),* Guadalajara, Excma. Diputación Provincial de Guadalajara, 1992.

Gracián, B., *Obras,* ed. E- Blanco, Madrid, Turner, 1993, 2 vols.

LaGrone, G. G., «Quevedo and Salas Barbadillo», *Hispanic Review,* 10, 1942, pp. 223-243.

Liñán y Verdugo, A., *Guía y avisos de forasteros que vienen a la Corte,* ed. E. Simons, Madrid, Editora Nacional, 1980.

Luján de Sayavedra, M., *Segunda parte de la vida del pícaro Guzmán de Alfarache,* ed. D. Mañero Lozano, Madrid, Cátedra, 2007.

[36] Algunas otras consideraciones sobre la fecha del *Buscón* se pueden ver en la revisión de mi edición de 1993 que está en prensa (Galaxia Gutenberg, Barcelona).

Martín Jiménez, A., «*El Buscón* de Quevedo, la *Vida* de Pasamonte y el *Quijote* de Avellaneda», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 305-326.
Mata Induráin, C., «Don Quijote salta al teatro breve: el *Entremés famoso de los invencibles hechos de don Quijote de la Mancha,* de Francisco de Ávila», en *Locos, figurones y quijotes en el teatro de los Siglos de Oro,* ed. G. Vega García-Luengos y R. González Cañal, Almagro, Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, pp. 299-313.
Millé y Giménez, J., «Quevedo y Avellaneda. Algo sobre *El Buscón* y el falso *Quijote*», *Helios,* (Buenos Aires), 1918, pp. 3-18.
Navarro Durán, R., «Más datos sobre la fecha de escritura del *Buscón*», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 195-208.
Profeti, M. G., «I viaggi della narrazione, la narrazione del viaggio», en *Raccontare nella Spagna dei Secoli d'Oro,* Florencia, Alinea Editrice, 1996, pp. 7-35.
Quevedo, F. de, *La vida del Buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.
Quevedo, F. de, *Poesía varia,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1982.
Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1995.
Rey, A., «Más sobre la fecha del *Buscón*», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 151-164.
Rico, F., «Versiones, lecturas y transparencias del *Quijote* (1604, 1605, 1608)», en *Homenaje a Anthony Close,* (en prensa).
Rodríguez Mansilla, F., «"Émulo de Guzmán de Alfarache y tan agudo y gracioso como don Quijote". El lugar del *Buscón* en la picaresca». *Etiópicas,* 1, 2004-2005, pp. 144-160. (URL: http://www.uhu.es/programa_calidad_literatura_amatoria/etiopicas.htm.).
Romero Muñoz, C., «De "*asno / jumento*" a "*asno / jumento / rucio*" en el primer *Quijote*», en *Cervantes y el Quijote,* ed. E. Martínez Mata, Madrid, Arco Libros, 2007, pp. 125-145.
Ruiz Pérez, P., «La Corte como espacio discursivo», *Edad de Oro,* 17, 1998, pp. 195-212.
Salas Barbadillo, A. J. de, *Obras,* ed. E. Cotarelo, Madrid, Tip. de la Revista de Archivos, 1909, 2 vols.
Sánchez, J., «A Note on the date of Composition of *Don Quijote*», *Hispanic Review,* 4, 1926, pp. 375-378.
Tirso de Molina, *La mujer que manda en casa,* ed. D. L. Smith, Londres, Tamesis, 1984.

Heráclito cristiano: la construcción del arrepentimiento

Alicia Gallego Zarzosa
Universidad Complutense

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 249-261]

Para Ignacio Díez

Fue el 3 de junio de 1613 cuando Francisco de Quevedo envió desde Torre de Juan Abad a doña Margarita de Espinosa, su tía, un breve poemario titulado *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*[1] que contenía una serie de poemas de carácter religioso. Sobre las circunstancias que llevaron a Quevedo a componer y enviar un poemario de estas características, apenas puede saberse más de lo que ya revelan las palabras del autor en el doble prólogo[2], al lector y a doña Margarita de Espinosa, que encabeza la obra. En él, Quevedo explica que el poemario no es sino una muestra de arrepentimiento por «todo lo demás que he hecho», de lo cual afirma avergonzarse, achacándolo a su joven edad y pretendiendo mostrarse como un poeta más serio y maduro que el que se lee en «la voz de mis mocedades, molesta a Vm. y escandalosa a todos». Parece bastante claro que Quevedo sólo podía referirse a su poesía escrita y mayormente conocida hasta entonces, que sería la que consiguió incluir en la antología que Pedro Espinosa publicó en 1605, *Flores de poetas ilustres de España,* y donde Quevedo vio recogidos otros diecinueve poemas suyos escritos antes de los veintitrés años. Antes de 1613 ya tenía escritas algunas obras en prosa (*El Buscón, Lágrimas de Jeremías castellanas, España defendida*…) y otras setenta y cinco composiciones poéticas, aunque fueran publicadas más tarde. Pese

[1] La edición consultada de *Heráclito cristiano* es la que se incluye en *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. Arellano y Schwartz. Indico en nota la numeración correspondiente a esta edición.

[2] El cual, por otra parte, ya nos deja entrever el ánimo de publicidad con que Quevedo dio a conocer *Heráclito cristiano,* pues, además de presentarlo a su tía, dirige unas palabras «al lector».

RECIBIDO: 29-10-2008 / ACEPTADO: 20-11-2008

al arrepentimiento de esta poesía que parece traslucir el prólogo al *Heráclito cristiano,* lo cierto es que parte de los poemas recogidos por Espinosa y que podían resultarle a Quevedo más burdos contemplados a la luz de los de *Heráclito cristiano* fueron revisados frecuentemente por el autor en otras ocasiones, con lo cual se demuestra que ni mucho menos renegó de estas composiciones, ni su repulsa llegaba a tanto. En aquellos poemas se encuentra el germen de las preocupaciones morales que marcarían la poesía de Quevedo en adelante, pero también lo más característico de su poesía satírica posterior, sus sangrantes juicios sobre diversas figuras del panorama español de su época que lo harían famoso, su conciencia de los defectos humanos y su cruel capacidad de burla. Aunque la tosquedad de estas sátiras no puede negarse en muchos casos, definitivamente tampoco deberíamos conformarnos con la explicación que el autor pretende darnos del desgarro religioso de las composiciones de *Heráclito cristiano;* es decir, los poemas de este poemario son demasiado conmovedores y traslucen una desesperanza mayor en el poeta que la que podría causarle un arrepentimiento de una obra anterior de la que de todas formas nunca renegó y en la cual se percibe el poeta que había de ser en adelante. En definitiva, las explicaciones que Quevedo nos dirige en el prólogo acerca de los motivos de su arrepentimiento son demasiado tibias para la profundidad sentimental de los poemas que siguen; a menos que tomásemos el prólogo de manera literal: el arrepentimiento de Quevedo podría no ser sentimentalmente auténtico, sino tan sólo literario; es decir, el ánimo del autor no es el de escribir sobre su arrepentimiento, que no existe, sino el de demostrar que es un poeta capaz de escribir otro tipo de versos, más serios o graves, que los que mayoritariamente se le conocían hasta entonces. El prólogo, así, lejos de ser una confesión, se convierte en un juego literario, en una convención, si se quiere.

Repetidamente mencionada por la crítica ha sido la idea de una crisis religiosa personal que llevara a Quevedo a escribir semejante conjunto de poemas[3]. Normalmente, con una reiteración que casi roza lo consabido, se presentan los poemas de *Heráclito cristiano* como indicadores biográficos de una crisis personal que no puede probarse fuera del ámbito del propio poemario. Lo cual significa que, en caso de que dicha crisis existiera, *Heráclito cristiano* sería a la vez causa y explicación de la misma para la crítica, lo cual no la prueba en absoluto. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el carácter retórico del poemario ya fue apuntado por Schwartz y Arellano, aunque para ellos se hace más explícito en la dedicatoria:

> El *Heráclito cristiano* puede ser leído como un conjunto de oraciones que en ocasiones apuntan a circunstancias muy precisas de la vida penitencial y de la práctica religiosa [...] Es posible interpretar la composición del ciclo

[3] Ettinghausen afirma que Quevedo experimentaba «sin duda, sentimientos de mala reputación y mala conciencia». Y añade: «A mi juicio, las *Lágrimas de un penitente* representan un síntoma inconfundible de una primera crisis sufrida por nuestro autor» (pp. 32-33). Ettinghausen, 1982.

> desde una perspectiva biográfica, sin embargo no puede pasar inadvertido el carácter también retórico de esta dedicatoria [a Margarita de Espinosa], en la que Quevedo desarrolla el *topos* del arrepentimiento del poeta que al madurar o envejecer se torna hacia Dios y abomina de los errores juveniles, como lo presenta Lope en el poema introductorio de sus *Rimas sacras*[4].

La cuidada estructura del poemario (que analizaré más adelante), la revisión posterior que Quevedo hizo de algunos poemas allí incluidos por primera vez, la inclusión de otros que ya había escrito, los prólogos en los cuales parece tomar conciencia de su imagen pública como poeta y la adopción intencionada del papel de «escritor arrepentido» que echa las culpas a la edad como argumento (recurrente en la literatura de arrepentimiento) para disculpar sus desvaríos[5] invitan a dejar atrás la idea de un poemario nacido de la inspirada y catártica pluma de un autor abrumado por el peso de su sentimiento, y a recibir *Heráclito cristiano* como un poemario moderno en que la conciencia de que los sentimientos en él expresados no son reales (en tanto que correspondientes a la situación anímica del poeta en el momento de la composición) no resta un ápice de efectividad poética ni de expresividad lírica. El poemario, por así decirlo, pese a ser «fingido» resulta plenamente efectivo en términos de recepción. No en vano, hoy debemos ser absolutamente conscientes (si críticos o si lectores) de que «la situación […] en que el texto era considerado como un documento privilegiado que daba acceso directo al alma del poeta» es ya, efectivamente, «insostenible»[6]. Por otro lado, pueden oponerse a dicha idea de un arrepentimiento acendrado que llevara a la composición del poemario los hechos conocidos de la vida del poeta por entonces: el poemario está remitido desde Torre de Juan Abad, el 3 de junio, pero para el 13 de agosto ya se encontraba en Madrid a las órdenes del duque de Osuna, virrey de Sicilia desde 1611, quien lo llamará, entre agosto y octubre, junto a él. No obstante, sus actividades políticas habían empezado mucho antes, su amistad con el duque de Osuna puede probarse documentalmente desde 1609. Desde 1611 viajó frecuentemente a Torre de Juan Abad, donde tenía sin resolver multitud de pleitos con la aldea y con los deudores de su madre. Aprovechaba los viajes a Torre para parar en Toledo, donde, además de intentar resolver sus complicados asuntos jurídicos, no dudó en meterse de lleno en el ambiente cultural, conociendo allí, por ejemplo, a González de Salas. El hecho de que *Heráclito cristiano* esté fechado en Torre de Juan Abad no es para Jauralde Pou[7] prueba de que lo escribiera allí, sino una manera de dar la imagen de «sabio retirado y arrepentido que, en la quietud de la aldea, medita y trabaja»[8], ya que las obras así dedicadas solían entregarse en mano independientemente de su firma y fe-

[4] Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. XXXVIII.
[5] Como acertadamente señala Jauralde, 1998, p. 294.
[6] Luján, *Pragmática del discurso lírico,* p. 23.
[7] Para todos los datos biográficos, Jauralde, 1998, caps. VIII y IX.
[8] Jauralde, 1998, p. 222.

cha. En Italia trabajó, hasta 1617, como un agresivo agente diplomático del duque de Osuna, moviéndose frenéticamente por Niza, Génova, Madrid, trayendo y llevando informaciones y tributos, incluso fue el agente encargado de las gestiones necesarias en Madrid para que el de Osuna pasara a ocupar, desde Sicilia, el importante Virreinato de Nápoles, lo que fue efectivamente conseguido. Al menos públicamente, no es ésta la estampa de un hombre abrumado por el arrepentimiento que se reconoce a sí mismo como desesperado e inmerecedor de la misericordia divina, alejado de todos y habitante de una vida de pecado que no se ve capaz de abandonar, más aún si tenemos en cuenta su joven edad.

La historia de la transmisión del texto, atendiendo a los manuscritos que se conservan, ha sido elaborada de manera sistemática por Jauralde Pou[9] y, más recientemente, resumida por Alfonso Rey[10]. Lo que se deduce de ambos estudios es, básicamente, que los poemas presentados inicialmente en este *Heráclito cristiano* de 1613 se vieron seleccionados y separados del conjunto para incluirse en la ordenación por musas de González de Salas, o en otras recopilaciones y antologías de poesía sacra, desmenuzando el poemario original de tal manera que, para Alfonso Rey, Quevedo había acabado renunciando a la estructura original del poemario. Para cuando Quevedo retocó *Heráclito cristiano* para preparar una impresión de *Las tres musas últimas castellanas* (1670), que no llegó a ver en prensa, había eliminado doce salmos y había añadido dos salmos nuevos y una redondilla, además de modificar el título original de la serie por el de *Lágrimas de un penitente*. Las ediciones que disponemos de *Heráclito cristiano,* ya mencionadas, vacilan entre los veintiséis y los veintiocho salmos, no suelen incluir la redondilla, y no aventuran explicación alguna acerca de la eliminación de esos doce salmos.

Respecto al título de la obra, el lector que esperara encontrar en ella lo que éste promete debería sentirse decepcionado, al menos en cuanto a la filosofía heracliteana que los salmos de Quevedo pudieran contener. Parece ser que en época de Quevedo, cuando aún numerosos fragmentos de las sentencias de Heráclito estaban por descubrir, el conocimiento que el poeta podía tener de las enseñanzas del filósofo se reducía prácticamente a un puñado de aforismos transmitidos oralmente o de manera proverbial y que tenían más de refranero sentencioso que de cita exacta y literal. Las numerosas obras que durante el XVII mencionan o explican a Heráclito, a menudo dejan dicha mención en el título y, aparte de algunas conocidas sentencias de Heráclito, sobre todo las referidas al flujo universal, se nutren de los textos patrísticos. Por otra parte, esta fusión entre las enseñanzas de carácter estoico obtenidas de Heráclito y las citas bíblicas hacen que el título *Heráclito cristiano* sea bastante corriente, en parte por la tradición retórica que atribuía a Heráclito el llanto y a Demócrito la risa, con lo que muchos otros textos aprovechan el nombre de Heráclito solamente para evocar el carácter

[9] Jauralde, 1987.
[10] Quevedo, *Poesía moral (Polimnia),* ed. Rey, 1992.

estoico (en lo que de pesimista y pesaroso tenía el estoicismo) del escrito así titulado. Fisher[11] refiere alguno de estos títulos, entre los que se encuentra un libro eclesiástico sobre la contrición (que proverbialmente se asocia a la figura de Heráclito) impreso en Colonia en 1615 y titulado *Heraclitus cristianus, hoc est, peccatoris poenitentis suspira, lachrymae.* Aunque Fisher no lo menciona, y si bien no podemos saber si Quevedo conocía este libro, el título de esta obra remite inequívocamente al título *Lágrimas de un penitente,* que usó Quevedo al preparar el poemario para la imprenta. La vinculación de Heráclito al llanto favorece su alusión en libros que traten de la contrición, por el significado de penitencia y arrepentimiento inherente al llanto en la literatura del Siglo de Oro.

En definitiva, aparte de algunas alusiones casi pertenecientes a lo popular y proverbial, o a lo comúnmente sabido de la filosofía de Heráclito, es muy difícil rastrear el pensamiento del filósofo en el *Heráclito cristiano,* cuyo título, como ya se ha dicho, tampoco es original. Por más que intentemos establecer paralelismos entre las imágenes heracliteanas y las que utiliza Quevedo en sus salmos, lo cierto es que muchas de ellas no son exclusivas de Heráclito (aunque inicialmente fuera él su artífice), como el privilegio de unos sentidos frente a otros en la búsqueda del conocimiento, el fuego como elemento purificador y la transitoriedad de la vida, mencionadas por Fisher en el artículo citado. Otras son directamente antitéticas, por ejemplo, para Quevedo el autoconocimiento lleva arrepentimiento de lo que ha sido, lo cual le hará mejor persona, en comparación con la persona *que era antes,* radicalmente distinta de la que será tras la contrición. Para Heráclito, sin embargo «todo es uno» en la búsqueda «de uno mismo». No se percibe con claridad que Quevedo «filtra el pensamiento heracliteano por las doctrinas paulinas»[12], como explicación a los encuentros entre algunas de las ideas de Heráclito y de Quevedo. Más clara, para algunos menos sutil, es sin embargo la presencia de los salmos bíblicos en la obra en cuestión. Es cierto que los de arrepentimiento y súplica de perdón y misericordia divina son los más conocidos entre los salmos davídicos[13], no obstante, es muy difícil presentar una influencia literaria directa de David en Quevedo. La llamada al Señor que incluyen muchos de los salmos de Quevedo es también característica de los salmos bíblicos, pero no es tan particular como para establecer una conexión directa. Fuera de otras imágenes directamente conectadas que han sido ya vistas, y ciertos versos que remiten casi literalmente a algunos versículos, en términos generales no puede aseverarse una influencia más allá del recuerdo que Quevedo tenía de los poemas atribuidos al rey hebreo como buen conocedor de una poe-

[11] Fisher, 2007.

[12] Fisher, 2007, p. 83.

[13] Por otra parte, hay que tener en cuenta que la escritura de poemas denominados «salmos» constituyó, hacia 1600, una «moda», en palabras de Jauralde Pou, quien cita la recopilación impresa en Mallorca, en 1589: *Ramillete de flores de todos los psalmos,* de Pedro de la Visitación (ver Jauralde, 1998, pp. 293 y 965).

sía que él imita a la hora de hablar del arrepentimiento, pero sin una voluntad clara de hacer de esta imitación algo más serio que un guiño a sus lectores, a los que podría suponerse un conocimiento de los salmos davídicos parecido al del poeta.

Todo lo expuesto hasta ahora en torno a *Heráclito cristiano* parece apuntar a la idea de un poemario de arrepentimiento escrito por un poeta consciente de su valía como tal, que se plantea el reto de escribir una serie de poemas diferentes temáticamente a todo lo escrito hasta entonces por él, y presentados con un prólogo ambiguo que juega a hacer creer al lector en una crisis religiosa personal que no es otra más que el afán de demostrar que puede escribir adoptando un papel (el de pecador arrepentido), y triunfar en el propósito de componer un poemario temáticamente coherente y cuyo título además, responde a una etiqueta habitual en la época.

El poemario de Lope de Vega titulado *Rimas sacras*[14], ofrece un interesante punto de comparación con *Heráclito cristiano*[15], por su fecha de publicación, en 1614, unos meses después de la fecha del poemario de Quevedo, coincidencia a la que hay que añadir la temática y formal ya que se trata, como *Heráclito cristiano,* de un poemario de arrepentimiento con el uso del soneto como característica más llamativa. Sin embargo, al contrario que Quevedo, el Lope que publicó las *Rimas sacras* era un poeta casi al término de una vida marcada por el brillo de su figura pública, que acababa de encontrar la fe que lo lleva al sacerdocio, una crisis espiritual significativa de la cual *Rimas sacras* es a la vez propósito y resultado. *Rimas sacras* puede oponerse, al considerar el conjunto de la obra del poeta, a las *Rimas humanas* (1604), por su temática y estructura, centradas en el arrepentimiento del amante profano que consigue volverse un amante «a lo divino», rechazando los errores de su juventud, entre los que se encuentra el tiempo dedicado al amor. La primera parte del poemario, susceptible de una comparación con *Heráclito cristiano,* se compone de cien sonetos sobre el arrepentimiento del poeta; a los que sigue un largo poema en cien octavas significativamente titulado «Lágrimas de la Magdalena», diez glosas y treinta y una octavas acerca de la pasión de Cristo y otros cuantos poemas varios que componen un libro claramente misceláneo. De esa primera parte compuesta por cien sonetos, sólo los cuarenta y nueve primeros, como indica Yolanda Novo, quien ha elaborado el estudio más completo sobre esta obra: «tienen un marcado signo introspectivo y se agrupan formando un *canzionere* petrarquista a lo divino»[16]. El significado e intención penitenciales de estos primeros cuarenta y nueve sonetos acercan la obra de Lope a *Heráclito cristiano.*

[14] Todas las citas de *Rimas sacras,* así como la numeración de los poemas, proceden de Vega, *Rimas sacras,* ed. Carreño y Sánchez Jiménez.

[15] Punto de comparación que ya ha sido advertido, por ejemplo, por Schwartz y Arellano en el fragmento de su estudio citado más arriba, y, muy recientemente, por Pedraza, 2008.

[16] Novo, 1999, p. 16.

Estructuralmente, los poemas de arrepentimiento de *Rimas sacras* mantienen una ordenación de tipo narrativo que pretende exponer el proceso de conversión del pecador al creyente por medio de dicho arrepentimiento. Si bien los poemas deben considerarse en conjunto una narración del proceso interior del poeta, la estructura del poemario no presenta esta narración de manera consecutiva, en realidad, los poemas han de agruparse en series en torno a un motivo narrativo identificado con uno u otro momento del proceso de conversión. Que estos procesos catárticos de purga y arrepentimiento son sinceros y se corresponden con una crisis vital del propio autor no se ha puesto nunca en duda. Comienza el poemario con un soneto prólogo en que el poeta se presenta en una encrucijada: reconoce que ha estado llevando un mal camino, cegado por los pecados, que quiere rechazar, para ello se dispone a pedir perdón y a ponerse en manos de Dios. Los siguientes poemas alternan el motivo del arrepentimiento (II, III, IV, XI) con el de las dudas del arrepentido tardíamente (V, VIII, X, XXI, XXVI), solicita a Dios la capacidad de arrepentirse y contempla horrorizado la magnitud de su pecado (VII, IX, XXXV). Entretanto intercala algunos poemas de corte moral sobre las convenciones barrocas del paso del tiempo (XII, XXXVII, XLIII), fugacidad de la vida (XIII), el mundo como engaño o laberinto, y diversas llamadas a Dios para que lo auxilie y lo ayude a salir del error (XIV, XV, XVI, XVII, XVIII). Tras esta serie se propone romper con el pasado de pecador y de poeta profano (XIX) y cambiar el amor de los hombres por el amor a Dios (XX, XXIX). Los sonetos siguientes se centran en el proceso de arrepentimiento (XXIII, XXIV, XXV, XXXI, XXXII, XXXIII). Este desemboca en la serie de poemas que finalmente muestran a Dios como la luz que aclara el alma en tinieblas del poeta (XLIV, XLV, XLVI, XLVII, XLVIII, XLIX), formando los dos últimos, y el número XLVIII especialmente, el epílogo de esta parte del poemario.

En definitiva, tenemos en las *Rimas sacras* de Lope de Vega el relato de una crisis íntima de la que resulta un proceso de arrepentimiento y propósito de enmienda literario y personal, expuesta en forma de cancionero narrativo no cronológico. Precisamente como para enfatizar la correspondencia de los sentimientos expresados en *Rimas sacras* con su propia circunstancia real, los poemas no aparecen en el orden lógico y esperable para un poemario narrativo, sino que dicha narración debemos intuirla y reconstruirla a base de figurarnos la ordenación cronológica oportuna. Lope parece haber incluido los poemas intuitivamente o conforme a otros criterios (temáticos, seriales) no cronológicos, habida cuenta, además, que muchos de estos poemas eran «de circunstancia», escritos a petición de congregaciones poético-religiosas, leídos en público o bien incluidos en comedias[17], y sin embargo el proceso espiritual que los poemas describen se corresponde con el proceso de «introspección sobre las propias culpas […] a través de actos meditativos y memorísticos […] de mano de los *Ejercicios espirituales* de Ignacio de

[17] Ver Montesinos, 1969, p. 188.

Loyola»[18]. De manera que, si bien no puede afirmarse que la voluntad del poeta al configurar esta primera parte de las *Rimas sacras* fuera la de mostrar a los lectores un poemario narrativo sobre un proceso de arrepentimiento, sí parece innegable que los poemas fueron compuestos durante un proceso de arrepentimiento real.

Por el contrario, lo que encontramos en *Heráclito cristiano* es un poemario de arrepentimiento con una cuidada estructura, plenamente intencional. En el poemario de Quevedo, por su brevedad, es más difícil percibir una estructura temática clara en una primera lectura, pero lecturas más atentas revelan que, si bien el tema principal de la obra es el del arrepentimiento que experimenta la voz poética, los subtemas ligados a éste son sólo unos cuantos y están dispuestos ordenadamente. También comienza *Heráclito cristiano* con un soneto prólogo, el salmo I[19], que contiene en su primer verso la alusión a los salmos davídicos más explícita de todo el poemario: «Un nuevo corazón, un hombre nuevo / ha menester, Señor, la ánima mía» semejante al versículo 12 del salmo 50[20] del rey hebreo. A partir de aquí, se establecen dos vías expresivas principales que irán entremezclándose hasta alcanzar un soneto epílogo cuya conclusión es sobrecogedoramente climática, el salmo XXVI[21]: estas dos vías son la contrictiva, que contiene todos los salmos relativos al arrepentimiento del poeta en diverso grado, y la moral, sobre asuntos varios relativos al paso del tiempo, fugacidad de la vida, desprecio de la riqueza y escenas de la pasión de Cristo. Dentro de la vía contrictiva, los poemas se dividen a su vez en varias categorías: en primer lugar, los poemas en que la voz poética solicita al Señor que le conceda la capacidad de arrepentirse (salmos II, III, XIV)[22]. Tras el salmo III[23] vienen otros tres salmos en los que el poeta duda entre el arrepentimiento y el pecado, no sabiendo su alma por cuál de los dos decidirse (salmos IV, V y VI)[24]; sin embargo, tras contemplar la magnitud del poder de Dios (salmo VII)[25], se decide definitivamente por el arrepentimiento (salmo VIII)[26]. Siguen a éste dos salmos de consecución de la capacidad de arrepentirse: el primero de ellos, el salmo IX[27], incluye diversas consideraciones sobre el estado del alma antes de ver la luz del arrepentimiento, y considera lo veloz del paso del tiempo; el segundo, el salmo X[28], es un poema de arrepentimiento conseguido. Desde este

[18] Vega, *Rimas sacras,* ed. Carreño y Sánchez Jiménez, p. 15.
[19] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 8.
[20] «Crea en mí, ¡oh, Dios!, un corazón puro / y renueva dentro de mí un espíritu recto».
[21] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 33.
[22] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núms. 9. 10 y 21.
[23] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 10.
[24] El salmo IV no lo recvoge Arellano, ver Blecua. Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núms. 12 y 13.
[25] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 14.
[26] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 15.
[27] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 16.
[28] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 17.

punto, el arrepentimiento conseguido da al poeta la capacidad de contemplar con otros ojos (los de un «hombre nuevo») ese mundo de pecado en que había estado inmerso, y éste es el sentido que tiene la inclusión en este punto del poemario de una serie de poemas pertenecientes a la segunda vía expresiva: la puramente moral. Los salmos XI y XII[29] tratan, respectivamente, del desprecio de la riqueza y de la fama, mirando el tiempo de vida como tiempo hurtado a la muerte; a continuación, otros dos salmos (XIII y XIV)[30] sobre el arrepentimiento conseguido y el relato de la conversión; como para demostrar que esta conversión es efectiva, se presenta el salmo XV[31], en que la voz poética desprecia la riqueza de nuevo en tono moral. El arrepentimiento recién alcanzado ya ha hecho del poeta un hombre nuevo que, siendo capaz de conseguir el perdón divino, no teme a la muerte; por tanto se atreve a llamarla en el salmo XVI[32]. Entre esta llamada a la muerte y la preparación para comulgar en el salmo XXII[33], se suceden una serie de poemas morales, tres de los cuales (los salmos XVII, XVIII y XIX)[34] pueden considerarse los de mayor altura poética del poemario. Tras el salmo centrado en la comunión, encontramos otros tres salmos (XXIII, XXIV y XXV)[35] de tono y tema eminentemente religiosos, que recrean escenas de la pasión de Cristo para basar en ellas la enseñanza moral. Finalmente, el excepcional colofón que es el salmo XXVI[36], un soneto de composición perfecta, construido en torno a la descripción en forma de enumeración en los dos primeros cuartetos del doloroso camino de la contrición, para condensar en los dos tercetos el significado y sentido último del poemario, cerrando el mismo con la palabra «arrepentimiento». En *Heráclito cristiano* no podemos leer tanto el relato del proceso que lleva al poeta a reconocer los errores de su vida pasada y, desde ahí, enmendarlos con una ayuda divina que sólo le será proporcionada mediante el arrepentimiento, sino los pasos del arrepentimiento en sí, la lucha del poeta por vencer sus dudas y reparos, y lograr no ya el perdón, sino tan sólo la lucidez necesaria para iniciar el camino de la contrición.

Expresiva y semánticamente, ambos *Heráclito cristiano* y *Rimas sacras* mantienen abundantes paralelismos y coincidencias. En primer lugar, ambos presentan, como se ha dicho, un soneto prólogo intencional y presentativo. En *Rimas sacras,* el soneto I «Cuando me paro a contemplar mi estado», además de repetir el verso de Garcilaso en su soneto I, mantiene una conexión con el salmo IX[37] de *Heráclito cristiano* que comienza «Cuando me vuelvo atrás a ver los años», que además recuerda

[29] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núms. 18 y 19.
[30] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núms. 20 y 21.
[31] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 22.
[32] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 23.
[33] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 29.
[34] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núms. 24, 25 y 26.
[35] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núms. 30, 31 y 32.
[36] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 33.
[37] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 16.

al verso de Petrarca en el soneto CCXCVIII: «Quand'io mi volgo indietro a mirar gli anni». Ambos poemarios, al tratar del mismo tema, parecen dialogar entre sí con alusiones e imágenes que en algunos casos pertenecen a la imaginería barroca (sobre todo en los poemas más morales de ambos poemarios) pero que en otras son extraordinaria coincidencia: en el salmo XI[38] Quevedo pide «enmudezca mi lira, cese el canto», como Lope expresa en el Soneto XIX «Aquí cuelgo la lira que desamo, / con que canté la verde primavera»; ambos utilizan la lira y el canto como símbolos de una vida poética centrada en la alabanza de lo leve y pasajero, por contraposición al arrepentimiento, que debe expresarse en forma de «llanto»: el poema mencionado de *Heráclito cristiano* y los poemas XVII y XLII de *Rimas sacras* son un buen ejemplo de ello, aunque las alusiones al llanto y a las lágrimas son motivo constante en los dos poemarios[39]. Por otra parte, el tiempo de la juventud como tiempo primaveral se encuentra también en ambos: «Cuando me vuelvo atrás a ver los años / que han nevado la edad florida mía» (salmo IX) y «con que canté la verde primavera / de mis floridos años» (soneto XIX). La advertencia del error en la alegría de la juventud es para Lope «basilisco entre las flores» (soneto II).

La descripción de un Dios poderoso y la duda a salir del pecado se expresan en términos casi idénticos, por un lado, en *Heráclito cristiano* tenemos los salmos VI y VII[40]; en *Rimas sacras* los sonetos XXVII y XXVIII. La figura de un Dios que llama al pecador sin encontrar respuesta se halla tanto en el salmo II[41] («Llámasme, gran Señor; nunca respondo», v. 9) como en el soneto XV («¡Cuántas veces, Señor, me habéis llamado»), porque el poeta tiene el pecho endurecido: «Señor, tu soplo aliente mi albedrío / y limpie el alma, el corazón llagado / cure y ablande el pecho endurecido» (salmo XXVII)[42] y «¡Oh corazón más duro que diamante» (soneto VIII), «¡Oh duro corazón de mármol frío» (soneto XVI), «Oh, cuánto fueron mis entrañas duras» (soneto XVIII). Finalmente, Cristo se revela como pastor dispuesto a conducir el ánima extraviada del poeta por el buen camino: en *Rimas sacras* en «Pastor que con tus silbos amorosos» (soneto XIV); en *Heráclito cristiano* en «¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño» (salmo II)[43] o bien es patria a la que volver o en la que intentar entrar en «Vuelve a la patria la razón perdida» (soneto I), «entro en mí mismo para verme, y dentro / hallo ¡ay de mí!, con la razón postrada, / una loca república alterada» (soneto III) y sonetos XXXIX y XLV de *Rimas sacras*. Más problemas ofrece, sin embargo, la interpretación del salmo XVII[44], «Miré los muros de la patria mía», donde la palabra cla-

[38] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 18.

[39] Aunque, por otra parte, el de las «lágrimas del arrepentido» es un concepto sacro habitual en la literatura barroca, según explican Carreño y Sánchez Jiménez, en Vega, *Rimas sacras,* y como se vio más arriba.

[40] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núms. 13 y 14.

[41] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 9.

[42] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 34.

[43] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 9.

ve «patria» ha recibido innumerables interpretaciones, entre las que se encuentra la de mundo interior o el alma del poeta, lo cual no se halla en disonancia con el contexto del soneto ni con el propio soneto en tanto que integrante de *Heráclito cristiano.* Para María José Tobar, quien señala además que *alma* = *casa* es una metáfora de origen bíblico, «la lectura de los textos del propio autor parece sugerir en *patria,* junto a su significado recto como 'casa', una alusión figurada al alma»[45].

El pecado es para ambos poetas ceguera y oscuridad: «Mas, de tu luz mi oscuridad vencida» (soneto I), «¿Qué ceguedad me trajo a tantos daños?» (soneto V), «Llamé mi luz a la tiniebla oscura» (soneto XXXIV) y «Dudosos pies por ciega noche llevo» (salmo I)[46], «tan ciego estoy en mi mortal enredo» (salmo VI)[47], por ejemplo. Otras imágenes igualmente coincidentes en ambos poemarios son las relativas al mar y al navío: el barco como imagen del alma del pecador, encuentra mar en que navegar gracias al arrepentimiento (soneto XI), o bien es náufraga en el pecado y la cruz de Cristo es la tabla de salvación (soneto XXV). De manera análoga, en *Heráclito cristiano* el navegar errante y el naufragio enseñan más que los puertos engañosos en el salmo XX[48].

Finalmente, hay que señalar que la posición del arrepentido respecto a su propio pecado es, en los dos poemarios, la de una figura desdoblada: en *Heráclito cristiano,* el poeta pedía a Dios un «nuevo corazón», para poder llegar a ser «un hombre nuevo» (salmo I)[49]. Dentro de esta situación desdoblada, donde la vida del pecador queda atrás para siempre, el poeta puede contemplarse desde fuera, puede verse como Dios lo ve, para apreciar su situación con los ojos de su Creador y avergonzarse de ella como paso previo al arrepentimiento, en los salmos VIII, IX y X[50]. En *Rimas sacras,* el desdoble ofrece al poeta esta misma posibilidad en el soneto III: «Entro en mí mismo para verme», y en el soneto XLIV ya se autocontempla como extraño en «Cuando lo que he de ser me considero» (soneto XLIV). El desdoble lleva al autoexamen, primer paso para el conocimiento del pecado y posterior arrepentimiento y enmienda.

Más arriba apunté que *Heráclito cristiano* no fue un librito aislado en la obra de Quevedo, sino que, como es sobradamente sabido, el poeta manipuló frecuentemente el poemario, disgregando las composiciones para él más valiosas, retocándolas y puliéndolas, hasta que quedaron listas para formar parte, a juicio probablemente de González de Salas, de «Polimnia» y «Urania» en *El Parnaso español;* sin contar las modificaciones que sufrió al convertirse en *Lágrimas de un penitente* para *Tres musas últimas.* En resumen, los poemas de *Heráclito cristiano* que fueron corre-

[44] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 24.
[45] Tobar, 2002, p. 256.
[46] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 8.
[47] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 13.
[48] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 27.
[49] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 8.
[50] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núms. 15, 16 y 17.

gidos y diseminados con posterioridad a su marco primero son los salmos XV a XX[51] (de entre éstos, el XIX[52] se halla también en *Lágrimas de un penitente*) que pasaron a la recopilación moral de «Polimnia» y el salmo I, que formó parte de los poemas religiosos bajo el epígrafe de «Urania». El reaprovechamiento de estos poemas nos deja pensar que no tenían por qué estar tan adscritos al contexto primero que suponía para ellos *Heráclito cristiano,* sino que le resultaron a Quevedo, tras su relectura, polivalentes en cierto modo. Hay que tener en cuenta que esta serie, como indiqué más arriba al fijar la estructura del poemario, es un paréntesis de poesía moral entre el arrepentimiento alcanzado por el poeta y la comunión del salmo XXII[53] que da pie a la serie de poemas religiosos. En conclusión, Quevedo está extrayendo del poemario una serie completa que tiene sentido dentro de él, pero que también puede formar una unidad independiente digna de ser revisada, reescrita e incluida bajo otro epígrafe, todo lo cual apunta una vez más a que la composición de *Heráclito cristiano* es meditada y obedece a una serie de criterios literarios y compositivos ajenos al sentir personal del poeta desde el punto de vista del momento de la creación y ajenos también al azar desde el punto de vista estructural.

En definitiva, por lo que toca a la relación entre *Rimas sacras* y *Heráclito cristiano* que he analizado brevemente, parece que las coincidencias estructurales y formales que mantienen ambos poemarios, así como la constatación del esmerado proceso elaborativo que tiene como resultado dos poemarios ordenados conforme a unas directrices concretas y predefinidas, hacen que sea muy arriesgado afirmar que, cuando se compusieron, ambos autores estaban siendo sentimentalmente sinceros; es decir, a la vista de los estudios de cada poemario, es prácticamente imposible determinar qué poemas por sí mismos responden a sentimientos reales de sus autores, si no es acudiendo a las biografías de cada uno de ellos para comparar sus circunstancias personales con el poema en cuestión, y evaluar si éste es compatible con aquéllas en el momento de la composición.

Bibliografía

Arellano, I. y V. Roncero, ed., *Demócrito áureo: los códigos de la risa en el Siglo de Oro,* Sevilla, Renacimiento, 2006.

Ettinghaussen, H., *Francisco de Quevedo and the neostoic movement,* London, Oxford University Press, 1972.

Ettinghaussen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», *Homenaje a Quevedo: Actas de la II Academia Literaria Renacentista,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Caja de Ahorros, 1982, pp. 27-44.

Fisher, T., «Heráclito cristianizado y David imitado en los salmos de Quevedo», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 73-84.

[51] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núms. 22 a 27.
[52] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 26.
[53] Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* núm. 29.

Jauralde, P., «*Miré los muros de la Patria mía* y *Heráclito cristiano*», *Edad de Oro,* 6, 1987, pp. 165-188.
Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
Luján Atienza, A. L., *Pragmática del discurso lírico,* Madrid, Arco Libros, 2005.
Montesinos, J. F., *Estudios sobre Lope de Vega,* Salamanca, Anaya, 1969.
Novo, Y., *Las Rimas sacras de Lope de Vega: disposición y sentido,* Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Santiago de Compostela, 1999.
Pedraza Jiménez, F., «Las *Rimas sacras* y su trasfondo», *Lope de Vega, genio y figura,* Granada, Universidad de Granada, 2008, pp. 101-146.
Quevedo, F. de, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español: facsímil de la edición príncipe,* ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Edaf, 1999.
Quevedo, F. de, *Poesía completa,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1995.
Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1992.
Quevedo, F. de, *Poesía varia,* ed. J. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Tobar, M. J., «*Miré los muros de la Patria mía* y la reescritura en Quevedo», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 239-262.
Vega, L., *Rimas sacras,* ed. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Pamplona, Universidad de Navarra, Iberoamericana, 2006.
Ynduráin, F., *El pensamiento de Quevedo,* Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 1944.

Los paisajes italianos de Quevedo[1]

Alessandro Martinengo
Università di Pisa

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 263-280]

El tratamiento del tema que se me ha confiado presupone un par de premisas de las que pienso desempeñarme rápidamente. Es la primera: entiendo la noción «Italia», «italiano», hablando del siglo XVII, de una manera un poco más extensiva (obviamente sin ninguna pretensión mussoliniana…) con respecto a las actuales fronteras políticas del País, puesto que me interesa incluir en mi discurso Niza, al oeste, y Segnia (actualmente Senj, en la Dalmacia croata) al este. Propongo, pues, considerar formando parte de la Italia del XVII todas las regiones o ciudades que pertenecían a los estados regionales que confluirán más tarde en la nación italiana: en nuestro caso concreto, Niza porque estaba sometida al Ducado de Saboya (más tarde reino de Cerdeña) y Dalmacia porque formaba parte de los dominios de la Serenísima República de Venecia.

La segunda premisa corresponde más bien a un amigable desafío. El querido y sabio compañero Henry Ettinghausen ha publicado recientemente un artículo intitulado «¿Turista conceptista? La irrealidad de la realidad en Quevedo», en el que sostiene, apoyándose en observaciones de gran inteligencia y fineza, que en los tratados políticos de don Francisco Italia aparece como un mero «ente geopolítico», mientras que en los poemas «apenas si encontramos recuerdo alguno del paisaje»[2]. Yo estoy naturalmente en gran parte de acuerdo con su análisis, conviniendo con él en que las descripciones paisajísticas de Quevedo de ninguna manera pueden compararse con las que conocemos a partir de la época romántica, y ni siquiera revelan, pensando en épocas anteriores, ese gusto por el objeto natural y físico que frecuentemente se admira en Góngora o ese placer por el detalle descriptivo que apreciamos en Cervantes

[1] Este trabajo fue presentado en el *II Congreso Internacional «Francisco de Quevedo desde Torre de Juan Abad. Los paisajes de Quevedo»*, celebrado en Torre de Juan Abad los días 5 y 6 de septiembre de 2008.

[2] Ettinghausen, 2004, especialmente pp. 155 y 160.

RECIBIDO: 16-10-2008 / ACEPTADO: 9-12-2008

o en las mejores novelas picarescas. Y sin embargo…, digamos que el amor al tema me obliga a apartarme un poco de su interpretación. Propongo pues, como primera aproximación, una inversión en el orden de los dos términos de su título, dando al segundo la preeminencia propia del sustantivo y quitando al propio tiempo al primero cualquier huella de casualidad o impresionismo: sugeriría por consiguiente sustituir, en un eventual subtítulo de estas páginas, el lema «turista conceptista» con otro del tipo: «un conceptista de viaje»[3].

Y vamos finalmente al grano. En *Lince de Italia* don Francisco le cuenta a su rey, destinatario del opúsculo, cómo, de paso por Niza, hubo de darse cuenta de que el duque de Saboya, Carlos Manuel, siguiendo en sus ambiciosos designios de hacerse «tirano de Italia», en connivencia con Francia y en función anti-española, planeaba la represión violenta de un motín —precisamente pro-español— que se estaba gestando en la ciudad ligur, cuyo cumplimiento iba a confiar a su hijo, el príncipe Tomás. Dice Quevedo:

> Así lo entendí yo el año de 1613, en Nisa de un vasallo del Duque de Saboya, en cuya casa me alojó su furriel, que me dio noticia de la determinación que tenían de entregarse a la majestad de vuestro padre [Felipe III], por el temor con que estaban del duque [de Saboya], a causa de haberle arrastrado un secretario. Estaba entonces allí el duque, disimulando su venganza con bailes y banquetes que duraron hasta que allí llegó el príncipe Tomás, y luego degolló los más principales de aquel estado[4].

La cita brinda la ocasión para algunas observaciones. Luis M. Linde admite que hay dificultad en precisar si hubo más de un viaje o estancia de don Francisco en Niza, en ese 1613, y ya Jauralde había escrito que el paso de Quevedo por Niza era un verdadero «rompecabezas»[5]. Los motines a los que hace alusión nuestro escritor ocurrieron en diciembre; y él, que había salido de Madrid poco después del 12 de agosto camino de Palermo, bien hubiera podido, tras una escala «técnica» en Niza —que solía ser normal para los que procedían, en barco, de España— llegar a Palermo, quizá en octubre, y de ahí volver a Niza con el encargo oficial, o semioficial, de Osuna de estudiar una situación que se presentaba como muy crítica. Induciría a pensarlo el conocimiento que el escritor ostenta del ambiente nizardo —desde luego no plausible en un recién llegado—, las relaciones amistosas que tiene en aquel puerto y la pron-

[3] En una conferencia que dio en la Scuola Normale Superiore de Pisa, en abril de 2004, cuyo texto, en pruebas, me ha muy cortésmente facilitado, Ignacio Arellano parece compartir las mismas opiniones de nuestro amigo británico. En relación con su estancia siciliana, afirma en efecto que Quevedo, «en lo que se refiere al entorno […], parece fijarse poco en él o al menos no lo elabora literariamente»; lo mismo pasará cuando se encuentre en Nápoles, a pesar de las alusiones al Vesubio (como también al Etna), que, como veremos, menudean en sus páginas. En cambio, el escritor suele dedicar, también al tema del paisaje, «contrastes y juegos de palabras […] que remiten a elaboraciones más mentales que visuales».

[4] Quevedo, *Lince de Italia,* p. 76.

[5] Linde, 2005, p. 330. Ver Jauralde, 1998, p. 309.

titud con la cual, según veremos, salió de Niza justo en vísperas de la sangrienta represión. Comoquiera que sea, aquella experiencia y sobre todo aquel primer contacto con el príncipe Tomás de Saboya estaban destinados a convertirse en un hilo importante en la serie de encargos desempeñados por Quevedo en aquellos años. No le tiene ninguna simpatía, por razones políticas y, al parecer, también personales. Treinta años después, como sabemos por las cartas recientemente dadas a conocer por Crosby, seguía evocando los sucesos y rememorando sus impresiones de aquel entonces: en 24 de agosto de 1642 le escribía por ejemplo al P. Pimentel, aludiendo a la situación del momento, pero inscribiéndola en la pantalla del recuerdo:

> El tornillo a Francia de Tomás y su hermano [el cardenal Mauricio] hoy se dice y siempre se temió; yo no lo tengo por novedad, que desde el año de 13 que le vi en Niza con su padre le dediqué el oxte que se anda tras el puto en las hablillas. Este género de pegadizos suelen disimular hasta que pueden con una gran maldad grangear sus comodidades […]; dicen que es de condición tan venenosa que es menester tomar triaca para hablarla[6].

Y en otra carta al mismo, de 6 de noviembre de 1642, utiliza metáforas del mismo tono para tildar de traidor a Tomás («volver la casaca») y subrayar la mala fe de Urbano VIII, jefe de la Liga contra España, añadiendo (al sobreponer una vez más el pasado al presente) exactas indicaciones de lugares visitados en su época italiana, rasgo nada común en Quevedo:

> Esto [el giro de los sucesos, favorable a la Liga en Lombardía] parece que lo da a entender estar Tomás en Voghera, donde yo he estado muchas veces. Pueden oír su mosquetería en Milán, si ya no huelen la pólvora y el humo[7].

Y pocos días después (12 de noviembre), dirigiéndose una vez más al jesuita, nos da otra indicación exacta de lugares visitados hace treinta años:

> Tortona, después de Pavía, es la mayor fuerza de Milán, y fácilmente burlaría el orgullo de Roma [es decir, del Papa]. He estado en ella muchas veces, y particularmente siendo allí castellano Francisco de la Fuente[8].

Tenemos en estas cartas un verdadero mapa a distancia, y bastante detallado, de los viajes y encargos que, al parecer, en diversas circunstancias, ocasionadas por la necesidad de apoyar diplomáticamente al gobernador de Milán en contra de la Liga, desempeñó Quevedo por la Italia del Norte como observador y emisario de Osuna. Que llegara hasta Milán parece confirmarlo un pasaje muy citado de *Lince*, en el cual reivindica sus servicios en favor de la Monarquía:

[6] Crosby, 2005, p. 81.
[7] Crosby, 2005, p. 106.
[8] Crosby, 2005, p. 108. Tortona y Voghera son dos pequeñas ciudades de Lombardía, situadas en aquel entonces en la polémica frontera entre Saboya y el ducado de Milán.

> Once años me ocupé en el real servicio de vuestro padre… en Italia, con asistencia en Sicilia y Nápoles, y noticias y negocios en Roma, Génova y Milán[9].

Y, en efecto, el biógrafo de Osuna afirma que, «aunque no hay constancia documental u otros indicios, no hay razones para dudar de que visitara Milán, probablemente más de una vez»[10]. Si es así, y se lo consintió la miopía que lo afligía, pudo contemplar los Alpes, que en los días claros se ven (se veían) desde la muralla de Milán, dejándonos de ellos una estampa admirable que, a pesar de utilizar de manera muy hiperbólica, y algo enigmática, la antítesis básica petrarquista de fuego-nieve, no deja de revelar, al menos en mi opinión, una emoción profunda:

> ¡Oh vosotros, que en puntas desiguales,
> ceño del mundo sois, Alpes sombríos,
> que amenazáis, soberbios, los umbrales
> de la corte del fuego, siempre fríos!

Se trata de los versos 49-52 del curioso idilio titulado «Lamentación amorosa»[11], en el cual, con el fin de buscar testigos fidedignos de su pena amorosa, el poeta introduce una prosopopeya en torno a los principales ríos del mundo —sobre la cual volveré—, a la que sigue precisamente esta evocación de los Alpes. Dentro del simbolismo antitético petrarquista adoptado en estos versos, llama la atención el que se defina, al parecer, a Italia (o quizá mejor a la llanura del Po) como «corte del fuego»: nos encontramos ante la alternativa o de imaginar que Quevedo pasara… mucho calor en una de sus estancias en Milán o de pensar que concibiera a Italia como la sede privilegiada de las medievales cortes de amor.

Pero volvamos al mar de Liguria y a Niza. Como hemos adelantado, el escritor se embarcó rumbo a Génova la noche antes de que sucediera la sangrienta represión llevada a cabo por Tomás de Saboya; suceso que debía de haber olfateado, tanto es verdad que llevó consigo, para ponerlos a salvo, a unos parientes de su huésped, el vasallo del duque de Saboya. Estas son las palabras correspondientes de *Lince:*

> Yo pasé a Génova una noche antes [de la represión del motín] por mar el hijo y dos hijas de mi huésped y de todo di cuenta en Sicilia al Duque de Osuna[12].

[9] Quevedo, *Lince de Italia,* p. 68. A continuación afirma haber realizado «catorce viajes», en Italia, para el servicio del rey: a estos «catorce viajes» ya se había referido en otro lugar, en las Advertencias añadidas a la «Carta del Rey Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles…» fechadas en 24 de abril de 1621 (Quevedo, *Obras en prosa,* p. 791). El historiador citado explica que, en cuanto al número de los años, es posible que don Francisco «incluyera en la cuenta los años 1619-1623, es decir desde su vuelta a Madrid hasta que se le declare libre en el proceso contra Osuna»; en cuanto a los viajes, «algunos se conocen bien […]; de algunos no se sabe nada más allá de las referencias del propio Quevedo» (Linde, 2005, p. 329).

[10] Linde, 2005, p. 333.

[11] Quevedo, *Obra poética,* pp. 554-555.

[12] Quevedo, *Lince de Italia,* p. 76.

Fuera o no la primera vez que el espectáculo de Génova se le presentara a la vista llegando por mar, la imagen de la ciudad se le grabó ya para siempre en la memoria, y la registró así, algunos años más tarde, en el propio *Lince:*

> Génova es el más importante y más hermoso escollo de Italia: aquella república es por mar y por tierra poderosa[13].

Se me permita aquí una exégesis, aparentemente algo arriesgada, pero en mi opinión no desprovista de fundamento, del pasaje en cuestión. *Autoridades,* s. v., atribuye, entre otras, esta significación a *escollo:* «Metafóricamente significa embarazo, dificultad, tropiezo, y a veces riesgo y ocasión peligrosa, en que uno suele tropezar». Ninguna duda, pues, de que Quevedo aludiera en primera instancia al gran poderío, sobre todo económico, de la República y a las dificultades y riesgos que suponía la en todo caso irrenunciable alianza de España con ella. Sin embargo, si en tantas ocasiones satíricas se había mofado de la rapacidad, la mezquindad —e incluso las costumbres sexuales de los genoveses, parecidas, en su opinión, a las de los italianos en general (pensemos en las alusiones al príncipe Tomás)—, acuñando al propósito tantos motes, agudezas, calambours, etc., en *Lince* silencia todo esto, limitándose a ofrecer a su rey una sabia lección de economía política, al explicarle que, si es verdad que el oro de las Indias afluye sin parar hacia Génova, no es verdad que se quede del todo pegado a los dedos de los genoveses, puesto que ellos vuelven a repartirlo bajo forma de «posesiones, juros, rentas, y estados, y títulos», siendo en esto, para España, «de más útil que las Indias»[14]. Por este motivo, y por no tener relación con el tema, dejaré de lado todo lo relacionado con la vertiente satírica, exceptuando —antes de volver a ocuparme de Génova-escollo— un solo lexema, que tiene al mismo tiempo significación satírica y un valor topográfico. Trátase de la palabra «Banqui», con grafía española, o «Banchi», en grafía italiana, que en nuestro escritor recurre dos veces con referencia a la aún hoy llamada Piazza Banchi, como centro del poder económico y financiero de Génova. Leemos primero en *La Hora de todos* que, deseando un mensajero francés hablar con los próceres de la ciudad, llegó «a Banqui, donde los halló juntos, les dio su embajada y la razón della»[15]. En el otro lugar, en la carta del 30 de octubre de 1642 al P. Velázquez, es donde se evita la forma hispanizada, expresando en cambio en italiano macarrónico el discurso atribuido a los genoveses: «Génova [...] es ricacho que mira más a lo mucho que tiene que perder que a lo que otros pierden. Paréceme que los oigo en Banchi: "Estaremos a vedere"»[16].

Pero volvamos al apelativo de *escollo* atribuido a Génova, intentando ahondar —tras haber aludido a su significado más superficial, concer-

[13] Quevedo, *Lince de Italia,* p. 100.
[14] Quevedo, *Lince de Italia,* p. 101.
[15] Quevedo, *La Hora de todos,* p. 272.
[16] Crosby, 2005, p. 104.

niente a las asperezas del trato económico– en sus estratificaciones semánticas menos evidentes. No olvidemos que la palabra aparece incrustada en un extraordinario oxímoron («el más importante y más *hermoso* escollo»), que es imposible no interpretar como señal de admiración por esa roca «precipitante» de palacios, iglesias, monumentos –así aparece Génova desde el mar– que de lo alto de la montaña cae hasta el puerto, en forma de gigantesco triángulo (así la imaginó Lope de Vega en *El nuevo mundo descubierto por Cristóbal Colón*), y que a mí siempre me ha recordado los versos sobre Toledo, en *Las firmezas de Isabela,* tan sugestivamente comentados por Dámaso Alonso: «Esta montaña que, precipitante, / ha tantos siglos que se viene abajo»[17]. Aunque, en la visión quevediana de Génova, además de «lo abrupto, lo precipitoso del monte» (siempre en palabras del maestro Alonso), lo distintivo parece ser –como mejor explicaré dentro de un rato– la ambigua, y al mismo tiempo fecunda, interrelación o enlace entre lo natural y lo artificial, que parece ser una de las peculiaridades paisajísticas que más llamaron la atención de Quevedo. Y por si pudiese parecer que la tan escueta y concisa descripción de Génova como escollo, aunque hermoso, no ofrezca el apoyo suficiente para una interpretación de tal alcance, propongo dos ejemplos más de panoramas urbanos en los que el afirmarse de la ingeniosidad humana enlaza con lo abrupto de la naturaleza. Se trata de paisajes que probablemente no vio Quevedo, pero los rasgos que de ellos retuvo se revelan como claros síntomas de una actitud de fondo: hablo de Segnia, entonces pequeña capital de los siempre insurgentes uscoques (y actualmente formando parte de Croacia) y de Savona (que Quevedo llama Saona), mi ciudad natal.

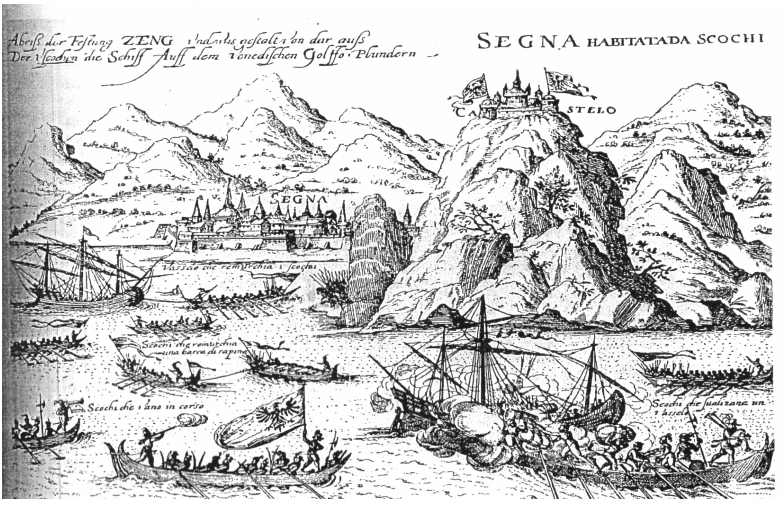


Lámina 1

[17] Alonso, 1952, pp. 91-92. Ver Góngora, *Obras completas,* p. 774.

Como he dicho, no hay ninguna constancia de que nuestro autor estuviese en Segnia, aunque seguramente vio algunos de los numerosos grabados que ilustran el singular sitio de la ciudad, o vino en su conocimiento a través de los tratados y opúsculos corrientes entonces y dedicados a la llamada guerra de los Uscoques, que tuvo su momento culminante alrededor de 1618[18].

Así se expresa Quevedo en *Mundo caduco*[19]:

> Hay en el reino de Croacia, en la vecindad de Hungría, un lugar en defensa, para quien la naturaleza fue ingeniero y el mar fortificación, a quien como atalayas miran las peñas eminentes que parte le rodean y parte le sustentan, odioso a los venecianos…

La «naturaleza fue ingeniero»: otro más nítido oxímoron, revelador del interés del escritor por los aspectos del paisaje en que arduos elementos naturales se ven modificados, y casi reinterpretados, por la labor humana.

El otro ejemplo es Savona, o Saona, ciudad que tampoco vio Quevedo, pero a propósito de cuyo puerto se expresa de modo parecido:

> [El católico Rey Fernando] llegó […] a Saona, ciudad de la nobilísima República de Génova, que un tiempo fue puerto: el que suplió, mejorándole, aquel gran Senado, que –venciendo las dificultades de la naturaleza– han [sic] fabricado un muelle, con acogida de perfectísimo puerto[20].

Savona fue, en el momento en que se ponían los cimientos para la Liga de Cambrai (1507), sede del encuentro entre Fernando y Luis XII de Francia y al mismo tiempo, según Quevedo, escenario donde se manifestaron claramente los celos que el primero alimentaba desde hacía tiempo en contra del Gran Capitán y vio crecer de repente al oír a Luis XII manifestar el deseo de que el capitán español cenara en su misma mesa.

En todo caso y dejando todo esto al margen, hay que precisar que don Francisco, influido por su parcialidad hacia Génova y / o por la lectura de fuentes históricas pro-genovesas, nos presenta aquí, a propósito de las relaciones políticas entre Génova y Savona y de los hechos que siguieron al citado encuentro, una lectura totalmente alterada de la realidad histórica, condensada además en un párrafo bastante contradictorio. Cuando en 1525 Francisco I de Francia fue derrotado en Pavía, la antigua rivalidad entre las dos ciudades ligures, la primera, Génova, aliada de España, la segunda partidaria de Francia y de Saboya, se exacerbó hasta el punto que Génova pudo planear y ejecutar la demolición del muelle, de las fortificaciones y parte de la muralla de Savona, consi-

[18] Me refiero en particular al grabado intitulado «Abriss der Festung Zeng» de Georg Keller, 1617, reproducido en *Senj*, 1940 (ver lámina 1). Agradezco la información a Valentina Nider, que está ocupándose de la tradición tratadística, poco explorada, en torno al enfrentamiento entre los Uscoques y Venecia.

[19] Quevedo, *Mundo caduco*, p. 58.

[20] Quevedo, *De la vida de Marco Bruto. Escribiola por el texto de Plutarco, ponderada con Discursos, Don Francisco de Quevedo Villegas…*, 1644, fol. 101rv (ver Quevedo, *Obras en prosa*, pp. 972-973).

guiendo enterrar totalmente —con los escombros— la dársena que servía de fondeadero para los navíos más grandes: todo al contrario, claro está, de lo que sostiene Quevedo. Completamente ajeno naturalmente a cualquier forma de rencor patriotero hacia don Francisco, doy el ejemplo como una prueba más de su predilección por los aspectos del paisaje en que se aliaran la adversidad de la naturaleza y la ingeniosidad humana («dificultades de la naturaleza» *vs* «perfectísimo puerto»).

Otro texto que nos permite, significativamente, darnos cuenta de cómo la interrelación entre lo natural-artificioso y lo humano-ingenioso llamase frecuentemente la atención de nuestro poeta es el soneto intitulado «Amante que hace lección para aprender a amar de maestros irracionales»[21], que nos lleva otra vez a Génova, puesto que lo antecede el siguiente epígrafe de González de Salas:

> Refiriome don Francisco que en Génova tiene un caballero una huerta, y en ella un gruta hecha de la Naturaleza, en un cerro, de cuya bruta techumbre menudamente se destila por muchas partes una fuente, con ruido apacible. Sucedió, pues, que dentro de ella oyó gemir un pájaro, que llaman solitario, y que al entrar él se salió, y en esta ocasión escribió este soneto.

Desde nuestro punto de vista, los versos que más interesan son los que decriben la gruta:

> Músico llanto, en lágrimas sonoras,
> llora monte doblado en cueva fría,
> y destilando líquida armonía,
> hace las peñas cítaras canoras.
> Ameno y escondido a todas horas,
> en mucha sombra alberga poco día:
> no admite su silencio compañía:
> sólo a ti, solitario, cuando lloras.

Giulia Poggi, que ha estudiado el poema comparándolo con otros de Marino y de Góngora[22] niega que el poema exprese la «inmensidad del dolor» propia del poema gongorino «Con diferencia tal, con gracia tanta»[23], siendo más bien «un ejercicio escolástico, ajustado, además, a una "cueva fría", es decir a un elemento de la naturaleza en que artificiosamente se engendran la noche y el día, la ausencia y la presencia, la soledad y la compañía». Aparte de esto, se pregunta si es «verdaderamente natural» el paisaje descrito por don Francisco, o no se trate acaso de una de esas «grutas artificiales construidas por el arquitecto Galeazzo Alessi». Poggi remite en efecto al catálogo de una exposición que tuvo lugar, en 1984, en el Palazzo Bianco de Génova[24]: en el prólogo correspondiente se pone de relieve cómo, entre finales del XVI y comienzos del XVII, los aristócratas genoveses, que habían sustituido, según ha mos-

[21] Quevedo, *Obra poética*, núm. 298, p. 490.
[22] Poggi, 2006, ver especialmente pp. 262-263.
[23] Góngora, *Obras completas*, pp. 451-452
[24] Magnani, 1984.

trado Braudel, a los banqueros alemanes en apoyar económicamente al Imperio español, emprendieron un ambicioso proyecto de modernización de la ciudad, que suponía la construcción de grandes palacios residenciales urbanos, con sus correspondientes jardines, y de las casas de campo de las familias más adineradas. Para el adorno de los jardines se invitó a afamados arquitectos, que se empeñaron en la creación de grutas artificiales, ricas en simbologías alquímica y cabalística, cuya grandiosidad y cuyo artificio no se les escaparon a los viajeros extranjeros. Si prescindiésemos del epígrafe de González de Salas, donde se habla de una gruta natural en el interior de un cerro, podríamos conjeturar que la que don Francisco visitó fue la artificial del palacio urbano de Gerolamo Grimaldi, que el viajero alemán Joseph Furttenbach en su *Newes Itinerarium Italiae,* de 1621 (o 29), describió de esta manera:

> está dotada de diferentes juegos acuáticos, que determinan la rotación de una esfera, en la que cantan todos juntos diversos géneros de pájaros en tonalidades de grande armonía[25].

Magnani concluye señalando la ambigüedad que viene a crearse —en dichos jardines y grutas—

> entre arquitectura y naturaleza, entre lo natural y lo artificial, el paso de lo insensible a lo sensible, de lo animado a lo inanimado, en un conjunto en fluida transformación, que alude a la hermandad de todos los elementos del cosmos[26].

Esto nos lleva por otro camino al mismo resultado, permitiéndonos ahondar en la técnica de aproximarse Quevedo a ciertos paisajes de su predilección.

Dejemos ahora la Italia del Norte y bajemos paulatinamente hacia el Sur. Nuestra primera etapa será Roma. Sabemos por Tarsia que en abril de 1617, precisamente el día 17, Quevedo, que desde Sicilia había seguido a Osuna en su nuevo cargo de Virrey de Nápoles, se entrevistó con el Papa, Paulo V, y con el cardenal Borghese, «para explicar la política de Osuna respecto a Venecia»[27]. La estancia de Quevedo en Roma fue muy breve, y la entrevista con el Papa posiblemente no muy satisfactoria, como se desprende entre otras cosas de la carta, afable pero extremadamente prudente y genérica, que por medio de nuestro don Francisco —al cual no le faltó su porción de elogios— envió el Pontífice al Virrey, y Tarsia diligentemente reproduce[28]: no le interesaba, como es evidente, a Paulo V, que se alterara, debido a la política azarosa de Osuna, el equilibrio entre los potentados italianos.

Algunos críticos han querido entroncar con esta etapa en la ciudad eterna (y con otra eventual que, según hipótesis de Linde, Quevedo

[25] Magnani, 1984, p. 36. La traducción es mía.
[26] Magnani, 1984, p. 37. La traducción es mía.
[27] Linde, 2005, p. 331.
[28] Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo,* pp. 70-71.

pudo realizar durante el viaje que, pocas semanas más tarde, hizo a Madrid para llevar el «donativo» en dinero votado por el Parlamento de Nápoles) la composición de sus poemas de tema romano, precisamente el soneto «Buscas a Roma en Roma, o peregrino» y la silva «Roma antigua y moderna» («Esta que miras, grande Roma agora»)[29], el primero de ellos escasamente original, aunque muy comentado, el segundo al contrario muy original e importante, en mi opinión, aunque raras veces comentado hasta ahora, tal vez a causa de ciertas dificultades de interpretación que dejan la sospecha de haber quedado inacabado[30].

Desde luego, ya Rufino J. Cuervo[31], que está en la cabeza de la larga tradición crítica dedicada, como he adelantado, sobre todo al soneto, había hecho hincapié en su relativamente escasa originalidad y también en la imposibilidad de que en un lapso de tiempo tan breve, como el del paso por Roma en 1617, hubiesen podido redactarse los dos poemas; añadiendo que «aun cuando tienen pormenores o amplificaciones propias, pudieron escribirse en otro tiempo, probablemente después, avivados los recuerdos por aquellas [poesías] de que son imitación»[32]. Cuervo no citaba entre las fuentes del soneto el epigrama del humanista palermitano Janus Vitalis (o Giano Vitale) titulado *De Roma* y publicado en 1552, que en cambio fue traído a colación por su paisano Miguel A. Caro en el comentario de su edición de la *Canción a las ruinas de Itálica*, de 1947. Se había referido, en cambio, Cuervo al influjo de Propercio en el tratamiento del tema agreste, en el comienzo de la silva, una referencia importante que no he vuelto luego a encontrar, o apenas. Ya a partir del artículo de María Rosa Lida[33] no desaparecería el remite a Janus Vitalis como fuente del soneto quevediano, aunque Lida —que por su parte enriquecía la referencia con aludir al británico y enciclopédico Dr. Johnson de la biografía de Boswell— se equivocaba en identificar al personaje. También se equivocaba en identificar a Janus Vitalis con el humanista polaco Sep Szarynski (información que extravió al maestro Blecua) Ramiro Ortiz en un raro librito[34], muy erudito aunque algo confuso, que en todo caso proponía, a propósito de «Buscas en Roma», una distinción —a mi manera de ver fundamental— entre el tema de la *fortuna labilis* —reflejado en los versos alusivos al correr del río («huyó lo que era firme, y solamente / lo fugitivo permanece y dura», vv. 13-14, eco de los versos del epigrama humanista «*immota labescunt / et quae perpetuo sunt agitata manent*»)— y el subtema del sepulcro de Roma, aludido ya desde el título («A Roma sepultada en sus ruinas»), y ra-

[29] Quevedo, *Obra poética*, núm. 213 y 137, pp. 418 y 261-266 respectivamente.

[30] Asensio, 1983, p. 48, parece avalar esta opinión, aún renunciando al comentario puntual de ella. En cambio, un comentario exhaustivo y puntual de la silva, que he tenido muy presente, ha publicado recientemente Enrique Moreno Castillo (2004, especialmente pp. 523-530).

[31] Cuervo, 1908.

[32] Cuervo, 1908, p. 432.

[33] Lida de Malkiel, 1939.

[34] Ortiz, 1927, pp. 109-112.

dicado en el juego semántico, basado en la misma palabra *Roma,* que se remonta a las *Familiares* de Petrarca (VI: «*nusquam minus Roma cognoscitur quam Romae*»). Más recientemente, Álvarez Hernández y José M. Ferri Coll[35] han tratado de restablecer el examen conjunto de los dos poemas, defendiendo por un lado su originalidad, por otro proponiendo una interpretación historicista con la que, a decir verdad, no estoy muy de acuerdo: según, en particular, Ferri Coll, don Francisco expresaría ante todo su profunda desazón al no reconocer la *aeterna Roma* –el mito que alimentaba dentro de sí– en la ciudad que tenía delante, profundamente transformada por los proyectos de modernización urbanística llevados a cabo por Sixto V. En mi opinión, aun prescindiendo de la circunstancia de que Sixto V había muerto hacía 27 años, Quevedo estaba a todas luces desprovisto de cualquier término de comparación para decidir si, y en qué medida, Roma había sufrido determinadas y concretas alteraciones urbanísticas en los últimos decenios. Creo, sí, que el mito de la *aeterna Roma* estaba bien vivo en él, prescindía sin embargo de cualquier adaptación o modelización historicista: lo que el poeta expresa, de manera más concisa en el soneto, de manera mucho más desarrollada en la silva, es el lamento, cósmico y metafísico, en torno al paso del tiempo, que ha transformado a Roma en la sepultura de sí misma. Soy partidario, en otras palabras, de una interpretación más tradicional de los dos poemas, sin dejar de aceptar sin embargo, del análisis de Ferri, la observación según la cual el río se transforma en testigo autorizado y privilegiado del poeta, «deviene […] ente animado, se personifica y expresa […] el dolor por la destrucción de la Roma antigua»[36]. Es el río por lo tanto el verdadero protagonista, mejor dicho, es el llanto del sujeto lírico, identificado con el curso y el lamento del Tíber, el que protagoniza el procedimiento expresivo.

Si consideramos en efecto que en el modelo humanista el río apenas representaba, con la rapidez de su corriente, un símbolo del desaparecido, u oscurecido, nombre de Roma («*Albula Romani restat nunc nominis index, / quin etiam rapidis fertur in aequor aquis*»), a partir del soneto «Buscas en Roma», el río se transforma ya, aunque gracias a un único y rápido toque, en una entidad capaz de llorar:

> Solo el Tibre quedó, cuya corriente,
> si ciudad la regó, ya, sepultura,
> la llora con funesto son doliente (vv. 9-11).

Si pasamos a la silva, un simple recuento de la recurrencia, en ella, de palabras vinculadas con el acto de llorar nos persuade inmediatamente de la mayor extensión del fenómeno: encontramos en efecto la palabra *llanto* en los vv. 31, 71, 144; *lloré* en el v. 103; *llorando* en el v. 53; *lloras* en el v. 56; *llorada,* en el v. 140. Pero lo que más importa es notar, por lo que atiene a nuestro tema, cómo el Tíber, que el sujeto lí-

[35] Álvarez Hernández, 1989; Ferri Coll, 1995.
[36] Ferri Coll, 1995, p. 120.

rico mira fluir debajo de la serie monumental de los puentes que se suceden uno a otro en el centro de la ciudad (eran por lo menos cuatro, según los mapas contemporáneos, que citaré enseguida) se convierte, gracias a la dilogía conceptista centrada en la palabra *ojo* ('ojo del puente' y 'ojo de la cara'), y gracias también a unos símiles mitológicos (por lo demás bastante gongorinos), en un manantial irrestañable de llanto:

> Añudaron al Tibre cuello y frente
> puentes en lazos de alabastro puros,
> sobre peñascos duros,
> llorando tantos ojos su corriente,
> que aun parecen, en campo de esmeralda,
> las puentes Argos y pavón la espalda,
> donde muestran las fábricas que lloras
> la fuerza que en los pies llevan las horas,
> pues, vencidos del tiempo, y mal seguros,
> peligros son los que antes fueron muros,
> que en siete montes círculo formaron,
> donde a la libertad de las naciones
> cárcel dura cerraron (vv. 50-62).

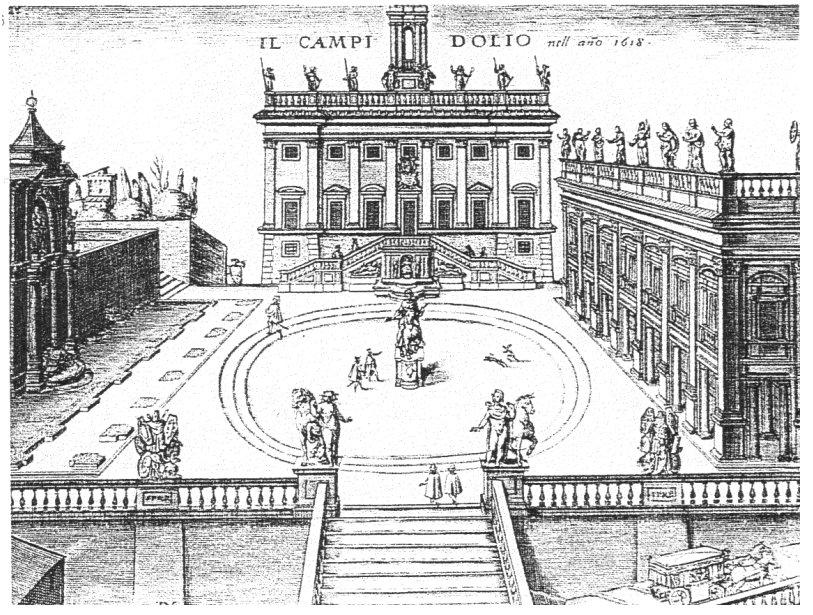


Lámina 2

Otra y distinta aproximación a los aspectos monumentales de Roma es la que revela la descripción, bastante pormenorizada y acompañada de numerosas deixis, de la plaza del Capitolio, según fue concebida y

dibujada por Miguel Ángel en 1567 y realizada paulatinamente a partir de ese año. Miguel Ángel había pensado en colocar en el centro del espacio la estatua de Marco Aurelio, montándola en un pedestal, por él dibujado y adornado con los lirios farnesios de Paulo III, un monumento que ahí se admira aún hoy (aunque, a partir de 1981, en copia). En cuanto al Palacio Senatorio, al fondo de la plaza, el arquitecto Giacomo della Porta terminó su construcción hacia 1602, adornándolo con numerosas estatuas en la escalinata y el coronamiento (así como muchas estatuas figuran también en el coronamiento de los palacios laterales). Los principales documentos iconográficos que atestiguan el aspecto de la plaza en la época en que pudo admirarla Quevedo son un grabado de Matthäus Greuter, de 1618 (lámina 2), y el plano de Roma de Giovanni Maggi, del año 1625, en su folio 21. En el plano de Maggi son claramente legibles, en el centro, la estatua de Marco Aurelio y, en la balaustrada que mira hacia la ciudad, «i Dioscuri e i Trofei di Mario, questi ultimi trasferiti nel 1590»[37]; en el grabado se ven las mismas estatuas en la balaustrada, además de las muchas que adornan frisos y escalinatas de los palacios[38]. Naturalmente lo que más llama la atención del poeta es el monumento central, en cuya representación adopta, como ocurre en varios poemas de la Musa *Clío,* la técnica que se puede definir del *artifex additus artifici*. En *Clío* el procedimiento se utiliza para ensalzar a reyes o grandes personajes de la política o la milicia mediante la descripción elogiosa de estatuas o pinturas que los representan: recuerdo en particular el soneto dedicado a la estatua de bronce de Felipe III («Más de bronce será que tu figura»), que estaba entonces en la Casa de Campo de Madrid, por la singular analogía que presenta con un detalle de la estatua capitolina en la silva que estamos comentando. En efecto lo que en ambos casos le interesa a Quevedo es poner de relieve el ademán del caballo, es decir el movimiento llamado «de corveta», que consiste en obligar el animal a ir sobre las patas traseras y con los brazos, o uno de los brazos, en el aire. Las variaciones metafóricas de don Francisco acerca de esta práctica de la equitación suelen ser de lo más elaborado; en el citado soneto se lee:

> Quiere de tu caballo la herradura
> pisar líquidas sendas, que la aurora
> a su paso perfuma, donde Flora
> ostenta varia y fértil hermosura[39].

Un procedimiento análogo es adoptado al describir en la silva, dirigiéndose primero a Roma, la estatua ecuestre de Marco Aurelio:

> Sólo en el Capitolio perdonaste
> las estatuas y bultos que hallaste
> [...]

[37] Borsi, 1990, p. 100.
[38] El grabado se reproduce en: Bedon, 2008, p. 258 (ver lámina 2).
[39] Quevedo, *Obra poética,* núm. 212, pp. 418, vv. 5-8.

Allí del arte vi el atrevimiento;
pues Marco Aurelio, en un caballo, armado,
el laurel en las sienes añudado,
osa pisar el viento,
y en delgado camino y sendas puras
hallan donde afirmar sus herraduras (vv. 93-102).

Otros detalles de la plaza se quedaron grabados en la memoria del poeta a consecuencia de una excursión que tuvo que ser memorable, atendiendo a la insistencia con la que destaca deícticamente su participación emotiva: se trata precisamente de los mentados Trofeos de Mario (una doble composición escultórea de armas barbáricas, elaborada en la época de Domiciano, y visible aún hoy) y de otros aspectos del conjunto estatuario a los que, en la transfiguración del recuerdo, dio consistencia de personajes al propio tiempo simbólicos y concretos. Pero dejemos la palabra a don Francisco:

De Mario vi, y lloré, desconocida,
la estatua a su fortuna merecida;
vi en las piedras guardados
los reyes y los cónsules pasados;
vi los emperadores,
dueños del poco espacio que ocupaban,
donde sólo por señas acordaban
que donde sirven hoy fueron señores (vv. 103-110).

Dejando Roma y al seguir nuestro camino hacia el Sur, nos encontramos con la circunstancia paradójica de que las regiones en las que don Francisco vivió más tiempo durante su no breve estancia en Italia, es decir el Reino de Nápoles y Sicilia, son las que menor rastro han dejado, relativamente hablando, en sus páginas, por lo menos en lo que concierne a las visiones naturales y según nos es dado concluir sondeando los raros textos pertinentes. Es más, el único espectáculo que parece haberle interesado de verdad es el de los volcanes, de sus erupciones y de las manifestaciones naturales conexas, fenómeno que por otra parte es común a Nápoles y Sicilia, dada la presencia respectiva de Vesubio y Etna. En la conferencia aludida Ignacio Arellano ha puntualmente enumerado las correspondientes referencias en la entera obra del poeta, considerándolas, según la tesis que defiende, «sumamente tópicas»; y Federica Cappelli de su parte, en un trabajo reciente[40], ha precisado que se trata, en los textos poéticos y prescindiendo de las referencias al mítico herrero esposo de Venus, de dieciocho recurrencias, diez de las cuales pertenecen al corpus de la poesía amorosa, cuatro al de la poesía laudatoria, dos al *Orlando,* una a la poesía satírica y otra a la religiosa.

Para abreviar, en la poesía amorosa, siguiendo a Cappelli, la imagen del volcán funciona como hiperbolización extrema del fuego metafórico que arde en las entrañas del sujeto lírico. Consideremos por ejemplo el

[40] Cappelli, 2006, pp. 61-62.

idilio «Lamentación amorosa», en el que el poeta vuelve a imaginar, como ya lo hemos visto hacer en la silva «Esta que miras, grande Roma agora», una suerte de prosopopeya de los ríos alabados por los poetas antiguos (Tajo, Peneo, Xanto, Alfeo y el rey de todos, el Nilo), evocados ahora, no ya para llorar sobre el sepulcro de la antigua Roma, sino para participar en sus penas de amor. A la prosopopeya de los ríos sigue precisamente la prosopopeya de los volcanes, mejor dicho de los fenómenos de tipo volcánico diseminados en los alrededores de Nápoles: pues bien, esta última prosopopeya, a pesar de estar entretejida de referencias mitológicas, concretamente al mito de los Gigantes, —que, según los antiguos escritores, habiéndose atrevido a desafiar a Júpiter, fueron hundidos debajo de los volcanes—, contiene sin embargo una serie de referencias topográficas, que quizás puedan darnos una idea de posibles excursiones de Quevedo, enmascaradas bajo otras tantas reminiscencias librescas:

> Tú, que en Puzol respiras, abrasado,
> los enojos de Júpiter tonante;
> tú, que en Flegras, de llamas coronado,
> castigas la soberbia de Mimante…[41]

Puzol, en italiano Pozzuoli, corresponde efectivamente a la antigua Puteoli, ciudad importante en la época romana, y citada por Estrabón (5, 246) como puerto para el embarque del azufre, que se sacaba de las vecinas azufreras. *Flegras,* aún siendo también el nombre de la península de Macedonia en donde, según otra de las leyendas, los Gigantes fueron heridos por el rayo de Júpiter, alude aquí a los Campi Flegrei, citados por Plinio como sede de las azufreras de Puteoli, denominación por otra parte existente aún, al designar unos parajes de las inmediatas cercanías de Nápoles[42].

Se traslada el poeta a la contemplación del Etna, sin por esto apartarse del aludido procedimiento hiperbolizante, en el soneto «Ostentas de prodigios coronado», en el cual se acentúan los rasgos de monstruosidad atribuidos al volcán y metonímicamente fundidos con los del Gigante encarcelado en él (y con las penas amorosas del poeta, naturalmente):

> Si yo no fuera a tanto mal nacido,
> no tuvieras, ¡oh Etna!, semejante:
> fueras hermoso monstro sin segundo.
> Mas como en alta nieve ardo encendido,
> soy Encélado vivo y Etna amante,
> y ardiente imitación de ti en el mundo[43].

[41] Quevedo, *Obra poética,* núm. 390, p. 555, vv. 41-44.

[42] En cuanto a Mimante, no es nombre geográfico, sino de otro de los Gigantes alzados contra el Olimpo en la península griega de Flegra (nótese la homonimia), y su mención merece aquí una nota de González de Salas, remitiendo a Horacio (*Carmina,* III, 4, 53): «*validus Mimas*».

[43] Quevedo, *Obra poética,* núm. 293, p. 488, vv. 9-14.

Por otro lado, como se ha dicho, el mito de los Gigantes es traído a colación también en la poesía heroica o laudatoria de Quevedo: un ejemplo puede ser el final de la «Jura del Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos» («Cuando, glorioso, entre Moisés y Elías»)[44], en donde al rey hereje, Gustavo Adolfo de Suecia, se le compara, de manera algo grotesca por cierto, con el Gigante Encélado, como éste a punto de ser fulminado no ya por el rayo de Júpiter, sino por las armas católicas del rey de España. Y sin embargo el poeta logra introducir, también en este caso, un breve espacio visual y casi narrativo, en el cual lo que contemplamos no es el duelo mortal entre potentados políticos irreduciblemente contrapuestos, sino el espectáculo de una erupción del Etna, en la cual el mitológico Gigante resulta totalmente anulado:

> Soberbio, aunque vencido, desde el suelo
> al cielo arroja rayos y centellas;
> con desmayado paso y tardo vuelo
> titubeando el sol se atreve a vellas:
> en arma tiene puesto siempre al cielo,
> medrosa vecindad de las estrellas… (vv. 177-182).

Que se trate del Etna, nos lo asegura la estrofa anterior, donde, en un paisaje aún más directamente y libremente representado, volvemos a apreciar, otra vez en tema de jardines, ese enlace, armonioso y arduo, entre lo áspero de la naturaleza y lo ingenioso de la cultura que habíamos admirado en el soneto genovés:

> En su [del volcán] falda Catania, amedrentada,
> cultiva sus jardines ingeniosa;
> yace la primavera amenazada;
> con susto desanuda cualquier rosa;
> insolente la llama, despeñada,
> lamer las flores de sus galas osa:
> parece que la nieve arde el invierno,
> o que nievan las llamas del infierno (vv. 169-176).

Singular y señero respecto a todos los poemas del género «volcánico» —el aludido es de nuevo el Vesubio, no encubriendo a ningún gigante sino siendo él mismo majestuoso gigante— se levanta el magnífico soneto «Ardor disimulado de amante» («Salamandra frondosa y bien poblada»)[45], en el cual, a pesar de las persistentes referencias cultas y del consabido remite a la pena de amor, no sólo se nos ofrece una nítida imagen del volcán, sino que también se esboza una poética fenomenología de su protagonismo a lo largo de la historia:

> Salamandra frondosa y bien poblada
> te vio la antigüedad, columna ardiente,
> ¡oh Vesubio, gigante el más valiente
> que al cielo amenazó con diestra osada!

[44] Quevedo, *Obra poética,* núm. 235, pp. 432-436.
[45] Quevedo, *Obra poética,* núm. 302, p. 493.

Después, de varias flores esmaltada,
jardín piramidal fuiste, y luciente
mariposa, en tus llamas inclemente,
y en quien toda Pomona fue abrasada.
Ya, fénix cultivada, te renuevas,
en eternos incendios repetidos,
y noche al sol, y al cielo luces, llevas.
¡Oh monte, emulación de mis gemidos:
pues yo en el corazón, y tú en las cuevas
callamos los volcanes florecidos!

Una mínima apuntación más acerca de Sicilia. Un amigo siciliano de nuestro autor, el abad Martino Lafarina, debió de faciltarle el manejo de *Le due deche dell'Historia di Sicilia* del P. Tomaso Fazello, por el mismo autor traducidas del original latino y publicadas en Palermo, 1618. Pues bien, entre los fenómenos extraordinarios que presenta la naturaleza de la isla el P. Fazello cita dos fuentes, la una de aguas bituminosas, la otra de aguas calcáreas, ambas situadas en los alrededores de la ciudad de Agrigento: circunstancia de la cual el poeta toma ocasión, en el soneto «Hay en Sicilia una famosa fuente»[46], para glosar el conocido topos petrarquista de lo cruel de la dama, no sólo a través de un ejemplo mitológico, sino también de los fenómenos naturales apenas aludidos, imaginando que ella —la dama— haya sido bautizada en aquella de las dos fuentes, «que en piedra torna cuanto moja y baña»[47].

En conclusión, podemos afirmar que en la percepción quevediana de lo real, en nuestro caso del paisaje (sea éste natural o urbano), siempre es previo un acto (o un estímulo) de tipo intelectualista, que lleva al poeta a descubrir, en ciertos casos, una paradoja o una antinomia, implícita o explícita, inherente al objeto de su contemplación (es el caso de Génova o Segnia), en otros, a superponer a lo que ve, gracias a variados procedimientos analógicos, ora un concepto, ora una serie de agudezas (es el caso del Tíber o de los volcanes); o, finalmente, a suscitar en su mente unas reminiscencias librescas (de origen clásico-mitológico las más de las veces y en un solo caso, que yo sepa, el de las fuentes sicilianas, de tipo científico-naturalista). De este chispazo intelectual, sugerido por el objeto, puede originarse una expansión expresiva, casi se diría una licencia descriptiva, breve y a veces brevísima, una fulguración, encerrada en el giro de muy pocas palabras, siempre cuidadosamente sopesadas. Un conceptista de viaje, pues.

Bibliografía

Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1952.

Álvarez Hernández, A., «Fuentes y originalidad en un soneto de Quevedo consagrado a Roma, sepultada en sí misma», *Canente,* 6, 1989, pp. 15-27.

[46] Quevedo, *Obra poética,* núm. 354, p. 523.
[47] Ver Martinengo, 2007.

Asensio, E., «Un Quevedo incógnito. Las "Silvas"», *Edad de Oro,* 2, 1983, pp. 13-48.
Bedon, A., *Il Campidoglio. Storia di un monumento civile nella Roma papale,* Milano, Electa, 2008.
Borsi, S., *Roma di Urbano VIII. La pianta di Giovanni Maggi, 1625*, Roma, Officina Edizioni, 1990.
Cappelli, F., «Imágenes de volcanes en la poesía de Quevedo: entre simbología, mitología y visiones paisajísticas», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 61-71.
Crosby, J. O., *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo,* Woodbridge, Tamesis, 2005.
Cuervo, R. J., «Dos poesías de Quevedo a Roma», *Revue Hispanique,* 18, 1908, pp. 432-438.
Ettinghausen, H., «¿Turista conceptista? La irrealidad de la realidad en Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 155-170.
Ferri Coll, J. M.ª, *Las ciudades cantadas. El tema de las ruinas en la poesía española del Siglo de Oro,* Alicante, Universidad, 1995.
Góngora, L. de, *Obras completas,* ed. J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1961.
Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Lida de Malkiel, M.ª R., «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica,* 1, 1939, pp. 370-375.
Linde, L. M., *Don Pedro Girón, duque de Osuna. La hegemonía española en Europa a comienzos del siglo XVII,* Madrid, Encuentro, 2005.
Magnani, L., *Tra magia, scienza e 'meraviglia'. Le grotte artificiali dei giardini genovesi nei secoli XVII e XVIII,* Genova, Sagep, 1984.
Martinengo, A., «Quevedo e le fonti siciliane», *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda,* ed. A. Paba, Roma, Aracne, 2007, pp. 203-210.
Moreno Castillo, E., «Anotaciones a la silva "Roma antigua y moderna" de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 501-543.
Ortiz, R., *Fortuna labilis. Storia di un motivo medievale,* Bucarest, Cultura Nationala, 1927.
Poggi, G., «Ruiseñores y otros músicos "naturales": Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola,* 10, 2006, pp. 257-269.
Quevedo, F. de, *De la vida de Marco Bruto. Escribiola por el texto de Plutarco, ponderada con Discursos, Don Francisco de Quevedo Villegas…,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1644.
Quevedo, F. de, *L'heure de tous et la fortune raisonnable. La Hora de todos y la fortuna con seso,* ed. J. Bourg, P. Dupont et P. Geneste, Paris, Aubier, 1980.
Quevedo, F. de, *Lince de Italia u zahorí español,* ed. I. Pérez Ibáñez, Pamplona, Eunsa, 2002.
Quevedo, F. de, *Mundo caduco,* ed. J. Biurrun Lizarazu, Pamplona, Eunsa, 2000.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1992[6].
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, vol. 1.
Senj, Hrvatski kulturni spomenici, ed. A. Schneider, Zagreb, JAZU, 1940, vol. 1.
Tarsia, P. A. de, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. M. Prieto Santiago, pról. F. B. Pedraza Jiménez, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.

Un paisaje de la literatura carcelaria: San Marcos de León en la obra de Quevedo

Juan Matas Caballero
Universidad de León

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 281-297]

La experiencia de la cárcel es universal y de todos los tiempos, como se refleja desde la historia más antigua de nuestra civilización hasta nuestros días. Los encarcelados han sido siempre, a lo largo de la historia del hombre, innumerables. Pero la historia de la cárcel es siempre la misma y, sin embargo, siempre distinta; su experiencia es siempre trágica y resultan sorprendentes –parafraseando las palabras de Claudio Guillén[1] acerca del exilio– «las dimensiones oceánicas del tema» y «las respuestas literarias» a la cárcel. La temática de la cárcel es una constante literaria porque en todo momento del decurso histórico-literario se ha dejado constancia de esa experiencia. Si Quevedo siempre se hizo eco, de forma inmediata, de los acontecimientos históricos de su tiempo, parecía lógico que también recogiera en su obra literaria su propia peripecia carcelaria, cuando el autor frisaba los sesenta años de edad y no gozaba de buena salud. Pero, en contra de lo que cabría esperar, Quevedo no se ensimismó recreando su experiencia carcelaria, dándonos detalles de su vivir, o morir, cotidiano, contándonos su actividad vital e intelectual en San Marcos, describiendo de forma pormenorizada el singular edificio y el entorno geográfico. El poeta no ofreció, pues, una relación objetiva y distante de esta larga y durísima etapa en la cárcel, sino que mostró su visión más íntima y personal del fatídico episodio, cuyas resonancias emergen en no pocos testimonios, especialmente en sus cartas y memoriales, en forma de reiteradas y lastimosas quejas acerca de las extremadas condiciones de su presidio: el intensísimo frío de León, el rigor carcelario, su enfermedad, su vejez…

Quevedo ha sido, entre nuestros clásicos del Siglo de Oro, uno de los escritores que, por sus avatares personales, ha cultivado más la crea-

[1] Guillén, 1998, p. 29.

RECIBIDO: 16-09-2008 / ACEPTADO: 2-10-2008

ción literaria relacionada, de una u otra forma, con la cárcel. De las distintas experiencias carcelarias vividas por el poeta, tal vez fue la de San Marcos de León la que imprimió una huella más profunda tanto en su vida como en su obra. El presidio de Francisco de Quevedo en San Marcos, donde estuvo encarcelado desde diciembre de 1639 hasta junio de 1643, ha sido bien estudiado por diferentes especialistas en el autor, y solo el hallazgo de nuevos documentos podría introducir algunas variaciones en lo que se conoce hasta ahora[2]. Pero tal vez sea oportuno intentar aproximarse a la huella, en forma de paisaje interior, que la experiencia de San Marcos —más que el monumental edificio— ha dejado en la obra literaria de Quevedo[3]. Porque el hermosísimo monumento no ha sido descrito ni siquiera vagamente por el poeta, quien tal vez no tuvo ánimo para reparar ni recrearse en una construcción de tan espectacular belleza. No se conoce, pues, ningún texto de Quevedo en el que nos ofrezca su particular visión de San Marcos; un edificio convertido en cárcel para el escritor, quien solo lo menciona en algunos textos en prosa, sobre todo en sus cartas escritas dentro de los límites de sus muros, aunque en no pocas ocasiones no sólo no lo mencione, sino que, por razones de seguridad, incluso lo oculte[4].

Y, sin embargo, San Marcos de León forma parte ineludible de la personalidad de Quevedo, en cuyo paisaje interior ha cobrado un extraordinario protagonismo. San Marcos es, para Quevedo, sinónimo de cárcel, símbolo del sufrimiento, expresión de una terrible experiencia que el escritor supo destilar en literatura, una literatura que se ubica en las lábiles fronteras que median entre la verdad —o, más concretamente, la biografía— y la ficción, porque no resulta fácil deslindar los perfiles de lo verdaderamente histórico o autobiográfico y lo legendario, ya que Quevedo en sus escritos desde la cárcel también contribuyó sobremanera, gracias a la exageración e imaginación, a la gestación de una leyenda negra de su propia experiencia vital. Y es que Quevedo, como escritor, hace de su oficio, es decir, de su literatura una conjura contra la cárcel. Ciertamente, la literatura carcelaria es una forma de rebeldía contra el olvido y una forma de rebeldía contra el poder que le ha impuesto la incomunicación y, lo que es más grave, la muerte en vida. De ahí que, en la medida en que tiene posibilidades, se dedique ávidamente a su trabajo

[2] Para la etapa carcelaria de Quevedo en San Marcos —detención, viaje, actividad intelectual y literaria, correspondencia, visitas recibidas, etc.—, ver Crosby, 1997; 2005; Elliott, 1972; 1982; 1998, pp. 607-612; Gómez Bernal, 1989; Jauralde, 1982; 1998, pp. 759-820; López Ruiz, 1991, pp. 139-153.

[3] Este trabajo ha surgido fruto de la invitación cursada para participar en el II Congreso Internacional «Francisco de Quevedo desde Torre de Juan Abad. Los paisajes de Quevedo», celebrado en Torre de Juan Abad los días 5 y 6 de septiembre de 2008.

[4] Como señaló Castillo Gómez, 2006, p. 132, el marco carcelario obligaba a los presos a tomar todo tipo de cautelas en sus cartas. También Quevedo tomó estas precauciones que lo llevaron a firmar no pocas cartas con seudónimos («Fray Ignacio Pérez» y «Fray Tomás de Villanueva») y desde otro lugar distinto a San Marcos («Convento de Predicadores de Pamplona»). De esta forma también protegía la reputación y, tal vez, la identidad de sus corresponsales (Crosby, 2005, pp. 24-25).

intelectual, pues, al fin y al cabo, a qué otra actividad podía dedicarse un hombre de letras en tales circunstancias. Una labor que dio diversos y variados frutos en forma de ensayos de temática religiosa y moral (*Providencia de Dios, La constancia y paciencia del Santo Job, La caída para levantarse*)[5] —que, sin duda, contribuirían a potenciar su imagen de estudioso y erudito—, varios opúsculos o panfletos en los que fluyen inquietudes políticas (sobre Cataluña y Portugal), un variopinto corpus de poemas festivos y morales, y un interesantísimo conjunto de cartas[6].

Tal vez la distinción que Guillén[7] había establecido entre una *literatura del exilio* («en que el poeta da voz a las experiencias del exilio, situándose *en* él, directa o confesionalmente»), y una *literatura de contra-exilio* («en que el poeta aprende y escribe *desde* el exilio, distanciándose de él como entorno o motivo, y reaccionando ante las condiciones sociales, políticas o, en general, semióticas de su estado, mediante el impulso mismo de la exploración lingüística e ideológica que le permite ir superando esas condiciones originarias») podría aplicarse a la literatura carcelaria, en tanto que creación que surge como fruto de una misma experiencia de represión y castigo ejercido por el poder político. Desde esa óptica, podría decirse que toda la creación literaria de Quevedo escrita en la prisión de San Marcos responde a estas dos perspectivas, de modo que la que se corresponde con su epistolario, es una *literatura de la cárcel* —pues el poeta ha dado voz a las experiencias vividas en ella—, y la de sus opúsculos morales y religiosos y su poesía, una *literatura de contra-cárcel* —pues el poeta también se ha distanciado de la prisión como entorno o motivo para superar su situación.

Así pues, la *literatura de la cárcel* de Quevedo la conforman aquellos testimonios que revelan toda la información sobre su estancia en San Marcos, que, aparte de algunas referencias en prólogos a sus escritos morales o teológicos que redactara desde el singular edificio, son los siguientes: a) dos memoriales dirigidos al Conde-Duque de Olivares (el primero fechado el 7 de octubre de 1641, y el segundo, probablemente, en febrero de 1642)[8]; b) otros dos memoriales enviados al rey Felipe IV (ambos de marzo de 1643, después de la caída del valido el 23 de enero de ese mismo año)[9]; c) las cuatro enigmáticas epístolas «escritas a imitación» de las de Séneca[10]; d) y las cartas que envió a diversas personalidades, en especial las dirigidas desde la prisión a los padres jesuitas Pedro Pimentel y Juan Antonio Velázquez, y, ya fuera de la prisión, a don Sancho Sandoval y a don Francisco de Oviedo[11].

[5] Independientemente de que se tratase, en algunos casos, de reescrituras textuales; ver Fernández Mosquera, 2005, pp. 40-55.

[6] Jauralde, 1982; 1998, p. 791.

[7] Guillén, 1976; 1998, p. 36.

[8] Para Crosby, 2005, pp. 51-55, el primer memorial sí debe ser tenido como obra auténtica de Quevedo, pero no el segundo.

[9] Crosby, 2005, p. 55, considera auténtico solo el primer memorial dirigido por Quevedo a Felipe IV, pero no el segundo.

Este epistolario es el que mejor refleja el paisaje interior que San Marcos dejó impreso en Quevedo. Un paisaje que nos permite contemplar, al menos, los hitos más destacados de todo el proceso carcelario vivido por el poeta en el otoño de sus días: el apresamiento, la carencia de garantías procesales, el rigor carcelario, etc. Si bien es cierto que resulta evidente la falta de noticias para poder reconstruir con precisión el eco de San Marcos en la obra literaria de Quevedo –ya porque el autor por ignorancia, en algunas ocasiones, por precaución, en otras, calla no pocas cosas, o ya porque la pretensión de un eficaz impacto en sus epístolas lo incline a la exageración y al patetismo, de forma que la experiencia de la cárcel oscila en un difícil equilibrio entre la verdad y la ficción autobiográfica[12]–, lo que parece incuestionable es que el paisaje interior de San Marcos se ha traducido en la creación de un verdadero monumento de la literatura carcelaria. Así pues, en las cartas de Quevedo se nos muestra el propio poeta como *érgon,* que sería el «cuerpo» o «argumento» de sí mismo encerrado en la cárcel, dejando de lado el paisaje como *párergon,* es decir, el complemento o decorado monumental[13]. En las cartas carcelarias de Quevedo sólo hay un paisaje que, paradójicamente, no se corresponde con la «pintura de arboledas y cosas de campos» –como lo definiera Palomino–, sino con el paisaje interior o moral de su autor.

Una literatura carcelaria que se expresa, no obstante, de forma fragmentaria, pues Quevedo muestra la perspectiva de su experiencia en San Marcos no en un único y largo escrito en el que ofrece una relación *ad principium incipiendum,* sino en todas las cartas y memoriales que dirige a distintos destinatarios, de forma que somos nosotros los que debemos espigar, seleccionando las noticias y evitando las repeticiones, y ordenar los múltiples fragmentos que nos revelan información de las vivencias e impresiones de Quevedo en San Marcos. Así podremos reconstruir los diferentes hitos o experiencias vitales del presidio que Quevedo convirtió en literatura que terminó confluyendo en el vastísimo caudal –por sus constantes temáticas y retóricas– de la literatura carcelaria. Sólo de este modo podremos reconstruir el paisaje interior de San Marcos en Quevedo y sólo así podremos contemplar, como si de

[10] Sin duda, estas cuatro epístolas constituyen, todavía hoy, uno de los puntos negros de la obra de Quevedo, pues la crítica especializada aún no se ha puesto de acuerdo sobre la autenticidad de la autoría quevedesca. Ver al respecto Crosby, 1997, pp. 112-16; 2005, pp. 58-61; Iso, 2002; Jauralde, 1998, pp. 791-796. A lo largo de este trabajo se han evitado en lo posible las citas de aquellos textos que ofrecen dudas sobre la autoría quevedesca.

[11] Sobre la correspondencia de Quevedo, desde y fuera de la prisión, y sus corresponsales, ver Crosby, 2005, pp. 21-29.

[12] Ciertamente, como había observado Guillén, 1998, p. 184, la escritura de una carta podía inclinar a su autor hacia la ficción literaria. Pero, sin duda, como dijo Castillo Gómez, 2006, p. 33, la carta «es una actividad de cultura escrita que tiene bastantes puntos en común con el discurso autobiográfico».

[13] Guillén, 1998, pp. 100-102.

un tapiz o lienzo de Flandes se tratara, la perspectiva completa, el paisaje de una etapa vital, es decir, de una literatura carcelaria.

Rigores carcelarios

Podría considerarse que el proceso carcelario padecido por Quevedo se inicia con su detención, una amarga experiencia que dejó una huella tan profunda en el poeta que la recuerda en diversos escritos, no solo en su epistolario. El poeta alude en varias ocasiones a la fatídica noche de su detención. Como en el primer *Memorial al Conde-Duque,* donde Quevedo cuenta cómo fue su apresamiento:

> Señor: Un año y diez meses ha que se ejecutó mi prisión, a 7 de diciembre, víspera de la Concepción de nuestra Señora, a las diez y media de la noche. Fui traído en el rigor del invierno, sin capa y sin una camisa, de sesenta y un año, a este convento real de San Marcos de León (*Epistolario,* p. 429) [14].

Más tarde, en el primer *memorial* o *carta a Felipe IV,* Quevedo todavía vuelve a mostrar su queja por el modo en que fue detenido. El poeta repitió lo sucedido, que ya había expuesto en los dos memoriales dirigidos al Conde-Duque, y comunicó al rey cómo su detención no reunía ningún requisito legal y, para colmo, se había procedido de forma novedosa y rigurosa, como no se solía hacer con los grandes. El poeta también se quejaba de los malos modos de los alguaciles, que lo llevaron desnudo y le despojaron de sus bienes y papeles (*Epistolario,* p. 454)[15].

Las características del apresamiento de Quevedo parecían vaticinar el trato riguroso que le sería dispensado en San Marcos. Uno de los tópicos de la epístola carcelaria —como había señalado Castillo Gómez[16]— era la queja habitual y la denuncia por la mala vida y condiciones de las cárceles (insalubridad, autoritarismo, deficiencias de los edificios, etc.). Si bien el caso de Quevedo presentaba circunstancias particulares, el poeta se quejó en varios escritos de las durísimas condiciones de su encarcelamiento. En el primer *Memorial al Conde-Duque,* Quevedo, entre la exageración y la resonancia del estoicismo, se lamenta amargamente de la extremada dureza de su prisión en San Marcos, enfatizando el intensísimo frío[17], el trato riguroso, la enfermedad, la pobreza, la vejez…; toda una serie de padecimientos que conforman el tópico paisaje de la literatura de la cárcel y del destierro:

[14] Las citas de las cartas de Quevedo —salvo indicación contraria— se hacen por la edición de Astrana Marín, Quevedo, *Epistolario completo;* al final de cada cita se pondrá el título, *Epistolario,* y la página correspondiente.

[15] Pero no solo en su epistolario hallamos referencias a la detención de Quevedo; el escritor (en *Obras,* p. 228ab) quiso dejar constancia en sus obras ascéticas y morales que había redactado durante su prisión en San Marcos: así en *La constancia y paciencia del Santo Job,* el 20 de octubre de 1641, relata brevemente las sorprendentes y rigurosísimas circunstancias de su apresamiento; ver Ettinghausen, 1971; 1972, pp. 15-16 y pp. 109-122. También en la dedicatoria de *La caída para levantarse,* Quevedo (*Obras,* p. 4) recreó brevemente la dureza extrema de su detención.

[16] Castillo Gómez, 2006, p. 100.

> [en San Marcos de León] donde he estado todo este tiempo en rigurosísima prisión, enfermo con tres heridas, que con los fríos y la vecindad de un río que tengo a la cabecera, se me han cancerado, y por falta de cirujano, no sin piedad me las han visto cauterizar con mis manos; tan pobre, que de limosna me han abrigado, y entretenido la vida. El horror de mis trabajos ha espantado a todos (*Epistolario,* p. 429)[18].

En las quejas de Quevedo no podía faltar tampoco un motivo de la literatura carcelaria y del exilio[19], como la referencia a la pobreza absoluta en la que se ha quedado: «Todo lo he perdido. La hacienda, que siempre fue poca, hoy es ninguna entre la grande costa de mi prisión y de los que se han levantado con ella. Los amigos, mi adversidad los atemorizó» (*Epistolario,* p. 430). En el segundo *Memorial al Conde-Duque,* Quevedo se muestra ante su destinatario, tal vez de forma algo exagerada, en una situación absolutamente lastimosa, en la que carece de todo: «Si no es la esperanza en V.ª Ex.ª todo me falta: la salud, el sustento, la reputación. Ciego del ojo izquierdo, tullido y cancerado, ya no es vida la mía, sino prolijidad de la muerte» (*Epistolario,* p. 432)[20].

[17] En la carta, fechada el 17 de diciembre de 1642, dirigida al padre Juan Antonio Velázquez, Quevedo aludía al frío de León y de la cárcel: «Yo para servir a Vuestra Reverendísima tengo salud; es verdad que estos hielos y nieves tan porfiadas me acuerdan de mis heridas, habiéndoseme abierto dos, con que me parece pasaré tullido estas Pascuas, y mis pies me serán nueva prisión en la que tengo, ellos son tales, que sólo no poder andar les está bien» (Crosby, 2005, p. 116). En la primera de las cartas escritas a imitación de las de Séneca, y atribuidas a Quevedo, el poeta también aludía a las duras condiciones físicas y geográficas de su prisión, así como a su mala salud y vejez, de modo que dichas alusiones al entorno geográfico y al frío intenso que dura todo el año permitirían ratificar que Quevedo se refiere a su prisión en San Marcos de León: «El ceño destas montañas, cuyos vientos rabiosos son súbita locura, traen noche y hivierno; y en un mismo día del verano, que aquí es sólo vocablo, hacen vivir repartidos por las horas todos los meses del hivierno. Este es con tanto rigor frío, que ha menester buscar con qué calentar la lumbre quien quisiere calentarse, pues del fuego sólo se participa el humo, y del abrigo la costa» (*Epistolario,* p. 422).

[18] Los motivos que destaca Quevedo en sus escritos carcelarios coinciden prácticamente en su totalidad con los que fueron característicos de la poesía del exilio, que se han transmitido desde la tradición clásica, en especial desde Ovidio. Como señaló Alvar, 1997, pp. 61-62: «El llanto por los bienes perdidos (familia, amigos, patria –que goza de todas las beldades, incluso invariablemente de un clima benigno–), la aspereza de la tierra de acogida (cuyo clima, paralelamente, es insufrible), el injusto movimiento de la Fortuna, la envidia, la desgracia inmerecida, la solicitud de clemencia, la defensa de la propia dignidad y de la obra literaria frente al poder del emperador, la soledad, la vejez prematura. La muerte en vida».

[19] Algunos exiliados ilustres se habían referido a la pobreza como una característica o consecuencia del destierro, como Crates de Tebas, que decía «que tenía como patria el anonimato y la pobreza» (García Gual, 1987, p. 142); como Séneca, quien, sin embargo, no la veía como una dificultad, sino como una oportunidad para superarse (*Ep*., 82, 10); o Cicerón, quien lo destaca como uno de los sufrimientos del destierro (en el libro V de sus de *Tusculanae Disputationes*) (Alvar, 1997, p. 16).

[20] Precisamente, esta alusión a la ceguera del ojo izquierdo, que el poeta no menciona en otros lugares, es una de las razones que permiten a Crosby, 2005, p. 52, cuestionar la autoría quevedesca del memorial.

Según parece, el trato recibido en la cárcel no fue siempre el mismo; la dureza y el rigor fueron intensos durante los seis primeros meses en los que ni siquiera se le permitió coger la pluma[21]. Cabe suponer que el rigor debió de suavizarse paulatinamente, y que, desde luego, el *Memorial al Conde-Duque,* fechado el 7 de octubre de 1641, debió de ser, entre otras cosas, un punto de inflexión en el trato recibido por Quevedo[22]. De todas formas, conviene no tomar al pie de la letra las palabras del escritor en relación con las condiciones extremas de su prisión en San Marcos, pues el poeta, con el ánimo de conmover a sus destinatarios y conseguir su propósito de recibir mejor trato, probablemente se dejó inspirar por el espíritu de la *utilitas,* que se traducía en un despliegue de recursos presididos por la exageración en sus padecimientos e, incluso, en su propia edad, pues no tenía sesenta y un años, sino cincuenta y nueve, cuando fue apresado. La condición de caballero del escritor, seguramente, debió de ser decisiva para que las circunstancias de su encarcelamiento no fueran tan duras como había expresado el poeta. Con todo, la prisión en San Marcos no podía ser sino una terrible experiencia para quien había gozado toda suerte de privilegios en el ámbito de la corte, y ahora se veía recluido entre cuatro paredes y restringidas todas sus posibilidades de movimiento y relación en su entorno habitual. De ahí que el poeta viviera como una verdadera tragedia su etapa de San Marcos, y que tradujera tales vivencias como una experiencia agónica.

Las quejas de Quevedo por el riguroso trato recibido en la prisión y, como consecuencia, por los sufrimientos y enfermedades padecidas fueron constantes también en los escritos posteriores a su estancia en San Marcos, una vez que el poeta había sido excarcelado. Así se observa en la carta que Quevedo escribió a don Sancho de Sandoval, fechada el 25 de septiembre de 1643, en la que alude a la mala salud que le ha acarreado el tiempo de su prisión, y que ahora, tal vez, exagera con el fin de enfatizar sus terribles secuelas: «Quedo para servir a v. m. con salud; mas tan impedido de los cuatro años de reclusión en un aposento, que ahora aprendo a andar» (*Epistolario,* p. 463). De forma similar, en carta dirigida al mismo personaje, con fecha 14 de noviembre de 1644, Quevedo, ante la pregunta por la enfermedad que sufre, le responde que todo en él es enfermedad y justifica su estado como consecuencia de su tiempo transcurrido en la prisión de San Marcos. Se observa cómo el poeta exagera las condiciones de su prisión, cuya duración alarga; subraya la soledad, incomunicación y el frío padecidos durante dos años, y atribuye su encierro al odio y venganza del poder:

[21] Jauralde, 1998, pp. 779-781; Castillo Gómez, 2006, pp. 103-104, había señalado que «la comunicación escrita estaba celosamente regulada en el interior de las cárceles, lo cual no es óbice para que determinados presos disfrutaran de un régimen especial favorable y tuvieran acceso a una posibilidad de escritura mucho más notoria», como parece debió de ocurrir en los casos de Cervantes y Quevedo.

[22] Jauralde, 1998, p. 797, sugiere que: «Algo ocurrió durante esos primeros días de octubre de 1641, por tanto, que le liberó de restricciones carcelarias».

> Pregúntame v. m. cuál es mi enfermedad. Más fácil me sería cuál no lo es, después de cuatro años de prisión estudiada por el odio y la venganza del poder sumo, en un aposento cerrado por de fuera, dos años sin criado ni comercio humano y un río por cabecera, en tierra donde todo el año es hibierno rigurosísimo, ¿qué he podido atesorar sino muerte, y hallarme con el cuerpo inhabitable, a quien ya soy güesped molesto? (*Epistolario,* p. 470)[23].

De nuevo en una carta dirigida a don Francisco de Oviedo, el 14 de noviembre de 1644, Quevedo se expresa en términos muy parecidos a los de la carta anterior cuando alude a su paso por San Marcos, insistiendo en su habitual imagen de la muerte: «Yo vine tal, que en Toledo y Consuegra me tuvieron por muerto, y llegué a esta villa con más señales de difunto que de vivo» (*Epistolario,* p. 470).

En su análisis de toda su experiencia carcelaria no podía faltar una reflexión sobre el individuo que lo delató. Quizá por desconocimiento o por precaución, el poeta nunca reveló la identidad de su delator, aunque todo parecía indicar que se trataba de una persona de su entorno[24]. En el segundo *Memorial al Conde-Duque,* Quevedo acusa y culpa a su delator de los males y sufrimientos que padece:

> Y de todo (según me avisó un religioso, que lo supo por carta del arzobispo de Granada, mi hermano) ha sido causa un hombre exquisitamente malo, a quien defiende de padecer mi defensa justa el silencio de su nombre. Quien, disimulándose con el de amigo mío, dijo de mí falsamente lo que no es creíble, ¿sin duda temió que yo con verdad dijese de él algo que no pudiese dejar de ser creído? (*Epistolario,* p. 432)[25].

Uno de los motivos que resulta clave en la codificación de la literatura carcelaria es la referencia a la falta de garantías procesales que termina por evidenciar la inocencia del preso. En el caso de Quevedo la injusticia fue mucho mayor, si cabe, pues ni fue acusado formalmente ni tuvo la oportunidad de defenderse en un proceso judicial, sino que fue encarcelado de forma directa. Una vez caído el Conde-Duque, Quevedo elevó al rey Felipe IV, en el primer memorial que le dirigió, la queja por la manera en que fue detenido sin ninguna garantía procesal (imputación, juicio, defensa, etc.) y sufrió la vulneración de todos sus derechos, insistiendo en la tópica retahíla de la pérdida que le ha acarreado la pri-

[23] En la dedicatoria de *La caída para levantarse* se lamentaba, en términos muy parecidos, de las extremadas condiciones de su presidio: «Estuve preso cuatro años, los dos como fiera, cerrado solo en un aposento, sin comercio humano, donde muriera de hambre y desnudez, si la caridad y grandeza del duque de Medinaceli, mi señor, no me fuera seguro y largo patrimonio hasta el día de hoy» (Quevedo, *Obras,* vol. 2, pp. 4-5). En realidad, como el propio Quevedo (*Obras,* vol. 2, p. 228a) reconoció en *La constancia y paciencia del Santo Job,* que había escrito en la cárcel en 1641, habían sido seis meses de rigurosísima prisión.

[24] Así lo afirma en su primera epístola a imitación de Séneca: «Persuádome que alguno me delató, y que fue mi más familiar amigo; si el ser acusado presupusiera culpa, nadie hubiera inocente» (*Epistolario,* p. 421).

[25] Sobre esta cuestión ver Crosby, 1997, pp. 106-107, quien sostiene que Quevedo «nunca llegó a enterarse de la delación del Duque» (2005, p. 64); Elliott, 1972, pp. 178-179; 1982; Jauralde, 1998, pp. 767-770 y López Ruiz, 1991, p. 143.

sión (vida, honra, hacienda y papeles), sin que se hubiera verificado su delito (*Epistolario,* pp. 453-454)[26].

Aunque son muy escasos, no faltan algunos testimonios en los que Quevedo nos transmite noticias ocurridas en la cárcel, que, en cierto sentido, tienen el sabor, aunque amargo, de conocer algunos detalles de la vida cotidiana en San Marcos (chismes, noticias, visitas, etc.). Así, podemos ver cómo en la carta dirigida al P. Pedro Pimentel, fechada el 29 de noviembre de 1642 (*Epistolario,* pp. 448-449), Quevedo le informa del apresamiento de Adam de la Parra en San Marcos. Y observamos también cómo el poeta acusa recibo de la información del mundo exterior; así vemos cómo en la carta dirigida al mismo personaje, con fecha de 2 de febrero de 1643, Quevedo comenta las nuevas que le han llegado acerca de la caída del Conde-Duque de Olivares (*Epistolario,* p. 451)[27].

Si hay una rutina significativa en el transcurrir cotidiano de un preso es el cómputo del tiempo que lleva en prisión y el que le queda para su liberación[28]. Como esta última cuenta resulta imposible en el caso de Quevedo por las peculiaridades de su encarcelamiento, lo que sí observamos en varios de sus escritos es la mención del tiempo que lleva en la cárcel, como hace en los dos memoriales dirigidos al Conde-Duque[29]; en la salutación inicial de los dos memoriales enviados al Rey[30]; en la despedida de la carta dirigida al P. Pedro Pimentel, y en la carta que le envía el 29 de abril del mismo año[31]. De esta forma, a través de los escritos carcelarios, puede seguirse la cronología concreta —aparte de la datación de las cartas— de la estancia de Quevedo en San Marcos y, sobre

[26] Un argumentación que reitera en su segundo *Memorial a Felipe IV* (*Epistolario,* p. 455), y en la primera epístola a imitación de Séneca (*Epistolario,* p. 421).

[27] Las peculiares condiciones del encarcelamiento de Quevedo permiten pensar que el poeta estuvo bien informado en San Marcos de lo que sucedía no solo en la Corte, sino de lo que ocurría a nivel nacional e internacional; una información que le llegaba a través de las visitas, de la correspondencia, de las gacetas. El poeta gozaba, además, del respeto del Obispo de León, del inquisidor Porras, del alguacil y del Abad de San Marcos (Crosby, 2005, pp. 22-23). Sobre la caída de Olivares, ver también la carta de Quevedo al P. Pedro Pimentel, de 28 de enero de 1643 en Crosby, 2005, p. 118.

[28] Entre los mensajes consignados en los muros de las cárceles figuran las inscripciones que aluden al cómputo del tiempo pasado entre rejas, lo que podría revelar la ignorancia del preso sobre el tiempo que tendrá que permanecer aún en su celda (Castillo Gómez, 2006, p. 149).

[29] «Señor, un año y diez meses ha que se ejecutó mi prisión» (*Epistolario,* p. 429); «Dos años y dos meses ha que todos me ven padecer» (*Epistolario,* pp. 432-433).

[30] «Señor: don Francisco de Quevedo ha tres años y más que está preso en San Marcos de León» (*Epistolario,* p. 453); «Señor: don Francisco de Quevedo-Villegas, caballero del hábito de Santiago, preso en San Marcos de León tres años ha y tres meses» (*Epistolario,* p. 454).

[31] «Abril, 1643, en que se cumplen tres años y medio de tantas cadenas como días» (*Epistolario,* p. 456); «representándole mis trabajos en tres años y medio de rigurosísima prisión» (*Epistolario,* p. 456). La tendencia a la exageración en el cómputo total de la prisión, con el fin de granjearse la piedad y benevolencia del destinatario, llevó a Quevedo en varias ocasiones, a redondear en cuatro años su calvario en San Marcos: como escribió a don Sancho de Sandoval, el 14 y el 25 de noviembre de 1643 (*Epistolario,* pp. 463, 470), y como leímos en la cita de *La caída para levantarse,* p. 4.

todo, el efecto que ese calvario produce en su estado anímico. La insistencia en el cómputo global del tiempo transcurrido en la cárcel no es sino el reflejo tácito del extremado sufrimiento acumulado y el consecuente deseo de ser liberado.

En tópico de la literatura carcelaria pudo convertirse el deseo y la inquietud del preso por su liberación. Así vemos cómo Quevedo, en la misiva que envió al P. Pedro Pimentel, fechada el 24 de febrero de 1643, se hace eco de los rumores que le han llegado acerca de su pronta liberación y lamenta la tardanza de su excarcelación (*Epistolario,* p. 453).

La alegría por la recepción de cartas o de noticias en la prisión es otro de los tópicos de la escritura carcelaria; en concreto, es la expresión de una forma de *consolatio* que permite al preso sobrellevar con cierta esperanza su condena. Así se observa en algunas cartas que, aunque posteriores a la prisión de Quevedo[32], muestran su entusiasmo al recibir una epístola, como reconocía en la que enviaba a don Sancho de Sandoval el 25 de septiembre de 1643: «En mi prisión tuve carta de v. m., que me fue de mucho contento. No pude responder, por el rigor que padecía» (*Epistolario,* p. 463).

En el proceso carcelario resulta inevitable que el preso pida la concesión de la libertad o de algunos favores que le permitan sobrellevar de mejor forma el duro trance de la cárcel. Quevedo también ensayó en su epistolario esta tópica práctica de la carta de súplica[33], dirigida a cualquier persona que pudiera interceder en su favor. Así, vemos cómo el poeta no desaprovecha la ocasión para pedir alguna forma de piedad en los escritos dirigidos al Conde-Duque y al Rey, a los que, con el ánimo de captar su benevolencia, dirige hiperbólicas alabanzas sin tasa[34]. Esta dimensión de la *utilitas* resultó importante en las elegías ovidianas del destierro que daban destacada cabida a la súplica aduladora a los poderosos —aun incurriendo en una monotonía temática y en una gran redundancia— con el fin de obtener el levantamiento o reducción de su condena y castigo[35]. Así vemos cómo, en el primer *Memorial al Conde-Duque,* Quevedo, tras reconocer que no le queda nada, le confiesa que solo tiene confianza en el valido y le pide clemencia:

> No me han quedado sino la confianza en vuecelencia. Ninguna clemencia puede darme, ni quitarme muchos años algún rigor. No pido, señor, este espacio (naturalmente corto) por vivir más, sino por vivir bien algo, aunque poco, para que yo sea no pequeña porción de gloria al nombre de vuecelencia (*Epistolario,* p. 430).

[32] El códice Barnuevo permitió conocer una serie de cartas que Quevedo escribió a diferentes personajes, especialmente a este destinatario (Sánchez, 1994).

[33] Castillo Gómez, 2006, p. 132.

[34] Por la situación de subordinación o dependencia desde la que escribe, el discurso epistolar refleja toda una retórica de la sumisión (desde las fórmulas empleadas para dirigirse al personaje a la exagerada alabanza, o la disposición servicial). Como señala Castillo Gómez, 2006, pp. 133-134, las cartas suelen tener una estructura básica: saludo, presentación del suplicante, exposición de motivos, enunciación de la súplica, y despedida.

[35] González Vázquez, 1998, p. 25.

En el segundo *Memorial al Conde-Duque,* Quevedo no le pide la libertad, sino que lo cambie de tierra y prisión[36]:

> No ha de permitir la magnanimidad de vuestra excelencia que embarace su clemencia una intención detestablemente ruín. […] No pido a V.ª Exc.ª libertad, sino mudanza de tierra y prisión.
>
> No es del tiempo de V.ª Exc.ª que la hambre y desnudez justicien. Más gozara de los alimentos de la caridad en el calabozo de una cárcel pública que aquí (*Epistolario,* pp. 432).

El poeta termina con una petición de extremado patetismo dirigida al Conde-Duque pidiéndole piedad, como hiciera Cristo con los demonios, lo que implica una comparación en la que contrasta la hiperbólica alabanza al valido frente a su propia humillación (*Epistolario,* pp. 434-435). Al terminar su primer *Memorial o carta a Felipe IV,* Quevedo suplica al Rey la restitución de «su libertad y honra y hacienda y papeles», y ser oído «en justicia» (*Epistolario,* p. 454).

En el ámbito de la prosa carcelaria era tópica también la petición o el agradecimiento por la mediación de una tercera persona que intercedió por su liberación, como hizo el destinatario de la carta de Quevedo, de abril de 1643, el P. Pedro Pimentel (*Epistolario,* p. 456). La petición de favores o de intercesión por la causa del preso forma parte de la *utilitas* que suele caracterizar a la literatura carcelaria; y del mismo modo también suele convertirse en tópica la alabanza y el agradecimiento que el poeta dirige a su benefactor, como vemos en su carta, de 29 de abril de 1643, al mismo personaje: «Señor, ¿cómo podré yo reconocer tanta honra y merced como V. R.ma persona tan grande, se sirve de hacerme, en dignarse de tener por ocupación la solicitud de mi libertad?» (*Epistolario,* p. 456). Quevedo pide a su destinatario que interceda ante don Juan Chumacero, el señor Presidente, que tantos favores le ha hecho, contándole sus sufrimientos y enfermedades en la prisión, y que agradezca al Duque de Medinaceli su intercesión por poner en marcha el proceso de su excarcelación (*Epistolario,* p. 456).

En realidad, poco se sabe acerca de la vida carcelaria que Quevedo debió de llevar en San Marcos, si bien es cierto que tampoco deberían de ser muchas las posibilidades de actuación. En todo caso, cabe suponer que el poeta intentaría evadirse o sobrellevar de la mejor manera posible los rigores de la prisión, y que para ello desarrollaría toda su capacidad erudita y poética. No fue muy grande el corpus poético compuesto por Quevedo en San Marcos, pero los textos conocidos parecen responder a una temática festiva que, quizá, pretendía contribuir, a modo de *consolatio,* a la evasión o distracción del poeta de su difícil situación carcelaria, de la misma forma que tradicionalmente hicieron los poetas que padecieron el destierro[37]. Así se observa cómo Quevedo aludió a los rigores de la prisión de San Marcos y de su extremado clima desde una perspectiva humorística, pues en el romance «Llorando está

[36] Ver el comentario de Crosby, 1997, p. 106, a esta extraña súplica de Quevedo.

Manzanares», fechado entre diciembre de 1642 y el 14 de julio de 1643[38], recuerda con humor no pocas escenas madrileñas vividas cerca del río Manzanares, y termina con una evidente alusión a su presidio[39]:

> Yo considero estas cosas,
> cuando estoy, el susodicho,
> tres años ha, sobre doce,
> entre cadenas y grillos,
> aquí donde es año enero,
> con remudar apellidos,
> tan capona primavera,
> que no puede abrir un lirio.
> A modo de cachidiablos
> me cercan tres cachirríos:
> Órbigo, el Castro y Vernesga,
> que son de Duero meninos.
> Con mujeres en talega,
> que calzan, por zapatillos,
> artesas del cordobán
> de los robles de estos riscos…[40]

Autoafirmación y conciencia de sí mismo

No todo lo que escribió Quevedo acerca de su encarcelamiento en San Marcos se redujo a la expresión de sus sufrimientos o a la petición de libertad o de favores. Las cartas de Quevedo trascendieron su finalidad básica como transmisoras de noticias y se configuraron como conciencia de su propia subjetividad. Al fin y al cabo, como había dicho Pedro Salinas[41], escribir una carta es «cobrar conciencia de nosotros». La adversidad de tal circunstancia se prestaba muy bien para que el desdichado Quevedo hiciera gala de su acendrada fe cristiana y sólida base estoica, de manera que el poeta aprovecha la ocasión para demostrar la asunción y práctica de sus convicciones morales y filosóficas, que en esta situación le sirven de forma pragmática como una especie de mecanis-

[37] Entre las funciones que Ovidio dio a su poesía destaca la consoladora (*solatium in litteris*): «la poesía como consuelo o evasión del poeta atormentado por la desgracia», como se aprecia en el texto más representativo, la elegía décima del libro cuatro de las *Tristia;* la poesía puede servir también como distracción y olvido de las propias desgracias (*Tristia,* V 7, 61-68; IV 1, 3-4, 14 y 39-40; V 1, 33-34 y 77-78; V 7, 39 y *Pont.* I, 5, 53-55); y la ficticia, la facultad de imaginar cuanto desee, con lo que Ovidio se creerá estar en Roma a través de sus poemas recreando variadas e hipotéticas situaciones (*Tristia,* I 1, 15-16; I 7, 1-14; *Pont.* IV 4, 27-46 y 9, 37-56; *Tr.* IV 2, 56-70). González Vázquez 1998, pp. 26-27.

[38] Jauralde, 1998, p. 805.

[39] Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, p. 82.

[40] Sobre la poesía de Quevedo relacionada con San Marcos, puede verse también el poema titulado *El escarmiento,* que, aunque escrito hacia 1620, fue limado por el poeta en varias ocasiones, siendo la última de ellas, según González de Salas, a la salida de su prisión en San Marcos (Quevedo, *Antología poética,* pp. 316-321; Crosby, 1967, p. 174). Sobre el poema y su relación con el tema de la cárcel, ver Martín, 1995.

[41] Salinas, «Defensa de la carta misiva», p. 29.

mo de defensa o de catarsis para superar su condición de prisionero (de la misma manera que hicieran, entre otros, Ovidio y, de forma especial, los estoicos cuando reflexionaron sobre la experiencia del destierro)[42].

De todos los escritos carcelarios, tal vez sea la primera carta «a imitación de Séneca» la que mejor revela el estado de ánimo de Quevedo durante su estancia en prisión. Se observa cómo desde el comienzo el poeta se muestra sereno ante la adversidad, reflejando entereza de ánimo, pues no se encuentra solo sino consigo mismo. Llama la atención la alusión explícita a su circunstancia como un destierro, con lo que se hace evidente esa conexión comentada con la literatura del exilio: «Aflígete en este destierro largo mi soledad. Es verdad que aquí estamos solos el preso y la cárcel; mas, si me cuentas por vivo, en mí tengo compañía, y nunca me vi más acompañado que ahora que estoy sin otro» (*Epistolario,* p. 420). De forma similar, había considerado Plutarco su experiencia del exilio como algo positivo, pues le permitía, con tranquilidad absoluta, dedicarse a la filosofía, al ocio y a la libertad[43]. El exilio se había traducido en una interiorización en la poesía de Ovidio[44], quien buscaba en la creación literaria una forma de salvación, proyectando su intimidad en sus versos con el ánimo de consolarse al contemplar su riqueza personal (familia, amigos, etc.) y espiritual (fe, confianza, la propia obra anterior, etc.). De manera muy similar, los poetas españoles desterrados en el Siglo de Oro también experimentaron la misma consecuencia, pues, prácticamente, en todos se aprecia una mayor interiorización, traducida en una poesía más personalizada y profunda[45]. Esa interiorización se observa, de forma quizá más notoria, en la asunción de un discurso ético o moral por parte de la poesía del destierro, así como, en algunos poetas, en una intimación de marcado carácter religioso. Tal vez, esa autoafirmación de la confianza en sí mismo fuera la única forma verdadera y auténtica de vencer la extraordinaria pena que suponía esa muerte en vida que era, entonces, el exilio.

De forma parecida, Quevedo procede respecto a su prisión como los estoicos respecto a su destierro, postulando una filosofía de la *consolatio* que diera respuesta a los sufrimientos de su experiencia vital y evitara toda forma de crisis personal. Así, en la primera carta a imitación de Séneca, Quevedo subraya cómo se concede a sí mismo todo su tiempo, de-

[42] Para Séneca, el exilio se hallaba entre las cosas que consideraba *indifferentia:* «Considero que son cosas indiferentes, es decir, que no son ni buenas ni malas, la enfermedad, el dolor, la pobreza, el exilio, la muerte» (*Ep*., 82, 10). Según dice Guillén, 1998, p. 34, para el estoico, «el exilio no es una desgracia sino una oportunidad y una prueba, por medio de las cuales el hombre aprende a subordinar las circunstancias externas a la *virtus* interior, mientras a lo lejos el sol, la luna y las estrellas confirman a diario nuestra alianza con el orden del universo».

[43] Guillén, 1998, p. 32.

[44] El poeta de Sulmona era consciente de que él mismo debía ser el centro de su poesía («*sumque argumenti conditor ipse mei*», *Tristia,* V 1, 10), y que debía hablar consigo mismo («*ipse loquor mecum, Tristia*», V 7, 63); véase también *Tristia,* III 1, 9; *Pontica,* III 9, 35; *Tristia,* IV 1, 19-20. (González Vázquez, 1998, pp. 15-16).

[45] A modo de ejemplo, puede verse Matas Caballero, 2005, pp. 257-284.

dicado a la tarea intelectual, a la lectura de libros, al diálogo con Dios, de manera que se siente libre, y lo único que está encarcelado es su cuerpo, que, a su vez, ha sido detenido por el tiempo (por la vejez) antes que por los guardias, en un alarde de irónico cinismo[46]. No deja de ser, desde luego, una extremada necesidad de consuelo la que termina proyectando —como señaló Castillo Gómez[47]— una imagen positiva de la dura experiencia de la cárcel, con el ánimo de que dicha circunstancia le afecte lo menos posible:

> Doyme todas las horas, y tengo conversación con la divina Providencia, el entendimiento; con la soberana justicia, la voluntad; con los escarmientos, la memoria; razonan conmigo los libros, cuyas palabras oigo con los ojos[48]. Esta asistencia es de academia, no de yermo; nunca, sino ahora, fui todo mío y para mí. Mayor y más preciosa parte rescata en mí la prisión, que encarcela, cuanto vale más el tiempo que el divertimiento. Tiénenme cerrado en una cuadra; mas, a pesar de las vueltas de la llave, estoy libre; detiénenme un cuerpo, a quien paró antes la vejez que las guardas (*Epistolario,* pp. 420-421)[49].

En la carta dirigida al P. Pedro Pimentel, fechada el 29 de diciembre de 1642, Quevedo alude a su estado en la cárcel con una imagen, basada en la paradoja y el oxímoron, que es muy característica de su estilo, la de la cárcel como un sepulcro que encierra un cuerpo que, sin embargo, está vivo, de ahí que para él sea como un ensayo de estar muerto. Pero lo que llama la atención es su apelación a una de las virtudes estoicas, la paciencia, con el fin de contribuir a mantener su ánimo sereno: «Yo, señor, quedo vivo en este sepulcro, ensayándome de muerto, ocupado en el ejercicio de la paciencia, que tiene la condición de las armas fuertes, que, si cansan, defienden» (*Epistolario,* p. 450). Seguramente, a Quevedo le interesaba mostrarse ante sus destinatarios con entereza, con un claro dominio de sus pasiones y con una absoluta serenidad espiritual, a pesar de los muchos y durísimos sufrimientos padecidos. Así vemos cómo, en el primer *Memorial o carta a Felipe IV,* Quevedo, tras expresar su tópica queja (desde luego, no por exagerada, insincera) por el frío, la

[46] Como señaló Castillo Gómez, 2006, p. 153, la escritura en la cárcel «entraña una cierta afirmación de identidad en la soledad de un espacio que tiende a desposeer a la persona de su condición».

[47] Castillo Gómez, 2006, p. 143.

[48] Puede observarse cómo el poeta usa una expresión, de procedencia senequista, «razonan conmigo los libros, cuyas palabras oigo con los ojos», que empleó en el soneto «Retirado en la paz de estos desiertos», que el poeta había escrito, según González de Salas y otros editores de Quevedo, poco antes de entrar en prisión. En cualquier caso, lo que parece evidente es que podría tratarse de una coincidencia que pondría de manifiesto la posible cercanía cronológica de ambos textos (Senabre, 1983, pp. 615-616). Otros críticos, como Roig Miranda, 1989, p. 446, y Villanueva, 1995, p. 6, han señalado que el soneto pudo ser escrito entre 1640-1641, de manera que, de ser cierta su datación, podría considerarse como una muestra de poesía carcelaria. En cualquier caso, al margen de su fecha de composición, Walters, 2004, relaciona el soneto con la idea de la prisión.

[49] Para Crosby, 1997, p. 114, era impensable que Quevedo adoptara semejante actitud en su padecimiento carcelario.

vejez y la enfermedad, manifiesta su autodominio y control, pues, con todo, aún conserva la vida, y muestra su resignación y alegría cristianas:

> Pero en setenta años de edad (muchos dellos en servicio de vuestra majestad), una pierna abierta y en la tierra más fría de España, se la ha conservado nuestro Señor; sin que las circunstancias de desconsuelo con que le prendieron, y a lo que persuadían comúnmente tales demostraciones, le hayan turbado la quietud del ánimo, por la seguridad con que en el servicio de vuestra majestad ha obrado siempre (*Epistolario,* p. 454).

La aspiración de Quevedo de mantenerse firme en su *tranquillitas animi* y en el dominio de las pasiones que recomendaban los estoicos —ni «deseo» ni «alborozo»— es expresada incluso ante las noticias de su pronta liberación, como se observa en la carta que dirigió al P. Pedro Pimentel, el día 24 de febrero de 1643 (*Epistolario,* p. 453). Con esa estoica actitud Quevedo subraya también la diferencia que hay con el comportamiento del otro preso, Adán de la Parra: «No lo hace así el güésped del señor abad. Cada estafeta espera, y lo dice, con soltura y grandes premios». Incluso después de su excarcelación, Quevedo muestra en sus escritos la misma serenidad y dominio de sí mismo que había expresado en sus textos enviados desde la cárcel, como se observa en su carta a don Sancho de Sandoval, fechada el 25 de septiembre de 1643, en la que ofrece una nueva muestra de su estoicismo, evitando dejarse arrastrar por las pasiones, pues, en lugar de pedir o buscar venganza, el poeta parece inclinarse por el «olvido de tan despiadada persecución» (*Epistolario,* p. 463).

Conclusión

Prácticamente, todos los escritos carcelarios comparten una característica común, la retórica de la sumisión, pues el poeta se dirige a diferentes personalidades, en unos casos, para solicitarles directamente la libertad o un cambio de lugar y de prisión y, en otros, para pedirles que intercedan de alguna forma por su liberación o para mejorar su estancia en la cárcel. El sentido de la *utilitas* que preside el epistolario de Quevedo, es decir, su *literatura de la cárcel,* conlleva un empobrecimiento en la temática recreada, pues, de una u otra forma, tales piezas literarias[50] giran exclusivamente en torno a la situación circunstancial vivida por el poeta; carecen de un mundo exterior; se limitan a la reiterada alusión al clima, al frío, a la expresión de sus sentimientos o situación física o espiritual en la cárcel (enfermedad, vejez, soledad, muerte…), sin que falte el anhelo de libertad o la expresión de la autoafirmación de la confianza en sí mismo, apelando a su riqueza personal como una forma de liberación de la cárcel. De forma muy distinta, la *literatura de contracárcel* de Quevedo, o sea, la que contiene sus opúsculos teológico-mora-

[50] Para otra ocasión tendrá que quedar —no por tratarse de una cuestión carente de importancia, sino por falta de espacio— la reflexión acerca de la *literariedad* de estos escritos que, a excepción de los memoriales, no eran sino cartas privadas.

les y su poesía, continúa prácticamente los ricos y vastos dominios de su restante creación literaria, como si el escritor hubiera querido superar la experiencia de la prisión.

El paisaje interior que San Marcos dejó impreso en Quevedo se transformó en una interesante creación literaria; si San Marcos apenas fue otra cosa que una terrible experiencia de la cárcel y acabó convirtiéndose, para Quevedo, en un símbolo de la prisión, el poeta supo transformar San Marcos en el emblema de la literatura carcelaria. Tal vez pueda afirmarse, sin ánimo de exageración, que la literatura de Quevedo escrita en la cárcel de San Marcos ha terminado por configurar lo que podría denominarse una poética carcelaria.

Resulta, cuando menos, curioso que si el poeta admirado, y editado, por Quevedo, fray Luis de León, construyó una poesía en la que la cárcel, también padecida por el escritor, terminó por convertirse en una metáfora literaria de la prisión terrenal en la que vive el hombre y de la que debía liberarse para que su alma ascendiera al cielo[51], el poeta madrileño supo convertir toda su experiencia vital en San Marcos en un paisaje moral que se ha erigido en lo que podría considerarse –habida cuenta de la serie de temas, motivos o tópicos, y del estilo empleado– un género o modalidad literaria. Del mismo modo que la experiencia del exilio vivida en todas las épocas históricas de la humanidad acabó transformándose, a raíz de la creación literaria de numerosos poetas en una modalidad o género literario, que llegó a ser cincelado de forma magistral por Ovidio, podría decirse que Quevedo supo transformar su peripecia vital en San Marcos de León en un modelo –aunque tal vez por su carácter privado, desconocido u olvidado– de literatura carcelaria.

Bibliografía

Alvar Ezquerra, A., *Exilio y elegía latina entre la Antigüedad y el Renacimiento,* Huelva, Universidad de Huelva, 1997.

Castillo Gómez, A., *Entre la pluma y la pared. Una historia social de la escritura en los Siglos de Oro,* Madrid, Akal, 2006.

Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.

Crosby, J. O., «La última prisión de Quevedo: documentos atribuidos, atribuibles y apócrifos», *La Perinola,* 1, 1997, 101-124.

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

Elliott, J. H., «Nueva luz sobre la prisión de Quevedo y Adam de la Parra», *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 169, 1972, pp. 171-182.

Elliott, J. H., «Quevedo and the Count-Duque of Olivares», en *Quevedo in Perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Delaware, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 227-250.

Elliott, J. H., *El conde-duque de Olivares. El político en una época de decadencia,* Barcelona, Grijalbo Mondadori, 1998.

Ettinghausen, H., «Acerca de las fechas de redacción de cuatro obras neoestoicas de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 51, 1971, pp. 166-173.

[51] Ver Orozco, 1974, pp. 92-96.

Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement,* Oxford, Oxford University Press, 1972.
Fernández Mosquera, S., *Quevedo: reescritura e intertextualidad,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
García Gual, C., *La secta del perro,* Madrid, Alianza, 1987.
Gómez Bernal, A., *Notas al cautiverio de Quevedo en San Marcos de León,* Salamanca, Prisma, 1989.
González Vázquez, J., *La poética ovidiana del destierro,* Granada, Universidad de Granada, 1998.
Guillén, C., «On the Literature of Exile and Counter-Exile», *Books Abroad,* 50, 1976, pp. 271-280.
Guillén, C., *Múltiples moradas. Ensayo de Literatura Comparada,* Barcelona, Tusquets, 1998.
Iso Echegoyen, J. J., «Quevedo, traductor de las *Epístolas a Lucilio:* notas para una edición», en J. M.ª Maestre, *et al.,* coords., *Humanismo y pervivencia del mundo clásico: homenaje al profesor A. Fontán,* Madrid, Ediciones del Laberinto, 2002, vol. 4, pp. 1639-1644.
Jauralde, P., «Obras de Quevedo en la prisión de San Marcos», *Hispanic Review,* 50, 1982, pp. 159-171.
Jauralde, P., *Don Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
López Ruiz, A., *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas,* Almería, Zéjel Editores, 1991.
Martín, F. J., «"El escarmiento": un poema de prisión, el poema de una vida», *Monographic Review / Revista Monográfica,* 11, 1995, pp. 59-72.
Matas Caballero, J., *Espada del olvido. Poesía del Siglo de Oro a la sombra del canon,* León, Universidad de León, 2005.
Orozco Díaz, E., *Paisaje y sentimiento de la naturaleza en la poesía española,* Madrid, Ediciones del Centro, 1974.
Quevedo, F. de, *Antología poética,* ed. P. Jauralde y P. Jauralde García, Madrid, Austral, 2007[3].
Quevedo, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
Quevedo, F. de, *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1951.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, 4 vols.
Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989.
Salinas, P., «Defensa de la carta misiva y de la correspondencia epistolar», *El defensor,* Madrid, Alianza, 1967.
Sánchez Sánchez, M., «Aspectos biográficos, literarios e históricos del epistolario de Quevedo: el códice Barnuevo», *Edad de Oro,* 13, 1994, pp. 161-170.
Senabre, R., «Hipótesis sobre la cronología de algunos poemas quevedescos», en *Homenaje a José Manuel Blecua,* Madrid, Gredos, 1983, pp. 605-616.
Villanueva, D., *La poética de la lectura en Quevedo,* Manchester, University, 1995.
Walters, D. G., «Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso Campanella. El mundo de los libros y el libro del mundo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 485-497.

Sobre una imagen de Quevedo: las urnas sobre las aras («Epístola satírica y censoria», vv. 29-30)

Enrique Moreno Castillo
Barcelona

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 299-311]

En el inicio de la «Epístola satírica y censoria al Conde Duque de Olivares», el autor expresa su dolor ante la decadencia de la sociedad española con las siguientes palabras:

> Señor Excelentísimo, mi llanto
> ya no consiente márgenes ni orillas:
> inundación será la de mi canto.
>
> Ya sumergirse miro mis mejillas,
> la vista por dos urnas derramada
> sobre las aras de las dos Castillas.

El significado de estos versos no ofrece especiales dificultades: el poeta llora de tristeza y su llanto es como un río en crecida que se derrama sobre el objeto de su aflicción, es decir, sobre la sociedad que le rodea, representada aquí por Castilla la Vieja y Castilla la Nueva. Pero la expresión metafórica de esta idea resulta más compleja. ¿De qué urnas se trata? ¿De qué aras? ¿Qué motivos, qué tradiciones literarias se hallan detrás de estas imágenes?

La raíz del mecanismo retórico que elabora Quevedo es la metáfora, muy común, que identifica los ojos que lloran con una fuente de la que brota el agua. El agua que mana y fluye es un elemento tan central en la conciencia simbólica del hombre que, probablemente, la imagen se encuentra en todos los pueblos y en todas las épocas. Una de sus apariciones más tempranas es la del libro de *Jeremías,* 9, 1: «*Quis dabit capiti meo aquam, / Et oculis meis fontem lacrymarum!*» '¡Quién me diera que mi cabeza se hiciera agua y mis ojos fuentes de lágrimas!'. En las *Heroidas* de Ovidio, en la epístola de Hermíone a Orestes, se dice: «*Has sola habeo semper semperque profundo; / ument incultae fonte perenne genae*» 'No las

RECIBIDO: 25-09-2008 / ACEPTADO: 16-10-2008

tengo más que a ellas [a las lágrimas] y constantemente las derramo: mis mejillas marchitas se humedecen con una fuente perenne' (VIII, 63-64, p. 49). La imagen aparece con frecuencia en la poesía de Petrarca: en vida de la amada, el poeta exclama: «Oi occhi miei, occhi non già, ma fonti» (*Canzoniere,* CLXI); luego, tras la muerte de Laura, expresa el deseo de morir él también, pues es la única forma de que se cierren las fuentes de su llanto: «S'esser non pò, qualcuna d'este notti / chiuda omai queste due fonti di pianto» (*Canzoniere,* CCCXXXII, v. 54)[1]. En Italia volvemos a encontrar esta metáfora en Poliziano: «*Quis oculis meis / fontem lachrymarum dabit?*» '¿Quién dará a mis ojos una fuente de lágrimas?' (p. 124). Pero la expresión no sólo aparece en textos líricos, sino también en obras narrativas. Por ejemplo, Ariosto habla de una muchacha que sigue siendo muy bella aunque «gli occhi sien duo fonti» (*Orlando furioso,* XXVIII, 97, p. 792). En la literatura castellana de procedencia petrarquista encontramos algunas veces esta imagen como expresión del dolor del amante: «Fuentes mis ojos se ven, / y al hidrópico desdén / no hay llanto que satisfaga» (Conde de Salinas, p. 192); otras veces se aplica a la muchacha desdeñada, como ocurre en Montemayor: «¿Qué sentistes, / oh claros dos luceros, que os volvistes / de lágrimas dos fuentes perennales?» (p. 575). Lo mismo sucede en Lomas Cantoral: «¡Ay de mí, dijo, triste y sin ventura!, / dos fuentes hechos sus divinos ojos» (p. 309). Esta última construcción adquiere una cierta fijeza en el lenguaje poético: «Los ojos de Marfida hechos fuentes» (Montemayor, p. 75) y la encontramos, expresando un dolor muy distinto del petrarquesco, en Fray Luis: «despiden larga vena / los ojos hechos fuente» (p. 52); también aparece, en un contexto humorístico, cuando, en el *Quijote,* la condesa Trifaldi se excusa por narrar su triste historia sin derramar una sola lágrima: «esto que voy a decir agora lo quisiera decir hechos mis ojos fuentes» (*Quijote,* II, cap. XXXIX, p. 949); en Malón de Chaide reaparece, pero con un valor metafórico añadido: así como en la fuente real se lavan los objetos, en la metafórica de las lágrimas se purifica el espíritu: «[La Magdalena] no se harta de lavar sus pecados pasados, con hacer fuentes de sus dos ojos» (p. 669). Con un artificio muy propio del barroco, Valdivielso usa la comparación recuperándola en su sentido literal para relanzarla en una metáfora de segundo grado. En la narración de la huida a Egipto, se dice que la Virgen padece sed, y sabe que San José bien quisiera encontrar una fuente para darle de beber; también sabe que él siente tanto no poder satisfacer la sed de su esposa y de su hijo que tiene ganas de llorar, pero que reprime su llanto para no entristecerlos más. Todo esto da lugar al siguiente arabesco metafórico: «La Virgen disimula la sed grave / por no afligir al caminante santo, / de cuyo amor con certidumbre sabe / que hiciera fuentes de copioso llanto» (p. 214). En el príncipe de Esquilache, la metáfora de las fuentes se reduplica, ya que las lágrimas que brotan de ellas son, además, perlas:

[1] Para esta metáfora en la poesía de Petrarca y en otros poetas italianos y españoles, ver Manero Sorolla, 1990, pp. 620-630.

«Así acabó Cenobia su discurso, / con justa admiración de los oyentes, / formando de sus lágrimas el curso / de hermosas perlas desatadas fuentes» (p. 347). Finalmente, en Góngora encontramos esta misma metáfora vuelta del revés: no es que los ojos sean como fuentes, sino que dos fuentes son como ojos que lloran: «Ojos eran, fugitivos, / de un pardo escollo, dos fuentes» (Góngora, *Romances,* p. 425).

El siguiente paso en nuestro acercamiento a los versos de Quevedo es la consideración de la imagen anterior llevada a su extremo hiperbólico: el llanto es tan copioso y tan abundante que no debe ser comparado sólo a un manantial, sino a un torrente o a un río. Así lo vemos, como no deja de ser esperable, en las *Lamentaciones* de Jeremías, 2, 18: «*Deduc quasi torrentem lacrymas / Per diem et noctem*» 'Derrama día y noche lágrimas a torrentes'. En la *Eneida,* cuando el héroe llora al contemplar en Cartago una pintura que representa la destrucción de Troya, se dice que «*largoque umectat flumine voltum*» 'y humedece su rostro con un largo río' (I, 465, I, p. 23); en Ovidio, justo antes de los versos que hemos citado más arriba, Hermíone se lamenta con estas palabras: «*Flere licet certe: flendo diffundimus iram / perque sinum lacrimae fluminis instar eunt*» 'Ciertamente tengo motivos para llorar; llorando desahogamos la ira, y así las lágrimas caen sobre mi pecho como un río' (*Heroidas,* VIII, 61-62, p. 49). Igualmente, leemos en una égloga de Pontano: «*Ex oculi leviore ictu fons stillat amoris, / paulatimque amnes lacrimarum et flumina volvit*» 'A la más leve mirada surge una fuente de amor, y poco a poco arrastra torrentes y ríos de lágrimas' (vv. 19-20, p. 8). Cuando, en el *Orlando furioso,* Medoro descubre el cadáver de Dardinello, «n'avea un rio sotto ogni cilio» (XVIII, 186, p. 493); en otro lugar del mismo poema, Bradamante se lamenta y lanza contra el amor una invectiva en que dice: «che ti diletti, anzi ti pasci e vivi / di trar dagli occhi lacrimosi rivi!» (XXXII, 20, p. 869). Un poema de Celio Magno comienza pidiendo lágrimas para llorar una muerte reciente: «Chi di lagrime un fiume agli occhi presta / e mille lingue, onde si lagni, al core?» (*Rime,* 29). En Marino, la imagen adquiere proporciones descomunales: «avvezzo al pianto e nato al duolo, / altro non so che trar del'occhio un Gange» (*Adone,* XIX, 210, p. 1199).

En la literatura castellana, encontramos los ríos de lágrimas en la poesía de tema amoroso: «De amargo llanto dos corrientes ríos / mis ojos bañan» (Pedro Láynez, p. 128); en un poema atribuido a Cervantes se habla de una pastora despreciada que tiene «vueltos los hermosos ojos / en dos caudalosos ríos» (*Poesías completas,* II, p. 401)[2]. Pero la imagen no aparece solamente en la poesía amorosa. Cuando, en *La Cristiada* de Hojeda, María Magdalena va al sepulcro de Cristo y lo encuentra vacío, se dice a sí misma: «Ojos, vosotros supliréis por ellos [por los cabellos que enjugaron los pies de Cristo] / en dos ríos de lágrimas trocados» (p. 248); y del mismo personaje, dice Malón de Chaide: «Deshecha en llanto, hizo dos ríos de su ojos» (p. 482). Marcos Dorantes, en su elegía a la muerte de Montemayor, desarrolla y da movimiento a la

[2] Para otros ejemplos, ver el libro citado de Manero Sorolla, pp. 620-625.

imagen, integrando en ella el tema del deshielo que forma las corrientes de los ríos. La diosa Venus lamenta la muerte del poeta, y su llanto se describe con estas palabras: «Cual suele en el verano derretirse / del Céfiro la nieve sacudida / y en abundosas aguas convertirse, / tal de sus ojos sale y tan crescida / el agua con que el campo está bañado / llorando aquesta fúnebre partida» (en Montemayor, pp. 442-443). El conde de Salinas, a partir de la metáfora de los ríos de llanto, crea una imagen en donde las dimensiones espaciales se entrecruzan de manera sorprendente: «de mis ojos me siento a las riberas» (p. 77). También Quevedo renueva la imagen, combinándola con la idea de «los ríos que van a dar en la mar», solo que aquí el río es el llanto del pecador, mientras que el mar es Dios: «¿Cuándo mis tristes ojos, vueltos ríos, / a tu mar llegarán desde este yermo?» (p. 170). El mismo Quevedo no resistió a la tentación de mostrar bajo un aspecto ridículo esta figura. En una de sus prémáticas dice, refiriéndose a los poetas: «Y quedan con este concierto: que de aquí adelante no finjan ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas; cada uno llore en su casa, si tiene qué» (*Prosa festiva completa,* p. 149).

Naturalmente, estamos espigando unos cuantos ejemplos, sin pretensiones de agotar ninguno de los temas que nos van saliendo al paso. Sólo añadiremos que la imagen del llanto como un río se relaciona con otra, típica de la poesía petrarquista, que es la del amante desdeñado que llora en las riberas, acrecentando el caudal de la corriente con sus propias lágrimas. Y que todo esto, a su vez, no puede ser totalmente desligado de la idea que aparece en las *Seniles* de Petrarca, según la cual el mundo es un «río de lágrimas», como luego repite Rojas en el llanto de Pleberio[3]. Hay que recordar también que en la mitología griega el Cocito, el río del infierno, está hecho de lágrimas[4].

En los versos de la «Epístola satírica y censoria», el llanto del poeta «no consiente márgenes ni orillas», al igual que, en el soneto de Lupercio L. de Argensola, el Ebro «no sufre […] márgenes ni puente» (p. 109) o, en el de Góngora, «Nilo no sufre márgenes» (*Sonetos,* p. 80). Así pues, el llanto amenaza con producir una inundación, con lo que la imagen adquiere un nuevo grado de artificio.

Luego se dice: «la vista por dos urnas derramada». Este verso resulta problemático por varios motivos. En primer lugar, se emplea la palabra «vista» en donde esperaríamos «ojos». Aunque este uso es posible en castellano, no es frecuente en otros escritores y creo que constituye un rasgo propio y particular del estilo de Quevedo. En otro poema, hablando del dolor que produjo un accidente que costó la vida a muchos, dice que «más agua da la vista que la fuente» (p. 236). En el «Poema heroico a Cristo resucitado», se describe a Adán «la vista en llantos anegada» (p.

[3] Sobre esto, véase el artículo de David Hook citado en la bibliografía, donde señala la presencia de esta misma imagen en Christina de Pisano y en Fray Luis de Granada.

[4] Homero, *Odisea,* X, 513; Virgilio, *Eneida,* VI, 296; *Geórgicas,* IV, 478; Platón, *Fedón,* 113, c; Estacio, *Tebaida,* VIII, 30-31; Claudiano, *De raptu Proserpinae,* I, 86-88.

358); en un soneto a la muerte de Fray Hortensio Félix Paravicino, se dice «El que vivo enseñó, difunto mueve / y el silencio predica en él difunto: / en este polvo mira y llora junto / la vista cuanto al púlpito se debe» (p. 456); otro poema fúnebre comienza con estas palabras: «Si, con los mismos ojos que leyeres / las letras de este mármol, no llorares / y en lágrimas tu vista desatares, / tan mármol, huésped, como el mármol eres» (p. 443); en un poema amoroso el poeta declara: «Sedienta y desvelada / tengo la vista, sin poder hartarse / del llanto mismo en que se ve anegada» (p. 580); más extrañamente aún, la esposa de *El Cantar de los Cantares,* apenada por la ausencia del esposo, va «la vista por los ojos derramada» (p. 380).

En cuanto a «urnas», la palabra tiene en castellano el valor de urna sepulcral, o de urna para depositar votos, pero en latín podía significar además, como señala Alfonso Rey anotando este pasaje, «vasija» o «cántaro» (*Poesía moral. Polimnia,* p. 349). Y a los ríos, o a las divinidades que los personificaban, se les solía representar con un cántaro o urna de la que salía agua y que simbolizaba el manantial del que traía origen su corriente. «Cosa muy usada —dice Herrera en sus anotaciones a Garcilaso— fue poner dioses a los ríos, pintándolos recostados, y alzado el medio cuerpo, y con las urnas debajo el brazo enviar de allí los ríos como de una fuente» (p. 588). En la *Eneida,* sobre el escudo de Turno, está representada la leyenda de Ío, hija del dios fluvial Ínaco, cuya imagen aparece de la siguiente manera: «*caelataque amnem fundens pater Inachus urna*» 'y su padre Ínaco derramando un río de una cincelada urna' (VII, 792, II, p. 113). De este verso de Virgilio procede sin duda este otro de la *Tebaida* de Estacio, donde se describe una estatua de este mismo dios fluvial: «*Pater ipse bicornis / in laevum prona nixus sedet Inachus urna*» 'Allí se encuentra el mismo padre Ínaco, con sus dos cuernos, recostado sobre su lado izquierdo y apoyado en la urna volcada' (II, 217-8, p. 138); en el canto VI del mismo poema se dice: «*Pater ordine iuncto / laevus harundineae recubans super aggere ripae / cernitur emissaque indulgens Inachus urnae*» 'Inmediatamente después se ve al padre Ínaco que, apoyado en el costado izquierdo, está recostado sobre una de las orillas cubiertas de cañas y deja fluir abundantemente el agua de la urna' (VI, 273-275). Una escena semejante aparece en Claudiano, hablando del río Hermo: «*laetatur in antro / amnis et undantem declinat prodigus urnam*» 'Se alegra en su caverna el río y derrama generosamente la urna undosa' (*Rapto de Proserpina,* II, 69-70, p. 322).

La imagen aparece con frecuencia en la literatura renacentista y barroca, al igual que en las artes plásticas. En la *Arcadia* de Sannazaro, el río Sebeto se halla personificado con unos rasgos que probablemente proceden de los versos anteriormente citados de Estacio: «Trovai in terra sedere il venerando idio, col sinestro fianco appoggiato sovra un vaso di pietra che versava acqua» (p. 219). En *De partu Virginis,* del mismo autor, encontramos una de esas mezclas de la iconografía cristiana con la pagana a las que tan aficionada fue la poesía religiosa de la época.

Mientras los ángeles cantan celebrando el nacimiento del Salvador, sus voces llegan hasta los oídos del río Jordán: «*Ipse antro medius pronaque acclinis in urna / fundit aquas*» 'Él mismo [el Jordán] en medio de la gruta y apoyado en una urna inclinada, vierte las aguas' (III, vv. 298-299, p. 216). Descripciones semejantes aparecen en diversos poetas del XVI y XVII. Garcilaso, en su Elegía I, presenta al Tormes lamentando la muerte de don Bernardino de Toledo, por lo cual se halla «no recostado en urna al dulce frío / de su caverna umbrosa» (p. 98) sino tendido en la ardiente arena, desgreñado y desgarrando sus vestidos. En el soneto IX del *Songe* de Du Bellay se evoca al Tíber, «Qui s'accoudant sur le ventre d'une urne, / Versoit une eau, dont le cours fluctueux / Alloit bagnant tout ce bord sinueux, / Où le Troyen combattit contre Turne» (p. 315). Lomas Cantoral, hablando del Pisuerga, dice: «Júntase a todo esto el sacro río / sobre una urna de cristal» (p. 277); el mismo esquema iconográfico sigue Barahona de Soto describiendo el río Comaro: «Debajo el brazo de la mano diestra, / el rico y grave río y poderoso, / el grande y incomparable vaso muestra / con que al mar indio da tributo honroso» (p. 476). Luis Vélez de Guevara dice: «Padre Betis, que, en húmidas recovas, / sobre urnas plateadas dormir sueles» (en Lope de Vega, *Obras poéticas,* p. 21); en *El Bernardo,* de Balbuena, aparece «el dios de este lugar, sagrado río […] / en una urna de vidrio reclinado» (p. 163); en *La vida del patriarca San Josef,* de Valdivielso, cuando la Sagrada Familia vuelve de Egipto, el Jordán, al igual que en el poema de Sannazaro, se alza para contemplar al Niño Dios que regresa a la patria: «Sobre la urna de cristal hermoso / recostado el Jordán, alzó su frente / coronada de aljófar bullicioso / sobre ovas verdes y oro refulgente; / pasmose viendo al Todopoderoso» (p. 223).

A partir de esta iconografía de las divinidades fluviales, la palabra «urna», por metonimia, acaba significando en el lenguaje poético simplemente el agua o el caudal del río. Villamediana habla de «las no cuajadas perlas de este río / que en urna breve su cristal desata» (p. 146); Fray Diego de Hojeda, recreando el «río de agua viva» de *Apocalipsis,* 22, 1, dice: «Un río de cristal, seguro / de ofensa vil, con blanco pie camina; / en urna va de perlas murmurando, / y el margen de oro líquido esmaltando» (*La Christiada,* II, p. 54).

Si se sobrepone «urna», como imagen del nacimiento de las aguas, a la metáfora que compara el llanto humano con la corriente de un río, nos situamos ya muy cerca de la imagen quevediana de la que hemos partido. Comencemos con un poema de Petrarca donde el llorar está relacionado con la palabra «urnas», aunque este ejemplo lo aduzco con ciertas vacilaciones. Se trata del soneto CCXXXIV del *Cancionero,* en que el poeta se dirige a su propia habitación, refugio en tiempos, cuando no había caído aún en las redes del amor, frente a los tumultos del mundo, y hoy lugar del llanto del enamorado doliente. El segundo cuarteto dice así: «O letticiuol, che requie eri e conforto / in tanti affanni, di che dogliose urne / ti bagna Amor con quelle mani eburne, / solo ver' me

crudeli a sì gran torto» (p. 306). Las urnas son, sin duda, los ojos del poeta, pero no sabemos si se trata de una metonimia por «ríos» o si los ojos se comparan con unas urnas en sentido propio, es decir, con unos cántaros que vierten agua. Esto último es lo que parecen haber entendido todos los comentaristas y anotadores de Petrarca, y es cierto que no hay aquí (como sí los hay en Quevedo, que habla de márgenes y orillas, y también en otros ejemplos que veremos después) más elementos que ayuden a configurar la metáfora. Por otra parte, la aparición un poco desconcertante de las manos de marfil parece obligar a una interpretación según la cual es Laura la que, con sus manos blancas, derrama las «urnas» de lágrimas sobre la cama, lo cual nos inclina a pensar en «cántaros» y no en «ríos». Todo resulta un poco forzado, pero así lo interpretó Tassoni (y así lo siguen entendiendo los anotadores modernos): «Co' gli occhi propri del poeta il bagnava Amore, e non con le mani bianche di Laura. Ma finge che Laura in forma d'inaffiatrice si servisse de gli occhi suoi per urne, e con le sue mani le versasse nel letto». Y luego añade: «A me non pare senza qualche freddura»[5].

En la poesía posterior encontramos de nuevo las «urnas» como símbolos del llanto. En algunos casos podríamos interpretarlas igual que en Petrarca, como recipientes de agua que se derraman; así, por ejemplo, en un poema de Bernardo Tasso donde el poeta expresa la esperanza de que su llanto amoroso se acabe y, por tanto, las urnas se rompan: «Ben mi credea ch' Amor tranquilla oliva / mandasse al cor, che lungo tempo errante / a la strada meglior volse le piante / dietro al desir, ch' ogni suo ben fuggiva; / e che l? urne dogliose onde deriva / il pianto fosser rotte» (Tasso, *Rime,* I, 54). En otro poema, escrito por su hijo, sobre la muerte de Francisco I de Medicis dice que «Flora in negro manto / urne versò di pianto» (Tasso, *Rime,* 1481, p. 214). Téngase en cuenta que Flora es aquí una personificación de la ciudad de Florencia, la cual llora la pérdida de quien la gobernó. Lo mismo ocurre en estos versos de un poema amoroso de Marino: «ed io da due dolenti e flebil'urne / andrei versando intanto / rugiade soavissime di pianto» (*Poesie varie,* p. 61). El mismo Marino, en el *Adone,* dice que Venus ha llorado tanto la muerte de su amante que «ha l'urne degli occhi omai sì vote, / che geme sì, ma lagrimar non pote» (*Adone,* XIX, est. 348, p. 1234). Quevedo, en *Providencia de Dios,* escribe: «Víase David en perpetua aflicción […] eran sus ojos urnas de lágrimas» (*Obras completas en prosa,* p. 1603).

Estas urnas que son la fuente de las lágrimas permiten a veces un juego de palabras con la urna que encierra las cenizas de un muerto. Hay un poema de Tasso que está dedicado a un amigo llamado Pocaterra, cuyo nombre por cierto da lugar a otro juego de palabras, el cual había perdido a su amada. «A Pocaterra poca terra asconde / il suo bel sol e fa misera ecclissi / a gli occhi suoi, che pur ne l'urna fissi / urne versano in lei di tepide onde» (*Rime,* núm. 644, p. 635). Lo mismo ocurre en estos versos de Marino en los que se habla de una visita a la tum-

[5] Petrarca, *Le Rime,* ed. Tassoni, Muzio y Muratori, Modena, 1711.

ba del propio Tasso, en la que los ojos del poeta, al ver la «urna» que contiene las cenizas del escritor venerado, se convierten a su vez en dos «urnas» en el sentido que estamos estudiando ahora: «e questi in rimirar l'urna famosa / furo in urne di pianto occhi conversi» (Marino, *Rime lugubri,* p. 207).

Pero en otros casos estas urnas de llanto se identifican con las urnas de los ríos. En un soneto de Marino, dedicado a la muerte de Alejandro Farnesio, se dice que: «due di lagrime colme urne dolenti / ti porge affllito il buon popol di Marte» (*Rime lugubri,* p. 170). El pueblo romano (el «pueblo de Marte») derrama lágrimas sobre el sepulcro del glorioso capitán difunto, lo mismo que hacía Florencia en los versos de Tasso citados más arriba; pero luego el poema de Marino continúa: «l'una è del Ren, […] l'altra del Tebro» Las urnas de lágrimas que derrama el pueblo romano, simbolizado por el Tíber, y el de los Países Bajos, teatro de las hazañas guerreras del difunto, representado por el Rin, son, pues, urnas de ríos, son ríos de lágrimas.

Precisamente porque este era uno de los significados bien asentados de la metáfora, es posible la aparición, mediante la misma imagen de las «urnas», de la metáfora inversa, es decir, de aquella en la que no se compara el llanto de los hombres con la corriente de los ríos, sino, al revés, se dice que, a causa de alguna desgracia o acontecimiento luctuoso, los ríos lloran. En una égloga de Herrera, un pastor, deseoso de que toda la naturaleza se una a su dolor por la pérdida de la amada, apostrofa así al Guadalquivir: «La arena crezca en lágrimas bañada / do la urna en cristales sustentada / tiene Betis» (p. 304). En otro poema de Tasso, éste dedicado a la muerte de Alejandro Farnesio, dice «Or versi urna di pianto il Tebro» (núm. 1430, p. 155). Si lo comparamos con su otro poema, citado más arriba, en el que Florencia llora por Francisco I de Medicis, veremos que a pesar de la semejanza de significado y de procedimiento, el mecanismo metafórico es exactamente el inverso: Florencia «derramó urnas de llanto», es decir, que la ciudad está vista como una persona que llora, y su llanto es comparado con un río; aquí la tristeza que sufre Roma se expresa diciendo que el Tíber, visto como una persona, llora las aguas de su cauce, con lo que es el río lo que se compara con el llanto y no al revés. Lo mismo ocurre en un soneto de Marino donde se dice que, a la muerte de Felipe II, el Tajo llora la pérdida del gran rey: «E'l Tago afflitto / versi in lui per lavarlo urne di pianti» (Marino, *Rime lugubri,* p. 161). En la *Fábula de Faetón,* del conde de Villamediana, Climene, la madre de Faetón, entristecida por su pérdida, exhorta al río Eridano a que lamente la muerte del joven: «Tú, clarísimo padre, nunca enjuto, / a anochecer tus márgenes empieza; / sea de hoy más tu líquido tributo / urna de llanto» (p. 293, vv. 1769-1772). A la muerte de la duquesa de Lerma, dice Góngora que al Pisuerga, para llorar todo lo que debía, le haría falta el caudal del Nilo: «de Pisuerga al undoso desconsuelo / aun la urna incapaz fuera del Nilo» (*Panegírico al duque de Lerma,* vv. 413-414, en *Obras completas,* p. 700). En un poema de Trillo y Figueroa, el río

Garellano se lamenta de la derrota infligida por los españoles, por lo que va «llorando mares de la urna esquiva» (p. 555). El procedimiento se complica en este otro verso de Tasso, que se supone puesto en boca de la misma ciudad de Roma, la cual lamenta su dolor y dice: «verso mille urne del mio pianto in Tebro» (*Rime,* núm. 1434, p. 158), ya que se puede interpretar que la ciudad llora y sus lágrimas se derraman en el Tíber, o bien que la ciudad llora y que su llanto es el mismo río.

Demos un paso más. En un soneto de Bernardo Tasso se dice: «Né perché fiumi tepidi e correnti / versi con l' urna aperta il mio tormento / per gli occhi fuor, d' aver, Donna, mi pento / i miei pensieri al vostro onore intenti» (*Rime,* lib. III, núm. 2). Aquí se encuentra ya expresamente la identificación de los ojos con las urnas fluviales, lo cual no ocurría en los ejemplos anteriores, aunque todo inclina a pensar que en muchos de ellos se halla implícita esta identificación. Más elaborada es la expresión de la misma idea en Luigi Groto: «Secca, e mi presta, o re de'fiumi, quanto / chiudi humor, si che'l mio sole sparito / i'pianga, che'n te poi restituito / cadran da l'urne de'mei occhi intanto» (*Rime,* I, fol. 42.). Groto habla de las urnas de los ojos, pero sólo porque ha pedido prestadas al río las aguas con las que quiere llorar la pérdida de su amada.

Veamos ahora algunos ejemplos españoles. En «Las lágrimas de la Madalena», de Lope, la protagonista se dirige a la piedra que cierra el sepulcro de Cristo y dice: «Quedad, pues, piedra a Dios; mas ¡quién quedara / por piedra y de sepulcro le sirviera, / aunque el alma llorando distilara, / y en transparentes urnas convirtiera!» (*Obras poéticas,* p. 388-389). A fuerza de llorar, el alma se convertirá en «urnas transparentes». Aquí ya no podemos imaginar que las urnas sean cántaros, pues la expresión solo puede entenderse en el sentido de que el alma se convertirá en un río de lágrimas. Lo mismo encontramos en un soneto amoroso de Góngora, donde se desarrolla el tema del enamorado que llora a las orillas de un río, cuyo caudal aumenta así con sus propias lágrimas. Insinuando algún episodio amoroso de ausencia y traición, el poeta dice que las lágrimas que no lloró junto al Duero las vierte ahora en el Guadalquivir. «Cuantas al Duero le he negado ausente, / tantas al Betis lágrimas le fío, / y, de centellas coronado, el río / fuego tributa al mar de urna ya ardiente» (*Sonetos,* p. 148). El río tributa al mar el agua que sale de su urna, pero también el fuego, las lágrimas ardientes, que salen de esa otra urna que son los ojos del poeta.

Esta identificación de los ojos que lloran con las urnas de un río aparece reiteradamente en la obra de Quevedo. En uno de sus poemas amorosos, tras invocar a una serie de ríos ilustres, exclama: «como por vuestras urnas, sacros ríos, / todos pasad por estos ojos míos» (núm. 390, vv. 39-40)[6]. Otro de sus poemas comienza así: «Fuente risueña y pura, que a ser río / de las dos urnas de mi vista aprendes, / pues que te precipitas y desciendes / de los ojos que en lágrimas te envío» (núm. 495, vv. 1-4). Finalmente, recordemos un soneto en el que se alude a las fuentes del Nilo, famosas porque nadie había logrado dar con ellas ni se

sabía en qué lugar se hallaban: «No de otra suerte, Lisis, acontece / a las undosas urnas de mis ojos, / cuyo ignorado origen se enmudece» (núm. 500, vv. 9-11).

El repaso que hemos hecho dista mucho de ser exhaustivo, pero basta para circunscribir el contexto literario y simbólico de la imagen usada por Quevedo. Añadamos, como curiosidad, que en francés, hasta no hace mucho, la imagen estaba todavía viva en el lenguaje literario. Victor Hugo, en el poema «Paroles sur la dune», de *Les contemplations,* dice: «Je penche tour à tour mes urnes pour avoir / De chacune une goutte encore!» (p. 696) y en Flaubert, los personajes de las novelas románticas y sentimentales que seducen a Emma Bovary «pleurent comme des urnes» (p. 64).

«La vista por dos urnas derramada». Las urnas, que son los ríos que a su vez son los ojos del poeta, se derramarán sobre las «aras» de las dos Castillas. ¿Qué valor tiene aquí la palabra «aras»? Sobre este segundo punto no puedo ofrecer sino unas pocas conjeturas. El *Tesoro* de Covarrubias y el *Diccionario de autoridades* dan para «ara» el significado normal de altar o lugar para realizar un sacrificio a los dioses. Nada cuesta imaginar, en cualquier rito pagano, una urna que vuelca su contenido sobre un ara. O la actitud de quien vierte un llanto de petición, de arrepentimiento o de dolor sobre el ara de algún dios, como en el verso de Propercio en el que Tarpeya dice: «*lacrimis spargitur ara meis*» 'el ara está regada con mis lágrimas' (IV, 4, 46, p. 206). Pero no se entiende muy bien qué valor de tipo religioso o sacrificial puede tener la palabra «aras» en el verso de la «Epístola satírica y censoria». Aunque se trata de una acepción de uso infrecuente, pues no he encontrado ejemplos parecidos en la poesía castellana ni italiana, creo que Quevedo está pensando en aras sepulcrales, en esas aras romanas que no estaban dedicadas a un dios o a celebrar un acontecimiento, sino que conmemoraban a un difunto. De hecho, se conserva una versión anterior de la Epístola donde este pasaje dice así: «la vista por dos urnas derramada / sobre el sepulcro de las dos Castillas». Naturalmente, no podemos pensar que si el poeta ha sustituido una palabra por otra, la segunda ha de tener necesariamente el mismo significado que la primera, pero el hecho posee un valor de indicio. Hay que tener en cuenta, además, que los versos siguientes dicen en la primera versión: «Yace aquella virtud […] en vanidad y en ocio sepultada», donde sin duda las palabras «yace» y «se-

[6] Estos versos, al igual que toda la estrofa en que se hallan, son una imitación muy ceñida de Luigi Groto, el cual reincide aquí en la misma idea de los ojos como urnas. Comp. Groto, *Rime,* III, fol. 97: «O altero Eufrate, che il terren caldeo / co'l tuo fertile humor bagni e fecondi, / o Po, pien d'anni, o aflito orbo Peneo / l'Hisperia tu, tu la Thessaglia inondi, / o frigio Xanto, o forte Pegaseo, / Gange, che d'India tua righi e circondi, / tutti passate per le luci nostre / come per l'urne e per le vene vostre»; Quevedo, *Obra poética,* I, núm. 390, vv. 33-40: «Eufrates, tú que el término caldeo / con vivos lazos de cristal circundas; / ¡oh rico Tajo!, ¡oh huérfano Peneo, / que en fértil llanto la Tesalia inundas!; / ¡oh frigio Xanto!, ¡oh siempre amante Alfeo!, / ¡oh Nilo, que la egipcia sed fecundas!; / como por vuestras urnas, sacros ríos, / todos pasad por estos ojos míos».

pultada» establecen un encadenamiento semántico con «sepulcro». En la versión definitiva, una vez que esta última palabra ha sido sustituida por «aras», estos versos permanecen intactos. También a partir de «aras» la virtud «yace» y está «sepultada». Quevedo pudo ser influido por una frase de Séneca donde se identifican las aras y el sepulcro: «*In ipsa Scipionis Africani villa iacens haec tibi scribo, adoratis manibus eius et ara, quam sepulchrum esse tanti viri suspicor*» (*Cartas a Lucilio,* LXXXVI, 1). Quevedo traduce estas palabras en *Las cuatro pestes:* «Esto te escribo estando mal convalecido en la misma quinta de Scipión Africano, habiendo adorado las cenizas y aras que yo creo es sepulcro de varón tan grande» (*Obras completas en prosa,* p. 1453). También pudo haber tenido en la mente el verso de la égloga V de Virgilio en el que Menalco habla de las aras que ha erigido a Dafnis (V, 66), o el pasaje de la *Eneida* en el que Andrómaca llora sobre unas aras consagradas a la memoria de su esposo Héctor: «*libabat cineri Andromache manisque vocabat / Hectoreum ad tumulum, viridi quem caespite inanem / et geminas, causam lacrimis, sacraverat aras*» 'Andrómaca, sobre un túmulo vacío hecho de césped, hacía libaciones a las cenizas de Héctor e invocaba sus manes, a los que había consagrado dos aras, ocasión de lágrimas' (III, vv. 303-305). Aquí tenemos la imagen de unas aras, dos aras, así como Quevedo habla de las dos Castillas, que se nos presentan, además, regadas por las lágrimas de quien llora a un difunto.

Aunque nuestro análisis no nos permite ofrecer una interpretación segura y concluyente de los dos versos de la epístola, todo lo anterior nos inclina a pensar que lo que estaba en la mente de Quevedo era: 'vierto ríos de lágrimas sobre el sepulcro de mi patria'[7].

Bibliografía

Argensola, L. L. de, *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
Ariosto, L., *Orlando furioso,* ed. M. Turchi, Milano, Garzanti, 1978.
Balbuena, B. de, *El Bernardo,* en *Poemas épicos,* Madrid, Atlas, 1945.
Barahona de Soto, L., *Las lágrimas de Angélica,* ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
Cervantes, M. de, *El Quijote,* ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
Claudiano, *Obras,* ed. M. Platnauer, Cambridge, Harvard University Press, 1972.
Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1987.
Diccionario de autoridades, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
Du Bellay, J., *Les Regrets,* ed. J. Jollife y M. A. Screech, Ginebra, Droz, 1979.
Esquilache, F. de Borja, príncipe de, *Nápoles recuperada,* en *Poemas épicos,* Madrid, Atlas, 1948.
Estacio, *Tebaida,* ed. G. Faranda Villa, Milano, Garzanti, 1998.
Flaubert, G., *Madame Bovary,* ed. M. Nadeau, Paris, Gallimard, 1972.
Garcilaso de la Vega, *Obra poética,* ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
Góngora, L. de, *Romances,* ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

[7] Tengo que expresar mi agradecimiento a mi amiga Ana Gómez Rabal, excelente latinista, por la ayuda que me ha prestado en la elaboración de este trabajo.

Góngora, L. de, *Sonetos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1978.
Góngora, L. de, *Obras completas,* ed. J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972.
Groto, L., *Rime,* Venezia, Ambrosio Dei, 1610.
Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
Herrera, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* ed. I. Pepe y J. M.ª Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
Hojeda, Fray D. de, *La Christiada,* ed. M. H. Patricia, Corcoran, The Catholic University of America, 1935.
Hook, D., «*Fons curarum, fluvius lachrymarum:* three variations upon a Petrarchan Theme», *Celestinesca,* 6, 1982, pp. 1-7.
Hugo, V., *Oeuvres Poétiques,* ed. P. Albouy, Paris, Gallimard, 1967, 2 vols.
Láynez, P., *Poesías,* ed. A. Martín Ocete, Granada, Universidad de Granada, 1950.
León, Fray L. de, *Poesía,* ed. A. Ramajo Caño, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006.
Lomas Cantoral, J. de, *Obras,* ed. L. Rubio González,Valladolid, Diputación Provincial, 1980.
Magno, C., *Rime,* Biblioteca italiana. Università degli Studi di Roma «La Sapienza», web: www.bibliotecaitaliana.it.
Malón de Chaide, P., *La conversión de la Magdalena,* ed. F. García, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
Manero Sorolla, P., *Imágenes petrarquistas en la lírica del Renacimiento,* Barcelona, PPU, 1990.
Marino, G. B., *Adone,* ed. G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988.
Marino, G. B., *Poesie varie,* ed. B. Croce, Bari, Laterza, 1913.
Marino, G. B., *Rime lugubri,* ed. V. Guercio, Modena, Panini, 1999.
Montemayor, J. de, *Poesía completa,* ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
Ovidio, *Heroidas,* ed. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
Petrarca, F., *Canzoniere,* ed. P. Cudini, Milano, Garzanti, 1986.
Petrarca, F., *Le Rime,* ed. A. Tassoni, G. Muzio y L. A. Muratori, Modena, Bartolomeo Solani, 1711.
Poliziano, A., *Poesie latine,* ed. F. Arnaldi y Lucia Gualdo Rosa, Torino, Einaudi, 1976.
Pontano, G., *Poesie latine,* ed. L. Monti Sabia, Torino, Einaudi, 1977.
Propercio, *Elegías,* ed. A. Tovar y M. T. Belfiore Mártire, Madrid, CSIC, 1984.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. de C. C. García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* vol. I., ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.
Quevedo, F. de, *Poesía moral. (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999.
Salinas, D. de Silva y Mendoza, conde de, *Antología poética 1564-1630,* ed. T. J. Dadson, Madrid, Visor, 1985.
Sannazaro, I., *Arcadia,* ed. F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990.
Sannazaro, I., *De partu Virginis,* ed. S. Prandi, Roma, Città Nuova, 2001.
Séneca, L. A., *Ad Lucilium epistulae morales,* ed. R. M. Gummere, Cambridge, Harvard University Press, 1953, 3 vols.
Tasso, B., *Rime,* Biblioteca italiana. Università degli Studi di Roma «LaSapienza», web: www.bibliotecaitaliana.it
Tasso, T., *Rime,* en *Opere,* ed. B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963.

Trillo y Figueroa, F. de, *Obras,* ed. A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951.
Valdivielso, J. de, *Vida de San Josef,* en *Poemas épicos,* Madrid, Atlas, 1948.
Vega, L. de, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Villamediana, Juan de Tassis, conde de, *Poesía,* ed. M. T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.
Virgilio, *Eneida,* ed. M. Rat. París, Garnier, 1960.
Virgilio, *Geórgicas,* ed. H. R. Fairclough, Harvard University Press, 1965.

Sobre una imagen de Quevedo: las urnas sobre las aras («Epístola satírica y censoria», vv. 29-30)

Enrique Moreno Castillo
Barcelona

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 299-311]

En el inicio de la «Epístola satírica y censoria al Conde Duque de Olivares», el autor expresa su dolor ante la decadencia de la sociedad española con las siguientes palabras:

> Señor Excelentísimo, mi llanto
> ya no consiente márgenes ni orillas:
> inundación será la de mi canto.
>
> Ya sumergirse miro mis mejillas,
> la vista por dos urnas derramada
> sobre las aras de las dos Castillas.

El significado de estos versos no ofrece especiales dificultades: el poeta llora de tristeza y su llanto es como un río en crecida que se derrama sobre el objeto de su aflicción, es decir, sobre la sociedad que le rodea, representada aquí por Castilla la Vieja y Castilla la Nueva. Pero la expresión metafórica de esta idea resulta más compleja. ¿De qué urnas se trata? ¿De qué aras? ¿Qué motivos, qué tradiciones literarias se hallan detrás de estas imágenes?

La raíz del mecanismo retórico que elabora Quevedo es la metáfora, muy común, que identifica los ojos que lloran con una fuente de la que brota el agua. El agua que mana y fluye es un elemento tan central en la conciencia simbólica del hombre que, probablemente, la imagen se encuentra en todos los pueblos y en todas las épocas. Una de sus apariciones más tempranas es la del libro de *Jeremías,* 9, 1: «*Quis dabit capiti meo aquam, / Et oculis meis fontem lacrymarum!*» '¡Quién me diera que mi cabeza se hiciera agua y mis ojos fuentes de lágrimas!'. En las *Heroidas* de Ovidio, en la epístola de Hermíone a Orestes, se dice: «*Has sola habeo semper semperque profundo; / ument incultae fonte perenne genae*» 'No las

RECIBIDO: 25-09-2008 / ACEPTADO: 16-10-2008

tengo más que a ellas [a las lágrimas] y constantemente las derramo: mis mejillas marchitas se humedecen con una fuente perenne' (VIII, 63-64, p. 49). La imagen aparece con frecuencia en la poesía de Petrarca: en vida de la amada, el poeta exclama: «Oi occhi miei, occhi non già, ma fonti» (*Canzoniere,* CLXI); luego, tras la muerte de Laura, expresa el deseo de morir él también, pues es la única forma de que se cierren las fuentes de su llanto: «S'esser non pò, qualcuna d'este notti / chiuda omai queste due fonti di pianto» (*Canzoniere,* CCCXXXII, v. 54)[1]. En Italia volvemos a encontrar esta metáfora en Poliziano: «*Quis oculis meis / fontem lachrymarum dabit?*» '¿Quién dará a mis ojos una fuente de lágrimas?' (p. 124). Pero la expresión no sólo aparece en textos líricos, sino también en obras narrativas. Por ejemplo, Ariosto habla de una muchacha que sigue siendo muy bella aunque «gli occhi sien duo fonti» (*Orlando furioso,* XXVIII, 97, p. 792). En la literatura castellana de procedencia petrarquista encontramos algunas veces esta imagen como expresión del dolor del amante: «Fuentes mis ojos se ven, / y al hidrópico desdén / no hay llanto que satisfaga» (Conde de Salinas, p. 192); otras veces se aplica a la muchacha desdeñada, como ocurre en Montemayor: «¿Qué sentistes, / oh claros dos luceros, que os volvistes / de lágrimas dos fuentes perennales?» (p. 575). Lo mismo sucede en Lomas Cantoral: «¡Ay de mí, dijo, triste y sin ventura!, / dos fuentes hechos sus divinos ojos» (p. 309). Esta última construcción adquiere una cierta fijeza en el lenguaje poético: «Los ojos de Marfida hechos fuentes» (Montemayor, p. 75) y la encontramos, expresando un dolor muy distinto del petrarquesco, en Fray Luis: «despiden larga vena / los ojos hechos fuente» (p. 52); también aparece, en un contexto humorístico, cuando, en el *Quijote,* la condesa Trifaldi se excusa por narrar su triste historia sin derramar una sola lágrima: «esto que voy a decir agora lo quisiera decir hechos mis ojos fuentes» (*Quijote,* II, cap. XXXIX, p. 949); en Malón de Chaide reaparece, pero con un valor metafórico añadido: así como en la fuente real se lavan los objetos, en la metafórica de las lágrimas se purifica el espíritu: «[La Magdalena] no se harta de lavar sus pecados pasados, con hacer fuentes de sus dos ojos» (p. 669). Con un artificio muy propio del barroco, Valdivielso usa la comparación recuperándola en su sentido literal para relanzarla en una metáfora de segundo grado. En la narración de la huida a Egipto, se dice que la Virgen padece sed, y sabe que San José bien quisiera encontrar una fuente para darle de beber; también sabe que él siente tanto no poder satisfacer la sed de su esposa y de su hijo que tiene ganas de llorar, pero que reprime su llanto para no entristecerlos más. Todo esto da lugar al siguiente arabesco metafórico: «La Virgen disimula la sed grave / por no afligir al caminante santo, / de cuyo amor con certidumbre sabe / que hiciera fuentes de copioso llanto» (p. 214). En el príncipe de Esquilache, la metáfora de las fuentes se reduplica, ya que las lágrimas que brotan de ellas son, además, perlas:

[1] Para esta metáfora en la poesía de Petrarca y en otros poetas italianos y españoles, ver Manero Sorolla, 1990, pp. 620-630.

«Así acabó Cenobia su discurso, / con justa admiración de los oyentes, / formando de sus lágrimas el curso / de hermosas perlas desatadas fuentes» (p. 347). Finalmente, en Góngora encontramos esta misma metáfora vuelta del revés: no es que los ojos sean como fuentes, sino que dos fuentes son como ojos que lloran: «Ojos eran, fugitivos, / de un pardo escollo, dos fuentes» (Góngora, *Romances,* p. 425).

El siguiente paso en nuestro acercamiento a los versos de Quevedo es la consideración de la imagen anterior llevada a su extremo hiperbólico: el llanto es tan copioso y tan abundante que no debe ser comparado sólo a un manantial, sino a un torrente o a un río. Así lo vemos, como no deja de ser esperable, en las *Lamentaciones* de Jeremías, 2, 18: «*Deduc quasi torrentem lacrymas / Per diem et noctem*» 'Derrama día y noche lágrimas a torrentes'. En la *Eneida,* cuando el héroe llora al contemplar en Cartago una pintura que representa la destrucción de Troya, se dice que «*largoque umectat flumine voltum*» 'y humedece su rostro con un largo río' (I, 465, I, p. 23); en Ovidio, justo antes de los versos que hemos citado más arriba, Hermíone se lamenta con estas palabras: «*Flere licet certe: flendo diffundimus iram / perque sinum lacrimae fluminis instar eunt*» 'Ciertamente tengo motivos para llorar; llorando desahogamos la ira, y así las lágrimas caen sobre mi pecho como un río' (*Heroidas,* VIII, 61-62, p. 49). Igualmente, leemos en una égloga de Pontano: «*Ex oculi leviore ictu fons stillat amoris, / paulatimque amnes lacrimarum et flumina volvit*» 'A la más leve mirada surge una fuente de amor, y poco a poco arrastra torrentes y ríos de lágrimas' (vv. 19-20, p. 8). Cuando, en el *Orlando furioso,* Medoro descubre el cadáver de Dardinello, «n'avea un rio sotto ogni cilio» (XVIII, 186, p. 493); en otro lugar del mismo poema, Bradamante se lamenta y lanza contra el amor una invectiva en que dice: «che ti diletti, anzi ti pasci e vivi / di trar dagli occhi lacrimosi rivi!» (XXXII, 20, p. 869). Un poema de Celio Magno comienza pidiendo lágrimas para llorar una muerte reciente: «Chi di lagrime un fiume agli occhi presta / e mille lingue, onde si lagni, al core?» (*Rime,* 29). En Marino, la imagen adquiere proporciones descomunales: «avvezzo al pianto e nato al duolo, / altro non so che trar del'occhio un Gange» (*Adone,* XIX, 210, p. 1199).

En la literatura castellana, encontramos los ríos de lágrimas en la poesía de tema amoroso: «De amargo llanto dos corrientes ríos / mis ojos bañan» (Pedro Láynez, p. 128); en un poema atribuido a Cervantes se habla de una pastora despreciada que tiene «vueltos los hermosos ojos / en dos caudalosos ríos» (*Poesías completas,* II, p. 401)[2]. Pero la imagen no aparece solamente en la poesía amorosa. Cuando, en *La Cristiada* de Hojeda, María Magdalena va al sepulcro de Cristo y lo encuentra vacío, se dice a sí misma: «Ojos, vosotros supliréis por ellos [por los cabellos que enjugaron los pies de Cristo] / en dos ríos de lágrimas trocados» (p. 248); y del mismo personaje, dice Malón de Chaide: «Deshecha en llanto, hizo dos ríos de su ojos» (p. 482). Marcos Dorantes, en su elegía a la muerte de Montemayor, desarrolla y da movimiento a la

[2] Para otros ejemplos, ver el libro citado de Manero Sorolla, pp. 620-625.

imagen, integrando en ella el tema del deshielo que forma las corrientes de los ríos. La diosa Venus lamenta la muerte del poeta, y su llanto se describe con estas palabras: «Cual suele en el verano derretirse / del Céfiro la nieve sacudida / y en abundosas aguas convertirse, / tal de sus ojos sale y tan crescida / el agua con que el campo está bañado / llorando aquesta fúnebre partida» (en Montemayor, pp. 442-443). El conde de Salinas, a partir de la metáfora de los ríos de llanto, crea una imagen en donde las dimensiones espaciales se entrecruzan de manera sorprendente: «de mis ojos me siento a las riberas» (p. 77). También Quevedo renueva la imagen, combinándola con la idea de «los ríos que van a dar en la mar», solo que aquí el río es el llanto del pecador, mientras que el mar es Dios: «¿Cuándo mis tristes ojos, vueltos ríos, / a tu mar llegarán desde este yermo?» (p. 170). El mismo Quevedo no resistió a la tentación de mostrar bajo un aspecto ridículo esta figura. En una de sus prémáticas dice, refiriéndose a los poetas: «Y quedan con este concierto: que de aquí adelante no finjan ríos sus ojos, porque no somos servidos de beber lagañas ni agua de cataratas; cada uno llore en su casa, si tiene qué» (*Prosa festiva completa,* p. 149).

Naturalmente, estamos espigando unos cuantos ejemplos, sin pretensiones de agotar ninguno de los temas que nos van saliendo al paso. Sólo añadiremos que la imagen del llanto como un río se relaciona con otra, típica de la poesía petrarquista, que es la del amante desdeñado que llora en las riberas, acrecentando el caudal de la corriente con sus propias lágrimas. Y que todo esto, a su vez, no puede ser totalmente desligado de la idea que aparece en las *Seniles* de Petrarca, según la cual el mundo es un «río de lágrimas», como luego repite Rojas en el llanto de Pleberio[3]. Hay que recordar también que en la mitología griega el Cocito, el río del infierno, está hecho de lágrimas[4].

En los versos de la «Epístola satírica y censoria», el llanto del poeta «no consiente márgenes ni orillas», al igual que, en el soneto de Lupercio L. de Argensola, el Ebro «no sufre […] márgenes ni puente» (p. 109) o, en el de Góngora, «Nilo no sufre márgenes» (*Sonetos,* p. 80). Así pues, el llanto amenaza con producir una inundación, con lo que la imagen adquiere un nuevo grado de artificio.

Luego se dice: «la vista por dos urnas derramada». Este verso resulta problemático por varios motivos. En primer lugar, se emplea la palabra «vista» en donde esperaríamos «ojos». Aunque este uso es posible en castellano, no es frecuente en otros escritores y creo que constituye un rasgo propio y particular del estilo de Quevedo. En otro poema, hablando del dolor que produjo un accidente que costó la vida a muchos, dice que «más agua da la vista que la fuente» (p. 236). En el «Poema heroico a Cristo resucitado», se describe a Adán «la vista en llantos anegada» (p.

[3] Sobre esto, véase el artículo de David Hook citado en la bibliografía, donde señala la presencia de esta misma imagen en Christina de Pisano y en Fray Luis de Granada.

[4] Homero, *Odisea,* X, 513; Virgilio, *Eneida,* VI, 296; *Geórgicas,* IV, 478; Platón, *Fedón,* 113, c; Estacio, *Tebaida,* VIII, 30-31; Claudiano, *De raptu Proserpinae,* I, 86-88.

358); en un soneto a la muerte de Fray Hortensio Félix Paravicino, se dice «El que vivo enseñó, difunto mueve / y el silencio predica en él difunto: / en este polvo mira y llora junto / la vista cuanto al púlpito se debe» (p. 456); otro poema fúnebre comienza con estas palabras: «Si, con los mismos ojos que leyeres / las letras de este mármol, no llorares / y en lágrimas tu vista desatares, / tan mármol, huésped, como el mármol eres» (p. 443); en un poema amoroso el poeta declara: «Sedienta y desvelada / tengo la vista, sin poder hartarse / del llanto mismo en que se ve anegada» (p. 580); más extrañamente aún, la esposa de *El Cantar de los Cantares,* apenada por la ausencia del esposo, va «la vista por los ojos derramada» (p. 380).

En cuanto a «urnas», la palabra tiene en castellano el valor de urna sepulcral, o de urna para depositar votos, pero en latín podía significar además, como señala Alfonso Rey anotando este pasaje, «vasija» o «cántaro» (*Poesía moral. Polimnia,* p. 349). Y a los ríos, o a las divinidades que los personificaban, se les solía representar con un cántaro o urna de la que salía agua y que simbolizaba el manantial del que traía origen su corriente. «Cosa muy usada —dice Herrera en sus anotaciones a Garcilaso— fue poner dioses a los ríos, pintándolos recostados, y alzado el medio cuerpo, y con las urnas debajo el brazo enviar de allí los ríos como de una fuente» (p. 588). En la *Eneida,* sobre el escudo de Turno, está representada la leyenda de Ío, hija del dios fluvial Ínaco, cuya imagen aparece de la siguiente manera: «*caelataque amnem fundens pater Inachus urna*» 'y su padre Ínaco derramando un río de una cincelada urna' (VII, 792, II, p. 113). De este verso de Virgilio procede sin duda este otro de la *Tebaida* de Estacio, donde se describe una estatua de este mismo dios fluvial: «*Pater ipse bicornis / in laevum prona nixus sedet Inachus urna*» 'Allí se encuentra el mismo padre Ínaco, con sus dos cuernos, recostado sobre su lado izquierdo y apoyado en la urna volcada' (II, 217-8, p. 138); en el canto VI del mismo poema se dice: «*Pater ordine iuncto / laevus harundineae recubans super aggere ripae / cernitur emissaque indulgens Inachus urnae*» 'Inmediatamente después se ve al padre Ínaco que, apoyado en el costado izquierdo, está recostado sobre una de las orillas cubiertas de cañas y deja fluir abundantemente el agua de la urna' (VI, 273-275). Una escena semejante aparece en Claudiano, hablando del río Hermo: «*laetatur in antro / amnis et undantem declinat prodigus urnam*» 'Se alegra en su caverna el río y derrama generosamente la urna undosa' (*Rapto de Proserpina,* II, 69-70, p. 322).

La imagen aparece con frecuencia en la literatura renacentista y barroca, al igual que en las artes plásticas. En la *Arcadia* de Sannazaro, el río Sebeto se halla personificado con unos rasgos que probablemente proceden de los versos anteriormente citados de Estacio: «Trovai in terra sedere il venerando idio, col sinestro fianco appoggiato sovra un vaso di pietra che versava acqua» (p. 219). En *De partu Virginis,* del mismo autor, encontramos una de esas mezclas de la iconografía cristiana con la pagana a las que tan aficionada fue la poesía religiosa de la época.

Mientras los ángeles cantan celebrando el nacimiento del Salvador, sus voces llegan hasta los oídos del río Jordán: «*Ipse antro medius pronaque acclinis in urna / fundit aquas*» 'Él mismo [el Jordán] en medio de la gruta y apoyado en una urna inclinada, vierte las aguas' (III, vv. 298-299, p. 216). Descripciones semejantes aparecen en diversos poetas del XVI y XVII. Garcilaso, en su Elegía I, presenta al Tormes lamentando la muerte de don Bernardino de Toledo, por lo cual se halla «no recostado en urna al dulce frío / de su caverna umbrosa» (p. 98) sino tendido en la ardiente arena, desgreñado y desgarrando sus vestidos. En el soneto IX del *Songe* de Du Bellay se evoca al Tíber, «Qui s'accoudant sur le ventre d'une urne, / Versoit une eau, dont le cours fluctueux / Alloit bagnant tout ce bord sinueux, / Où le Troyen combattit contre Turne» (p. 315). Lomas Cantoral, hablando del Pisuerga, dice: «Júntase a todo esto el sacro río / sobre una urna de cristal» (p. 277); el mismo esquema iconográfico sigue Barahona de Soto describiendo el río Comaro: «Debajo el brazo de la mano diestra, / el rico y grave río y poderoso, / el grande y incomparable vaso muestra / con que al mar indio da tributo honroso» (p. 476). Luis Vélez de Guevara dice: «Padre Betis, que, en húmidas recovas, / sobre urnas plateadas dormir sueles» (en Lope de Vega, *Obras poéticas,* p. 21); en *El Bernardo,* de Balbuena, aparece «el dios de este lugar, sagrado río […] / en una urna de vidrio reclinado» (p. 163); en *La vida del patriarca San Josef,* de Valdivielso, cuando la Sagrada Familia vuelve de Egipto, el Jordán, al igual que en el poema de Sannazaro, se alza para contemplar al Niño Dios que regresa a la patria: «Sobre la urna de cristal hermoso / recostado el Jordán, alzó su frente / coronada de aljófar bullicioso / sobre ovas verdes y oro refulgente; / pasmose viendo al Todopoderoso» (p. 223).

A partir de esta iconografía de las divinidades fluviales, la palabra «urna», por metonimia, acaba significando en el lenguaje poético simplemente el agua o el caudal del río. Villamediana habla de «las no cuajadas perlas de este río / que en urna breve su cristal desata» (p. 146); Fray Diego de Hojeda, recreando el «río de agua viva» de *Apocalipsis,* 22, 1, dice: «Un río de cristal, seguro / de ofensa vil, con blanco pie camina; / en urna va de perlas murmurando, / y el margen de oro líquido esmaltando» (*La Christiada,* II, p. 54).

Si se sobrepone «urna», como imagen del nacimiento de las aguas, a la metáfora que compara el llanto humano con la corriente de un río, nos situamos ya muy cerca de la imagen quevediana de la que hemos partido. Comencemos con un poema de Petrarca donde el llorar está relacionado con la palabra «urnas», aunque este ejemplo lo aduzco con ciertas vacilaciones. Se trata del soneto CCXXXIV del *Cancionero,* en que el poeta se dirige a su propia habitación, refugio en tiempos, cuando no había caído aún en las redes del amor, frente a los tumultos del mundo, y hoy lugar del llanto del enamorado doliente. El segundo cuarteto dice así: «O letticiuol, che requie eri e conforto / in tanti affanni, di che dogliose urne / ti bagna Amor con quelle mani eburne, / solo ver' me

crudeli a sì gran torto» (p. 306). Las urnas son, sin duda, los ojos del poeta, pero no sabemos si se trata de una metonimia por «ríos» o si los ojos se comparan con unas urnas en sentido propio, es decir, con unos cántaros que vierten agua. Esto último es lo que parecen haber entendido todos los comentaristas y anotadores de Petrarca, y es cierto que no hay aquí (como sí los hay en Quevedo, que habla de márgenes y orillas, y también en otros ejemplos que veremos después) más elementos que ayuden a configurar la metáfora. Por otra parte, la aparición un poco desconcertante de las manos de marfil parece obligar a una interpretación según la cual es Laura la que, con sus manos blancas, derrama las «urnas» de lágrimas sobre la cama, lo cual nos inclina a pensar en «cántaros» y no en «ríos». Todo resulta un poco forzado, pero así lo interpretó Tassoni (y así lo siguen entendiendo los anotadores modernos): «Co' gli occhi propri del poeta il bagnava Amore, e non con le mani bianche di Laura. Ma finge che Laura in forma d'inaffiatrice si servisse de gli occhi suoi per urne, e con le sue mani le versasse nel letto». Y luego añade: «A me non pare senza qualche freddura»[5].

En la poesía posterior encontramos de nuevo las «urnas» como símbolos del llanto. En algunos casos podríamos interpretarlas igual que en Petrarca, como recipientes de agua que se derraman; así, por ejemplo, en un poema de Bernardo Tasso donde el poeta expresa la esperanza de que su llanto amoroso se acabe y, por tanto, las urnas se rompan: «Ben mi credea ch' Amor tranquilla oliva / mandasse al cor, che lungo tempo errante / a la strada meglior volse le piante / dietro al desir, ch' ogni suo ben fuggiva; / e che l? urne dogliose onde deriva / il pianto fosser rotte» (Tasso, *Rime,* I, 54). En otro poema, escrito por su hijo, sobre la muerte de Francisco I de Medicis dice que «Flora in negro manto / urne versò di pianto» (Tasso, *Rime,* 1481, p. 214). Téngase en cuenta que Flora es aquí una personificación de la ciudad de Florencia, la cual llora la pérdida de quien la gobernó. Lo mismo ocurre en estos versos de un poema amoroso de Marino: «ed io da due dolenti e flebil'urne / andrei versando intanto / rugiade soavissime di pianto» (*Poesie varie,* p. 61). El mismo Marino, en el *Adone,* dice que Venus ha llorado tanto la muerte de su amante que «ha l'urne degli occhi omai sì vote, / che geme sì, ma lagrimar non pote» (*Adone,* XIX, est. 348, p. 1234). Quevedo, en *Providencia de Dios,* escribe: «Víase David en perpetua aflicción […] eran sus ojos urnas de lágrimas» (*Obras completas en prosa,* p. 1603).

Estas urnas que son la fuente de las lágrimas permiten a veces un juego de palabras con la urna que encierra las cenizas de un muerto. Hay un poema de Tasso que está dedicado a un amigo llamado Pocaterra, cuyo nombre por cierto da lugar a otro juego de palabras, el cual había perdido a su amada. «A Pocaterra poca terra asconde / il suo bel sol e fa misera ecclissi / a gli occhi suoi, che pur ne l'urna fissi / urne versano in lei di tepide onde» (*Rime,* núm. 644, p. 635). Lo mismo ocurre en estos versos de Marino en los que se habla de una visita a la tum-

[5] Petrarca, *Le Rime,* ed. Tassoni, Muzio y Muratori, Modena, 1711.

ba del propio Tasso, en la que los ojos del poeta, al ver la «urna» que contiene las cenizas del escritor venerado, se convierten a su vez en dos «urnas» en el sentido que estamos estudiando ahora: «e questi in rimirar l'urna famosa / furo in urne di pianto occhi conversi» (Marino, *Rime lugubri,* p. 207).

Pero en otros casos estas urnas de llanto se identifican con las urnas de los ríos. En un soneto de Marino, dedicado a la muerte de Alejandro Farnesio, se dice que: «due di lagrime colme urne dolenti / ti porge affllito il buon popol di Marte» (*Rime lugubri,* p. 170). El pueblo romano (el «pueblo de Marte») derrama lágrimas sobre el sepulcro del glorioso capitán difunto, lo mismo que hacía Florencia en los versos de Tasso citados más arriba; pero luego el poema de Marino continúa: «l'una è del Ren, […] l'altra del Tebro» Las urnas de lágrimas que derrama el pueblo romano, simbolizado por el Tíber, y el de los Países Bajos, teatro de las hazañas guerreras del difunto, representado por el Rin, son, pues, urnas de ríos, son ríos de lágrimas.

Precisamente porque este era uno de los significados bien asentados de la metáfora, es posible la aparición, mediante la misma imagen de las «urnas», de la metáfora inversa, es decir, de aquella en la que no se compara el llanto de los hombres con la corriente de los ríos, sino, al revés, se dice que, a causa de alguna desgracia o acontecimiento luctuoso, los ríos lloran. En una égloga de Herrera, un pastor, deseoso de que toda la naturaleza se una a su dolor por la pérdida de la amada, apostrofa así al Guadalquivir: «La arena crezca en lágrimas bañada / do la urna en cristales sustentada / tiene Betis» (p. 304). En otro poema de Tasso, éste dedicado a la muerte de Alejandro Farnesio, dice «Or versi urna di pianto il Tebro» (núm. 1430, p. 155). Si lo comparamos con su otro poema, citado más arriba, en el que Florencia llora por Francisco I de Medicis, veremos que a pesar de la semejanza de significado y de procedimiento, el mecanismo metafórico es exactamente el inverso: Florencia «derramó urnas de llanto», es decir, que la ciudad está vista como una persona que llora, y su llanto es comparado con un río; aquí la tristeza que sufre Roma se expresa diciendo que el Tíber, visto como una persona, llora las aguas de su cauce, con lo que es el río lo que se compara con el llanto y no al revés. Lo mismo ocurre en un soneto de Marino donde se dice que, a la muerte de Felipe II, el Tajo llora la pérdida del gran rey: «E'l Tago afflitto / versi in lui per lavarlo urne di pianti» (Marino, *Rime lugubri,* p. 161). En la *Fábula de Faetón,* del conde de Villamediana, Climene, la madre de Faetón, entristecida por su pérdida, exhorta al río Eridano a que lamente la muerte del joven: «Tú, clarísimo padre, nunca enjuto, / a anochecer tus márgenes empieza; / sea de hoy más tu líquido tributo / urna de llanto» (p. 293, vv. 1769-1772). A la muerte de la duquesa de Lerma, dice Góngora que al Pisuerga, para llorar todo lo que debía, le haría falta el caudal del Nilo: «de Pisuerga al undoso desconsuelo / aun la urna incapaz fuera del Nilo» (*Panegírico al duque de Lerma,* vv. 413-414, en *Obras completas,* p. 700). En un poema de Trillo y Figueroa, el río

Garellano se lamenta de la derrota infligida por los españoles, por lo que va «llorando mares de la urna esquiva» (p. 555). El procedimiento se complica en este otro verso de Tasso, que se supone puesto en boca de la misma ciudad de Roma, la cual lamenta su dolor y dice: «verso mille urne del mio pianto in Tebro» (*Rime,* núm. 1434, p. 158), ya que se puede interpretar que la ciudad llora y sus lágrimas se derraman en el Tíber, o bien que la ciudad llora y que su llanto es el mismo río.

Demos un paso más. En un soneto de Bernardo Tasso se dice: «Né perché fiumi tepidi e correnti / versi con l' urna aperta il mio tormento / per gli occhi fuor, d' aver, Donna, mi pento / i miei pensieri al vostro onore intenti» (*Rime,* lib. III, núm. 2). Aquí se encuentra ya expresamente la identificación de los ojos con las urnas fluviales, lo cual no ocurría en los ejemplos anteriores, aunque todo inclina a pensar que en muchos de ellos se halla implícita esta identificación. Más elaborada es la expresión de la misma idea en Luigi Groto: «Secca, e mi presta, o re de'fiumi, quanto / chiudi humor, si che'l mio sole sparito / i'pianga, che'n te poi restituito / cadran da l'urne de'mei occhi intanto» (*Rime,* I, fol. 42.). Groto habla de las urnas de los ojos, pero sólo porque ha pedido prestadas al río las aguas con las que quiere llorar la pérdida de su amada.

Veamos ahora algunos ejemplos españoles. En «Las lágrimas de la Madalena», de Lope, la protagonista se dirige a la piedra que cierra el sepulcro de Cristo y dice: «Quedad, pues, piedra a Dios; mas ¡quién quedara / por piedra y de sepulcro le sirviera, / aunque el alma llorando distilara, / y en transparentes urnas convirtiera!» (*Obras poéticas,* p. 388-389). A fuerza de llorar, el alma se convertirá en «urnas transparentes». Aquí ya no podemos imaginar que las urnas sean cántaros, pues la expresión solo puede entenderse en el sentido de que el alma se convertirá en un río de lágrimas. Lo mismo encontramos en un soneto amoroso de Góngora, donde se desarrolla el tema del enamorado que llora a las orillas de un río, cuyo caudal aumenta así con sus propias lágrimas. Insinuando algún episodio amoroso de ausencia y traición, el poeta dice que las lágrimas que no lloró junto al Duero las vierte ahora en el Guadalquivir. «Cuantas al Duero le he negado ausente, / tantas al Betis lágrimas le fío, / y, de centellas coronado, el río / fuego tributa al mar de urna ya ardiente» (*Sonetos,* p. 148). El río tributa al mar el agua que sale de su urna, pero también el fuego, las lágrimas ardientes, que salen de esa otra urna que son los ojos del poeta.

Esta identificación de los ojos que lloran con las urnas de un río aparece reiteradamente en la obra de Quevedo. En uno de sus poemas amorosos, tras invocar a una serie de ríos ilustres, exclama: «como por vuestras urnas, sacros ríos, / todos pasad por estos ojos míos» (núm. 390, vv. 39-40)[6]. Otro de sus poemas comienza así: «Fuente risueña y pura, que a ser río / de las dos urnas de mi vista aprendes, / pues que te precipitas y desciendes / de los ojos que en lágrimas te envío» (núm. 495, vv. 1-4). Finalmente, recordemos un soneto en el que se alude a las fuentes del Nilo, famosas porque nadie había logrado dar con ellas ni se

sabía en qué lugar se hallaban: «No de otra suerte, Lisis, acontece / a las undosas urnas de mis ojos, / cuyo ignorado origen se enmudece» (núm. 500, vv. 9-11).

El repaso que hemos hecho dista mucho de ser exhaustivo, pero basta para circunscribir el contexto literario y simbólico de la imagen usada por Quevedo. Añadamos, como curiosidad, que en francés, hasta no hace mucho, la imagen estaba todavía viva en el lenguaje literario. Victor Hugo, en el poema «Paroles sur la dune», de *Les contemplations,* dice: «Je penche tour à tour mes urnes pour avoir / De chacune une goutte encore!» (p. 696) y en Flaubert, los personajes de las novelas románticas y sentimentales que seducen a Emma Bovary «pleurent comme des urnes» (p. 64).

«La vista por dos urnas derramada». Las urnas, que son los ríos que a su vez son los ojos del poeta, se derramarán sobre las «aras» de las dos Castillas. ¿Qué valor tiene aquí la palabra «aras»? Sobre este segundo punto no puedo ofrecer sino unas pocas conjeturas. El *Tesoro* de Covarrubias y el *Diccionario de autoridades* dan para «ara» el significado normal de altar o lugar para realizar un sacrificio a los dioses. Nada cuesta imaginar, en cualquier rito pagano, una urna que vuelca su contenido sobre un ara. O la actitud de quien vierte un llanto de petición, de arrepentimiento o de dolor sobre el ara de algún dios, como en el verso de Propercio en el que Tarpeya dice: «*lacrimis spargitur ara meis*» 'el ara está regada con mis lágrimas' (IV, 4, 46, p. 206). Pero no se entiende muy bien qué valor de tipo religioso o sacrificial puede tener la palabra «aras» en el verso de la «Epístola satírica y censoria». Aunque se trata de una acepción de uso infrecuente, pues no he encontrado ejemplos parecidos en la poesía castellana ni italiana, creo que Quevedo está pensando en aras sepulcrales, en esas aras romanas que no estaban dedicadas a un dios o a celebrar un acontecimiento, sino que conmemoraban a un difunto. De hecho, se conserva una versión anterior de la Epístola donde este pasaje dice así: «la vista por dos urnas derramada / sobre el sepulcro de las dos Castillas». Naturalmente, no podemos pensar que si el poeta ha sustituido una palabra por otra, la segunda ha de tener necesariamente el mismo significado que la primera, pero el hecho posee un valor de indicio. Hay que tener en cuenta, además, que los versos siguientes dicen en la primera versión: «Yace aquella virtud […] en vanidad y en ocio sepultada», donde sin duda las palabras «yace» y «se-

[6] Estos versos, al igual que toda la estrofa en que se hallan, son una imitación muy ceñida de Luigi Groto, el cual reincide aquí en la misma idea de los ojos como urnas. Comp. Groto, *Rime,* III, fol. 97: «O altero Eufrate, che il terren caldeo / co'l tuo fertile humor bagni e fecondi, / o Po, pien d'anni, o aflito orbo Peneo / l'Hisperia tu, tu la Thessaglia inondi, / o frigio Xanto, o forte Pegaseo, / Gange, che d'India tua righi e circondi, / tutti passate per le luci nostre / come per l'urne e per le vene vostre»; Quevedo, *Obra poética,* I, núm. 390, vv. 33-40: «Eufrates, tú que el término caldeo / con vivos lazos de cristal circundas; / ¡oh rico Tajo!, ¡oh huérfano Peneo, / que en fértil llanto la Tesalia inundas!; / ¡oh frigio Xanto!, ¡oh siempre amante Alfeo!, / ¡oh Nilo, que la egipcia sed fecundas!; / como por vuestras urnas, sacros ríos, / todos pasad por estos ojos míos».

pultada» establecen un encadenamiento semántico con «sepulcro». En la versión definitiva, una vez que esta última palabra ha sido sustituida por «aras», estos versos permanecen intactos. También a partir de «aras» la virtud «yace» y está «sepultada». Quevedo pudo ser influido por una frase de Séneca donde se identifican las aras y el sepulcro: «*In ipsa Scipionis Africani villa iacens haec tibi scribo, adoratis manibus eius et ara, quam sepulchrum esse tanti viri suspicor*» (*Cartas a Lucilio,* LXXXVI, 1). Quevedo traduce estas palabras en *Las cuatro pestes:* «Esto te escribo estando mal convalecido en la misma quinta de Scipión Africano, habiendo adorado las cenizas y aras que yo creo es sepulcro de varón tan grande» (*Obras completas en prosa,* p. 1453). También pudo haber tenido en la mente el verso de la égloga V de Virgilio en el que Menalco habla de las aras que ha erigido a Dafnis (V, 66), o el pasaje de la *Eneida* en el que Andrómaca llora sobre unas aras consagradas a la memoria de su esposo Héctor: «*libabat cineri Andromache manisque vocabat / Hectoreum ad tumulum, viridi quem caespite inanem / et geminas, causam lacrimis, sacraverat aras*» 'Andrómaca, sobre un túmulo vacío hecho de césped, hacía libaciones a las cenizas de Héctor e invocaba sus manes, a los que había consagrado dos aras, ocasión de lágrimas' (III, vv. 303-305). Aquí tenemos la imagen de unas aras, dos aras, así como Quevedo habla de las dos Castillas, que se nos presentan, además, regadas por las lágrimas de quien llora a un difunto.

Aunque nuestro análisis no nos permite ofrecer una interpretación segura y concluyente de los dos versos de la epístola, todo lo anterior nos inclina a pensar que lo que estaba en la mente de Quevedo era: 'vierto ríos de lágrimas sobre el sepulcro de mi patria'[7].

Bibliografía

Argensola, L. L. de, *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
Ariosto, L., *Orlando furioso,* ed. M. Turchi, Milano, Garzanti, 1978.
Balbuena, B. de, *El Bernardo,* en *Poemas épicos,* Madrid, Atlas, 1945.
Barahona de Soto, L., *Las lágrimas de Angélica,* ed. J. Lara Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
Cervantes, M. de, *El Quijote,* ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
Claudiano, *Obras,* ed. M. Platnauer, Cambridge, Harvard University Press, 1972.
Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. M. de Riquer, Barcelona, Alta Fulla, 1987.
Diccionario de autoridades, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
Du Bellay, J., *Les Regrets,* ed. J. Jollife y M. A. Screech, Ginebra, Droz, 1979.
Esquilache, F. de Borja, príncipe de, *Nápoles recuperada,* en *Poemas épicos,* Madrid, Atlas, 1948.
Estacio, *Tebaida,* ed. G. Faranda Villa, Milano, Garzanti, 1998.
Flaubert, G., *Madame Bovary,* ed. M. Nadeau, Paris, Gallimard, 1972.
Garcilaso de la Vega, *Obra poética,* ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
Góngora, L. de, *Romances,* ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

[7] Tengo que expresar mi agradecimiento a mi amiga Ana Gómez Rabal, excelente latinista, por la ayuda que me ha prestado en la elaboración de este trabajo.

Góngora, L. de, *Sonetos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1978.
Góngora, L. de, *Obras completas,* ed. J. e I. Millé y Giménez, Madrid, Aguilar, 1972.
Groto, L., *Rime,* Venezia, Ambrosio Dei, 1610.
Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
Herrera, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* ed. I. Pepe y J. M.ª Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
Hojeda, Fray D. de, *La Christiada,* ed. M. H. Patricia, Corcoran, The Catholic University of America, 1935.
Hook, D., «*Fons curarum, fluvius lachrymarum:* three variations upon a Petrarchan Theme», *Celestinesca,* 6, 1982, pp. 1-7.
Hugo, V., *Oeuvres Poétiques,* ed. P. Albouy, Paris, Gallimard, 1967, 2 vols.
Láynez, P., *Poesías,* ed. A. Martín Ocete, Granada, Universidad de Granada, 1950.
León, Fray L. de, *Poesía,* ed. A. Ramajo Caño, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2006.
Lomas Cantoral, J. de, *Obras,* ed. L. Rubio González,Valladolid, Diputación Provincial, 1980.
Magno, C., *Rime,* Biblioteca italiana. Università degli Studi di Roma «La Sapienza», web: www.bibliotecaitaliana.it.
Malón de Chaide, P., *La conversión de la Magdalena,* ed. F. García, Madrid, Espasa-Calpe, 1959.
Manero Sorolla, P., *Imágenes petrarquistas en la lírica del Renacimiento,* Barcelona, PPU, 1990.
Marino, G. B., *Adone,* ed. G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988.
Marino, G. B., *Poesie varie,* ed. B. Croce, Bari, Laterza, 1913.
Marino, G. B., *Rime lugubri,* ed. V. Guercio, Modena, Panini, 1999.
Montemayor, J. de, *Poesía completa,* ed. J. B. Avalle-Arce, Madrid, Biblioteca Castro, 1996.
Ovidio, *Heroidas,* ed. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
Petrarca, F., *Canzoniere,* ed. P. Cudini, Milano, Garzanti, 1986.
Petrarca, F., *Le Rime,* ed. A. Tassoni, G. Muzio y L. A. Muratori, Modena, Bartolomeo Solani, 1711.
Poliziano, A., *Poesie latine,* ed. F. Arnaldi y Lucia Gualdo Rosa, Torino, Einaudi, 1976.
Pontano, G., *Poesie latine,* ed. L. Monti Sabia, Torino, Einaudi, 1977.
Propercio, *Elegías,* ed. A. Tovar y M. T. Belfiore Mártire, Madrid, CSIC, 1984.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. de C. C. García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* vol. I., ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969.
Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.
Quevedo, F. de, *Poesía moral. (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999.
Salinas, D. de Silva y Mendoza, conde de, *Antología poética 1564-1630,* ed. T. J. Dadson, Madrid, Visor, 1985.
Sannazaro, I., *Arcadia,* ed. F. Erspamer, Milano, Mursia, 1990.
Sannazaro, I., *De partu Virginis,* ed. S. Prandi, Roma, Città Nuova, 2001.
Séneca, L. A., *Ad Lucilium epistulae morales,* ed. R. M. Gummere, Cambridge, Harvard University Press, 1953, 3 vols.
Tasso, B., *Rime,* Biblioteca italiana. Università degli Studi di Roma «LaSapienza», web: www.bibliotecaitaliana.it
Tasso, T., *Rime,* en *Opere,* ed. B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963.

Trillo y Figueroa, F. de, *Obras,* ed. A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951.
Valdivielso, J. de, *Vida de San Josef,* en *Poemas épicos,* Madrid, Atlas, 1948.
Vega, L. de, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Villamediana, Juan de Tassis, conde de, *Poesía,* ed. M. T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.
Virgilio, *Eneida,* ed. M. Rat. París, Garnier, 1960.
Virgilio, *Geórgicas,* ed. H. R. Fairclough, Harvard University Press, 1965.

Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo

Carolyn A. Nadeau
Illinois Wesleyan University

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 313-326]

Dada la importancia de la comida en la cultura mediterránea, no sorprende que hayan salido en los últimos años, trabajos literarios que presentan, a través de un análisis gastrocrítico, la importancia de la obtención, preparación y consumo de la comida tal como se representa en la literatura. Casi todos los escritores del siglo XVII juegan de una manera u otra con la comida. Desde las primeras líneas de *Don Quijote* donde el narrador define al protagonista por lo que consume, hasta las novelas picarescas cuyos protagonistas fabrican las más ricas estafas para conseguir aún una migaja de pan, a los famosos banquetes de *La verdad sospechosa* y *El burlador de Sevilla*, las conexiones entre el arte de comer y el de escribir están vivas[1]. Dentro de la poesía, nada más citar a «Hortelano era Belardo» de Lope de Vega vemos cómo los poetas reflejan valores sociales y conceptos de la salud a través de los comestibles. Respecto a la presencia de la comida en la poesía de Francisco de Quevedo se han investigado valores sociales, crítica política, temas escatológicos e incluso comparaciones entre su poesía y expresiones visuales expuestas en los cuadros de Arcimboldo[2]. Este artículo contribuye a esta rama de estudios culturales –la representación de la comida / bebida– con el fin de enriquecer nuestra lectura de la poesía de Quevedo y de com-

[1] Respecto a la representación de la comida en la prosa, ver Cox Davis, 1989; Joly, 1989; Nadeau, 2004, y la obra seminal de Rodríguez Marín 1947; para obras de teatro, ver Burke, 1986, y Parr 1990.

[2] En torno a la presencia de la comida en la obra de Quevedo, ver Iffland, 1979, y también Rothe, 1982; Periñán, 2002; Profeti, 1977, y Levisi, 1968.

RECIBIDO: 3-09-2008 / ACEPTADO: 29-09-2008

prender mejor el desarrollo de la gastronomía española y el papel que jugó en la formación histórica de España.

No hay duda que hoy día España experimenta un nuevo despertar en la gastronomía. Las cocinas de Ferrán Adrià, Juan Mari Arzak y Carme Ruscalleda, entre otros, han colocado a España en pleno epicentro de la actual vanguardia culinaria mundial. Parte de la nueva identidad de la cocina española se caracteriza por una recuperación de tradiciones gastronómicas, recetas que desarrollan productos regionales como el jamón de Extremadura, platos interpretados del recetario de Francisco Martínez Montiño, *Arte de cocina, pastelería, vizcochería y conservería* (1611), que fue el recetario español por excelencia durante siglos, o vinos celebrados por sus variedades de uvas autóctonas, rinden homenaje directo a la cocina española de la incipiente edad moderna[3].

La poesía satírico-burlesca de Quevedo se compone de unos 600 poemas según José Manuel Blecua en su *Poesía original completa*. Dentro de este conjunto unos 30 poemas tienen a los comestibles como tema central. Por ejemplo, en un soneto dedicado a un glotón, «Refiere la provisión que previene para sus baños», Quevedo describe al epicúreo bañándose en carnes curadas:

> Yo me voy a nadar con un morcón,
> queso, cecina, salchichón y pan:
> que por comer más rancio que no Adán
> dejo la fruta y muerdo del jamón. (*PO*, núm. 550, vv. 1-4)

O en su romance, «Boda y acompañamiento del campo», que trata del matrimonio entre don Repollo y doña Berza, se encuentran varios conceptos jocosos para describir a los invitados hortalizas:

> De blanco, morado y verde,
> corta crin y cola larga,
> don Rábano, pareciendo
> moro de juego de cañas. (*PO,* núm. 683, vv. 81-84)

Aquí vemos cómo Quevedo combina los colores del rábano —el blanco del pulpo, el morado del pellejo y el verde de la hoja— y las características físicas de las hojas (crin) y rabo (cola) para representar los vibrantes colores de las túnicas y turbantes musulmanes y la larga barba que se vería en los juegos de cañas que adaptaron los cristianos de los musulmanes[4]. También en la obra quevediana existen decenas de otros poemas que contienen referencias alimentarias sin que formen parte del tema central[5]. Aproximadamente un tercio de los 30 poemas, digamos,

[3] Cuando se celebró el cuarto centenario de la publicación de *Don Quijote,* muchos chefs rindieron homenaje al autor y su novela creando platos basados en la gastronomía del siglo XVII. Zarzalejos ha publicado unos cuantos ejemplos en *Don Quijote gastronómico*. Vázquez de *El Olivar* en Murcia creó hasta una edición comestible del *Quijote* con tinta de calamar y papel de arroz con sabor a anchoas, ajo y pimentón. En general, cada chef de la vanguardia, como F. Paniego del *Portal de Echaurren* y J. Rodríguez de *El Bohío,* entiende que el éxito de la vanguardia culinaria está en cómo se interpretan las tradiciones y productos locales.

«alimenticios» trata de un tema muy apreciado por el autor: el vino. Otros tratan del consumo de cuadrúpedos, aves y pescado; otros, de una gran diversidad de hortalizas, entre ellas la lechuga y el cohombro o pepino; otros, de comestibles relativamente nuevos traídos de América como la patata, el chocolate, el pimiento y el tabaco; mientras que otros tratan de comidas prohibidas como el barro o la comida adulterada. También dentro de esta serie alimentaria de la obra quevediana vemos referencias a productos regionales, bebidas, productores-vendedores y lugares donde se producen y distribuyen los víveres, los utensilios y, por supuesto, vemos una severa crítica de los distintos estamentos sociales a través de su relación con la comida. Su tratamiento de dichos productos nos permite una mayor comprensión de quiénes comían qué alimentos a principios del siglo XVII. De la rica variedad de comestibles que aparecen en los poemas satírico-burlescos de Quevedo, este artículo se limita a la curiosa relación entre la lechuga y la ensalada y al plato llamado carnero verde que aparecen en tres poemas suyos, los romances «Matraca de las flores y la hortaliza», «Boda y acompañamiento del campo» y el baile «Los sopones de Salamanca». Estudiando estas simples imágenes, logramos una visión más completa de la historia gastronómica española y de los recursos jocosos de este genio-poeta.

Los dos primeros poemas forman parte de una tradición literaria que comienza con las fábulas didácticas de Esopo y sus diálogos entre animales y continúa con las alegorías medievales que convierten diálogos de animales en debates, batallas o matrimonios entre verduras y frutas. De particular interés para Quevedo son las contribuciones lúdicas del Arcipreste de Hita en su obra, *Libro de buen amor*. Blanca Periñán ha documentado que estos poemas caen dentro del género del debate en los que el poeta crea,

> entre flores y hortalizas situaciones descriptivo-narrativas animadas [que] conduce, en la escritura conceptista, a formas de hilaridad y ludismo extre-

[4] Hernández Vázquez explica que los juegos de cañas de origen musulmán eran un juego hípico ritualizado e inofensivo que se celebraba en los torneos entre cristianos y musulmanes durante la Alta Edad Media. Con el tiempo su presencia decayó pero volvió a recuperarse gracias al rey Felipe IV, que era un gran aficionado y tomaba parte en ellos con frecuencia. En aquella época los cristianos no competían contra los musulmanes sino que las cuadrillas se disfrazaban la mitad de moros y la otra mitad de cristianos. Un juego de cañas bien documentado ocurrió a fines de 1632 para la inauguración oficial del Buen Retiro. En éste corrió y ganó el propio Felipe IV, y fue acompañado por el Conde-Duque de Olivares. Ver también Deleito Piñuela.

[5] Rothe, 1982, pp. 215-216, cita 25 poemas dedicados a la temática de la comida pero dos de éstos no tratan de la comida sino del excremento. Para hacerse idea de la riqueza de comestibles en la poesía de Quevedo conviene citar algunos de los que incluye en su obra: de fruta y hortaliza, acelgas, alcachofa, ajo, berro, berza, calabaza, castaña, cebolla, cereza, chocolate, ciruela, clavo, durazno, granada, guinda, higo, lampazo, lechuga, lima, limón, manzana, melón, naranja, patata, pimienta, repollo, rábano, tabaco; de productos animales y sus derivados, anchoas, carnero, cecina, queso, faisán, gazapo, huevos, jamón, morcón, perdiz, pernil, variedad de pescados; de productos fabricados, almíbar, almodrote, brodio, chucherías, empanadas, fruta de sartén, pasteles, salsas rojas, salpicón, tortilla.

moso, siempre en diálogo más o menos exhibido con otros códigos literarios precedentes[6].

Quevedo apropia la literatura arcádica y la poesía popular folklórica en «Boda»[7] y la narrativa dialogada, el cancioneril y la comicidad de los entremeses en «Matraca»[8]. A estas tradiciones literarias añade su propia agudeza verbal, icónica y jocosa al describir la fila de invitados vegetales en «Boda» mientras que en el poema, «Matraca» describe el acoso verbal que intercambian algunas flores y verduras. Los dos poemas están llenos de juegos ingeniosos, a veces fáciles de captar. Por ejemplo los versos de «La matraca», «un Manzano, muy preciado / de haber dado pesadumbre / a todo el género humano, / y pobládole de cruces» (755, vv. 9-12) aluden irónicamente a la caída del hombre y su pecado original y a la cruz de Cristo que, según algunos, fue hecha del árbol prohibido. Otras veces, las agudezas requieren más reflexión: «una Cambronera armada, / que no hay viento que no punce, / diciplina de los aires, / de tanto punzón estuche» (755, vv. 17-20). Aquí, para captar su humor, hay que saber primero que la cambronera, planta medicinal que según Plinio el Viejo curaba la inflamación, es una zarza de mucha espiga. Así que como la diciplina, instrumento hecho de varios ramales para azotar a los castigados, haría mucho daño a cualquiera que se acerque. Segundo, la sinécdoque *estuche,* que es la caja de herramientas médicas, por *médico,* permite que el lector comprenda que los médicos también dañan a quien se les acerca.

Respecto a la ensalada, el berro, que se presenta como «el bello del agua dulce» (755, v. 40), es la primera hortaliza que menciona cuando insulta a las flores que nunca llegan a formar parte de las ensaladas:

> Salgan diez y salgan ciento,
> flores moradas y azules,
> y cuantas en las mejillas
> las verdes coplas embuten;
> que mi flor las desafia
> en ensaladas comunes,
> pues andan más a mi flor
> que a cuantas mayo produce. (*PO,* núm. 755, vv. 41-48)

La ensalada, según el berro, es una medida del valor de las plantas. Pero, ¿en qué consiste la ensalada en aquella época? Si le damos la razón al berro, él está siempre entre los ingredientes más valorados. Más tarde, el clavel revela que el pepino forma parte de las ensaladas comunes cuando le suelta una retahíla de calumnias:

> Nunca madures
> Galalón de la ensalada,

[6] Periñán, 2002, p. 207.

[7] Periñán, 2002, p. 207.

[8] Periñán, 2002, p. 210. Esta crítica presenta un análisis excelente de las agudezas que Quevedo crea en estos dos poemas.

cizaña de las saludes,
landre de las hortalizas;
San Roque mismo te juzgue
por verde sepulturero
y auctor de los ataúdes. (*PO,* núm. 755, vv. 54-60)

Y en «Boda y acompañamiento del campo», otra vez Quevedo presenta al pepino como parte de la ensalada:

Don Pepino, muy picado
de amor de doña Ensalada,
gran compadre de dotores,
pensando en unas tercianas. (*PO,* núm. 683, vv. 69-72)

Desde la antigüedad el pepino se ha aplicado a la piel para aliviar ardores y heridas. En la temprana edad moderna, aún tenía fama por sus propiedades curativas y refrescantes. Así se utilizaba para bajar fiebres, a lo que alude el narrador en el último verso del cuarteto, «pensando en unas tercianas» (calentura intermitente que repite cada tercer día). Quevedo y otros escritores de la época critican al pepino junto con los médicos como responsables de traer la enfermedad o la muerte en vez de intentar curarla[9]. Así le acusa de ser como el traidor Galalón, el caballero carolingio por cuya traición perecieron en Roncesvalles los doce Pares de Francia, y le llama *cizaña, landre* ('tumor') y *verde sepulturero*. En la poesía de Quevedo, el pepino se asocia con la enfermedad, como es el caso aquí, y otras veces lleva una connotación erótica como sugiere en el poema, «Boda», («muy picado / de amor»). En este mismo poema, el cohombro, otro nombre para el pepino[10], también revela un toque erótico:

Don Cohombro, desvaído,
largo de verde esperanza,
muy puesto en ser gentil hombre,
siendo cargado de espaldas. (*PO,* núm. 683, vv. 65-68)

Aquí Quevedo combina la forma fálica del cohombro y la dilogía del verde, color y medida de sus deseos, y los contrasta con su obstáculo de una espalda jorobada, referencia otra vez a la forma, ahora torcida, de la verdura[11]. En el recetario cortesano de Martínez Montiño, existe una receta para pepinos no como parte de una ensalada sino que se refiere

[9] En sus historias del pepino en Inglaterra y Estados Unidos, Swaider y Hedrick documentan el prejuicio hacia el pepino y otros comestibles que se solían comer crudos: «In the later 1600s, a widespread prejudice developed against fresh fruits and salads, or any product of the orchard or garden that had not been cooked. Newspapers, magazines, and books contained articles by writers on health claiming that these esculents uncooked brought on a whole train of summer diseases and should, in particular, be forbidden to children. Even when soon afterwards, diet reform swept over the colonies and "simple, natural, plain foods" were recommended (as well as eating less meat), the cucumber had difficulty shedding its bad reputation: "Fit only for consumption by cows", by which came the name *cowcumber*. Samuel Pepys wrote in his diary on 22 September 1663: "This day Sir W. Batten tells me that Mr. Newhouse is dead of eating cowcumbers, of which the other day I heard of another, I think"» (Cohen, 2007).

[10] Ver Periñán, 2002, p. 216.

a la conservación de pepinos encurtiéndolos[12]. También existe una receta llamada «De un plato de cohombros» en el recetario de Domingo Hernández de Maceras, cocinero del Colegio Mayor de San Salvador de Oviedo y autor del *Libro del arte de cocina* (1607). Él los prepara cocidos con manteca, especias y ajos. Luego los adereza con azúcar o miel, sal y especias. Se sirven calientes con huevos cuajados[13].

Respecto a los ingredientes principales de la ensalada, lo más seguro es que el tomate todavía no era parte esencial como lo es hoy día. Aunque a finales del siglo XVI ya se cultivaba como planta ornamental y vemos una incipiente referencia al tomate en unos versos de la hija de Lope de Vega, sor Marcela de San Félix, en su coloquio espiritual, «Muerte del Apetito»: «Alguna cosa fiambre / quisiera, y una ensalada, de tomates y pepinos»[14].

Podemos acercarnos a lo que fue la ensalada del siglo XVII leyendo los recetarios de aquel entonces. De los recetarios cortesanos de Diego Granado, *Libro del arte de cocina* (1599), y el ya citado de Martínez Montiño (1611) podemos inferir que la ensalada no se consumía entre la familia real, los cortesanos o esta élite social puesto que ni una sola receta de ensalada aparece en el de Granado y sólo una, la ensalada de acenorias, en el de Martínez Montiño. Éste tiene preferencia por las negras; se lavan, se les corta el rabo y el pezón y se meten a asar en una olla. Continúa:

> luego sacarlas, y mondarles unas cascaritas que tienen muy delgadas, y sazonarlas de sal, y sírvelas con aceite, y vinagre, y caliente; y si las quisieres echar azúcar, podrás. La olla ha de estar boca abajo. Hanse de poner esta acenorias adonde están las borrajas, y hazlas rajitas[15].

Es de entender entonces que las zanahorias aliñadas se sirven en una cama de borrajas, planta de hoja verde de la que sólo se come el tallo, pero aún está muy lejos de la lechuga y de la ensalada diaria que conocemos ahora.

[11] Periñán establece la isotopía de forma torcida del cohombro y la joroba-obstáculo del galán, 2002, pp. 216-217.

[12] Martínez Montiño, *Arte de cocina,* p. 421.

[13] Citado en Pérez Samper, 1998, p. 241.

[14] San Félix, «*Muerte del Apetito*», vv. 1369-1371. Nicolás Monardes, médico, gran científico y autor de *La historia medicinal de las cosas que traen de nuestras islas occidentales* (1574), cultivó el tomate en su jardín y en jardines aldeanos como una planta ornamental. Además de las líneas de Marcela de San Félix, vemos otra referencia en unos versos de *El amor médico* (1618-1620), p. 979, de Tirso de Molina, cuando el gracioso-criado Tello dice: «Oh, ensalada de tomates / qué coloradas mejillas / dulces y a un tiempo picantes». Pero no vemos uso corriente de esta fruta hasta el siglo XVIII. Juan de la Mata en su libro, *Arte de repostería en que se contiene todo género de hacer dulces secos, y en líquido, bizcochos, turrones, natas, bebidas heladas de todos géneros, rosolís y mistelas, con una breve instrucción para conocer las frutas y servirlas crudas* (1747), publica las dos primeras recetas de la salsa de tomate, «El Tomate», 2006.

[15] Martínez Montiño, *Arte de cocina,* p. 98.

En el recetario de Hernández de Maceras comprendemos mejor en qué consistía la ensalada y quiénes la comían. Como razona María de los Ángeles Pérez Samper en la introducción al recetario,

> el libro de Hernández de Maceras es, pues, un recetario especialmente interesante para conocer la alimentación española de aquel tiempo, porque […] reflejaba […] una alimentación ciertamente de nivel alto, pero que podía corresponder a unas capas más amplias de la sociedad[16].

A diferencia de los recetarios cortesanos, en el primer capítulo del recetario del Colegio de Eclesiásticos, «De principios de comida, y cena, de invierno, y de verano», se destaca la ensalada, otra vez presentada como un plato de zanahorias asadas y sazonadas con aceite, vinagre y pimienta y servida caliente:

> El invierno […] zanahorias cocidas con aceite y vinagre, y azúcar, y pimienta y azúcar, también se han asadas en una olla nueva, has de limpiarlas, y meterlas en la olla, y la lumbre, y cercarla toda alrededor de brasas, y esté por espacio de dos horas, y no le falte la lumbre, después sáquelas, y límpieles lo quemado, y hazlas después pedazos, y échales aceite y vinagre, y pimienta, y ésta es buena ensalada y caliente[17].

En los siguientes dos capítulos titulados «Cap. 2. De ensaladas» y «Cap. 3. De ensalada cotidiana», aparecen otras interpretaciones culinarias ya no necesariamente cocidas ni servidas calientes. En el capítulo dos la referencia a la zanahoria es reemplazada por «verduras» en general, lo que ofrece un mayor abanico de hortalizas para la ensalada. Aquí se explica su elaboración de la siguiente manera:

> Tomen todas verduras bien picadas, y échenles alcaparras, y lávalas bien y échalas en un barreño, y échales aceite mucho, vinagre poco, haz de ellas tus platos, y luego ponle por encima, a cada un plato lonjas de tocino del pernil y de lenguas y truchas, o salmon, yemas de huevos y tajadas de diacitrón, maná, azúcar y granada, flor de borrajas porque parece bien[18].

Esta receta se aproxima a la ensalada mixta con su pescado y huevo duro pero otra vez sin lechuga cruda y con la presencia de lo dulce: diacitrón, maná, azúcar y granada[19]. Coincide, en parte, con otra referencia del poema, «Los nadadores», en el que el narrador le advierte a la mujer pequeña que se aparte de los otros «peces» amantes:

> Zabúllete, chiquilla;
> que por chica y delgada,
> pasarás por anchova
> para las ensaladas. (*PO,* núm. 871, vv. 89-92)

[16] Pérez Samper, 1998, p. 68.
[17] Citado en Pérez Samper, 1998, p. 181.
[18] Citado en Pérez Samper, 1998, p. 183.
[19] Maná fue la comida que Dios le proveyó a Israel en el desierto durante cuarenta años (*Éxodo,* 16, 11-36) pero en el siglo XVII «es una especialidad de confiteros, más pequeña que la gragea» (Valles Rojo, 2007, p. 423).

Como en el recetario del Colegio de Eclesiásticos, otra vez, vemos el pescado como parte de la ensalada. En el tercer capítulo de Hernández de Maceras la elaboración se reduce drásticamente. «Toma alcaparras, y desálalas muy bien, y cuécelas bien cocidas, y échales aceite y vinagre y azúcar»[20]. Así, entre los poemas de Quevedo y los recetarios contemporáneos, empezamos a hacernos idea de que la ensalada puede incluir una variedad de hortalizas aderezadas con aceite, vinagre y a veces con sal, pimienta y azúcar o miel y que también puede incorporar algunas lonjas de carne o pescado.

Es de notar que en los recetarios de los siglos XVI y XVII no figure nunca la lechuga como ingrediente de las diversas ensaladas sino que se forma una categoría singular. En «Boda y acompañamiento del campo», Quevedo presenta la lechuga como una verdura que merece el respeto de los demás.

> La Lechuga, que se viste
> sin aseo y con fanfarria,
> presumida, sin ser fea,
> de frescona y de bizarra. (*PO,* núm. 683, vv. 17-20)

En la época existían varios tipos de lechuga: escarola, lechuga romana, endivias y achicoria eran las más conocidas[21]. Según recetarios y otros libros de consulta como *La agricultura general* (1513) de Alonso de Herrera,

> Las lechugas se llaman así deste nombre de leche, o porque tienen mucha leche, y entonces no valen ellas nada para comer, mayormente crudas, porque si las mujeres que crían las usan comer les hace tener abundancia de leche. Dan sueño: crudas, o cocidas, son buenas un poco estrujadas del agua para ensaladas para personas delicadas, y enfermas, y viejos, con aceite, y poco vinagre, y sal, o azúcar, y para templar su frialdad mézclenle un poco de canela molida […] las lechugas mientras más verdes son mejores, porque son más nuevas[22].

Aparte de la curiosa relación entre el consumo de la lechuga y la lactancia materna, vemos que, aunque la lechuga no aparece en las recetas de las ensaladas de los famosos recetarios del día, se prepara de la misma manera que las ensaladas, es decir, aderezada con aceite y vinagre y servida cruda o cocida. En los libros de cocina las recetas de la lechuga incluyen todo tipo de elaboración caliente: «para hacer platos de lechuga con caldo de carne de diversas maneras» de Granado[23] «la sopa de lechuga», «las lechugas rellenas» y «las lechugas rellenas en día de carne» de Martínez Montiño[24] y dos recetas de «cómo se ha de rellenar una lechuga» de Hernández de Maceras[25]. La última parte de la receta de

[20] Citado en Pérez Samper, 1998, p. 185.
[21] Valles Rojo, 2007, p. 254.
[22] Citado en Valles Rojo, 2007, p. 253.
[23] Granado, *Libro del arte de cocina,* pp. 107-108.
[24] Martínez Montiño, *Arte de cocina,* pp. 242-244.

Granado sirve como ejemplo de cómo preparaban la lechuga: «Con las dichas lechugas se pueden poner a cocer rellenos de hígado, papada de puerco y tajadas de pernil y pollos rellenos y pichones de media pluma (tiernos) y cuando estuviere cocido, sírvase caliente todo con su caldo» (108). Aunque curiosamente las lechugas se servían dulces también. «echánles piñones, pasas, y azúcar, y dos o tres huevos, y una poca de canela, y azafrán, y mételo todo en la lechuga, y átala, y ponla a cocer. Servirásla con azúcar y canela»[26].

Desde la Antigüedad, se explica que la lechuga cocida «se vuelve más nutritiva y distrae de la unión sexual, por lo que los pitagóricos la llaman "eunoûchos", [eunuco] […] y las mujeres "astytis", […] o dicho en castellano "impotencia"»[27]. La anotación de Herrera sobre la frialdad de la lechuga, recuerda lo que se conservaba en la memoria colectiva de los españoles del siglo XVII, que la lechuga refrena la actividad sexual. Por eso, en el poema «Pendencia mosquito» que trata de canallas y rameras en una taberna, se explica que:

> Un cogollo de lechuga
> fue el violón de este sarao:
> que el que es bailarín castizo
> no repara en lo templado. (*PO,* núm. 861, vv. 13-16)

Aquí la lechuga, cuyo propósito es como el violón de la orquesta que provee control y una base musical, es derrocada por el que pasará de lo moderado, o sea, el bailarín castizo o, en este caso, estos hombres estafadores y rameras que están de borrachera en una taberna. De la misma manera en *El buscón,* Quevedo trasmite este conocimiento popular usando una dilogía cuando uno de los estudiantes en la venta Viveros, camino a Alcalá, hace alarde de su parentesco: «un agüelo tuvo V. M., tío de mi padre, que en viendo lechugas se desmayaba; ¡qué hombre era tan cabal!»[28]. En este caso, el abuelo / tío se desmayaba (perdía el conocimiento) para *des*mayarse, o sea, apartar los pensamientos eróticos que se asocian al mes de mayo. Entonces vemos que la lechuga, apreciada por sus poderes antiafrodisíacos y consumida por todo estamento social, carece de un vínculo fuerte con la ensalada, por lo menos no como el que tiene ahora. Más bien se utilizaba como envoltorio para agrupar ingredientes tantos salados como dulces.

Pasando de las hortalizas a las carnes, vemos una clara predilección por los productos animales sobre los vegetales no sólo en los recetarios, sino también en la literatura, en los tratados médicos y hasta en los pleitos judiciales. Dominan los productos animales sobre los vegetales en los recetarios. Por ejemplo, en las recetas recogidas en el *Libro del arte*

[25] Citado en Pérez Samper, 1998, pp. 211, 237.

[26] En el recetario de Martínez Montiño *Arte de cocina,* p. 244, hay otro ejemplo de la lechuga dulce. «Estas servirás sobre una sopa dulce, ó con torrijas, y azucar, y canela por encima, y un poquito de queso rallado».

[27] Azcoytia, 2003.

[28] Quevedo, *La vida del buscón,* ed. Nadeau, p 25.

de cocina de Domingo Hernández de Maceras, predominan las de animales criados, cazados o pescados (116 recetas) contra las de productos cultivados y recogidos (61). Tampoco es difícil comprender esta predilección en la literatura y los tratados médicos puesto que en todos vemos referencias a la alabanza de la carne y los peligros dañinos a la salud de las hortalizas. Además, los tratados dietéticos dan un mayor papel a las carnes en el mantenimiento de la salud y convalescencia del enfermo que a las verduras y frutas. Dentro del sistema jurídico, el gran número de demandas contra ganaderos que recibían protección del poder real, a pesar de sus repetidos daños a las zonas agrícolas, revela una defensa de los ganaderos en detrimento de los agricultores[29].

Por otra parte, el consumo de la carne interviene significativamente en la constitución de la identidad social. La calidad y la cantidad de la carne consumida afirmaban la posición del consumidor dentro de su comunidad. Según el sociólogo Pierre Bourdieu, el individuo no sólo se distingue por sus elecciones estéticas sino también por las costumbres banales como comer y beber. Dentro de una población las personas compiten por recursos tanto materiales como simbólicos usando sus distintos capitales, ya sean económicos, sociales o culturales. De esta manera, consumir carne se convirtió en un indicio de «capital social» que, o reflejaba la identidad bien fundada del sujeto o era indicio de querer transformar esta identidad[30].

Dentro del campo de las carnes se privilegia el carnero entre los cuadrúpedos[31]. Cuando Cervantes, al principio de *Don Quijote,* nos aclara que el régimen del ingenioso hidalgo era «una olla de algo más vaca que carnero» se establece no sólo el rango humilde a que pertenecía Alonso Quijano sino también una jerarquía de alimentos cárnicos en la que el carnero es la carne más valorada. Según Valles Rojo en su estudio, *Cocina y alimentación en los siglos XVI y XVII,* la clasificación de preferencias se visualiza de las siguientes maneras[32]:

[29] En el Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, entre 1500-1700, hay cientos de mandamientos, autos, y requisiciones como la siguiente de 1606, «A petición de un vecino para daños causados en su tripo por un hato de lechones», que hace resaltar los continuos conflictos entre agricultures y ganaderos y las ventajas de éstos.

[30] Para más sobre la teoría de capital cultural y el papel del gusto para adquirirla, ver Bourdieu, 1984, sobre todo el capítulo 3, «The Habitus and the Space of Life Styles», pp. 169-225.

[31] En España empieza a haber carnero en los mercados donde hay presencia de africanos subsaharianos pero en general existe una clara preferencia por el cordero. El carnero se mata a partir de los 18 meses mientras que el cordero lechal, antes de llegar a mes y medio (sólo se alimenta de leche, pesa entre 4-6 kilos); el recental, antes de los 4 meses (pesa sobre unos 13 kilos); el cordero pascual, entre 4-12 meses (su peso en canal no sobrepasa los 8 kilos). La preferencia hacia el animal cada vez más joven cambió definitivamente a principios del siglo XX.

[32] Valles Rojo, 2007, pp. 237-238.

Preferencia entre los mamíferos
1. Carnero
2. Ternera
3. Cabrito
4. Puerco
5. Cabra
6. Vaca
7. Oveja
8. Cabrón cojudo

Evolución de los precios de diferentes tipos de carne entre 1487-1690

	1487	1496	1540	1593	1640	1670	1690
Carnero	10	7.5	12	17	22	33	40
Vaca		5	8	14	18		
Ternera		7.5	12	27	30	48	24
Puerco	6	5	7				

La proliferación de recetas de carnero en la obra de Granado (6), en la de Martínez Montiño (12) y en la de Hernández Maceras (18) también apoya este argumento.

Quevedo menciona diferentes carnes, incluso el plato específico de carnero verde, en su baile, «Los sopones de Salamanca», que describe a un licenciado pobre a quien le gusta mucho beber. La primera parte del poema se enfoca en su ropa: «ferreruelo calvo […] sotana lampiña» (868, vv. 18-19) y otras frases que revelan una indumentaria muy humilde. Luego describe a la mujer de la bodega que sale a recibirle:

> Catalina de Pelares,
> una gallega maldita
> más apreciada de perniles
> que Rute y Algarrobillas. (*PO,* núm. 868, vv. 29-32)

Pernil, para clarificar, se diferencia del *jamón* en que es la pierna sin curar del cerdo o *jamón fresco* en contraste con el *jamón,* que es la misma pierna pero curada[33]. Quevedo repite la alusión a Algarrobillas en el «Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el furioso» cuando describe a los diversos invitados por su comida: los italianos por sus macarrones, los manchegos por sus migas, los andaluces curiosamente por sus patatas (una de las primeras referencias a la patata en la literatura española) y los extremeños por sus chorizos y su grito: «Algarrovillas» (875. vv. 153-180). Hoy conocido como Garrovillas de Alconétar, carece de esta misma fama de jamones pero basta citar al mismo Quevedo y a Tirso de Molina, entre otros comediantes para comprender la fama de los jamones de Algarrovillas[34].

[33] Ramos Fernández, 2007.

[34] En *Bellaco sois, Gómez,* Gregorio comenta la calidad de los jamones de estos pueblos a Ana: «Gregorio: Acompáñale un jamón / de Molina, y os prometo / que a Rute y las Algarrobillas / se las apuesta. Ana: Os lo creo» (vv. 183-187). También, Carlos I fue aficionado a picar entre comidas lonjas de pernil de tocino de Algarrovillas. Gázquez, 2002.

En los siglos XVI y XVII Rute era un pueblo principalmente agrícola cuya fama abarcaba tanto jamones como aguardiente, fama de la que todavía se jacta. Mientras todos los escritores, desde Quevedo hasta Cervantes, Tirso de Molina y muchos más, alababan sus productos de chacinería, el Santo Oficio condenó a doscientos azotes a más de 40 ruteños, castigos que acabaron formando parte de un expediente de limpieza de sangre. Así que, a pesar de la fuerte represión que la Inquisición ejercía sobre los judíos conversos y los moriscos, o tal vez precisamente por ser un pueblo en éxodo tras la rebelión de las Alpujarras, los mejores jamones conocidos en la Corte se producían en Rute[35].

Muchos autores del siglo XVII representaban a las mujeres que trabajaban en tabernas y posadas como ingenuas y livianas, procedentes de Galicia o del norte en general[36]. Las frecuentes referencias a sus «perniles» hacen hincapié en su papel de mujer liviana, de carnes «frescas» y a la vez rinde homenaje a los que se consideraban los mejores perniles de España. Como la Maritornes del *Quijote,* esta Catalina está lejos del modelo de belleza: «arrufaldada de cara / y arrufianada de vista, / y la color y el aliento / entre cazuela y salchicha» (868, vv. 41-44). Y lleva algo de pícara por dentro puesto que sabe robar hasta las estrellas:

> y para el carnero verde
> mujer de tan alta guisa,
> que aun a la Libra del cielo
> hurtara la media libra. (*PO,* núm. 868, vv. 37-40)

Libra es la séptima constelación del zodiaco en el cielo y lleva la balanza sostenida por la virgen Astrea, diosa de la justicia, cuya asociación exagera las cualidades que no tiene la tabernera. Libra también tiene conexiones con la diosa del amor, Venus, que se sitúa a lado de Libra; así, por asociación esta vez cercana, refuerza su aspecto lujurioso. Pero, a pesar de sus instintos de sisar, Quevedo reconoce su talento para guisar un buen carnero verde, plato seguramente elegido por su cualidad «verde» y las connotaciones obscenas que sugiere. El carnero verde aparece también en las obras de Calderón (*La púrpura de la rosa*) y Mira de Amescua (*La mesonera del cielo y hermitaño galán*) entre otros. Lo encontramos en los tres recetarios de la época lo cual da a entender que era plato que se comía en varios estamentos sociales. En todos los recetarios los ingredientes, técnicas y advertencias son casi iguales. El de Martínez Montiño basta para entender en qué consistía:

> Pondrás a cocer el carnero como está dicho, cortando el carnero a pedacitos, tamaños como nueces, y echalo a cocer con agua, y sal, y un pedazo de tocino gordo, y una cebolla entera: y cuando el tocino y la cebolla esté cocido, sácalo al tablero, y échale cantidad de verdura, perejil, yervabuena, y cilantro verde, y pícalo todo junto así caliente como está, y después que está

[35] Ayuntamiento de Rute, «Historia».
[36] Quevedo, *La vida del buscón,* ed. Nadeau, p. 146, n. 37.

bien picado, y el carnero bien cocido, echa la verdura, y el tocino picado dentro de la olla[37].

La receta sigue con instrucciones de sazonarlo con especias y limón, de añadir huevos batiéndolos para espesar el caldo y de servirlo todo en rebanadas de pan. Hoy, el carnero verde figura en los menús de restaurantes españoles que recuperan la riqueza de la gastronomía de antaño.

En estos tres poemas, que a primera vista tienden más al deleite que a la enseñanza dado el magnífico genio y agudeza de Quevedo, apreciamos también cómo se fomenta nuestra comprensión de la cultura alimentaria que existía a principios del siglo XVII. A través de la poesía de Francisco de Quevedo entrevemos en qué consiste la alimentación del siglo XVII. La comida contribuye a la identidad de una cultura y la poesía, la literatura en general y los recetarios de cocina, sirven de verdaderas fuentes históricas que nos proporcionan una idea más amplia de las complejidades económicas, políticas y culturales que definen la sociedad de la incipiente España moderna.

Bibliografía

AA. VV., «El Tomate, una perla americana en la cocina», en *Recetas con historia y historia de la gastronomía,* 19 jun. 2006, 11 oct. 2007. <http://historiasdelagastronomia.blogspot.com/2006/06/el-tomate-una-perla-americana-enla.html>

Ayuntamiento de Rute, «Historia. La Edad Moderna», Portal oficial del Excmo. Ayuntamiento de Rute, 13 oct. 2007. <http://www.rute.org/index2.html>

Archivo Regional de la Comunidad de Madrid, fondo Archivo Histórico Municipal de San Martín de la Vega, requisición, signatura 913669/3286, «A petición de un vecino para daños causados en su tripo por un hato de lechones», 1606, 4 oct., 2007.

Azcoytia, C., *Historia de la lechuga,* 9 oct. 2003, 12 oct. 2007. <http://www.historiacocina.com/historia/articulos/lechuga.htm>

Bourdieu, P., *Distinction. A Social Critique of the Judgement of Taste,* tr. R. Nice, Cambridge, MA, Harvard University Press, 1984.

Burke, J., «The "Banquet of Sense" in *La verdad sospechosa*», en *Hispanic Studies in Honor of Alan D. Deyermond. A North American Tribute,* ed. J. S. Miletich, Madison, University of Wisconsin Press, 1986, pp. 51-56.

Cohen, B. A., «B's Cucumber Pages, A Brief History of Cucumbers», en *Producing Vegetable Crops, por Swiader et al y A History of Horticulture in America to 1860,* por U.P. Hedrick. 12 oct. 2007. <http://www.lpl.arizona.edu/~bcohen/cucumbers/history.html>

Cox Davis, N., «Indigestion and Edification in the *Guzmán de Alfarache*», *Modern Language Notes,* 2, 1989, pp. 304-314.

Deleito y Piñuela, J., *Sólo Madrid es corte: la capital de dos mundos bajo Felipe IV,* Madrid, Espasa-Calpe, 1942.

Gázquez, A., «El jamón en la gastronomía española», en *Afuego lento.com Magazine gastronómico digital,* 74, 2002, 11 oct. 2007. <http://www.afuegolento.com/noticias/74/firmas/agazquez/2866>

[37] Martínez Montiño, *Arte de la cocina,* p. 80.

Granado, D., *Libro del arte de cocina, (1599),* ed. X. Benet I Pinós, Lleida, Pagès, 1991.
Hernández Vázquez, M., D. B. Ruiz Vicente, G. Rizo Estrada, M. Parra Arroyo, J. A. Rodríguez Menéndez, «Del Torneo Medieval al Juego de Cañas», *Congreso internacional de historia del deporte,* Sevilla, del 2 al 5 de nov., 2005, 11 oct., 2007. <www.cafyd.com/HistDeporte/htm/pdf/1-3.pdf>
Iffland, J., «Antivalues in the Burlesque Poetry of Góngora and Quevedo», *Neophilologus,* 63, 1979, pp. 220-237.
Joly, M., «A propósito del tema culinario en *La lozana andaluza*», *Journal of Hispanic Philology,* 13, 2, 1989, pp. 125-133.
Levisi, M., «Las Figuras Compuestas en Arcimboldo y Quevedo», *Comparative Literature,* 20, 3, 1968, pp. 217-235.
Martínez Montiño, F., *Arte de cocina, pastelería, vizcochería y conservería (1611),* Valencia, París-Valencia, 1997.
Nadeau, C., «Spanish Culinary History in Cervantes' "Bodas de Camacho"», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos,* 29, 3, 2004, pp. 347-361.
Parr, J., «Erotismo y alimentación en *El Burlador de Sevilla,* el mundo al revés», *Edad de Oro,* 9, 1990, pp. 231-239.
Pérez Samper, M. A., *La alimentación en la España del Siglo de Oro. Domingo Hernández de Maceras. «Libro del arte de Cocina»,* Huesca, La Val de Onsera, 1998.
Periñán, B., «En el huerto con Quevedo. "Boda y acompañamiento del campo" y "Matraca de las flores y la hortaliza"», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 200-224.
Profeti, M. G., «Scrittura d'esecuzione e scrittura d'eversione in Quevedo», *Quaderni di lingue e letterature,* 2, 1977, pp. 141-166.
Quevedo, F. de, *La vida del buscón,* ed. C. Nadeau, Newark, DE, European Masterpieces, Cervantes & Co, 2007.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Ramos Fernández, F., *Historia de la cocina. Gran Enciclopedia de los alimentos, Grupo gastronautas,* 14 feb. 2007, 10 oct. 2007. <http://www.historiacocina.com/especiales/diccionario/index.htm>
Rodríguez Marín, F., «El yantar de Alonso Quijano el Bueno», en *Estudios cervantistas,* Madrid, Ediciones Atlas, 1947, pp. 421-439.
Rothe, A., «Comer y beber en la obra de Quevedo», en *Quevedo in Perspective: Eleven Essays for the Quadricentennial,* ed. J. Iffland, Newark, DE, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 181-225.
San Félix, M. de, *«Muerte del Apetito», Obra Completa: coloquios espirituales, loas y otros poemas,* ed. Electa Arenal y Georgina Sabat de Rivers, Barcelona, PPU, 1988, IntraText CT, 2 ed., Èulogos, 2007, 30 sep. 2008. <http://www.intratext.com/IXT/ESL0014/_PN.HTM>
Tirso de Molina, *Bellaco Sois, Gómez,* en *Obras de Tirso de Molina,* ed. M. P. Palomo, Madrid, Ediciones Atlas, 1970, BAE, vol. 243.
Tirso de Molina, *El amor medico,* en *Obras dramáticas completas,* ed. B. de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1962, vol. 2.
Valles Rojo, J., *Cocina y alimentación en los siglos XVI y XVII,* [Valladolid], Junta de Castilla y León, 2007.
Zarzalejos, M., *Don Quijote gastronómico,* Madrid, Ministerio de Agricultura, Pesca y Alimentación, 2005.

Torre de Juan Abad, lugar de Quevedo[1]

José María Pozuelo Yvancos
Universidad de Murcia

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 327-338]

El de «lugar» es un sustantivo que en el siglo XVII tenía una precisa significación que Cervantes en su *Quijote* ha universalizado. Tanto en la famosa frase del inicio de la obra, como en muy distintos capítulos, *lugar* es tomado como un núcleo poblacional pequeño, aunque a menudo como se ve en el *Epistolario* de Quevedo actuaba como sinónimo de villa, puesto que a la villa Torre de Juan Abad se referirá Quevedo como «mi lugar».

Ocurre esa mención con motivo de una epístola dirigida a don Francisco de Oviedo, en que ya muy enfermo, celebra haberse trasladado a Villanueva de los Infantes.

> mejor acogida he hallado en Villanueva de los Infantes que en mi lugar, más compañía, y mejor abrigo, y un boticario, amigo, y docto y rico y buen cristiano, que son los tres fiadores de la verdad de los botes[2].

Quevedo, por tanto, llama a Torre de Juan Abad «mi lugar» sin necesidad de precisar cuál porque «lugar», acompañado del posesivo «mi», identificaba el pueblo de uno, en el que tenía su casa. He citado tal referencia porque me importaba subrayar la calificación de «mi lugar» seleccionado por Quevedo para Torre de Juan Abad y dado que el recorrido de algunas de las presencias de la Torre como paisaje unido a don Francisco es el tema elegido para mi ponencia en este sitio.

Hemos de decir, para ser justos con las consideraciones que Quevedo hace en la citada carta, que lo que en ella afirma es comprensible si la leemos a continuación de la que Astrana Marín publicó anterior en su *Epistolario,* la dirigida a don Sancho de Sandoval, y de otra anterior a

[1] Este trabajo fue presentado en el *II Congreso Internacional «Francisco de Quevedo desde Torre de Juan Abad. Los paisajes de Quevedo»,* celebrado en Torre de Juan Abad los días 5 y 6 de septiembre de 2008.

[2] *Epistolario Completo de don Francisco de Quevedo,* p. 481. Carta CCLXIII, De Quevedo a don Francisco de Oviedo, firmada el 17 de Enero de 1645.

RECIBIDO: 3-10-2008 / ACEPTADO: 17-11-2008

Francisco de Oviedo, una semana antes. Ciertamente, como en ellas se afirma, Quevedo tenía una salud tan quebrantada en esos días, y de modo tan radical, que según afirma en ellas, tener botica, medicamentos y atención experta y docta era decisivo para que afirme que en Villanueva «he vuelto mucho en mí»[3] y por eso añada en la siguiente aquello de la mejor acogida. Les cito completo el comienzo de esa carta anterior:

> Señor don Sancho de Sandoval:
> Señor y amigo mío. Diez días ha que estoy en Villanueva de los Infantes, excelentemente alojado en casa del Correo mayor, enfrente del vicario. He vuelto mucho en mí con la asistencia y buena compañía, y con haberme hecho algunos medicamentos que me son de mucho alivio.

Es recurrente con el contenido de una carta dirigida a don Francisco de Oviedo, el 8 de enero de 1645, donde comienza.

> La porfía de mis enfermedades, y lo riguroso de ese invierno, me obligaron a pasarme a Villanueva de los Infantes, donde quedo en busca de algún remedio de la botica y asistencia de amigos. Lo que he hallado muy a propósito a mi necesidad, con alojamiento muy abrigado, y voy sintiendo mucha mejoría y espero en Dios que en desenojándose el año, podré restituirme al uso deste miserable cuerpo[4].

Muy a mal llevaba don Francisco que no hubiera botica y médico en Torre de Juan Abad, de hecho en circunstancias menos graves, y quizá exagerando aquella vez tal necesidad, muchos años antes había argüido la razón de la botica y del médico para eludir el confinamiento en su casa de Torre de Juan Abad al que se halló obligado por el propio Felipe IV, quien el 4 de enero de 1622, lo ordena a causa de lo hallado en los papeles del duque de Osuna, sin especificarse qué culpa se halló exactamente. Ese pretexto de la botica lo encontramos en el documento publicado por Astrana Marín, dirigido al Rey:

> Muy poderoso señor
> Estefan Tofiño, en nombre de don Francisco de Quevedo Villegas, caballero del hábito de Santiago, digo que el dicho mi parte ha muchos días que esta en la villa de Torre de Juan Abad, por mandado de vuestra Alteza, con orden que no pueda salir de ella, lo cual ha cumplido con mucha puntualidad, y porque de presente está enfermo y en la dicha villa no hay médico ni botica, y él padece allí muchas descomodidades (además de hacer falta en esta corte, a negocios de mucha importancia, y a la administración de su casa y hacienda…).
> Suplica a Vuestra Alteza le dé licencia para venirse a curar a su casa en esta corte, y cuando esto no haya lugar se le dé para poder irse a curar a Villanueva de los Infantes o a otro lugar de aquella comarca donde haya médico y botica, en que recibirá merced[5].

[3] *Epistolario,* Carta CCLXII, p. 480
[4] *Epistolario,* carta CCLXI, p. 470
[5] *Epistolario,* Carta LXVI, pp. 106-107. Ver también Jauralde, 1999, p. 453.

Se ve en la argumentación que lo que don Francisco quería realmente era volver a la Corte y que posiblemente lo de la botica y médico en 1622 fuese pretexto.

En cambio por el tono y por su desenlace se ve que en las cartas de comienzos de 1645 era necesidad no fingida, a quien desde que llega a la Torre el 9 noviembre de 1644 escribe con un patetismo cierto a su amigo don Sancho de Sandoval:

> Por la prisa de su portador habré de contentarme con decir cómo llegué a esta villa el primer día deste mes; tan falto de salud, que no parecía que vivía, sino que verme muerto[6].

Se haya muy documentada, y más desde la excelente biografía de Pablo Jauralde, la importancia de la villa Torre de Juan Abad en episodios varios de la vida de Quevedo. Habría tres grandes grupos de menciones que podrían resultar significativas: el primer grupo es lo referido a la villa como lugar donde Quevedo obtendría el rango de Señor y donde tenía sus intereses económicos. Tanto los muchos pleitos por ganar el título de Señor, como los seguidos luego por gozar de los privilegios anejos a él, no voy a seguirlos aquí, por hallarse muy claramente referidos en la citada biografía[7] y en el epistolario editado por Astrana Marín.

Un segundo grupo de referencias lo forma la Villa como lugar de sus destierros y también en cierto modo el sitio donde Quevedo gozó de la tranquilidad y paz para dar aliento a buena parte de su obra. Pablo Jauralde recorre el acrecentamiento de su obra vinculado a sus estancias en la Torre[8]. En cierto sentido la Torre se convirtió en un lugar él mismo literario, como tópico de alabanza de aldea frente al menosprecio de Corte y, como veremos, el elogio a la vida retirada. Iré luego a esta dimensión de la Torre como lugar germinal de tal tópico poético, recorriéndolo en tres de los grandes poemas de Quevedo que tienen a la Torre como protagonista.

Hay, por último, un tercer grupo importante de referencias, con alguna de las cuales he dado comienzo a esta ponencia: la impresionante serie de cartas enviadas desde la Torre, a partir del 1 de noviembre de 1644 hasta su muerte. Son una serie que comunica, en contigüidad fundamental con las cartas escritas desde San Marcos de León. En cierto sentido la muerte de Quevedo comienza ya ahí, en su cautiverio. Y de ello deja él constancia. Por eso en su *Epistolario* lo más valioso literariamente se encuentra en las cartas de la prisión seguidas por las enviadas desde la Torre en noviembre y diciembre de 1644; ambas forman una serie, y como tal pueden leerse.

Leamos la que narra su aprisionamiento, escrita desde San Marcos:

> a siete de diciembre, víspera de la Concepción de nuestra Señora, a las diez y media de la noche, fui traído en el rigor del invierno, sin capa y sin

[6] *Epistolario,* Carta CCLI, p. 469.
[7] Jauralde, 1999, pp. 414-427.
[8] Jauralde, 1999, pp. 452-453.

> una camisa, de sesenta y un año, a este convento Real de San Marcos de León, donde he estado todo el dicho tiempo con rigurosísima prisión, enfermo por tres heridas que con los fríos y la vecindad de un río que tengo a la cabecera se me han cancerado, y por falta de cirujano y no sin piedad, me las han visto cauterizar con mis manos [...] Los que me ven no me juzgan preso, sino con mucho rigor justiciado: por esto no espero la muerte, antes la trato; prodigalidad suya es la que vivo, no me falta para muerto sino la sepultura, por ser el descanso de los difuntos.
>
> Todo lo he perdido [...] ninguna clemencia puede darme muchos años, ni quitarme muchos años algún rigor[9].

Esto escribía el el 7 de octubre de 1641, un Quevedo desesperado, tras un año y diez meses de prisión (ejecutada su detención con precipitada entrada por la noche en su alojamiento, que era propiedad del Duque de Alba, quien la tenía alquilada al de Medinaceli, donde se hallaba hospedado, el 7 de diciembre de 1639). Todavía había de durarle dos años más, puesto que estuvo allí, tres años y ocho meses, en el que hoy es un Parador Nacional y era ya uno de los monumentos más bellos de España, pero en la época también un frío convento, a la orilla del río Bernesga, en la frialdad de León.

Hasta un día que no podemos precisar de junio de 1643 en que recobra la libertad, uno de los más grandes escritores de España, ha vivido sin juicio, sin acusación concreta, un encarcelamiento, que según nos dice en el Prólogo a *La caída para levantarse:* «estuve preso cuatro años, *los dos como fiera,* cerrado, solo en un aposento, sin comercio humano»[10].

Mucho tiene escrito Quevedo, pero les aseguro que la lectura del *Epistolario* escrito desde la cárcel, contiene alguna de las más desgarradoras páginas salidas de su pluma, dirigidas al padre Pedro Pimentel, a don Francisco de Oviedo, y lo que es más humillante al propio Conde Duque, causa de su prisión, pidiéndole clemencia.

No se recuperó ya de esto su quebrantada salud. Quevedo dejó de ser el mismo. Retirado a la paz de sus desiertos, con pocos pero doctos libros juntos, en la Torre de Juan Abad, viviría desde entonces realmente ya en conversación con los difuntos, porque las consecuencias sobre su cuerpo y alma de este episodio resultaron fatales.

Él mismo lo refiere. Desde ese lugar, Torre de Juan Abad escribe el 4 de noviembre de 1644, a su amigo don Sancho de Sandoval:

> pregúntame v.m. cuál es mi enfermedad, más fácil me sería cuál no lo es, después de cuatro años de prisión estudiada por el odio y la venganza del poder sumo, en un aposento cerrado por de fuera, dos años sin criado ni comercio humano, y un río por cabecera en tierra donde el hibierno es rigurosísimo, ¿qué he podido atesorar sino muerte, y hallarme con el cuerpo inhabitable, a quien ya soy güesped molesto?[11]

[9] *Epistolario,* Carta CCXII, De Quevedo al Conde Duque de Olivares, firmada el 7 de Octubre de 1641.

[10] Jauralde, 1999, p. 762. El subrayado es mío.

[11] *Epistolario,* Carta CCLII, p. 470.

La cartas que siguen, firmadas en noviembre y diciembre de 1644, no dejan nunca de hacer mención a dos cosas: al tremendo frío de aquel invierno (o fue rigurosísimo o lo sintió así un Quevedo enfermo, o ambas cosas) y que en su cuerpo anida ya la muerte. La carta CCLIX de 19 de diciembre dirigida a don Francisco de Oviedo la comienza comentando que él, que ha pasado los Alpes y los Pirineos en época de hielo y nieve,

> no he padecido tan rabiosa destemplanza de frío como sufro en este lugar. Hanse hecho en los campos y en las calles, que todo es uno, unas rimas de nieve sobre hielo y de hielo sobre nieve, que tiene la vida de los hombres aterida y hacen tiritar a las mismas ascuas. Considere vuestra merced cual estará este esqueleto[12].

Debía acrecentarse tanto el frío como la enfermedad, pues lo dicho contrasta con una carta escrita el mes anterior, a pocos días de su llegada, donde se le ve bastante repuesto:

> señor don Francisco de Oviedo: yo vine tal que en Toledo y Consuegra me tuvieron por muerto. Y llegué a esta villa con más señales de difunto que de vivo. Mas con la vecindad de Sierra Morena, que es muy templada y la quietud y el regalo de la caza, quedo hoy mucho mejor y más alentado

y añade Quevedo una nota de cotidiana vida muy rara en él, y ejemplo de su mayor optimismo:

> lo que de nuevo hay por acá es que yo he muerto dos puercos, y entre chicharrones y morcillas y longanizas, estoy preparando la mejor ortografía de las ollas[13].

Y en la carta siguiente, de 21 de noviembre, añade:

> yo señor voy algo mejor cada día, y me son medicina la soledad y el ocio, que me descansan de los mucho que padecía en Madrid, y esta tierra es más clemente y bien acondicionada en hibierno[14].

Debió por tanto haber evolucionado a grave su enfermedad o darse un recrudecimiento grande del tiempo, pues ya dejé testimonio de lo dicho sobre ambas circunstancias en las desoladoras cartas de diciembre que motivaron su traslado a Villanueva en enero de 1645. Ninguna de las que siguieron hay ya optimismo alguno y sí un progresivo desaliento, hasta su muerte.

La segunda parte de esta ponencia querría dedicarla más al escritor que al hombre y por consiguiente acercarme al tratamiento literario de Torre de Juan Abad, como paisaje que ha dado textos fundamentales de su obra poética.

El elogio de la vida retirada es un gran *topos* clásico, de amplia prosapia en las letras latinas y del Humanismo, que se acuñó con el sintag-

[12] *Epistolario,* p. 477.
[13] *Epistolario,* pp. 470-471.
[14] *Epistolario,* pp. 471-472.

ma horaciano de *Beatus ille*, por la oda que el poeta romano tiene con tal comienzo. Quevedo adoptó ese tópico con mucha frecuencia. La famosa carta dirigida al Conde Duque el 5 de mayo de 1628, en que defiende su posición ante el Patronazgo de Santiago, la termina con la siguiente frase: «Aquí solo en la Torre, hoy 5 de mayo»[15]. Sea por recordar su destierro, sea por ponderar su soledad frente a la Corte, el caso es que nunca antes había firmado añadiendo al lugar tal adjetivación. La soledad, la paz, el silencio creativo, lo fueron realmente para un Quevedo muy cortesano y con una vida trepidante de tal.

Pero hay más, el Quevedo humanista no podía dejar pasar de lado la ocasión de retratarse a sí mismo en la estirpe del sabio *otiosus*, lo que motivó, según asegura Jauralde Pou, que firmara desde la Torre alguna obra que no había sido finalizada allí, quizá por ganar talentos en esa estirpe.

Como miembro de tal estirpe de intelectual retirado lo reconoce por ejemplo, la carta que le envía a la Torre su lejano pariente don Álvaro de Villegas, hombre poderoso en la Corte (Jauralde afirma que el tercer hombre tras el Rey) quien afirma:

> Buena vida se goza vuesa merced en su aldea; muchas ganancias tiene, pues mejora su hacienda, y tiene ratos para los libros y ahora será menester también para la chimenea, si hace el tiempo que aquí, que es de frío, como por Navidad[16].

«Tiene ratos para los libros». Esa afirmación era importante para el empedernido lector que fue Quevedo y todo el mundo conocía. El primer texto que les quiero traer a colación es el famoso soneto que González de Salas titula como enviado a él desde la Torre:

Algunos años antes de su prisión última me envió este excelente soneto desde la Torre

Retirado en la paz de estos desiertos,
con pocos pero doctos libros juntos,
vivo en conversación con los difuntos
y escucho con mis ojos a los muertos.

Si no siempre entendidos, siempre abiertos,
o enmiendan o fecundan mis asuntos;
y en músicos callados contrapuntos
al sueño de la vida hablan despiertos.

Las grandes almas que la muerte ausenta,
de injurias de los años vengadora,
libra, ¡oh gran don Ioseph !, docta la emprenta.

En fuga irrevocable huye la hora,
pero aquélla el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora.

[15] *Epistolario,* Carta CCIX, p. 193.
[16] Jauralde, 1999, p. 552.

Alfonso Rey, cuya edición sigo, en su libro *Quevedo y la poesía moral española*[17] incorpora anotaciones a este soneto dando noticia de otros epígrafes diferentes en manuscritos y ediciones posteriores del *Parnaso*. El más común a partir de 1650 fue: «Gustoso el autor con la soledad y sus estudios, escribió este soneto», aunque no falta quien, como el autor del manuscrito 4312 de la Biblioteca Nacional, anote:

> Habiendo enviudado y retirándose de la comunicación, escribió este soneto.

Hay versión autógrafa con correcciones de Quevedo editada y estudiada por Crosby[18]. Esa versión autógrafa no estaba dirigida a don José, sino a don Juan. Blecua, añade la conjetura de Astrana Marín de que podría ser Juan de Herrera o don Juan Luis de La Cerda, Duque de Medinaceli[19].

Es crecido el interés que ha despertado en la crítica de los últimos años, desde diferentes ángulos. Darío Villanueva lo relaciona con una poética de la lectura y convoca actuales teorías de la recepción para glosarla[20]. Bravo también actualiza el soneto referido a la teoría de la cita[21]. Carreira reduce el alcance de este soneto por expresar ideas tópicas y se centra en las dificultades de interpretación del primer terceto según se siga la puntuación de Blecua, la de Rey, o la de la *princeps*[22]. Rey, por último, en su estudio citado, lo anota señalando nuevas fuentes clásicas.

El soneto contiene un triple elogio: a la vida retirada (desiertos equivale a soledades), a la lectura y a la imprenta, que salva las voces de las grandes almas de la muerte y permite dialogar con ellas a través de esa lectura. El concepto base es que los selectos libros, (pocos pero buenos) permiten la conversación con los autores muertos (al ser lectura se les «escucha con los ojos» v. 4).

Desarrolla este concepto de diálogo vivo en el segundo cuarteto, pues se comprendan o no, enmienden o corroboren nuestros discursos (asuntos), permiten hablar al difunto con el que está en ese sueño que es la vida (o muerte: tal es el sentido de «sueño de la vida», pues es el sueño imagen de la muerte, interpretación que Rey apoya en pasajes de Tibulo. «Despiertos» estaría por tanto en correlación necesaria con la vida que los libros proporcionan a quienes ya no gozan de ella, permitiéndoles tener voz para el diálogo de autor y de lector al que se refieren los «músicos callados contrapuntos» o voces alternadas, recogiendo Quevedo la imagen de contrapunto musical para ese ir de la voz del autor, que habla despierto en el libro, a la del lector.

El primer terceto queda claro con lo dicho. Suscribo la lectura de Villanueva: «es la imprenta la que al producir los libros doctos que los di-

[17] Rey, 1995.
[18] Crosby, 1967, pp. 26-27 y pp. 40-41.
[19] Quevedo, *Poesía original,* p. 105.
[20] Villanueva, 1995, 46 pags +2 lams. Ahora en Madrid, Siruela, 2007.
[21] Bravo, 1995.
[22] Carreira, 1997.

funtos sabios han escrito, quien, vengadora, libra de las injurias de los años —la desaparición primero, el olvido después— a las grandes almas que fueron ausentadas por la muerte» (p. 43). Rey coincide, aunque con leve matiz: «La docta imprenta, vengadora de las injurias de los años, libra a las grandes almas, a las que la muerte ausenta». Carreira en cambio, entiende que vengadora es adyacencia de muerte.

El último terceto tiene una interpretación diáfana después de anotar González de Salas su fuente, en Persio, II, 1 «*Numera meliore lapillo*»: Quevedo traduce *lapillo* por 'cálculo' con el valor de las piedrecillas con que se señalaban las horas en los relojes romanos. El sentido es que la mejor hora de las que huyen es la que computa, cuenta, el reloj mientras leemos, la más provechosa, puesto que nos mejora. Aquí Quevedo trae un concepto que utilizó en un famoso soneto dedicado también a la vida retirada, y que comienza con el sintagma *Dichoso tú* (Beatus) y que dice:

A un amigo que, retirado de la corte, pasó su edad.

Dichoso tú, que, alegre en tu cabaña,
mozo y viejo, espiraste la aura pura,
y te sirven de cuna y sepoltura
de paja el techo, el suelo de espadaña.
En esa soledad, que, libre, baña
callado sol con lumbre más segura,
la vida al día más espacio dura,
y la hora, sin voz, te desengaña.
No cuentas por los cónsules los años;
hacen tu calendario tus cosechas;
pisas todo tu mundo sin engaños.
De todo lo que ignoras te aprovechas;
ni anhelas premios, ni padeces daños,
y te dilatas cuanto más te estrechas.

Donde vemos junto al *topos* de la vida retirada, la misma imagen del cálculo de los años, pero esta vez en el verso 9 referido a la costumbre romana de medir los años por consulados, que Alfonso Rey refiere a Claudiano: «*frugibus alternis, non consule computat annum*».

Quizá los poemas que más seguramente tienen que ver con Torre de Juan Abad, puesto que los envió a su tía doña Margarita de Espinosa fechado allí, el 3 de junio de 1613, sean los incluidos en el libro de *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David*. Son un conjunto de poemas religiosos y morales, de tono senequista que a modo de Salmos recorren los temas de la edad, de las presunciones humanas frente a los verdaderos valores. Traigo aquí el que sin duda ha alcanzado más fama. No por ella, sino porque puede estar referido al topos de la casa o hacienda de campo, que se desmorona y que anuncia lo que ha de ocurrir con el propio cuerpo.

Salmo XVII

Miré los muros de la patria mía,
si un tiempo fuertes, ya desmoronados,
de larga edad y de vejez cansados,
dando obediencia al tiempo en muerte fría.

Salime al campo y vi que el sol bebía
los arroyos del hielo desatados,
y del monte quejosos los ganados
porque en sus sombras dio licencia al día.

Entré en mi casa y vi que, de cansada,
se entregaba a los años por despojos.
Hallé mi espada de la misma suerte;

mi vestidura, de servir gastada;
y no hallé cosa en que poner los ojos
donde no viese imagen de mi muerte.

La versión del poema publicada en el *Heráclito cristiano* de 1613, difiere de la del *Parnaso* de 1648, e informa muy bien de su significado primigenio, ligado a la serie de poemas de estirpe senequista y religiosos que motivó esa etapa juvenil en Torre de Juan Abad. El excelente verso 4 «dando obediencia al tiempo en muerte fría» resulta muy útil para corregir la frecuente lectura del soneto en clave política, aquélla que ha pensado que en los muros desmoronados de la patria había una referencia a la decadencia de España, lo que «por quien caduca ya su valentía» de la versión de 1648 podía admitir, pero que «dando obediencia al tiempo en muerte fría» aclara como referido directamente a la carrera de la edad y de la vejez. Con todo no es incompatible tal interpretación con la que supone, según advierte Felipe Pedraza, una serie en la cual «muros de la patria» pueda referise a los muros derribados de Madrid en 1610, entendiéndose entonces «patria» como lugar de origen, pues Quevedo era madrileño, seguidos de la contemplación del proceso del tiempo en el campo, para terminar con la entrada en la casa. Por tanto Patria (lugar de origen) primer cuarteto, campo (segundo cuarteto), casa y hombre (tercetos) los cuatro estadios graduales de esa percepción del anuncio de la muerte.

Cobra de ese modo sentido todo el cuarteto como imagen de la vejez, que siente su cuerpo desmoronado, cansado por la larga edad, y ya sin el arrojo y la valentía juvenil. Buena parte de los comentaristas, según anota Alfonso Rey habían visto que «patria» tiene la acepción metonímica de «casa», lugar donde se nace, origen de los padres, que converge en el soneto posiblemente con la metonimia del cuerpo como «casa del alma» (tropo por lo demás no raro en lenguaje religioso) y explica además la isotopía posterior de la carrera de la edad, o la larga edad, vejez, etc., de los tercetos.

Afianza más esta línea de contenido el sentido del cuarteto segundo, que en una lectura política quedaría totalmente fuera. Es frecuente en el *tempus fugit* vincular el ciclo del día y el de la vida, que es lo que Que-

vedo hace en este cuarteto. En el campo también se observa la evolución desde el cénit o centro del día, cuando el sol bebe los arroyos del hielo desatados (otra imagen de calor, que funde el hielo) hasta el ocaso cuando el monte hurta con su sombra el sol, por lo que los ganados se quejan. En ambas versiones se mantiene esta preciosa imagen pastoril, símbolo del crepúsculo que el poeta también observa en el campo, como imagen de sí mismo. En la versión de 1613 «dar licencia» es despedir el día. No comparto las lecturas de los comentaristas que han interpretado el quejido del ganado como querencia de sombra. Para mí es justamente al contrario: en la época aún fría del deshielo el ganado se queja porque el monte le hurta el sol o porque al final del día ha de verse reducido al establo. Y ello en las dos versiones. No hay contradicción entre el sol ardiente y esas sombras porque lo que el poeta observa es la evolución desde el cénit hasta el ocaso, el ciclo del día, que es análogo al de la vida.

Los comentaristas desde Ferraté[23] señalan con razón la fuente de este soneto: la Epistola XII de Séneca a Lucilio, donde se lee:

> Adondequiera que me vuelva veo la evidencia de lo avanzado de mi edad. Recientemente visité mi casa de campo […] ahora derruida […] ¿Qué me depara el futuro si las piedras de mi propia edad ya se desmoronan? […] Entonces me volví a la puerta y pregunté: ¿Quién es ese viejo decrépito?

Queda claro en la frase de Seneca «las piedras de mi propia edad» el sentido del quevediano de «los muros de la patria mía». Es muy visible en el primer terceto en que el poeta ve en su propia casa y en sí mismo (en una progresiva implicación) la destrucción de todo, que es imagen de su muerte (en la versión inicial de 1613, dice así, «mi muerte». Estos dos versos se han inspirado en Ovidio, *Tristia,* lib 1, poema 11, v. 23: «Adondequiera que torné los ojos no vi nada sino imagen de la muerte» (según anota Blecua).

Estilísticamente el poema es él mismo circular, reproduce un ciclo como un anillo: el desmoronarse de los muros (primer cuarteto) el crepúsculo en el campo (segundo cuarteto), la casa y los objetos personales que son simbólicos (espada, el báculo, la vestidura, tercetos) que llegan a la sentencia final conclusiva de que todo es imagen de la muerte.

El otro gran poema de la Torre es la Silva que lleva el título *El escarmiento,* cuya longitud me impide ofrecerla entera y comentarla como sería debido. Aldrete dice que este poema lo escribió Quevedo en la Torre de Juan Abad, tras salir de la cárcel de San Marcos de León y pocos meses antes de morir en 1645. El Manuscrito de Nápoles, en que figura, y que parece compuesto hacia 1620 según ha demostrado Candelas[24] hacen pensar en una doble redacción, en que Quevedo habría podido retocar en 1645 la versión primitiva de hacia 1620.

[23] Ferraté, 1968, p. 196.
[24] Candelas, 1997, pp. 69-71.

En tal poema hay versos de igual estirpe a los creados en «Retirado en la paz de estos desiertos» y en «Mire los muros de la patria mía», con lo que formarían parte de la serie poemática de La Torre. Ofrezco algunos:

En la que escura ves, cueva espantosa,
sepulcro de los tiempos que han pasado,
mi espíritu reposa,
dentro en mi propio cuerpo sepultado,
pues mis bienes perdidos
sólo han dejado en mí fuego y gemidos,
vitorias de aquel ceño,
que, con la muerte, me libró del sueño
de bienes de la tierra,
y gozo blanda paz tras dura guerra,
hurtado para siempre a la grandeza,
al envidioso polvo cortesano,
al inicuo poder de la riqueza,
al lisonjero adulador tirano.
¡Dichoso yo, que fuera de este abismo,
vivo, me soy sepulcro de mí mismo!

Estos versos se comprenden mejor si se leen en relación con las cartas escritas desde San Marcos y las que antes he convocado al inicio de esta ponencia escritas desde la Torre, en que la imagen de ser sepulcro de sí mismo se halla constantemente reiterada. También con la imagen de la paz conseguida tras tanta guerra. La silva contiene referencias anteriores a la sierra y la vida del campo.

En versos siguientes hay asimismo un eco de «Retirado en la paz de estos desiertos», cuando dice:

Aun a la muerte vine por rodeos;
que se hace de rogar, o da sus veces
a mis propios deseos;
mas, ya que son mis desengaños jueces,
aquí, sólo conmigo,
la angosta senda de los sabios sigo.

Donde reúne el eco de la versión que Fray Luis de León dio al topos del *Beatus ille*. Esa vida retirada que don Francisco alcanzó finalmente en Torre de Juan Abad, condición inexcusable del escritor pero también del hombre que supo escribir este conocimiento y advertencia:

Vive para ti solo, si pudieres;
pues sólo para ti, si mueres, mueres.

Bibliografía

Astrana Marín, L. ed., *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo y Villegas,* Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Bravo, F., «El placer del escritor: por una teoría de la cita», *Bulletin Hispanique,* 97, 1995, pp. 361-374.

Candelas Colodrón, M. A., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidade, Servicio de Publicacions, 1997.
Carreira, A., «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 87-97.
Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.
Ferraté, J., *Dinámica de la poesía: ensayos de explicación, 1952-1966,* Barcelona, Seix Barral, 1968.
Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1968.
Rey Alvarez, A., *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.
Villanueva, D., *La poética de la lectura en Quevedo,* Manchester, University, 1995.

Un manuscrito desconocido de *Grandes anales de quince días*

Milagros Rodríguez Cáceres
Universidad de Castilla-La Mancha

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 339-349]

Descripción del manuscrito

Una nueva adquisición de un manuscrito quevedesco por parte del Museo Histórico-artístico de la Hospedería Real de Quevedo de Villanueva de los Infantes[1], pone en nuestras manos un testimonio hasta ahora desconocido de *Grandes anales de quince días,* al que denominaremos *Infantes*. Pasamos a describirlo:

Museo Histórico-artístico de la Hospedería Real de Quevedo de Villanueva de los Infantes (Ciudad Real), perteneciente a la red de Hosterías y Hospederías Reales.

Encuadernación: cuero repujado de color rojo con elementos dorados, guardas de seda azul (probablemente del siglo XIX).

Cubierta: sólo aparecen tres letras mayúsculas de gran tamaño (*J, C, F),* enlazadas y en relieve; deben de ser las iniciales del propietario del volumen.

Portada: falta.

Volumen: 92 folios sin numerar escritos por las dos caras (menos el 92, que está en blanco); encabeza el primero el título de *Grandes Anales de Quinze Dias*. Mide 29 x 20 cm. (25 x14 cm. la caja de escritura). Al folio 91r le falta un trozo en la parte inferior derecha.

Contenido: *Grandes Anales de Quinze Dias* (fols. 1r-69r y 80v-88v). Sin indicación de título, dos fragmentos de *Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años de 1613 hasta 1620* (fols. 69r-80v). Los folios 89r-91r ofrecen un *Indice de lo contenido en este libro;* el final es ilegible porque se ha roto una parte del folio.

Procedencia: Adquirido en pública subasta.

Fecha: siglo XVII (probablemente posterior a 1632).

[1] En los números anteriores de esta revista dábamos cuenta del hallazgo de otros dos manuscritos también pertenecientes a la Hospedería Real de Quevedo de Villanueva de los Infantes: Rodríguez Cáceres, 2007 y 2008.

RECIBIDO: 3-09-2008 / ACEPTADO: 19-09-2008

Es un manuscrito de letra clara y grande, fácilmente legible. Presenta bastantes tachaduras para corregir errores. Cuando el amanuense olvida palabras o frases y se percata de ello, las añade entre líneas, indicándolo con un pequeño signo. Los últimos folios se leen peor porque la tinta está más desvaída. La encuadernación ha reducido considerablemente el margen superior.

Es novedad en *Infantes* la presencia de abundantes ladillos, acotados por una llave (sobre todo en *Grandes anales…;* no tanto en *Mundo caduco…,* donde hay muy pocas anotaciones de este tipo). Sintetizan la materia tratada en muchos pasajes (no de forma sistemática: hay largos trechos sin ellos, mientras que menudean en otros momentos). ¿El copista los está tomando de otra fuente que no conservamos o los añade por su cuenta? De cualquier modo, lo cierto es que no aparecen en ninguno de los testimonios conocidos.

Un rasgo lingüístico propio de nuestro manuscrito es la frecuencia con que antepone el pronombre átono a la forma verbal (*la executo, se vio, le padecio, le dixe, le ha, se avergonzo, se tubo, le cargan…*), en vez de colocarlo en posición enclítica, como hacen los restantes testimonios.

Grandes anales…

Por lo que se refiere al texto de *Grandes anales de quince días, Infantes* se inscribe en la familia de manuscritos portadores de la tercera y última redacción de la obra. Victoriano Roncero, autor de una edición crítica, arroja luz sobre la cuestión de las tres supuestas redacciones, de la que, con algunas discrepancias entre sí, se ocuparon Aureliano Fernández-Guerra, Ernest Merimée, Luis Astrana Marín y Felicidad Buendía. Tras sintetizar la postura de cada uno de ellos, Roncero argumenta sobre las razones que le asisten, tras el cotejo de los cuarenta manuscritos que ha localizado, para llegar a la conclusión de que sí hubo tres redacciones[2]. Si a las dos primeras les puede asignar una fecha aproximada (1621-1623 y 1623-1624), la carencia de datos internos no le permite hacer otro tanto con la tercera. Sin embargo, la supresión en esta última de algunos párrafos en que las anteriores dedicaban elogios entusiastas a Felipe IV y Olivares, permite a Roncero deducir razonablemente que debió de realizarse en los primeros años de la década de 1630 (h. 1632-1635)[3], momento en que Quevedo se había distanciado ya de la política del valido, como ponen de manifiesto otras obras anteriores a 1635[4].

Se caracteriza *Infantes* porque, aunque converge en lo esencial con otras fuentes, ofrece un elevadísimo número de variantes propias: omi-

[2] Ver Roncero, 1988, pp. 149-197, y en Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, pp. 45-54. En Roncero, 1988, pp. 183-193, encontramos un minucioso análisis del proceso de reelaboración que experimenta la obra en sus sucesivas versiones.

[3] En Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, pp. 48-49 y 56.

[4] Al tratar de las conflictivas relaciones entre el valido y el poeta, que derivarían en abierta enemistad, Jauralde (1998, p. 625) toma como punto de partida el año 1632, aunque advierte que no fueron fruto de una acción puntual sino de un proceso sin fecha fija.

siones, cambios gramaticales y léxicos, alteración del orden de los elementos, en menor medida adiciones… Hay muchas lecturas que difieren de las que presentan los cuarenta manuscritos que maneja Roncero (treinta y cinco de la tercera redacción)[5]. Buena parte de esas lecturas exclusivas de *Infantes* son imperfectas, manifiestamente erróneas o peores que las que ya conocíamos.

Como suele ocurrir en los manuscritos, se advierten en el nuestro numerosos descuidos; aunque algunos alteran el sentido o la correcta composición de la frase, por lo general pueden subsanarse fácilmente. En otras ocasiones, revisten mayor gravedad.

A veces el copista sustituye erróneamente una palabra por otra, dejándose arrastrar por una cierta semejanza fónica: «y el *portador* en Ve», en lugar de «y el *poder* en vuecelencia» (80.52-53)[6], como leen correctamente los demás testimonios; «la *ignorancia* del Almirante», en lugar de «la *inocencia* del almirante» (91.30-31); «el *desprecio* de su animo», en lugar de «el *despejo* de su ánimo» (98.21-22)… La simple modificación de una partícula gramatical puede inducir a confusión: «exponer al odio *de* su rey y *de* sus personas», en lugar de «exponer al odio […] *a* su rey y sus personas» (105.16-17), lectura correcta de muy diferente significado.

También nos encontramos con frases parecidas o prácticamente iguales que las de otros documentos en las que una diferencia más o menos leve altera el significado e incurre en error: «ni digo *estas alabanzas* sino por resp*ta*», en lugar de «no lo digo *esto por alabanza,* sino por respuesta» (82.29-30), que es lo que se quiere decir. A veces se modifica el orden de los componentes de una frase, de modo que se yerra el sentido: «si no mas a la *razon* a la *piedad*», en lugar de «si no más a la *piedad,* a la *razón*» (99.25), que es lo que leen todos y lo que debe poner.

No faltan, además, otro tipo de errores. Así, en cierto pasaje el copista intercambia el nombre de dos personajes históricos: habla de «don Luis de Zuñiga» y de «don Baltasar de Haro» cuando debería decir «don Baltasar de Zúñiga» (107.18) y «don Luis de Haro» (107.26-27), y lo mantiene en páginas sucesivas.

Estas equivocaciones son más abundantes en la parte final, la de las semblazas de reyes y ministros. Por ejemplo, a Felipe III le resta gloria con un error no compartido por ningún otro manuscrito: donde los demás dicen «se podían esperar de la pureza de su espíritu tantos milagros como hazañas de su *poder*» (111.21-23), leemos en *Infantes* «…como hazañas de su *padre*». A Felipe IV le añade un baldón ausente en otros testimonios: «sin poder *omitir* asomos de codicia» (lectura que no forma

[5] Ver Roncero, 1988, pp. 230-247, y en Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, pp. 49-54. Al publicar la edición crítica de *Grandes anales…*, advierte Roncero (p. 53) que sólo tiene en cuenta cinco de los manuscritos de la tercera redacción: prescinde de los otros treinta porque sus aportaciones «son de poca importancia».

[6] Para que los textos puedan localizarse fácilmente, remito siempre a la numeración de la citada edición crítica de Roncero; se señala en primer lugar el número de la página y después el de la línea. Las variantes fundamentales van en cursiva.

serie con la enumeración de cualidades que se dispensan al monarca), en lugar de «sin poder *admitir* asomos de codicia» (112.19).

En *Infantes* abundan sobre todo las omisiones. Llama la atención el olvido de un largo fragmento (probablemente un folio), que hace que se pierda por completo el sentido del pasaje: «el descanso…la mayor fiesta» (61.2-20). Cuando el amanuense se da cuenta, lo copia entre corchetes, interrumpiendo la frase que escribe en ese momento (delante de «antes por alivio», 62.12). Poco después («con la guarda… ostentando», 68.21-69.2) vuelve a ocurrir lo mismo, y de nuevo reproduce el texto fuera de lugar (69.19, antes de «Y este cambio»). Curiosamente, deja de copiar el fragmento que hace referencia a la prisión del propio Quevedo en la Torre de Juan Abad (79.14-80), a pesar de que ha escrito de su puño y letra un ladillo que reza «Motivos de la prision de *d*^{n} *Fr*^{co} Quevedo en vida de Ph^{e} 3º».

Las omisiones de una o más palabras o de frases enteras son innúmeras en *Infantes*. La mayoría de ellas, fruto de una distracción, deforman el texto o, al menos, dificultan su comprensión. Pero, al mismo tiempo, se da la circunstancia de que en este manuscrito se advierte una tendencia reductora, de modo que hay ocasiones en que no se trata de un descuido sino de una supresión deliberada. Bien puede ocurrir que a veces no lleguemos a saber a ciencia cierta si estamos ante uno u otro caso.

La omisión puede generar no sólo un significado confuso o incompleto, sino, incluso, diametralmente opuesto a lo que quiere decir el autor. Un notable ejemplo se da cuando don Rodrigo Calderón, arrepentido de sus pecados antes de ser ajusticiado, afirma: «lo mejor que les dejo [a mis hijos y mujer] es *el dejarlos*. La honra…» (98.10-11), como leen todos, y no «lo mexor que les dexo es la honra», como en *Infantes*.

A veces, al repetirse una misma palabra o expresión en dos frases distintas, el copista salta de una a otra. Así, por ejemplo, en todos los manuscritos que conocíamos hasta ahora, salvo en uno que elimina una parte del texto, se lee (en cursiva el sintagma repetido):

> fue [fray Luis de Aliaga] después compañero de Javierre, generalísimo de la orden y *confesor de su majestad,* que murió cardenal. Hizo el duque de Lerma a Aliaga confesor suyo y, por muerte de Javierre, *confesor de su majestad*. ¡Extraña cosa…! (83.18-20)

Esa reiteración induce a error a nuestro amanuense, que limita el período intermedio a «…confesor de su M. extraña cosa…», con lo cual perdemos la pista de lo sucedido.

En ocasiones, lo que se omite, por poco que sea, es pieza clave de la frase. Un solo elemento elidido puede resultar imprescindible: «adonde estuve en mi casa», en lugar de «donde estuve en mi casa *por cárcel*» (82.25-26). La omisión puede modificar considerablemente el sentido: «a quien havia dado audiencia», en lugar de «a quien *apenas* había dado audiencia» (83.24); o dar al traste con un recurso expresivo fundamen-

tal: «Esto han tenido solo mis males», en lugar de «Esto han tenido solamente *bueno* mis males» (98.1), frase que encierra el pensamiento en toda su plenitud, recogida en los demás testimonios.

También son numerosos los ejemplos que podríamos alegar en que la omisión obedece a ese afán de síntesis a que antes hemos aludido: «quise atreverme con el Duque de Vzeda», frente a «quise atreverme *a disgustarle y aventureme* con el de Vceda» (80.51); «le ordeno la salida de ella [de la corte]», frente a «le ordenó *dejase la presidencia* y saliese de ella [de la corte]» (103.13-14); «Quedo S. M. desnudo», frente a «Quedó su majestad *en pocos años* desnudo» (103.15)… Entre otros muchos casos, vemos la reducción de elogios, respecto a otras fuentes, que sufre la figura de Felipe II en la semblanza final: se eliden frases como «Su advertencia balanzó el mundo» (110.21) o «daba y no vertía; premiaba méritos, no hartaba codicias» (111.7-8).

Muchas veces se eliminan dobletes: «nunca replique», frente a «nunca *respondí ni* repliqué» (82.5-6); o aclaraciones que no son imprescindibles: «vino el P^e^ f. Pedro de la Concepcion», frente a «vino el padre fray Pedro de la Concepción, *carmelita descalzo*» (97.1), aunque sí pueden resultar muy oportunas: «desagradar a S. M.», frente a «desagradar a su majestad, *entonces príncipe*» (85.16-17), como leen todos los demás testimonios, y también *Infantes* en otros pasajes. Particularmente desafortunadas son estas supresiones cuando prescinden de elementos que dan fuerza al discurso y determinan su auténtico significado: «se fue a Burgos», frente a «fuese a Burgos, *donde yace vivo*» (88.13), como leen la mayoría de los testimonios; «Muchas vidas y honras ha puesto en salvo S. M.», frente a «Muchas vidas y muchas honras ha puesto en salvo *con esta cabeza* [la de don Rodrigo Calderón, ajusticiado] su majestad» (100.22-23).

La situación se resume de la siguiente manera: en *Infantes* encontramos múltiples omisiones, deliberadas o no, que las más de las veces dan lugar a construcciones defectuosas, frases de diferente significado o lecturas peores.

Muchísimo más escasas son las adiciones. Como enseguida veremos, hay en nuestro manuscrito un reducido número de ellas que aportan ciertos datos o matices de interés. Otras son improcedentes: «estos *desprecios o* designios», que no forma sentido, en lugar de «estos designios» (63.16). Evidentemente, la adición (lo mismo que la omisión) de una mínima partícula gramatical puede trastocar el significado de un texto: «*no* nacio de su fortuna», en lugar de «nació de su fortuna» (82.23-24), que es lo que quiso decir el autor; «lo que me defiende *de* la honra», en lugar de «lo que me defiende la honra» (82.31)…

Otras adiciones de *Infantes* resultan, si no incorrectas, al menos innecesarias: «Advertido de todas estas nobedades como desprecio de *toda* esta persecucion», frente a «Advertido de todas estas novedades, con desprecio de esta persecución» (81.28), en los demás testimonios, que suena mejor.

De lo dicho hasta ahora se desprende que, en conjunto, el balance de la comparación con otras fuentes no resulta favorable a *Infantes*. Prácticamente no hay lecturas mejores que las ya conocidas; y, si alguna pudiera considerarse como tal, la mejoría no es clara y contundente, o bien se trata de una *lectio facilior*. Veamos, sin embargo, algún caso que merece comentarse.

Particularmente llamativa es la situación que se produce en el episodio que narra cómo don Rodrigo Calderón, poco antes de ser ajusticiado, liberó al sargento mayor Guzmán, al que se había condenado «por haver *sido complize* en la muerte de Juara», según *Infantes*, o «por haber *muerto* a Juara» (101.5), según todos los demás testimonios. Independientemente de cómo se desarrollaran los hechos[7], lo que interesa aquí es que la lectura de nuestro manuscrito supone una interpretación distinta de lo sucedido.

A veces una adición singular de *Infantes* aporta una lectura más matizada, plausible y totalmente pertinente: «mucho supo obligar al Duque este hombre *y mucho le supo sufrir*», frente a la más escueta de todos los demás manuscritos: «mucho supo este hombre obligar al duque» (90.9-10); o cuando, a propósito del asesinato del conde de Villamediana, los testimonios que ya conocíamos hablan de quienes «tuvieron por bien intencionado el cuchillo» (108.9-10), mientras que *Infantes* agrega «al cuchillo *y a su execucion*».

Como ya se ha señalado, *Infantes* pertenece a la familia de manuscritos que recogen la tercera redacción[8]. Pese a sus muchas desviaciones singulares, coincide predominantemente, incluso en algún error, con *R* (Ms. RM-1-4856 de la Real Academia Española; antes de la biblioteca de Antonio Rodríguez-Moñino), de finales del siglo XVII, que Roncero toma como base de su edición «porque presenta sin duda las mejores lecturas»[9].

Sin embargo, en algún momento nuestro manuscrito se aleja de *R* para converger con otros de la misma familia, sobre todo con *F* (Ms. 4065 de la Biblioteca Nacional de España) y *N* (Ms. 3940 de la Biblioteca Nacional de España). Es mucho más rara la coincidencia con *B* (Ms. 18/1/11 de la Biblioteca de la Fundación March) y con *D* (Ms. 2439 de la Biblioteca Nacional de España), pero también se da.

Con cierta frecuencia coinciden *F, N, Infantes,* separándose de *R,* en pequeñas omisiones y en algunas variantes como, por ejemplo, «que le sigan y no le *atrasen*», «*acordarse* con la mentira», en los tres primeros, frente a «que le sigan y no le *arrastren*» (68.13), «*concertarse* con la mentira» (72.12), en *R*. Particularmente relevante es el hecho de que esta

[7] Ver Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, p. 101, nota 138.

[8] No incluye ni uno solo de los fragmentos de las dos redacciones anteriores que se suprimen en la tercera (ver Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, pp. 557-563).

[9] En Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, p. 55. Afirma en otro lugar (Roncero, 1988, p. 185) que el manuscrito *R* «bien podría ser copia del original quevediano o de una buena copia de éste».

convergencia exclusiva de los tres se dé en lecturas manifiestamente erróneas: en lugar de «embarazar con *ambición* repetida» (63.24), «*estragada* [la honra]» (82.32), «predicaron *contra sus* acciones» (83.22), «ni se vio *descaecido* ni cansado» (85.25-26)…, como lee correctamente *R,* vemos en *F, N, Infantes:* «embarazar con *hambre* repetida», «*entregada* [la honra]», «predicaron *contrarias* acciones», «ni se vio *desconocido* ni cansado»…, que no forman sentido.

Son muchos menos los casos en que *Infantes* converge a solas con *F* o con *N,* pero sí comparte con uno y con otro algunas lecturas no contenidas en ninguna otra fuente que pueden ser relevantes. Así, *F, Infantes* leen «mando S. M. quitar tres llaves de ayudas de camara *dexando solo* a Pacheco y Loaysa», en lugar de «mandó su majestad quitar tres llaves de ayudas de cámara *a Sola,* a Pacheco y a Loaysa» (94.12-13), como leen correctamente los restantes testimonios y como atestiguan los datos históricos de que disponemos. Otro tanto ocurre con *N,* con el que *Infantes* coincide, por ejemplo, al omitir en la semblanza del duque de Lerma un largo fragmento (lo copiamos en cursiva) que está en todos los demás:

> Sus costumbres no fueron las que le aduló la privanza ni las que le achacó la caída, sino las que ocasionaron estas sospechas *y rumores, y consintieron aquella lisonja y la premiaron. 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 (113.14-17).

También hay algún pasaje en que *Infantes* se aleja de la familia de manuscritos de la tercera redacción para converger con los de la segunda: *M* (Ms. 3706 de la Biblioteca Nacional de España), con el que coincide en bastantes lecturas[10], y *C* (Ms. Add. 7822 de la Cambridge University Library); y, menos frecuentemente, con los de la primera redacción: *A* (Ms. 18660-7 de la Biblioteca Nacional de España) y *L* (Ms. Eg. 338 del British Museum). Con todos ellos converge (a solas con uno, con dos o en grupo) en algunas variantes relevantes, la mayoría erróneas.

Puede ocurrir asimismo que nuestro manuscrito se separe de *R* para coincidir a la vez con testimonios de la segunda y de la tercera redacción (*M, F, N*), o de la primera y de la segunda (*A, L, M*), casi siempre en errores. De esas combinaciones, la que se da más veces es *M, F, N, Infantes:* «le advirtiese de lo mal que le *advertian*», en lugar de «le advirtiese de lo mal que le *divertían*» (82.13-14), como lee *R,* que es lo correcto; «quiero que antes se quexe de mi *seguridad* que de mi entereza», en lugar de «quiero que antes se queje de mi *sequedad* que de mi entereza» (81.5-6). En este último caso, el error compartido con *M, F, N* se combina en *Infantes* con el afán sintetizador que le es propio: inmediatamente antes de la última frase que hemos copiado, suprime «quiero mas enojarle que ofenderle» (81.4-5), presente en los demás testimo-

[10] Éste es el que Roncero elige como texto base, entre los portadores de la segunda redacción, cuando en su tesis doctoral de 1988 realiza una primera edición crítica de la obra.

nios, que es mejor lectura porque deja más claro el significado del texto. Unas líneas más abajo (81.36), *Infantes* vuelve a copiar *seguridad* en lugar de *sequedad,* error en el que esa vez no incurren *M, F, N.*

Notable muestra de esas continuas contaminaciones de manuscritos la tenemos en un fragmento («Determinose que saliese… su salud», 86.2-4) en cuya ubicación *Infantes* se aparta de *R* para coincidir con *M, F, N, T* (Ms. 472 de la Biblioteca Pública de Toledo), testimonio este último que primero sigue la segunda redacción y pasa luego a la tercera[11]. *M, F, N, T, Infantes* lo colocan un poco después (detrás de *modesto,* 86.9). Se trata de una mala lectura porque, para entender cabalmente el pasaje, hay que empezar por saber que el rey ha mandado al duque de Lerma retirarse a Tordesillas (dato que contiene el fragmento pospuesto en esos cinco testimonios).

A modo de conclusión hay que decir, como en tantas otras ocasiones, que, aun cuando este manuscrito revela una filiación clara (la familia de los que recogen la tercera redacción), no podemos dejar de tener en cuenta la cadena de contaminaciones y la pérdida de testimonios intermedios.

Mundo caduco…

Como en la mayoría de los manuscritos conservados, en *Infantes,* una vez acabada la crónica de los acontecimientos que siguen a la muerte de Felipe III (el último es el fallecimiento de don Baltasar de Zúñiga), se añade la obra inconclusa *Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años de 1613 hasta 1620*[12], que, pese a su ubicación, narra hechos históricos pertenecientes al reinado de Felipe III. Las semblanzas de reyes y ministros vendrán a continuación[13]. Deduce Victoriano Roncero, autor también de una edición crítica de *Mundo caduco…*[14], que ambas obras «formaban parte de un proyecto común que quedó inacabado, sin que podamos aventurar por qué motivos»[15].

Como en muchos de los manuscritos conocidos, en *Infantes* la transición de una obra a la otra se señala con estas palabras (hay pequeñas variantes, alguna de ellas errónea):

[11] Ver Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, pp. 51 y 546.

[12] Como es bien sabido, el título lo facilita el propio autor al final de los «apuntamientos» que dedica a la *Carta del rey don Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles.*

[13] Fernández-Guerra (en Quevedo, *Obras,* I, p. LXXXIII) da la siguiente noticia de este opúsculo: «Corre suelto en algunos códices con este título: *Adición al papel de los Grandes anales de quince días*».

[14] Anteriormente publicó una edición crítica de esta obra Javier Biurrun Lizarazu (Quevedo, *Mundo caduco*).

[15] En Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, p. 126. En cuanto a la fecha de redacción de *Mundo caduco…,* Roncero (pp. 119-120) la sitúa en 1621-1623. Por un lado, el envío por parte de Quevedo a don Baltasar de Zúñiga de la citada carta y de los comentarios está fechado el 24 de abril de 1621, momento en que afirma estar escribiendo el libro. Por otro, el análisis de dos datos internos permite al editor afirmar que debió de terminarla «muy a finales de 1622 o principios de 1623». A sus argumentos remitimos.

> Estos Annales se extienden en una larga historia de las contiendas entre venecianos, y Vscoques moradores de Signia fortaleza de la Croacia en los confines de Vngria, que por estar en dominios del Ymperio se mezclan con los intereses los emperadores omitese la copia por ser historia facil entre los authores, y solo se escrive este singular reconozimiento de los Vscoq^{s} al Archiduque d^{n} Fernando impetrando sus armas contra los venecianos que querian destruirlos (fol. 69r.)

Dicho esto, pasa a reproducir el texto de *Mundo caduco,* marcado con comillas. El copista de *Infantes* no recoge más que una pequeña parte de lo que conocemos; selecciona fragmentos muy concretos: los dos razonamientos de los uscoques al archiduque don Fernando. Al principio, omitiendo el relato de las causas que han engendrado la encarnizada rivalidad entre venecianos y uscoques, pasa directamente a reproducir el parlamento que el emisario de éstos dirige al archiduque en petición de ayuda contra los ataques de aquéllos. El único de los testimonios conocidos que comienza en este mismo punto es el manuscrito *C* (Ms. Add. 7822 de la Cambridge University Library), utilizado por vez primera en la edición de Roncero.

Tras este primer razonamiento de los uscoques, el copista de *Infantes* salta al segundo. Antepone —suponemos que por su cuenta— la siguiente introducción:

> Otro razonamiento de los mismos al Archiduque en ocasion de haver tomado ellos una nave veneciana y para informar de la causa y prevenir la calumnia de los venecianos[16].

En nuestro manuscrito el relato se interrumpe definitivamente una vez finalizado ese segundo parlamento de los uscoques al Archiduque (147.28). Curiosamente, *Infantes* copia parte de la frase que sigue inmediatamente después en los restantes testimonios: «Oyo el Archiduque esta historia» (los demás leen «esta relación con gusto»), inserta luego otra que no forma sentido, totalmente ajena a la materia tratada, que no aparece en otras fuentes («que se veria en sagrado estas memorias de la casa othomana»), y, acto seguido, sin solución de continuidad (ni siquiera cambia de línea), vuelve al texto de *Grandes anales…* (110.1), al fragmento que, con algunas variantes erróneas, anuncia las semblanzas de reyes y ministros, trascritas a continuación: «y para informar mejor la nota apartada mirar con atencion en mis palabras a los que se han intervenido en mis Reynos y tened sus cuerpos para señas de sus almas».

Infantes está emparentado con la rama que Roncero[17] señala como más próxima al original; sigue muy de cerca a dos de los tres manuscritos que la componen: M_1 (Ms. 18660-7 de la Biblioteca Nacional de Es-

[16] El texto que se omite es el correspondiente a l38.20-140.23 de la edición de Roncero (Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, pp. 117-183). El párrafo añadido se sitúa, por tanto, a esta altura. Como hemos hecho en los textos de *Grandes anales…*, también en los de *Mundo caduco…* remitimos siempre a la numeración de esta edición para que se puedan localizar fácilmente.

[17] En Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, pp. 120-121.

paña), que es el más antiguo y el que Roncero utiliza en su edición como texto base, y el ya citado *C*, que ofrece peores lecturas. Muy rara vez *Infantes* se desvía de ellos (nunca en variantes relevantes) para converger con otros testimonios; cuando se separa, es para ofrecer lecturas propias. Con el tercer manuscrito de esta familia, M_2 (Ms. 3706 de la Biblioteca Nacional de España), no llega a coincidir, ya que *Infantes* se interrumpe una o dos líneas después del punto en que empieza aquél.

Aunque alternan las convergencias de *Infantes* con M_1 y con *C*, estas últimas son más relevantes, porque a menudo se dan en discrepancia con todos los demás testimonios. Subraya Roncero[18] que «*C* presenta un gran número de lecturas únicas, sobre todo en los razonamientos de los uscoques, lo que parece indicar que no copió directamente a M_1», sino que derivaría de un subarquetipo perdido, al que añadió errores. Pues bien, *Infantes* converge con *C* en muchas de esas lecturas únicas y, como ya hemos dicho, sólo recoge los dos pasajes en que este manuscrito se aparta más de M_1. Recordemos también que *C* e *Infantes* arrancan del mismo punto. No coinciden, sin embargo, en el final, ya que tanto *C* como M_1 y M_2 se prolongan bastante más[19].

Entre otros muchos ejemplos de convergencia de *C, Infantes,* podemos poner el de una frase, que comparten con escasas variantes, que no está en ninguna otra fuente y que parece mejor lectura: «si dixeren [los venecianos] que somos perturbadores de la paz traidores y ladrones *con mas razon lo hemos dicho de ellos nosotros* imitarlos no es ofenderlos», frente a «Si dijeren que somos perturbadores de la paz, traidores y ladrones, imitarlos no es ofenderlos» (147.23-24), como leen los restantes testimonios.

No faltan tampoco en *Mundo caduco…* las numerosas lecturas propias a que nos tiene acostumbrados *Infantes*. Unas veces, para decir prácticamente lo mismo; otras, para aportar un pequeño matiz: «es culpa la *admistracion* de V. A.», menos contundente que «la *remisión* de vuestra alteza» (138.9-10), como leen la mayoría (*C* opta por *conmiseracion,* que es plausible); «de tal *suceso*», frente a «de tal *sueño*» (142.12), lectura unánime que subraya mucho más lo imposible de la afirmación. O incluso, con menos frecuencia, para ofrecer una lectura completamente distinta: «que ruegos no *han despreciado* [los venecianos]», frente a «¡Qué ruegos no *ha perdido* [vuestra alteza]!» (138.8).

También nos encontramos aquí —aunque en menor cuantía— con los errores exclusivos de *Infantes* (muchos de ellos fruto de omisiones) que veíamos en *Grandes anales…:* «su religion la que más vale», en lugar de «su religión, la que más *les* vale» (137.27-28); «en el año de *mil ciento y setenta y uno*», en lugar de «en el año de *1177*» (142.6)…

Se advierte, en definitiva, que el copista actúa de forma similar al enfrentarse a uno y otro texto; con la diferencia de que en *Mundo caduco…* renuncia a buena parte del contenido que le ofrecen las fuentes de que

[18] En Quevedo, *Obras completas en prosa,* III, p. 123.
[19] Hasta «…atrevimientos pasados» (175.18).

dispone, y de que se reducen considerablemente las contaminaciones (más de lo habitual) al seguir, de forma prácticamente exclusiva, a dos testimonios de la misma familia.

Bibliografía

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.
Quevedo. F. de, *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra, vol. 1, Madrid, M. Rivadeneyra, 1852, BAE, núm. 23.
Quevedo, F. de, *Grandes anales de quince días. Historia de muchos siglos que pasaron en un mes,* ed. V. Roncero López, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, vol. III, pp. 43-115 y 538-63.
Quevedo, F. de, *Mundo caduco,* ed. J. Biurrun Lizarazu, Pamplona, Eunsa, 2000.
Quevedo, F. de, *Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años de 1613 hasta 1630,* ed. V. Roncero López, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, vol. III, pp. 117-83 y 564-578.
Rodríguez Cáceres, M., «El manuscrito *Aldecoa:* un testimonio desconocido del *Sueño de la muerte*», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 227-257.
Rodríguez Cáceres, M., «*Hospederías Reales,* otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 373-387.
Roncero López, V., *Los «Grandes anales de quince días» de Quevedo. Edición y estudio,* Madrid, Universidad Complutense, 1988.

La Torre de Juan Abad a través de las cartas de Quevedo[1]

Mercedes Sánchez Sánchez
Departamento de Banco de Datos
Real Academia Española

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 351-365]

Para Carolina, «emosionada»

Quevedo fue un prolífico escritor de cartas, un incansable corresponsal. Son muchas las cartas que han llegado a nosotros; sospechamos que muchísimas más ni siquiera le sobrevivieron, porque las cartas no se escribieron con interés de perdurar en el tiempo, lo que, por otro lado, les concede un estilo propio, lejos de lo literario; y además porque las circunstancias de su vida las hicieron desaparecer nada más ser recibidas.

Nuestras bibliotecas y archivos guardan cartas escritas por Quevedo al duque de Osuna, a sus amigos don Francisco de Oviedo y don Sancho de Sandoval, al duque de Medinaceli, al padre Pimentel y al padre Velázquez… conjuntos de cartas reunidas en torno a un corresponsal que descubren también la existencia de otras no conservadas. Aunque su intención fue la de llegar a un solo destinatario, la calidad del emisor desvió lo privado para convertirlo en público. Gracias a ello, la mayor parte de las cartas escritas por Quevedo han llegado a nosotros a través de copias de los originales. Casi todas, a excepción de las cartas que el escritor dirigió a don Sancho de Sandoval, su vecino en Beas de Segura, que se conservan autógrafas. En este epistolario vamos a centrar la mayor parte de esta comunicación. Aquí encontramos numerosos testimonios, piezas del paisaje y del paisanaje de La Torre de Juan Abad en el siglo XVII.

Sancho de Sandoval había nacido en Beas de Segura; era caballero de la orden de Calatrava. Estaba casado con doña Leonor de Bedoya Bozmediano, también natural de Beas. Debía sentirse orgulloso de su

[1] Este trabajo fue presentado en el *II Congreso Internacional «Francisco de Quevedo desde Torre de Juan Abad. Los paisajes de Quevedo»,* celebrado en Torre de Juan Abad los días 5 y 6 de septiembre de 2008.

RECIBIDO: 28-10-2008 / ACEPTADO: 14-11-2008

relación epistolar con tan afamado escritor, que tan buenas relaciones mantenía con la Corte. Las cartas de Quevedo aplacaban con sus noticias el interés por mantenerse informado del momento histórico que le había tocado vivir; su apellido, Sandoval, le relacionaba con el clan Lerma, recientemente alejado de la corte con la llegada al poder del conde-duque de Olivares, y le sitúa en el círculo de amistades y relaciones de Quevedo, aquellos nobles e hidalgos descontentos con la política del valido. Quevedo era, además, su familiar político, más o menos lejano, porque doña Leonor de Bedoya, los Bedoyas, y los Quevedos procedían de la Montaña santanderina, nobleza antigua de Castilla.

En estas cartas asistimos, de la mano de Quevedo a la vida cotidiana en la España rural del siglo XVII; nos asombra una de sus características: el interés por la información, por recibirla y por enviarla, y la tremenda actividad epistolar que ello suponía, a través de la estafeta, de propios o de viajeros ocasionales. Las líneas de estas cartas discurren por la guerra con Francia, el motín de Évora o las revueltas de los catalanes, pero también por pozos de nieve, aceite, posturas de durazno…

Vemos las preocupaciones por la marcha de los acontecimientos históricos que dibujaron el posterior desmembramiento de aquel poderoso reino que se desmorona durante los últimos años de la vida de Quevedo. Somos testigos de las levas de soldados en tierras manchegas y, a la vez, del paso de tigres y alfombras lujosas para el adorno del Buen Retiro, los divertimentos reales y la miseria de los manchegos, bautizos de infantas, bodas de nobles y sucesos en Palacio, la caída del conde-duque, la llegada del nuevo valido, las esperanzas en el príncipe Baltasar Carlos: todo se narra en estas cartas.

Pero nos descubren además a un hombre de cincuenta y cuatro años retirado en su señorío, harto de las veleidades cortesanas y profundamente preocupado por las noticias que logra conseguir a través de viajantes, amigos y corresponsales, pero, además, inmerso en sus quehaceres cotidianos. Son testimonio, también, de la evolución de un escritor casi exclusivamente dedicado a redactar obras serias, alejado de aquella imagen de escritor festivo cuya pluma, en ocasiones, no puede y no quiere detener.

Las cartas comienzan el 14 de enero de 1635 y finalizan un mes escaso antes de la muerte de Quevedo. Es en estas cartas, sobre todo, en las que Quevedo habla de La Torre de Juan Abad. A ellas vamos a remitirnos continuamente, porque no vamos a revolver ahora el problema del señorío, de los interminables pleitos… no. Vamos a ver a Quevedo en La Torre de Juan Abad. Y La Torre de Juan Abad a través de las cartas de Quevedo.

Los primeros días de 1635 sorprendieron a los habitantes de La Mancha con fuertes lluvias y vientos. En La Torre de Juan Abad, Quevedo se apresura a cambiar sus libros de estancia para que no se estropeen con la humedad. Se queja don Francisco, que acaba de llegar de

Madrid, del mal tiempo, que le ha desbaratado su casa, por lo que ha tenido que trasladar sus libros de un lugar a otro, huyendo de las goteras.

> Yo, en esta ventilla, me he visto anegado, porque habrá ocho días que un aire mal repúblico[2] empedró las calles deste lugar con los tejados, y yo anduve con mis libros a cuestas.

Y es que, como recuerda su primer biógrafo, Pablo de Tarsia,

> Saliendo de la Corte para ir a la Torre de Juan Abad o a otra parte, y en todos los viajes que se le ofreciero[n], llevaba un museo[3] portátil de más de cien tomos de libros de letra menuda […] Fue tan aficionado a los libros, que apenas salía alguno cuando luego le compraba[4].

Unos días después recibió regalos de su amigo; don Sancho le había enviado aceite y otras delicias. El envío de don Sancho de Sandoval ha sido copioso y Quevedo da rienda suelta a su pluma de escritor festivo. Agradece —a través de la hiperbolización exagerada, como en su obra más festiva— el aceite enviado por don Sancho.

> No quiere vuestra merced que me pierda por falta de aceite, como las vírgenes locas. Yo quedo de manera ungido por su liberalidad de vuestra merced que puedo temer visitas de lechuzas. He dado grande alegrón a los candiles y ensaladas. Yo beso a vuestra merced las manos por el regalo, que es muy grande. Con aceitunas, higos y granadas, hame descuidado vuestra merced la solicitud de la golosina y de la sazón, y poblado mi hambre. Aquí viene bien el «sea por amor de Dios», que es el agradecimiento de los pobres.

Quevedo narra anécdotas de la vida cotidiana en La Torre, como cierta pendencia ocurrida entre un tal Lesmes Churrillo que, para deshacerse de cierta mercancía de oscura procedencia, la cambiaba por almuerzos a los niños de la escuela, hasta que el padre de uno de ellos reaccionó a palos. Después se queja del mal tiempo, las constantes lluvias que le hacen «escupir ranas», y le impiden salir para arreglar sus negocios; pero, de pronto, aparece el escritor solemne: el negocio más importante ahora, para él, es vivir con respecto al cuerpo, y vivir bien con respecto al alma.

También puede enviar Quevedo desde La Torre algunas minucias; el duque de Medinaceli le había encargado perros de caza y ya se ha encargado de ello:

[2] *Mal repúblico:* mal ciudadano, mal convecino.

[3] *Covarrubias* define *museo* como «lugar consagrado a las musas», y *Autoridades* «el lugar destinado para el estudio de las ciencias, letras humanas y artes liberales».

[4] Tarsia, *Vida,* pp. 34-35. Añade Tarsia que el escritor llegó a poseer más de cinco mil volúmenes, aunque tras su muerte no aparecieron más que unos dos mil. Sobre la biblioteca de Quevedo puede verse Maldonado, 1975, p. 414.

> Hame inviado a pedir sabuesos y téngole ya comprados dos famosos[5], uno de suelta y otro de trahílla[6], y estoy disponiendo el remitírselos con otras zarandajas desta tierra.

Y aquí es donde encontramos a Quevedo construyendo un pozo de nieve que le roba parte de su tiempo:

> En dejando la escarapela me voy a ver fabricar el pozo de nieve que hago aquí —que ha de ser obra pía, por su dinero—, a los caminantes deste viaje.

Debía estar especialmente chistoso ese día Quevedo. Firma, con una nota: «La Torre, que es fecha de tordo[7], hoy jueves 19 de enero 1635».

Entre el 19 de enero y el 12 de febrero don Sancho escribe a Quevedo; ambos han recibido dos importantes avisos: uno, del gobernador de Villanueva de los Infantes, para que participe económicamente en la guerra. Otro del Presidente del Consejo de Órdenes, don Juan de Chaves, en el que confirma la orden del gobernador, ya que Sandoval y Quevedo, como caballeros de órdenes militares, estaban bajo su jurisdicción. Cuando don Sancho recibe estas cartas se apresura a escribir a Quevedo y remitirle, para su revisión, las dos respuestas que ha redactado. Don Francisco se las reescribe, «con fineza y confianza de amigo».

La carta es especialmente confidencial, y pide el escritor a su amigo que la queme inmediatamente.

Nada más recibir la orden del Presidente reunió don Francisco al ayuntamiento de la villa para que redactara un escrito formal que certificara que el dinero que le debían y con el que podría obedecer a su petición no llegaba nunca a sus manos, debido a que los mismos vecinos estaban exhaustos por los tributos y donativos a los que ya habían obedecido: es decir, Quevedo dice es la propia política del conde-duque la que impide colaborar con ella.

Los vecinos de La Torre no podían pagar, aunque se reconocían deudores de diez mil ducados y Quevedo por su parte no tenía con qué obedecer al mandato del presidente. Así, copia para don Sancho la carta enviada a don Juan de Chaves en la que se disculpa por no poder colaborar; le remite, además, el informe redactado por el ayuntamiento de la villa.

> Luego que recebí la orden del Presidente, mandé llamar al ayuntamiento; diles noticia de lo que se me ordenaba y del deseo que tenía de servir a Su Majestad con cuanto lucimiento me fuese posible; que ya sabían me era deudora esta villa de diez mil ducados, que diesen orden de pagármelos, y si para esto hubiesen menester arbitrios, los propusiesen, que yo iría a facilitarlos, y que a todo me respondiesen por ante escribano y por ayuntamiento. Juntáronse, y la respuesta fue que confesaban deberme dicha cantidad atrasada, empero que con los tributos, donativos y imposiciones, la villa estaba tan acabada que no podían pagarme las restas corrientes, y que les era imposible dar-

[5] *Famoso:* en el sentido de 'cosa buena y perfecta'.
[6] Dos perros de fino olfato usados para la caza, uno de ellos va por libre y el otro atado.
[7] El tordo anida en las torres de la iglesias.

> me un maravedí por lo que se me debía, y que no tenían sobre qué poder arbitrar. Remití este testimonio al señor Presidente en pliego[8] del gobernador.

En efecto, el documento del ayuntamiento se encuentra en el Archivo Municipal de La Torre. Acaba de publicarse un fragmento en la obra de José M.ª Lozano Cabezuelo[9]:

> El 28 de enero se sentó un decreto en La Torre de Juan Abad, «estando juntos en Ayuntamiento como se suelen juntar para tratar las cosas de los servicios de su majestad, el señor don Francisco de Quevedo hizo demostración de una carta la cual dijo ser del servicio de su majestad y que por ella se da cuenta cómo su majestad le manda como caballero acuda a su real servicio en esta presente ocasión de guerra en que su majestad se cree saldrá por su persona a dicha guerra por tocalle el ir por su persona conforme a la calidad y llevar otras en su compañía además de sus criados […] y por hallarse de presente desapercibido de dinero requirió a dicho ayuntamiento se le haga pago de más cantidad de setenta mil reales que se le deben […] y visto por el dicho ayuntamiento dijeron que como consta a dicho señor don Francisco esta villa está muy pobre y no tiene de presente de qué podelle hacer el dicho pago […] por la esterilidad de los tiempos y ganados y falta de los frutos de los propios […] y esto respondieron, decretaron y firmaron».

La guerra, dice Quevedo a Sandoval, hace estimar a las personas por su valor, y si el rey acude a ella podrá realizar las consultas a los Consejos con su propio criterio y no a través de lo que quiera contar Asperilla, mote con el que Quevedo, el duque de Medinaceli y Sandoval se refieren al conde-duque:

> que la guerra hace estimar las personas por su valor, y yendo Su Majestad, si fuere, habrá menos Asperilla y más don Felipe, y los ojos de Su Majestad serán secretarios, y hará las consultas sin relaciones…

Quevedo promete ir a visitar enseguida a su amigo, y, como en tantas otras ocasiones, asoma la pluma de escritor festivo para disculpar su tardanza. El frío no le permite viajar, esperará a que el sol recuerde su oficio y que ilumine los días, que hasta los candiles sudan por exceso de trabajo. No para de llover, y el camino embarrado de La Torre a Beas es intransitable.

Pero no solo puede ser testigo de episodios desagradables. También puede ver al duque de Veraguas, que, como le dice a Sancho, pasó por La Torre a principios de marzo de 1635, llamado por Su Majestad. Se trataba de un descendiente directo de Cristóbal Colón, Álvaro Jacinto Colón de Portugal, el quinto duque de Veraguas, que moriría al año siguiente.

Después le dice que se va a marchar a Madrid y calcula la vuelta para quince días después:

[8] *Pliego:* «Por extensión se llama el envoltorio o cúmulo de cartas cerradas debajo de una cubierta. Y también se suele llamar así, aunque no sea más de una carta» (*Autoridades*).

[9] Lozano, 2007, p. 70.

> Yo, siendo Dios servido, seré aquí de vuelta dentro de quince días y, ya con las golondrinas por fiadores[10], podremos andarnos por esta tierra y por esa; y créame vuestra merced que aquí se vive uno para sí mismo todo el día, y en Madrid ni para sí ni para otro[11].

A mediados de noviembre Quevedo está de vuelta en La Torre. Ahora no llueve, al contrario, hace sol, pero tampoco le parece la mejor ocasión para visitar a Sandoval:

> Yo vine con deseo de ir a besar a vuestra merced las manos y cumplir con mis obligaciones, lo que haré luego que el tiempo dé lugar, que no atrevo la salud a sol de julio en noviembre.

Quince días después vuelve Quevedo a disculparse por no haberse encontrado con su corresponsal; desde luego, pareciera que realmente evitaba el encuentro. Las razones no son ahora meteorológicas: está esperando un importante despacho que le envía desde la Corte don Juan de Isasi, el maestro del príncipe Baltasar Carlos.

Por otro lado, sus relaciones con los veciones de La Torre no han mejorado; sigue sin cobrar nada:

> a plazos y a cumplidos no cobro sino enfermedades, de las voces y cóleras que me ocasionan los deudores.

El propio de Sandoval le dejó también un montón de regalos: aceitunas, higos, granadas… con lo que don Francisco podrá incluso invitar a terceros; él no puede responder igual, pero sí le envía un barril que había sido propiedad de la duquesa de Medinaceli, para que doña Leonor lo coloque en la huerta, y mantener así fresca el agua. El barro de la tinaja tiene ya, de por sí cualidades especiales:

> En tanto[12], me he hallado ese barril[13], que el año pasado, como va, me le envió mi señora la duquesa de Medinaceli; él es más propio para que mi señora doña Leonor le lleve a la huerta, que para estar so el poder[14] de un sayagués[15]; vuestra merced le apadrine, que el haber sido de tal dueño le dispone para que vaya decente. El barro es tierra sigilada y piedra bezoar[16], que para la salud y el olor son prerrogativas.

También Quevedo, nos lo dice su primer biógrafo, conocía las buenas cualidades de plantas y piedras:

[10] Es decir, con la primavera ya entrada.

[11] Quevedo manifiesta a lo largo de este corpus epistolar su deseo de no permanecer en Madrid más tiempo del que sus obligaciones –entre otras, la de agente del duque de Medinaceli–, le requieran.

[12] *En tanto:* entre tanto, mientras.

[13] *Barril:* era un tipo de vasija grande a modo de depósito de agua que tenían los trabajadores del campo para beber.

[14] *So:* bajo

[15] *Sayagués:* tosco, grosero.

[16] *El barro es tierra sigilada y piedra bezoar:* en su hipérbole, Quevedo pondera las propiedades del barril (fabricado en *barro*) que perteneció a la duquesa de Medinaceli; tierra sigilada y piedra bezoar deben entenderse como atributos.

> Demás del conocimiento que tuvo de lenguas, fue versadísimo casi en todas facultades y ciencias […] con noticia muy individual de las propiedades de yerbas, aguas, piedras, metales y otros minerales[17].

Pasada la primera mitad de enero de 1636, comunica, entre apenado y escéptico, las dos cosas que más le preocupan: el rumor de la muerte en Flandes del duque de Lerma y la detención de su amigo Juan de Herrera. Todo ello le lleva a una clara reflexión sobre su vida en La Torre:

> bueno es, señor don Sancho, vivir en estas chozas, vuestra merced atendiendo a la hacienda y yo a acabar un pozo de nieve que en buen sitio traigo en buen estado.

Tres días después envía un criado con una carta a don Sancho para que le haga entrega de brotes de algunos productos, porque está convirtiendo un corral abandonado en un huerto: quiere laurel, olivo, peras bergamotas, ciruelas de fraile y también de unas peras que le ha dicho don Alonso, el secretario del duque de Medina Sidonia, son deliciosas.

Desde su señorío, en el camino real, Quevedo ve pasar un carro con la mercancía que, procedente de Sevilla, se dirigía a la Corte, mercancía que traía productos de la flota de Indias, desde Perú. Es el IV conde de Chinchón quien envía tres tigres, alfombras y tapices, todo con destino a la ornamentación del Palacio del Buen Retiro.

> Ya empieza a pasar por aquí gente de la flota. Lo primero ha sido un carro con tres tigres y alfombras ricas de la China y colgaduras para el Buen Retiro que envía desde el Perú el conde de Chinchón[18], Dios le guarde. Los tigres se van comiendo unos a otros, y el comisario es el verdadero tigre; anda tres leguas en doce días y aquí ha estado tres dándose a tigres[19].

Los tigres, las colgaduras y las alfombras parecen venir de la China; no era exactamente así. En un espléndido artículo, Mario Hernández[20] glosa este pequeño párrafo y detalla lo que los españoles de la época entendían por China: Manila. China era Manila y Manila era China. No habrían de ser por tanto tigres asiáticos, rayados, sino los tigres americanos, moteados: los jaguares. Los tigres irían a parar a la leonera que el conde-duque de Olivares construía en el Palacio del Buen Retiro; y las alfombras de la China vendrían de un telar persa o turco, alfombras, colgaduras y otras mercancías que llegaban a Manila en barcos portugueses. La flota de Manila llegaba a Acapulco y la mercancía iba a parar a Panamá y el Callao, donde se unían también la plata peruana y la mexicana; el resto de la mercancía continuaba viaje interior hacia

[17] Ver Tarsia, *Vida*, p. 21.

[18] Luis Jerónimo Fernández de Cabrera y Bobadilla, IV conde de Chinchón, virrey de Perú hasta 1640.

[19] El comisario va demasiado lento en su viaje hacia la Corte, *anda tres leguas en doce días*, entreteniéndose por el camino. Se detiene en La Torre durante tres días «devorando» todo como un tigre, abusando de su cargo. Juega Quevedo con el modismo *darse a perros*, irritarse, enfadarse, para referirse al carácter aprovechado del comisario.

[20] Hernández, 2000.

México, La Habana, Sevilla y Madrid. La plata del Perú llegaba también a Panamá y se conducía a Portobelo, donde seguramente se embarcaron las alfombras, colgaduras y los tigres que no llegarían a su destino. Murieron, antes de llegar a Madrid, víctimas de una fuerte helada.

Ese 25 de enero pasa también por La Torre un viejo conocido de Quevedo, Diego Zapata de Cárdenas, marqués de la Flor. Dice Quevedo que ya, a falta de lugares, hay marqueses de Ramillete y de Legumbres. Se trata, en realidad, del marqués de Santo Floro, a quien conoce Quevedo de su etapa siciliana con el duque de Osuna. Don Diego pasa por La Torre camino a América, donde ha conseguido ser gobernador y capitán general de Yucatán, pese a su edad. El rey le había nombrado en octubre del año anterior. Dice Quevedo que cuando le conoció en Sicilia ya tenía 58 años:

> Vea vuestra merced cuál gobierno tendrá quien piensa llegar con esta edad, no digo yo a Campeche, sino a Sevilla[21].

En abril escribe a Sancho y le informa, entre otras cosas, de que pasó en cama la Semana Santa por una fuerte infección provocada al cortarse un callo. En su reposo recibió la visita del conde de Cabra, que, de camino a la Corte, decidió visitar al escritor:

> Yo estuve toda la Semana Santa y Pascua en la cama, de un callo que me corté, de que me resultó grande dolor en un pie y dél calenturas. Ya, gloria a Dios, estoy bueno y en pie.
>
> El martes santo estuvo aquí el conde de Cabra[22]. Iba llamado a Madrid para que fuese a defender tierra de Murcia y Cartagena. Supo que yo estaba en la cama, vino a verme y estúvose conmigo tres horas, y aquella noche le dieron cámaras de sangre con una gran calentura, con que se volvió a Cabra, con harto cuidado, y yo quedé con él.

Los meses siguientes los pasa en Madrid; en noviembre vuelve a estar en La Torre, con gusto:

> Yo salí ya de Madrid con sufragios como de penas[23]. Dirá vuestra merced que este lenguaje es de fastidio, de harto de la Corte, y de verdad así hablara el mesmo día que llegué. Quedo en esta su casa de vuestra merced molido del peor camino y tiempo que ha padecido nadie. Vine en coche en seis días, caminando, sin dormir ni comer, tan anegado como si viniera nadando.

[21] Fue consejero de Indias. Quevedo se burla de la vejez de don Diego, que considera impedimento para llegar hasta Sevilla, cuanto más a Campeche, en el actual México, al sur de la península del Yucatán.

[22] Don Luis Fernández de Córdoba, Cardona y Aragón, VI duque de Cabra y VI duque de Sessa, muerto en 1642. Es el mecenas de Lope de Vega, que encuadernó y guardó celosamente las cartas del dramaturgo, como Sancho de Sandoval o el duque de Medinaceli hicieron con las de Quevedo.

[23] *Sufragios como de penas:* Quevedo se queja de su estancia en la Corte –lo señala a continuación– diciendo que ha padecido tanto allí que le servirá de penitencia adelantada. Sus quejas sobre los viajes a Madrid son también tema que comparte con el duque de Medinaceli.

Y de nuevo Quevedo recibe visitas que le honran y de las que presume. Esta vez no ha coincidido con ella, pues habla Quevedo de ocho o diez días atrás, en los que el cardenal de Borja descansó con su séquito en casa del escritor. Había salido de la Corte el 18 de octubre; lo recoge una *Relación* de la época:

> Día de San Lucas salió desta Corte, para su arzobispado el eminentísimo señor cardenal de Borja, con tiempo muy lluvioso, que se continuó por más de 30 días, y llegó su eminencia con salud a Sevilla.

Se detuvo, según sabemos por estas cartas, en casa de Quevedo, en La Torre de Juan Abad. En aquellos días acertó también a pasar por allí un criado de la duquesa de Cardona para avisar de la visita de su señora, camino de la Corte. Quevedo enseguida manda que se prepare su acomodo, para ella y para su séquito. Pero era tan grande el número de personas que acompañaban al cardenal, que tuvo que aposentarse la duquesa en Villamanrique. De alguna manera, Quevedo se disculpa por no haber podido dar posada a la duquesa. El mismo día que don Francisco salió de Madrid, entraba la duquesa, a quien fue a recibir el duque de Lerma, el marqués de Povar y el futuro valido, don Luis de Haro. Lujo, despilfarro que contrasta de forma terrible con la situación que se vive en La Torre; así se lo cuenta al duque de Medinaceli el 24 de noviembre:

> Aquí hace t[iem]po ciego, que es menester luces a medio día. Ni han sembrado, ni pueden, ni hay pan, los más le comen de cebada y centeno. Cada día traemos pobres muertos de los caminos, de hambre y desnudez. La miseria es universal y ultimada.

En diciembre el tiempo no ha mejorado:

> Yo escribo anegado en el lugar y en casa, y sin saber que hay luz. Solía ser desconsuelo grande no ver el cielo con las nubes; hoy aún las nubes no vemos con las nieblas…
>
> Ahora acaba de llegar aquí un coche de Madrid en 27 días, habiéndosele ahogado dos mulas.

Definitivamente, todo el invierno y especialmente el mes de diciembre fueron horrorosos; dice Quevedo el 28 de diciembre:

> Yo, señor, tengo anegada la cueva de esta casilla, y a mes y medio que no he salido sino a oír misa los días de fiesta, nadando. Escríbenme de Madrid ruinas de muchas casas y mucha gente ahogada. Aquí llegó ayer un hidalgo de Cáceres, de Adán, por haberle desnudado Guadalén[24] y ahogádole la mula y hurtádole la maleta.

Los primeros meses de 1637 Quevedo marcha a Madrid, llamado por el duque de Medinaceli. Pero desea enseguida volver a La Torre:

[24] Río que cruza al occidente el término de La Torre de Juan Abad; a veces asoma en los poemas quevedianos.

> Yo deseo con toda la alma salir de aquí y irme a ese rincón, de donde en pocas horas podré irme a esa villa, cosa que tanto he deseado y espero en Dios tendré presto este contento.

El 23 de diciembre está de nuevo en La Torre. Después de Madrid hubo de dirigirse a Cogolludo, al palacio del duque de Medinaceli, para reponerse de cierto contratiempo en su salud:

> Yo estuve en Cogolludo muy malo y, con no curarme, sané de las calenturas, empero desde mayo hasta octubre quedé tullido rematado. Con salir de Madrid y estar en este yermo he dejado ya la muletilla y me voy restaurando, que aquí no me corro de hacer pinitos ni de andar a trompicones.

El 12 de abril de 1638, escribe Quevedo una larga carta en la que aparecen por La Torre de Juan Abad dos curiosos personajes, inmortalizados para siempre por la pluma de Quevedo. Quevedo relata las pendencias de cierto personaje al que llama el «embustero» para avisar de una posible estafa a Sandoval; pero da la impresión de que es un conocido de los dos. El embustero llevaba una maleta con hábitos de todas las órdenes militares y puesto uno de Alcántara. Llegó a La Torre y se hizo pasar por hermano de la gobernadora; preguntó también por la llegada de sus inexistentes criados, pero achacó su ausencia a que le habrían entendido mal, así que prefirió descansar sin ellos y seguir camino al día siguiente. Preguntó por su «amigo» Quevedo en la venta, para dar veracidad a su persona, evidentemente, así que pidió al ventero que no le dijera nada porque ya le visitaría a la vuelta. Intentó vender al mesonero cebada a la tasa que libraría en Villanueva, pero había de adelantarle cien reales. El ventero se salvó por su desconfianza; pero el pícaro consiguió finalmente los cien reales en Villacarrillo, donde se encontró con unos vecinos de La Torre y de Cózar. Allí dejó una carta para su «hermano» Francisco que firmaba «don Diego Quevedo». Fue suficiente garantía para fiar los cien reales de marras hasta que un tal don Jacinto de Villanueva del Arzobispo les librara la cebada. Por supuesto, don Jacinto no tenía ni cebada ni idea de lo que le decían. La carta llegó, en efecto, a manos de don Francisco, que comprobó el impecable sobreescrito y firma. No dejamos de señalar cierta simpatía hacia el personaje en la relación de Quevedo: la historieta, insertada en la carta, es obra de un escritor:

> El «embustero» es el más superlativo que se ha visto. Él lleva una maleta atestada de hábitos de Santiago, Calatrava, y Alcántara, Abis, Montesa, Cristus, de San Esteban de Florencia, de San Miguel de Francia, de San Juan de la Nunciata, de Saboya y de San Antón. Y en cada lugar es diferente caballero, diferente nombre y apellido y pariente, con diferentes cargos y ocasiones de viaje. Los criados siempre van adelante o a negocio, y él siempre sólo. En todos los lugares va vendiendo trigo y cebada a la tasa, que libra en los que deja atrás seis o ocho leguas, porque haya tiempo para desparecerse.
>
> Síguese a su descripción la historia. Aquí llegó sólo, en su mula, con su fardo de hábitos, y puesto uno de Alcántara. Dijo era hermano de la señora gobernadora de Villanueva; llamábase don Pedro Sarmiento, que iba con unas pruebas a Córdoba. Preguntó por sus criados; dijéronle no habían llegado.

> «No es eso —dijo—. Yo dije había de pasar a la venta, y estarán allá; mas yo no pienso cansarme; aguarden los pícaros»[25]. Mandó al huésped diese recado a su mula[26]. Fajose la cara con una bigotera[27]; preguntó si estaba yo en el lugar, dijéronle que sí y dijo: «Es gran caballero. Harto se holgara de verme; mas, huésped, chito[28], y perdone el amigo hasta la vuelta, que vendré con mi gente». Preguntó: «¿A cómo pesa la cebada?» Dijo el mesonero que a 15 reales, y no se hallaba. Y él luego: «Algo le ha de valer ser yo su huésped. Si quiere treinta fanegas yo le daré libranza de ellas en Villanueva. Darme a cien reales y lo demás al que le dará mi cebada a la tasa». El mesonero es prieto[29], y respondió: «Más necesidad tengo de que vuestra merced me pague la que comerá la mula y la cama que de otra cosa». Con esto, pagó y se fue.
>
> En Villacarrillo, en el mesón, topó unos hombres de aquí y de Cózar[30]. Preguntoles de dónde eran; dijeron: «De La Torre». Y replicó: «Allí está mi hermano, don Francisco de Quevedo; allá he de ir desde aquí». Convidoles con cebada a la tasa si le daban cien reales. Diéronselos, y dioles una libranza en un don Jacinto, de Villanueva del Arzobispo, y una carta para mí; fueron a Villanueva del Arzobispo[31] y el don Jacinto los desengañó. Trujéronme mi carta; el sobreescrito: a don Francisco de Quevedo Villegas, mi hermano, etts. La carta, preciosísima, y firmaba: don Diego de Quevedo Villegas. Queda vuestra merced informado de las andanzas del pringón[32].

Tras la firma, antes de enviar la carta, vuelve a aparecer la pluma del escritor para contar las andanzas de cierta alcahueta, la «santera», comparable al «embustero»; pero esta merece el calificativo de ladrona porque ha robado una capa y un paño en casa de una mujer que la acogió. Cuando fueron a pedirle cuentas dijo que se le habían aparecido tres personas que le indicaron el lugar exacto donde se encontraba el paño cuyo hurto le atribuían: estaba en las gradas de la Virgen. Allí lo hallaron, en efecto, con lo que intentó disculpar el robo. Además, vende el aceite de la lámpara y sirve de alcahueta para encuentros amorosos en la ermita entre pastores, mozas, pícaros y otros personajes de La Mancha. Quizás era conocida de don Sancho, porque Quevedo dice que la educaría si él se lo mandara, pero, afirma Quevedo, no hará nada; ésa parece ser la actitud que toman el vicario y el ayuntamiento; es bellísimo acudir, de la mano de Quevedo, a un episodio que forma parte de la cotidianeidad de aquella época.

[25] El entrecomillado es mío.

[26] Por huésped se entendía también al dueño de la posada o mesón. El «embustero» le pide al mesonero por tanto, que lleve la mula a la cuadra.

[27] Se ocultó parcialmente la cara envolviéndosela con la funda que servía para preservar los bigotes y mantenerlos tiesos, según la moda de la época; en los extremos la bigotera llevaba unas cintas que se ataban a las orejas para sujetarla.

[28] *Chito:* chitón, demanda de silencio.

[29] *Prieto:* desconfiado.

[30] Cózar se encuentra a medio camino entre Villanueva de los Infantes y La Torre de Juan Abad.

[31] Al sur de Beas de Segura.

[32] *Pringón:* «puerco, sucio» (*Autoridades*).

> Aunque tarde, llego a la «santera». Digo, señor, que es lo mismo y peor que volver al «embustero». Ella es ladrona; aquí ha hurtado una capa a uno y el Jueves Santo un paño a una mujer que la recogió en su casa. Esto se averiguó de manera que, no pudiéndolo negar, dijo al clérigo que va a decir misa a la Vega: «Padre, esta noche se me aparecieron tres personas; no las conocí. Dijéronme: "Mujer, tú estás afligida por lo que no has hecho. El paño que te piden está en las gradas de la Virgen". Vaya vuestra merced, señor licenciado, y vea si es así». Fue el clérigo y halló el paño en las gradas. Desto, mucho. El aceite de la lámpara le vende. No es nada esto: es alcahueta, y mujercillas de Cózar, y pastores, y pícaros destos lugares los junta en la ermita, cosa terrible. Si estuviera en mi casa por mandarlo vuestra merced, la tuviera y la enmendara, empero en un santuario como éste, me parece que vuestra merced será del parecer del vicario y ayuntamiento. Y dejo de decir otras cosas suyas personales.

Un mes después se encuentra Quevedo en Madrid; en la venta Quesada, de camino a la Corte, recibe la mala noticia de la repentina y grave enfermedad de don Alonso, y solicita a don Sancho que le informe de cómo se encuentra. Confiesa sus temores: si ha fallecido el amigo, le suplica que recupere de entre sus papeles todo aquello escrito por él, en particular dos obras de las que no tiene copia y que se encontraban en sus manos: la *Vida de Marco Bruto* y las *Locuras de Orlando*.

En las cartas siguientes vemos cómo se confirma la muerte de don Alonso y cómo comienza una terrible preocupación para Quevedo: localizar los papeles que tenía don Alonso. Quevedo busca sus papeles por Madrid, a través de Pedro Pretel, que parece ser quien los tiene en sus manos. No los localiza.

Este archivo, el de don Alonso, fue, en efecto, retenido. Embargado. Lo sabemos porque en el conjunto de papeles se encontraba la copia única del *Marco Bruto,* y en su dedicatoria, ya en 1644, dice Quevedo:

> Este libro tenía escrito ocho antes de mi prisión; quedó con los demás papeles míos embargados, y fueme restituido en mi libertad. Nada de lo que es mío tiene algún precio: en todo mi propia ignorancia me sirve de penitencia.

Ahora, un año antes de su prisión, los busca por Madrid, vuelve a La Torre tras ellos… pero nada. En mayo no los ha localizado aún y en diciembre está en La Torre, dispuesto a marcharse de nuevo a Madrid. Pese a sus planes, Quevedo aún se encuentra en La Torre a mediados de enero de 1639. Quizás, consciente del peligro que podía correr si los papeles han llegado a manos extrañas, retrasa su llegada a la Corte.

En el año previo a la detención de Quevedo no llegan a manos del cuidadoso Sandoval un total de cinco cartas. Yo creo que sospecha don Francisco que la pérdida no es casual, y que podrían llegar a leer sus cartas otros y no don Sancho, ni un público «controlado», porque esta carta tiene líneas ambiguas; unas veces despreocupado, otras angustiado, con palabras de admiración al conde-duque.

> Su Majestad, con estar acometido de Francia en todas partes por mar y por tierra, atiende a todo con tanto valor, asistido del desvelo del señor conde-duque, que nos quita el miedo de todos.

¿A qué viene, de pronto, esa admiración hacia esa colaboración que tiempo atrás deseaba que fuera «menos Asperilla y más don Felipe»? El caso es que inmediatamente advierte a Sancho de que «si hubiere aprieto o novedad repentina, que podría ser, daré a V.M. aviso para que prevenga lo que le tocare». Parece asustado y confía en que «si Dios nos diere sosiego y libertad» acompañará a don Sancho a la Casa de Campo, en Madrid. La familia del duque de Lerma –los Sandoval– poseían la alcaldía perpetua de esas instalaciones.

Esta es la última carta que escribe Quevedo a Sandoval desde La Torre antes de la prisión. No volverá hasta el 1 de noviembre de 1644, cinco años más tarde; unos días después escribe a Sancho:

> Por la prisa del portador habré de contentarme con decir a vuestra merced cómo llegué a esta villa el primer día deste mes, tan falto de salud que no parecía que vivía sino para verme muerto.

El 14 de noviembre vuelve a escribir a Sancho; se va restituyendo, pero sabe que su cuerpo ha padecido heridas ya incurables:

> Pregúntame vuestra merced cuál es mi enfermedad. Más fácil me sería cuál no lo es: después de cuatro años de prisión, estudiada por el odio y la venganza del poder sumo, en un aposento cerrado por de fuera dos años, sin criado ni comercio humano y un río por cabecera[33], en tierra donde todo el año es hivierno rigurosísimo ¿qué he podido atesorar sino muerte y hallarme con el cuerpo inhabitable, a quien ya soy huésped molesto? Con todo, me siento cada día mejor aquí, con la quietud, el ocio y el regalo de la caza, como quiera siempre de vuestra merced, como debo por obligación y afición.

A Francisco de Oviedo, el mismo día, se le ofrece un poco más animoso. Incluso ha hecho matanza:

> Lo que de nuevo hay por acá es que yo he muerto dos puercas y entre chicharrones, morcillas y longanizas estoy preparando la mejor ortografía de las ollas.

El día 21 de noviembre, se siente mejor. Las cartas se parecen a las primeras, con agradecimiento a don Sancho por los regalos recibidos:

> Vuestra merced no ha medido el regalo tan grande que me ha hecho con esta casa, porque en toda ella no cabe ni podré encarecer a vuestra merced la estimación que hago del aceite y la alegría que me han causado las granadas y la demás fruta. Dios me guarde a vuestra merced, que tanto alienta mi descayecimiento[34].
>
> Yo, señor, voy algo mejor cada día y me son medicina la soledad y el ocio, que me descansan de lo mucho que padecía en Madrid, y esta tierra es más clemente y bien acondicionada el hivierno.

[33] El río Bernesca.
[34] Decaimiento.

Mientras tanto ha recibido la visita del duque de Sessa. La visita duró tres horas y departieron sobre el estado de salud de don Francisco –«le afligió verme tan disfigurado en toda mi persona»– y la irremediable situación de España, que le llevan al comentario sarcástico con el duque: «a Madrid, según estaban hoy las cosas, no se había de ir a discurrir, sino a [a]diuinar».

El 22 de mayo echa de menos noticias, contactos. Le dice a Oviedo que le cuente cosas de Madrid:

> Duélase Vmd. de mi desamparo, y sírvase de avisarme de lo que por allá corriere, que aquí no salimos de arar y cavar.

Ya el 18 de diciembre, en una carta al hijo de don Sancho a Juan de Sandoval, sigue quejándose del frío:

> Yo, señor, por la rabia del hivierno –que es terrible, con hielos y nieve– sin apartarme de la chiminea me quemo y no me caliento, y como mi salud es muy poca y los achaques molestos y porfiados, verdaderamente parece que solo vivo para verme muerto[35].

Con Francisco de Oviedo es más concreto:

> Yo he pasado los Alpes muchas veces y los Pirineos cuando ellos mismos no pueden sufrir la nieve ni el hielo y no he padecido tan rabiosa destemplanza de frío como padezco en este lugar. Hase hecho en los campos y en las calles que todo es uno unas rimas de nieve sobre hielo y de hielo sobre nieve que tienen la vida de los hombres aterida y hacen tiritar a las mismas ascuas. Considere Vmd cual estará este esqueleto.

El 24 de diciembre escribe por última vez a Sancho de Sandoval desde La Torre:

> Beso a vuestra merced su mano por el regalo y medicina de las ciruelas pasas que, cocidas con miel y agua como vuestra merced me advirtió, me han dado hoy la vida.

El 14 de enero de 1645 Quevedo comunica a don Sancho que se encuentra alojado en casa del correo mayor, en Villanueva de los Infantes enfrente de la casa de don Florencio de Vera, que es quien le asiste en los últimos meses de su vida. Qué distinta a la carta escrita justo diez años antes, al comienzo de este epistolario. En Villanueva ha encontrado médicos y medicinas que le hacen sentir cada día mejor:

> Diez días a que estoy en Villanueva de los Infantes, excelentemente alojado en casa del correo mayor, enfrente del vicario[36]. He vuelto mucho en mí con la asistencia y buena compañía y con haberme hecho algunos medicamentos que me son de mucho alivio.

[35] Quevedo utiliza esta misma expresión en la carta del 9 de noviembre de este año, «no parecía que vivía sino para verme muerto».

[36] El cargo de correo mayor del Campo de Montiel lo había ostentado el maestro Jiménez Patón hasta su muerte, en 1640. El vicario es don Florencio de Vera, uno de sus amigos más allegados y albacea testamentario.

Nunca más volverá a La Torre de Juan Abad, ni vuelve, en sus cartas, a hablar de su señorío. Confiaba en volver, desde luego. Murió el 8 de septiembre de 1645, en Villanueva de los Infantes.

Bibliografía

Hernández, Mario, «Tigres de la India, tigres de las Indias, alfombras y colgaduras de la China (Darío, Borges, Quevedo)», *Boletín de la Fundación Federico García Lorca*, 26, 2000, pp. 35-62.

Lozano Cabezuelo, J. M., *Francisco de Quevedo desde La Torre de Juan Abad,* Torre de Juan Abad, Ayuntamiento de Torre de Juan Abad-Fundación Francisco de Quevedo, 2007.

Maldonado, F.R.C., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970,* Madrid, Castalia, 1975., pp. 405-428.

Tarsia, P. A. de, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas…(1663),* ed. M. Prieto Santiago, prol. F. Pedraza, Aranjuez, Ara Iovis, 1988.

Una cita de *La pícara Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte:* otra posible variante de autor en la obra de Quevedo

María José Tobar Quintanar
CPI Camiño de Santiago (O Pino-La Coruña)

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 367-387]

Antecedentes

En un artículo del año 2004, Antonio Azaustre daba cuenta de la inserción de una frase de *La pícara Justina* (1605) en un pasaje quevediano, referido a los habladores, del *Sueño de la Muerte* (con dedicatoria fechada en 1621 en unas copias manuscritas, y en 1622 en otros manuscritos y en los impresos). En concreto, se trata de:

> [gente que parece que lleva] pujo de decir necedades, como si hubiera tomado alguna purga confeccionada de hojas de Calepino de ocho lenguas[1].

Recordaba Azaustre que ese pasaje era una breve adición que figura en la edición príncipe de *Sueños y discursos* (Barcelona, 1627) y en la expurgada de *Juguetes de la niñez* (Madrid, 1631); pero falta en las versiones manuscritas[2] y en la edición de *Desvelos soñolientos* (Zaragoza, 1627).

Para intentar discernir si la inserción de esa frase se debió o no a la pluma de Quevedo, es decir, si se trata o no de una variante de autor[3], Azaustre abordó la tarea de rastrear esa expresión en la tradición literaria previa y en los vocabularios de la época como Covarrubias y Correas. Al constatar la falta de resultados en esas averiguaciones, Azaustre seña-

[1] Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. Arellano, p. 401.

[2] No solo carecen de esa cita los testimonios manejados por Crosby en su edición (ver Quevedo, *Sueños y discursos*, ed. Crosby, 1993a, vol. 1, pp. XXI, 221-222 y 644-646), sino también dos nuevos manuscritos (*Aldecoa* y *Hospederías Reales*), recientemente descubiertos, que transmiten el texto completo del *Sueño de la Muerte* (ver Rodríguez, 2007 y 2008).

[3] Sobre las variantes de autor en la obra de Quevedo, ver Rey, 2000.

RECIBIDO: 31-10-2008 / ACEPTADO: 1-12-2008

laba que todo «apunta a que la frase procede de este relato picaresco [*La pícara Justina*]»[4].

Por otra parte, el autor del artículo se planteó la cuestión de si Quevedo «era dado a citar literalmente frases de otras obras y autores de su tiempo sin mencionar su procedencia»[5]. En un escueto resumen del uso que Quevedo hizo de pasajes y autores ajenos, Azaustre señaló dos grandes direcciones: «la cita de autoridades a las que se menciona como argumento en apoyo de una tesis y como alarde de erudición», y «la imitación o recreación de versos y fragmentos modificándolos o adaptándolos a un nuevo contexto»[6]. Ante el carácter literal, no adaptado, de la cita que nos ocupa y la ausencia de otros ejemplos similares en la obra de Quevedo, Azaustre concluyó (aunque en términos siempre muy prudentes) que «a menos que se demuestre que Quevedo era dado a insertar pasajes de otros autores de este modo»[7], se refuerza la conjetura de que la adición de ese fragmento de *La pícara Justina* en la edición príncipe de los *Sueños* no se debe a Quevedo, es decir, en vez de tratarse de una variante de autor, estaríamos ante una interpolación debida a una mano distinta a la de don Francisco.

Finalmente, Azaustre terminaba su artículo señalando que «habrá que seguir leyendo a sus contemporáneos para comprobar si en los textos [de Quevedo] que hoy leemos se introdujeron más casos similares [al aquí comentado]»[8].

El presente artículo aborda esta cuestión valiéndose de algunos datos nuevos que se ofrecen ahora y de otros aportados por distintos estudiosos, a partir de los cuales se propondrá una hipótesis alternativa que explique este caso concreto en la obra de Quevedo.

Una frase «curiosa» en *El perro y la Calentura* (1625) de Pedro Espinosa

En 1625, en la ciudad de Cádiz, se publica *El perro y la Calentura*[9], «novela peregrina» de Pedro Espinosa con lejanas resonancias erasmistas al género del coloquio y relacionada con la literatura de los apotegmas[10]. En la dedicatoria, la obra es calificada por su autor como «discurso» y, a lo largo de sus páginas, distintas cuestiones lingüísticas relativas a palabras, modismos, refranes o proverbios son abordadas en repetidas ocasiones[11]; hasta tal punto, que los críticos han aludido a esta

[4] Azaustre, 2004, p. 188.
[5] Azaustre, 2004, p. 188.
[6] Ver, para ambas citas, Azaustre, 2004, p. 189.
[7] Azaustre, 2004, p. 190.
[8] Azaustre, 2004, p. 190.
[9] Puede verse su descripción bibliográfica en Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, 1993c, vol. 1, p. 777.
[10] Ver López Estrada, 1991, pp. 54-56.
[11] Ver López Estrada, 1991, pp. 59-71.

obra por su relación con el *Cuento de cuentos* de Quevedo (redactado en 1626 e impreso en 1628)[12].

Al final del volumen de esta obra de Espinosa, se publican por primera vez las *Cartas del caballero de la Tenaza,* redactadas probablemente entre 1605-1613, y que circularon en copias manuscritas antes de esta primera edición en 1625[13].

La presencia de Quevedo en la obra de su amigo antequerano no acaba ahí, puesto que en *El perro y la Calentura* se inserta el pasaje inicial del *Sueño de la Muerte* relativo a médicos, boticarios, cirujanos, sacamuelas y barberos[14], anterior justamente al fragmento alusivo a los habladores que aquí abordamos. Su inclusión en la obra de Espinosa viene precedida de una referencia explícita a la autoría quevediana del fragmento («El S[eñor] D[on] F[rancisco] Quevedo vido en sueño que fueron entrando unos médicos»)[15], y se justifica plenamente por la alusión previa a los médicos puesta en boca de Calentura[16] («Los que a mí me hacen guerra son los médicos, valientes de la hoja del libro de la muerte; y más me conservan ellos que los pepinos»)[17].

En ambos casos, tanto en la versión de las *Cartas del caballero de la Tenaza* como en la del fragmento del *Sueño de la Muerte,* los editores de Quevedo han destacado el carácter fuertemente singular de muchas lecturas ahí contenidas, que bien podrían ser variantes debidas a la mano de Quevedo[18].

La explicación a esta huella manifiesta de Quevedo en *El perro y la Calentura* se debe a que, dada la relación de amistad entre ambos escritores[19], en su viaje a Andalucía con el séquito real en 1624, Quevedo habría dejado a Espinosa varios de sus papeles u obras en copias manuscritas, que más tarde se encargaría de llevar a la imprenta el escritor andaluz[20].

Pues bien, en *El perro y la Calentura* de Pedro Espinosa se lee:

> [No te espantes (p. 166)] De viaraza de frasis, como purgado con hojas de Laurencio Valla[21].

Esta frase guarda semejanza morfológica y semántica con la ya citada de *La pícara Justina* inserta en *El sueño de la Muerte,* estableciéndose un

[12] Azaustre, en su edición (Quevedo, *Cuento de cuentos,* p. 43, n. 32), anota: «Quevedo consagró un modelo que probablemente conoció una de sus primeras manifestaciones en las *Cartas en refranes* de Blasco de Garay (1545). También destaca *El perro y la Calentura* (1625) de Pedro Espinosa».

[13] Ver Azaustre, 2007a, pp. 211-214. Jauralde, 1998, p. 138, n. 44, comenta que esta edición conjunta «ha hecho durante mucho tiempo confundirse a la crítica acerca de la autoría de la primera obra [en alusión a *El perro y la Calentura*]». Sobre las confusiones entre Espinosa y Quevedo, ver López Estrada, 1991, pp. 76-78.

[14] Ver Espinosa, *Obra en prosa,* pp. 200-204.

[15] Ver Espinosa, *Obra en prosa,* p. 200.

[16] Este personaje de la novela es una «personificación de un estado de enfermedad», que funciona a modo de «soporte de la comunicación literaria, como ocurre en el fabulario» (ver López Estrada, 1991, p. 57).

[17] Ver Espinosa, *Obra en prosa,* pp. 199-200.

doble paralelismo sinonímico entre «viaraza de frasis» y «pujo de (decir) necedades» por una parte, y «como purgado con hojas de Laurencio Valla» y «como si hubiera tomado alguna purga confeccionada de hojas de Calepino de ocho lenguas», por otra.

Viaraza y *pujo* comparten un significado escatológico y otro figurado, alusivo a un ansia o deseo repentino de ejecutar una acción[22]. En este contexto lingüístico, es posible que *frasis* aluda no tanto al «modo

[18] Azaustre (2007a, p. 216) comenta que «C_{25} [es decir, la edición de las *Cartas del caballero de la Tenaza* al final del volumen de *El perro y la Calentura*] contiene muchas lecturas singulares que podrían ser variantes de autor». Por su parte, Crosby ya indicaba que «los rasgos característicos de este ms. desconocido [de los *Sueños*] no eran fuertemente semejantes a ninguno de los tres que se conocen hoy» (ver Crosby, 1993c, vol. 1, p. 777). Ahora, tras el hallazgo y descripción de dos nuevos manuscritos (*Aldecoa* y *Hospederías Reales*) que contienen el *Sueño de la Muerte* (ver Rodríguez, 2007 y 2008), y después de haber llevado a cabo el cotejo de las variantes presentes en el fragmento del *Sueño de la Muerte* en *El perro y la Calentura* con las lecturas dadas a conocer de esos manuscritos, puedo afirmar que siguen siendo válidas las palabras del profesor Crosby con respecto a todos los testimonios manuscritos e impresos conocidos hoy. Como prueba de lo dicho, solo citaré (modernizando la grafía de los manuscritos) algunas de las adiciones y lecturas singulares que son privativas del fragmento en cuestión, probables ejemplos de variantes de autor:

gran chusma y caterva de boticarios (en todos los demás testimonios manuscritos e impresos)
gran chusma y caterva de boticarios (paciencia, enemigos míos) (en *El perro y la Calentura, E* en adelante)

[los medicamentos…, aunque estén caducando…, los] dan (todos los testimonios manuscritos e impresos)
dan por recién cortados de la pieza (*E*)

hacen Anás (mss. *Q, Aldecoa, Hospederías Reales* y la edición de *Desvelos*)
hacen Años (ms. *P*)
hacen Añas (ms. *J*)
hacen un Annás (*Sueños* y *Juguetes*)
hacen Anás y Caifás (*E*)

[No he tenido peor rato que tuve] en ver andar sus gatillos tras los dientes ajenos (mss. *Q, Aldecoa, Hospederías*)
en ver sus gatillos andar tras los dientes ajenos (mss. *P* y *J, Sueños* y *Juguetes*)
viendo sus gatillos andar tras los dientes ajenos (*Desvelos*)
en ver sus gatillos. Andan tras los dientes ajenos (*E*)

[19] Recuérdese que en la antología de *Flores de poetas ilustres* (1605, pero con preliminares de 1603), preparada por Espinosa en la corte vallisoletana, se «editan nada menos que dieciocho composiciones de Quevedo», y ambos autores «compartieron probablemente [en aquella época] algún quehacer poético» (ver Jauralde, 1998, pp. 137 y 138, respectivamente).

[20] Ver López Estrada, 1991, pp. 76-77; Jauralde, 1998, p. 138, n. 44; y Azaustre, 2007a, p. 216, n. 12.

[21] Ver Espinosa, *Obra en prosa,* p. 168. López Estrada anota lo siguiente: «*viaraza de frasis: viaraza* es "el flujo de vientre en las caballerías" (Corominas, *Dic, s.v. viaraza*); esta viaraza resulta de la purga con *hojas,* que lo son de los libros del humanista italiano Lorenzo Valla (1407-1457), considerados así por su contenido negativo. Es curiosa esta mención despectiva de este autor; parece más referirse a sus libros de retórica que a su posición ideológica, contraria al escolasticismo y favorable a la busca de las fuentes y de los buenos textos. Fue platónico en filosofía y epicúreo con moderación en su moral».

[22] *Viaraza:* «La solución o flujo del vientre en las caballerías. Figuradamente se llama la acción inconsiderada y repentina que alguno ejecuta» (*Aut*). En Rosal (1601), esta voz *viaraça* se considera un «corrupto de *diarrhaea,* como *diarrheacea*» (*Nuevo tesoro lexicográfico del español,* vol. 10, p. 9856). *Pujo:* «Enfermedad muy penosa, que consiste en la gana continua de hacer cámara, con gran dificultad de lograrlo. […] Por metáfora se toma por el deseo eficaz o ansia de lograr algún fin» (*Aut*).

de hablar» en general, sino al que se caracteriza por su oscuridad y confusión[23], guardando así relación semántica con las *necedades* de la cita de *La pícara Justina*. Además, la referencia a una purga elaborada *con hojas* de Lorenzo Valla sigue de cerca ese pasaje, pues ambos son símiles introducidos por *como* y presentan una metonimia de autor (*Calepino* y *Laurencio Valla*) por sus obras. De la misma manera que la referencia a Ambrosio Calepino aludía en la época a la dificultad de comprensión por complejidad lingüística (como en el caso del estilo de Góngora)[24], igual connotación o muy parecida debe atribuirse ahora a Lorenzo Valla, autor de un famoso tratado de gramática y estilística latinas[25].

Vistas las similitudes formales y semánticas de la frase usada por Espinosa con la cita de *La pícara Justina* presente en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte,* debemos plantearnos varias posibilidades: a) ambas proceden de una fuente común, quizás de raíz folclórica, b) Espinosa recreó de manera personal ese pasaje concreto de *La pícara Justina* tomándolo directamente de esta novela picaresca, o c) su recreación halló el modelo a imitar en el manuscrito del *Sueño de la Muerte* que le entregó Quevedo.

A no ser que se encuentren antecedentes a estas frases, que —al igual que Azaustre— no he localizado, la primera de las posibilidades mencionadas parece poco probable. Para argumentar a favor de una de las restantes hipótesis sobre el origen de esa frase en la obra de Espinosa, creo conveniente recuperar ahora el reciente estudio que Abraham Madroñal ha llevado a cabo sobre «un fragmento oculto de Quevedo en el *Discurso de los tufos,* de B. Jiménez Patón»[26].

La amistad entre ambos autores explica las huellas evidentes de la obra de Quevedo en el *Discurso de los tufos* (1639, pero escrito en 1624-1625) del maestro de gramática: la publicación por primera vez, al final de ese libro, de la *Epístola satírica y censoria,* y la intercalación a lo largo de la obra de un fragmento de una carta escrita por Quevedo a su amigo y de varios versos del romance que lleva el epígrafe «Varios linajes de

[23] La voz *frasis* no se registra en los diccionarios de la RAE hasta 1803; pero sí figura *phrase* en el *Diccionario de Autoridades:* «La construcción de algunas palabras, que unidas entre sí, exprimen o declaran con viveza algún concepto. Viene del griego *phrasis,* que significa locución o dicción». Covarrubias define *frasis* así: «Modo de hablar, elegancia en el decir». Sin embargo, ya Cascales en sus *Tablas poéticas* (1617), p. 126, distinguía varias clases de *phrasis,* condenando el uso de la «confusa y obscura»: «De manera que solamente vituperamos la phrasis enigmática y obscura aun para los hombres doctos».

[24] Ver Quevedo, *La culta latiniparla,* p. 96, n. 11 y *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* p. 476, n. 223.

[25] Lorenzo Valla o della Valle (Roma, 1407-Nápoles, 1457) fue un destacado humanista, filólogo y filósofo italiano. Difundió y tradujo textos griegos y latinos, y buscó conciliar el epicureísmo clásico con la fe cristiana (en su obra *De voluptate,* 1431). Como latinista, escribió su famoso tratado *De elegantia linguae latinae,* un estudio de la gramática del latín sobre bases científicas.

[26] Ver Madroñal, 2008.

calvas»[27], aludiendo a veces Jiménez Patón de manera explícita a la autoría quevediana, y otras, indirectamente.

Tanto la versión ahí recogida de la *Epístola satírica y censoria* como los versos citados del romance «Madres, las que tenéis hijas», presentan importantes variantes con respecto a otras versiones que se conocen de esos poemas.

Según Madroñal, cuando don Francisco supo que su amigo Jiménez Patón estaba escribiendo un discurso contra el abuso de ciertos adornos capilares, le envió una carta sobre ese tema, con la que «muy probablemente mandase también Quevedo el poema "Varios linajes de calvas" [...] y la famosa *Epístola satírica y censoria*»[28].

Como resulta evidente, son muchas las coincidencias de este caso con el de *El perro y la Calentura* de Espinosa, donde —como ya se ha comentado— se editan por primera vez las *Cartas del caballero de la Tenaza* al final del libro y se intercala un fragmento del *Sueño de la Muerte,* procedente de un manuscrito hoy perdido. En ambas obras, también abundan lecturas singulares (presumiblemente de autoría quevediana), ausentes en los demás testimonios que nos han transmitido esos textos.

Pero, ¿además de estas huellas quevedianas reconocidas abiertamente por Espinosa, puede haber en su «novela peregrina» alguna otra deuda temática o expresiva con Quevedo no declarada de manera explícita? ¿Le habría dejado don Francisco otros papeles suyos a su amigo andaluz?

En mi opinión, no es descartable que, cuando Quevedo supiese que Espinosa estaba escribiendo una obra en la que abordaba cuestiones lingüísticas en no poco espacio, censurando a veces el uso de determinadas «voces vulgares, mal sonantes»[29], o usando modismos, refranes y proverbios de la época, don Francisco pudiera haberle facilitado parte del material que había recopilado desde muy joven sobre esta materia, y del que se serviría para redactar posteriormente su *Cuento de cuentos*. Esta hipótesis explicaría el elevado número de coincidencias en voces, modismos y refranes usados por ambos autores en sus respectivas obras[30].

En cuanto a la frase que nos ocupa («[No te espantes] De viaraza de frasis, como purgado con hojas de Laurencio Valla»), parece más lógico y prudente relacionarla con otra posible huella de la obra quevediana en *El perro y la Calentura,* que suponer una recreación personal a cargo de Espinosa de ese pasaje de *La pícara Justina,* tomado directamente de esa novela picaresca.

Si esto fue así en realidad, el manuscrito del *Sueño de la Muerte* que poseyó Espinosa, hoy perdido, contendría una frase referida a 'una descomposición de palabras necias (u oscuras), como consecuencia de una purga elaborada con las hojas de un libro de difícil comprensión'. Pero, ¿se trataría de la misma cita literal tomada de *La pícara Justina,* que figura en la edición príncipe de los *Sueños* (1627), o sería otra frase re-

[27] Ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, pp. 345-348 (núm. 703).
[28] Madroñal, 2008, p. 339.
[29] Espinosa, *Obra en prosa,* p. 219.

creada por Quevedo a partir de su modelo picaresco? Varios son los argumentos que inclinan nuestro juicio a favor de la primera hipótesis formulada. Veámoslos a continuación.

En primer lugar, el hecho de que la cita literal en cuestión figure no solo en la edición príncipe de *Sueños y discursos* (1627), sino también en su versión expurgada de *Juguetes de la niñez* (1631), refuerza la tesis de su posible autoría quevediana; puesto que, por una parte, «no parece haber duda de que Quevedo envió los *Sueños* a la imprenta» y «no estuvo al margen» de la edición de 1627[31], y, por otra, «la inserción de un poema de indiscutible autoría quevediana, inédito en 1631, como ocurre con "¡Qué perezosos pies…!" en *Juguetes de la niñez*, confirma que Quevedo estuvo detrás de la edición censurada de los *Sueños*»[32].

En segundo lugar, es sabido que la reescritura de un motivo temático conlleva frecuentemente la reiteración de un mismo o parecido léxico y de una formulación retórica similar, fijada con el uso a través del tiempo. Tal característica ha sido señalada como propia del particular *usus scribendi* de Quevedo, muy proclive a reescribir «toda suerte de afirmaciones, conceptos, metáforas, citas, tópicos o motivos tratados por él mismo en obras anteriores»[33].

[30] Al final de *El perro y la Calentura* se presenta una larga lista de «voces vulgares, mal sonantes, humildes, mal significativas, impertinentes, sin decoro, sin gala, misterio ni alusión» que se deben evitar en el habla (ver Espinosa, *Obra en prosa,* pp. 219-228). Al menos las siguientes de esas voces figuran en el *Cuento de cuentos* (van entre paréntesis la página en que aparecen en la obra quevediana y, a veces, la expresión concreta usada por Quevedo, levemente diferente a la recogida en la edición de la obra de Espinosa): a troche moche (trochimoche, 42, 48), mequetrefe (50), cháncharras máncharras (49), zipizape (42), cochitehervite (62), chisgarabís (44), chaque barraque (traquebarraque, 42, 48), usti ni muste (oste ni moste, 54), de pe a pa (46), poner pies en pared (40), con sus once de oveja (42), le baile el agua delante (hacer bailar el agua delante, 38), si no lo ha por enojo (61), [el día] de marras ([la] de marras, 64), como un pino de oro (45), agua de cerrajas (48), erre a erre (46), zascandil (59), hombre machucho de chapa (hombre de chapa, 47; machucho, 44), repantigado (71), metióse de hoz y de coz (entrarse o meterse de hoz y de coz, 57), sus (43), echar el bofe (45), dizque (44), tabahola (50), meter a barato (50), oste (oxte, 67), remoquete (40, 59). En *El perro y la Calentura* también se registran voces y modismos censurados en la *Premática de 1600,* de probable autoría quevediana (ver Quevedo, *Prosa festiva completa,* pp. 147-157): hace hablar una vigüela (la vihuela se lo dice, p. 161 en *El perro y la Calentura* –el número entre paréntesis remite ahora a la página correspondiente de esta obra–), mátalas callando (178), no hay más Flandes (181), lindo pico (182), péname el amor (220), el pie a la francesa (tres pies a la francesa, 221), (preguntar por) Mahoma en Granada (221), vayan comigo (vaya vuestra merced conmigo, 221), la piedra en el rollo (tengo mi piedra en el rollo, 221), beber los vientos (221), tomar negocios a pechos (tomolo a pechos, 221), las de Villadiego (223), nasció en las malvas (no nació en las malvas, 223), Fulano y Zutano (Fulano y Zutano le mostraron dientes, 224), dos al mohíno (224), cuando no me cato (227).

[31] Para ambas citas, ver Rey, 2000, p. 330.

[32] Ver Rey, 2007a, pp. 350-351.

[33] Ver Rey, 2000, p. 317. Por su parte, Fernández Mosquera, 2005, pp. 104-105, señaló que «la coincidencia de asunto y de tratamiento no es infrecuente, como es sabido, en Quevedo. Antes bien, se trata de una característica muy señalada en el escritor. Más curioso puede resultar que dicha coincidencia también se lleve al plano estilístico, aprovechando recursos retóricos idénticos».

En el caso que estamos analizando, la cita de *La pícara Justina* se integra en un pasaje del *Sueño de la Muerte* referido al tipo humano de «los habladores», al que también aludió Quevedo en *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (editada por primera vez en 1650, pero compuesta probablemente hacia mediados de la década de 1630)[34]:

VI. Hablador

> Un hablador plenario que, de lo que le sobra de palabras, a dos leguas pueden moler otros diez habladores, estaba anegando en prosa su barrio, desatada la tarabilla en diluvios de conversación.
>
> Cogiole la Hora y quedó tartamudo y tan zancajoso de pronunciación que, a cada letra que pronunciaba, se ahorcaba en pujos de «be» a «ba» y como el pobre padecía, paró la lluvia con la retención; empezó a rebosar charla por los ojos y por los oídos[35].

A pesar de las diferencias temáticas y expresivas con respecto al pasaje del *Sueño*[36], se repiten, además de algunos conceptos, varias voces en ambos textos: «habladores», «tarabilla», «diluvios» y «pujo(s)». Precisamente, la aparición de esta última palabra bien pudiera ser una huella lingüística del pasaje correspondiente de *La pícara Justina,* cuya evocación en la mente de Quevedo no se manifestaría ya a través de una cita literal (como habría hecho en algunas versiones del *Sueño de la Muerte*), sino de una recreación personal más alejada de esa particular referencia en la novela picaresca.

Por último, si Espinosa hubiese reproducido de manera literal en su curiosa frase la cita que posiblemente leyó en los papeles de su amigo, es probable que hubiese reconocido de manera explícita la autoría quevediana; ya que así lo hizo en los casos de la intercalación del fragmento del *Sueño de la Muerte* en su propia obra y de la edición de las *Cartas del caballero de la Tenaza* al final del libro.

Si todo lo expuesto hasta aquí parece avalar la hipótesis de que esa cita literal de un pasaje de *La pícara Justina* en el *Sueño de la Muerte* se debe a la mano de Quevedo, no será ocioso pasar a presentar ahora algunos datos

[34] Ver Schwartz, 2003, pp. 563-566.

[35] Ver Quevedo, *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* pp. 603-605.

[36] Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Arellano, pp. 401-402: «Luego comenzó a entrar una gran cantidad de gente. Los primeros eran habladores; parecían azudas en conversación, cuya música era peor que la de órganos destemplados. Unos hablaban de hilván, otros a borbotones, otros a chorretadas; otros habladorísimos hablan a cántaros, gente que parece que lleva pujo de decir necedades, como si hubiera tomado alguna purga confeccionada de hojas de Calepino de ocho lenguas. Estos me dijeron que eran habladores diluvios, sin escampar de día ni de noche, gente que habla entre sueños y que madruga a hablar. Había habladores secos y habladores que llaman del río o del rocío y de la espuma, gente que graniza de perdigones. Otros que llaman tarabilla, gente que se va de palabras como de cámaras, que hablan a toda furia. Había otros habladores nadadores, que hablan nadando con los brazos hacia todas partes y tirando manotadas y coces. Otros, jimios, haciendo gestos y visajes. Venían los unos consumiendo a los otros».

que vengan a apoyar la tesis de que este caso no era en absoluto infrecuente en la literatura española áurea, ni único en la obra de Quevedo.

Las relaciones entre obras contemporáneas en la literatura española áurea: algunos ejemplos de citas, intercalaciones y alusiones

El rastreo minucioso en la obra de Quevedo de citas semejantes a la analizada excede el propósito de este artículo, por lo que, para defender nuestra hipótesis, nos valdremos básicamente —aparte de algunos ejemplos que presentaremos aquí por primera vez— de otros aportados previamente por varios estudiosos.

En la literatura española de los siglos XVI y XVII no son pocas las obras que presentan la intercalación de fragmentos más o menos extensos de autoría ajena (habitualmente de escritores prestigiosos), y resultan mucho más frecuentes las alusiones más o menos ocultas a otros autores u obras coetáneos[37]. Prescindiendo de los casos con intención paródica o burlesca, el objetivo perseguido con dichas prácticas literarias no es el intento de hacer pasar por propia la obra ajena, algo imposible cuando ésta, asociada al nombre de un autor conocido en los ambientes literarios y cultos de la época, gozó de bastante difusión y éxito, sino, más bien, rendir un pequeño tributo a ese autor u obra, reconociendo abiertamente su mérito artístico[38].

El prestigio literario de que gozó Quevedo entre sus coetáneos desde muy joven propició indudablemente este tipo de citas e interpolaciones de fragmentos de sus obras, que no siempre iban acompañadas de una referencia explícita a su autoría allí donde se insertaban, como sí ocurrió, en cambio, en los casos ya comentados de sus amigos Espinosa y Jiménez Patón[39]. Esa circunstancia ha motivado el cuestionamiento de la paternidad quevediana de algunos de esos textos; pero, dejando al margen el proble-

[37] Sobre *La pícara Justina,* Rey Hazas, 1977, p. 29, señaló que «la finalidad del libro es obviamente burlesca, solo que se lleva a cabo mediantes jeroglíficos, adivinanzas y alusiones veladas a hechos y personas concretas de tal manera, que a menudo se nos escapa el sentido de ellas».

[38] López Estrada, 1991, p. 75, en referencia a la inserción del fragmento del *Sueño de la Muerte* en *El perro y la Calentura,* comentó: «Creo que hay que entender esta inclusión como un homenaje de Espinosa a Quevedo, con el que quiere indicar que pretende seguir la maestría del amigo que por entonces triunfaba en la Corte de Madrid».

[39] Quizás el peculiar estilo quevediano hacía innecesaria tal indicación para los lectores cultos de la época, «pues ellas proprias [las obras de Quevedo] se traen consigo la recomendación y alabanza y el *Quevedo me fecit,* porque son tales que solo tal autor podía hacer obras de tanta erudición y agudeza, y ellas por tener tanto de entrambas solo podían ser hijas de tal y tan raro ingenio, que si el autor es y debe ser conocido y celebrado por estas obras [los *Sueños*] más que por cuantas ha hecho y se le han impreso hasta hoy en su nombre, ellas también quedan estimadas y calificadas por lo que son con sólo saber (como ya todos saben) que las hizo don Francisco Quevedo» (ver el Prólogo «Al ilustre y deseoso lector», en Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Arellano, 2003, pp. 202-203). En relación con el *Buscón,* Alfonso Rey (2005, p. XXXIII) ha señalado que «No fue fácil repetir lo que podríamos llamar la fórmula de Quevedo […]. Tal vez el *Buscón* no propició imitaciones».

ma de su autoría, lo que nos importa aquí es el procedimiento literario usado en algunas obras de intercalar fragmentos de otras contemporáneas.

Este es el caso, por ejemplo, de los diecinueve primeros artículos de la *Pregmática de aranceles generales* (que consta de un total de cincuenta y cinco), incluidos en 1604 en la segunda parte del *Guzmán de Alfarache,* de Mateo Alemán[40]. Asimismo, varios pasajes de la *Premática del Tiempo,* hoy considerada indudablemente obra de Quevedo, se parafrasean en *El sagaz Estacio* (con fecha del privilegio en 1613) de Salas Barbadillo, y uno de sus ítemes guarda gran semejanza con un pasaje de *Fastiginia. Vida cotidiana en la corte de Valladolid* (1605), de Tomé Pinheiro da Veiga[41]. En esta obra, además, figuran unas *Indulgencias y privilegios concedidos por el amor a los devotos de las monjas,* atribuidas ahí a fray Bernardo de Brito, que son la principal causa de la controversia sobre la autoría quevediana de las *Indulgencias concedidas a los devotos de monjas* (obra escrita entre 1600-1605)[42]. En el caso de otra obra atribuida a Quevedo, la *Premática y reformación deste año de 1620 años,* cuyo texto básico y estructura son anteriores a 1615-1616, existen dos versiones ampliadas impresas en obras de Juan Cortés de Tolosa: los *Discursos morales* (1617, donde Cortés confiesa copiar a otro escritor cuyo nombre no declara) y el *Lazarillo de Manzanares con otras cinco novelas* (1620)[43].

Sobre citas de la poesía quevediana intercaladas en la obra de sus coetáneos sin aludir explícitamente a su autoría, sabemos que Cervantes interpoló de esa manera dos versos de la jácara del Escarramán en el capítulo veintiséis de la segunda parte del *Quijote*[44]. Por su parte, el conde de Villamediana glosó los versos iniciales de esa famosa composición quevediana («Ya está guardado en la trena / tu querido Escarramán») en un poema referido a la prisión de Osuna, protector de don Francisco[45].

Además de este tipo de intercalaciones y citas, en la literatura española áurea se detectan frecuentes alusiones a pasajes o autores coetáneos, cuya huella temática o expresiva es reconocida por diversos críticos en las obras que han sido objeto de su análisis. En estos casos, a pesar de la prudencia exigible a la hora de valorar la posible deuda con respecto a elementos tradicionales o folclóricos, que habría que deslindar cuidadosamente, la presencia de referencias más o menos veladas y de todo tipo de coincidencias entre obras coétaneas resulta evidente para algunos estudiosos.

[40] Ver Azaustre, 2007c, p. 67.

[41] Para ambos casos, ver Azaustre, 2007c.

[42] Ver Azaustre, 2007b.

[43] Ver Arellano, 1985, pp. 221-229.

[44] Ver Pérez Cuenca, 2006, pp. 195-196. Concretamente, se trata de los versos 55 y 56 de la «Carta de Escarramán a la Méndez» (ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, p. 263, núm. 849). Esta cita supone, para Rey Hazas, un «pequeño homenaje a Quevedo» (2008, p. 218).

[45] En Villamediana, «las referencias a sus aventuras prostibularias [de Osuna] se mezclan maliciosamente con la alusión a uno de los personajes literarios más celebrados de Quevedo, el jaque Escarramán, […]: "A Osuna dice que dan / cual el delito la pena; / que no es mucho esté en la trena, / siendo en todo Escarramán"» (Pedraza, 2008, p. 187).

Así, Isabel Pérez Cuenca (2006) y Antonio Rey Hazas (2008) han demostrado la existencia de varias huellas de la obra de Quevedo en la de Cervantes: sus *Privilegios, ordenanzas y advertencias que Apolo envía a los poetas españoles* añadidos en la *Adjunta* en prosa al *Viaje del Parnaso* (impreso en 1614) siguen como modelo estructural e incluso retórico la *Premática del desengaño contra los poetas güeros* (escrita hacia 1605) de Quevedo; el recuerdo del *Buscón* se refleja en el *Coloquio de los perros*[46], en el entremés *El rufián viudo* (posiblemente escrito hacia 1611-1612)[47] y en la segunda parte de *El Quijote* (1615), donde «no hay duda de que Cervantes, sensible a su grandeza literaria, quiere hacer, ahora sí, un homenaje explícito a la pluma quevedesca en su retrato de Clara Perlerina [cap. 47], que no pierde de vista el [retrato del dómine Cabra] de *El Buscón*»[48]; y el escritor de Alcalá de Henares convierte a Escarramán en personaje del entremés citado, donde continúa su historia en el mismo lugar en que lo había dejado Quevedo en su jácara[49].

Por otra parte, en las novelas de temática picaresca los críticos no han dejado de señalar coincidencias significativas con respecto a obras coetáneas precedentes en el tiempo. Así, en el caso de *La pícara Justina* se ha subrayado su dependencia con respecto al *Guzmán de Alfarache* o a la *Silva de varia lección* de Pedro Mejía[50]. En cuanto al *Buscón,* aunque no hay seguridad a la hora de establecer este tipo de relaciones con otros relatos picarescos, algunos estudiosos han detectado huellas directas, por ejemplo, de *El Guitón Onofre* (1604) o de *La pícara Justina* (1605)[51].

Dejando al margen la polémica sobre posibles influencias en el *Buscón,* la obra de Quevedo ha carecido tradicionalmente de estudios monográficos que abordaran en profundidad este interesante y productivo terreno de las relaciones con sus coetáneos. Sin embargo, los magníficos trabajos parciales que hasta ahora han tratado esta cuestión, también han detectado ahí alusiones explícitas a obras contemporáneas y coincidencias temáticas o expresivas bastante llamativas con algunas de ellas.

Así, las lecturas que Quevedo hizo de la obra cervantina dejaron huella, al menos, en *La Hora de todos* (en la aposición a «Marte, don Quijote de las deidades»), en la *Sátira contra Francisco Morovelli de la Puebla* (donde se compara a Morovelli con el ingenioso hidalgo a causa de sus

[46] Rey Hazas, 2008, p. 217: «Es evidente que Cervantes tenía *El Buscón* delante cuando acababa la redacción del *Coloquio,* […] y no es disparate pensar que el *Coloquio* sea de esas fechas, en torno a 1605, aunque sin duda fue revisado después».

[47] Sobre los paralelismos entre Trámpagos, un personaje del entremés cervantino, y el esgrimidor del *Buscón,* ver Pérez Cuenca, 2006, pp. 198-200 y Rey Hazas, 2008, pp. 217-219.

[48] Ver Rey Hazas, 2008, p. 221.

[49] Ver Pérez Cuenca, 2006, pp. 196-197.

[50] Ver Rey Hazas, 1977, pp. 25-28; 2003, p. 236; y Navarro Durán, 2007, pp. 15-19.

[51] Sobre esta cuestión, en general, ver Rey, 2007b, pp. 61-63, y Rey, 2005, pp. XXXII-XXXIII. Para un resumen de la polémica suscitada sobre la posible influencia de *El Guitón,* ver Cabo, 1988, pp. 15-19. Sobre las huellas de *La pícara Justina* en el *Buscón,* ver Navarro Durán, 2007, pp. XXXIII-XXXV.

múltiples desatinos), en el romance burlesco que lleva el epígrafe «Testamento de don Quijote» (núm. 733 en *Obra poética*), en *La Perinola* (donde Quevedo expresa un juicio elogioso sobre las *Novelas ejemplares*) y en el *Buscón* (ya que Pablos de Segovia cabalga en un jumento al que llama «rucio de la Mancha»)[52]. Precisamente, en relación con este último relato, conviene recordar que Quevedo alude directamente en su texto a la obra de Luis Pacheco de Narváez sobre el arte de la esgrima, *Grandezas de la espada* (1600), para burlarse de su autor a través del espadachín ridículo, del «diestro verdadero»[53].

En cuanto a la faceta más sermonaria de la obra de Quevedo, reflejada, por ejemplo, en sus memoriales y tratados religiosos, los críticos han señalado reiteradamente las estrechas relaciones, cuando no dependencias directas, con respecto a obras de destacados oradores y figuras coetáneas del ámbito religioso, como fray Hortensio Paravicino o el jesuita Juan de Pineda[54].

Por nuestra parte, también hemos detectado alguna curiosa coincidencia entre obras en prosa de Quevedo y otras de sus contemporáneos. En *La pícara Justina* (1605), en la Introducción general intitulada «La melindrosa escribana», número primero, se lee:

> Y entenderéis el cómo si os cuento un cuento que puede ser cuento de cuentos[55].

El recuerdo de la obra quevediana homónima, escrita en 1626 y editada en 1628, resulta inevitable[56]. En el rastreo del uso de este sintagma en la tradición literaria previa a *La pícara Justina* a través del *CORDE*, no he localizado ninguno que se corresponda con el significado de «relación o noticia en que se mezclan varias que hacen perder el hilo de la principal» (*Aut*), como sí ocurre en los relatos picaresco y quevediano. Los usos anteriores remiten a su acepción como término aritmético, equivalente a 'innumerables, muchísimos': «El número que se produce por la multiplicación de un cuento[57] por otro: y se expresa con la unidad

[52] Sobre todo ello, ver Pérez Cuenca, 2006, pp. 201-206 y Rey Hazas, 2008, pp. 223-227.

[53] Pasaje recordado por Pérez Cuenca en su estudio, 2006, pp. 199-200.

[54] García de la Concha, 1982, p. 193: «A don Francisco se le va con frecuencia la mano al copiar; cuando en el libro de *La constancia y paciencia,* en la duda sobre si debe leerse *celte* o *certe* en un pasaje bíblico, Quevedo dice que "en una biblia que yo tengo de vitela manuscrita, cuando no había impresión, está escrito *celté*", está traduciendo a Pineda». Sobre las llamativas coincidencias entre algunos sermones de Paravicino y la *Execración contra los judíos,* ver Fernández Mosquera, 2005, pp. 152-174.

[55] Ver *La pícara Justina,* p. 88.

[56] En relación con el título *Cuento de cuentos,* Azaustre anotó: «A pesar de las semejanzas en el título, no parece que *Lo cunto de li cunti,* de Giambattista Basile, sea antecedente de la obra de Quevedo: el texto italiano se publicó en 1634, no se conocen manuscritos anteriores, y no se trata de una colección de frases hechas, sino de una colección de cuentos y facecias populares» (ver Quevedo, *Cuento de cuentos,* p. 43, n. 32).

[57] «El número que se produce por la multiplicación de cien mil por diez: y se escribe con la unidad y seis ceros. Es lo mismo que millón» (*Aut*).

y doce ceros» (*Aut*). Se trata de casos como el recogido en una *Carta de Colón a los Reyes* (1494): «es acá más un cavallo que una fortaleza, que, aunqu'esta gente sea cobarde, es inumerable, que creo que haya d'ellos cuento de cuentos»[58].

Asimismo, en otro fragmento de la Introducción general de *La pícara Justina,* número segundo, se alude a unas mujeres melindrosas, pretendidamente cultas, que evitan algunos nombres corrientes usando otros que «debieron de hallar» en el diccionario de Calepino:

> No digo yo saya, pero a poder de miel cerotera entraremos en tantas mudas que mudemos el pellejo como la culebra o ciliebra, que así la llaman unas benditas de mi barrio, que llaman a las zapatillas, daifas; a las ligas, tenedorcillos; a las calzas, taleguillas; al faldellín, cerco menor; a las piernas, listoncillas; al culantro, cilantro; a las turmas del carnero, hígado blanco, y usan otros nombres a este tono que les debieron de hallar en la calepina machorra[59].

De nuevo, resulta inmediata la relación de este pasaje, en cuanto a su *inventio,* con otro texto quevediano, *La culta latiniparla,* cuya fecha de redacción se sitúa en torno a 1629. Esta obra, precisamente, va dirigida «a doña Escolástica Poliantea de Calepino» e instruye a las mujeres cultas y hembrilatinas en el uso de una oscura «jerihabla» culterana[60]. En este caso, no obstante, considero que ambas obras se enmarcan en una tradición literaria común con la que también se midió Quevedo, conociendo seguramente sus precedentes literarios contemporáneos.

Otro caso semejante parece ser el que se encuentra al comienzo del pasaje referido a los habladores en el *Sueño de la Muerte,* donde se llevó a cabo una pequeña adición en la *princeps* frente a la lectura de los manuscritos.

Manuscritos[61]*:*

> Luego empezó a entrar una gran camarada de gente; los primeros eran habladores y parecían azudas en conversación.

Edición príncipe[62]*:*

> Luego comenzó a entrar una gran cantidad de gente. Los primeros eran habladores; parecían azudas en conversación, cuya música era peor que la de órganos destemplados.

Este fragmento, reflejo de una original recreación quevediana de un motivo temático presente ya en la tradición literaria, guarda, sin embar-

[58] Ver *CORDE,* en busca de «cuento(s) de cuentos», ‹http://www.rae.es› [octubre de 2008].

[59] Ver *La pícara Justina,* p. 116.

[60] Un ejemplo: «Al paje llamará "intonso". "Está inmediata", para decir "está cerca". Por no decir: "estoy al cabo", dirá: "ya agonizo", y Dios la oiga. A las medias llamará "no enteras". "Circundada" dirá, no cercada» (Quevedo, *La culta latiniparla,* pp. 112-113).

[61] Ver Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, 1993b, p. 327.

[62] Ver Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Arellano, 2003, p. 401.

go, llamativas coincidencias léxicas con obras contemporáneas previas, como son la *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), de Vicente Espinel, y *El guitón Onofre* (1604), de Gregorio González.

Vida del escudero Marcos de Obregón:

> El hablar con moderación regala el oído, cría voluntad y amor en quien lo oye, y hace una armonía en el oyente, que no hay cuatro voces concertadas que así lo suspendan.
>
> Mas ¿qué fuera de la música de voces si no hubiera lengua que pronunciara las sílabas y formara los puntos? Parecieran los músicos vacas en acequias o azudas en procesión. Y aunque yo use mal del precepto que doy en hablar poco, no puedo dejar de condenar un género de gentes que, en comenzando a hablar, son como rueda de cohetes, que hasta que ha despedido toda la pólvora no para[63].

El Guitón Onofre:

> aunque no hay hombre tan loco que solo hable mucho, no parecía, cuando lo dejé, su lengua sino tarabilla. Más armonía metía que una capilla de Toledo, aunque no tan concertada[64].

El símil aplicado por Quevedo a los habladores, «parecían azudas en conversación», reproduce casi literalmente una parte de la frase de Espinel: «Parecieran [...] azudas en procesión». Además, la palabra «música» está presente también en el texto de la *Vida del escudero* y se alude a ella en *El Guitón* a través de la voz «armonía», y su carácter «destemplado» se expresa en los textos anteriores al quevediano a través de una misma negación, «[armonía o voz] no concertada». Por otra parte, la alusión a la música de «órganos» en el *Sueño* parece concordar con la de «una capilla de Toledo» en *El Guitón*. Por último, más sorprendente resulta, si cabe, la presencia de la expresión «gentes que» en la obra de Espinel, cuando aparece repetida hasta cuatro veces en singular, «gente que», en el fragmento referido a los habladores en la edición príncipe de los *Sueños*[65].

A la vista de la originalidad estilística mostrada frente a otros textos contemporáneos, no parece que esa breve adición en la príncipe, «cuya música era peor que la de órganos destemplados», pueda ser atribuida a un copista, cajista, impresor o editor del texto de los *Sueños,* sino a la aguda pluma de Quevedo. Quizás convenga recordar ahora que tal adición se sitúa solo dos líneas antes de la cita de *La pícara Justina* insertada también en la primera edición.

Asimismo, Quevedo parece tener presentes ciertas expresiones usadas previamente por autores coetáneos en su clasificación posterior de habladores «a cántaros» y «del rocío»:

[63] Ver Espinel, *Vida del escudero Marcos de Obregón,* vol. 1, pp. 273-274.

[64] Ver González, *El Guitón Onofre,* p. 160.

[65] Sobre el uso de *gente que* en este texto quevediano, ver más adelante «El modo de insertar el pasaje de *La pícara Justina* en el *Sueño de la Muerte*».

Instrucción de predicadores (1605, impr. 1617):

> el predicador, que es la nube que llueve doctrina del Cielo, unas veces ha de llover a cántaros y otras veces a gotas como rocío, conforme al auditorio y a su capacidad, delicadeza o grosería[66].

Si atendemos a la poesía de don Francisco, Jauralde ha señalado sus réplicas en verso y sus originales emulaciones de poemas gongorinos previos, a los que «se rinde homenaje —todo lo oblicuo y malintencionado que se quiera—», reconociendo prudentemente «que resulta más fácil admitir que Quevedo recogió temas y modos gongorinos abundantemente para elaborar sobre ellos sus propios romances, aunque sea más aventurado señalar otras comuniones de detalle»[67]. También refleja una necesaria cautela en este terreno Alfonso Rey, al señalar que «las numerosas similitudes —temáticas, métricas e incluso léxicas— entre Rioja y Quevedo merecen un estudio que ponga de relieve la dirección en que se produjo la influencia de uno sobre otro, porque no parece probable que todas la coincidencias entre los dos poetas se deban a la casualidad o a unas fuentes comunes»[68]. Además, este estudioso presentó un ejemplo de recreación personal de Quevedo a partir de unas *Octavas sobre la Verdad y Dios* de Francisco de Aldana[69], donde, pese a la original síntesis efectuada por el autor de la *Epístola satírica y censoria,* se detecta un verso casi literal del poeta renacentista: «y la Verdad y Dios, Dios verdadero» (v. 18 de las octavas)[70] reaparece en la *Epístola* con la presencia del verbo omitido por Aldana, «Son la verdad y Dios, Dios verdadero» (v. 16). Por otra parte, Felipe Pedraza ha presentado una prueba evidente más de que Quevedo no solo leía atentamente a sus coetáneos, sino que los tenía muy presentes a la hora de componer sus propios poemas; puesto que insertó en las redondillas que empiezan «Yo soy aquel delincuente» (núm. 811) una cita de unos versos de cabo roto atribuidos a Villamediana:

> Hoy me hace glorioso ya
> y antaño él propio cantó:
> «Don Rodrigo Calderó-,
> mira el tiempo cómo pa-».

La copla atribuida a Villamediana dice así:

> Don Rodrigo Calderó-,
> atiende al tiempo que pa-,

[66] Ver Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores,* p. 93.

[67] Ambas citas en Jauralde, 1998, p. 914; sobre las relaciones entre Quevedo y Góngora, ver pp. 899-924.

[68] Ver Rey, 1995, p. 222. Sobre estas similitudes, también comenta en otro lugar: «Si existió imitación, tendríamos un claro ejemplo, o de superación por parte de Quevedo, o de empobrecimientos por parte del poeta sevillano» (Rey, 2007b, p. 61, n. 144).

[69] Ver Rey, 1995, pp. 216-217.

[70] Este es su contexto de aparición: «Dios mismo es la Verdad y ella Dios mismo, / y la Verdad y Dios, Dios verdadero» (vv. 17-18).

saca el dinero de ca-,
y echa tu barba en remó-[71].

Por supuesto, la inserción de la cita en estos versos de Quevedo no se realiza de la misma manera que en el pasaje del *Sueño de la Muerte* al que se aludía páginas atrás, pero el aprovechamiento de una cita literal de una obra ajena y contemporánea sí lo es.

Quizá ese caso particular del *Sueño* no sea el modo habitual de citar a otros autores coetáneos en la obra de Quevedo; pero, a la vista de casos como el de Cervantes, quien intercaló literalmente dos famosos versos quevedianos en la segunda parte de *El Quijote* sin explicitar su autoría, ese procedimiento no debió de ser infrecuente en la literatura española áurea, rica en alusiones y referencias que probablemente se nos escapan desde la distancia temporal y cultural que nos separa de esos autores y obras.

La pícara Justina: su valor literario y difusión

Si la inserción en una obra de fragmentos ajenos pertenecientes a un autor coetáneo implicaba frecuentemente un homenaje a su valía artística (como hicieron con la obra quevediana Espinosa, Jiménez Patón o Cervantes), para defender la hipótesis razonable de que fue Quevedo quien intercaló un pasaje de *La pícara Justina* en el *Sueño de la Muerte*, convendrá revisar la valoración literaria que los críticos han hecho de esa novela picaresca y la difusión de que gozó en la época. Así, podremos tener más datos que nos inclinen a pensar si a los ojos de don Francisco esa obra era merecedora o no de ese pequeño reconocimiento.

Según Rey Hazas,

> aparte el incuestionable valor que la obra tiene para la historia de la lengua española, reconocido ya por Mayans y Siscar en 1735 («En cuanto al estilo, me parece éste el primer español que, dejando la propiedad y gravedad de nuestra lengua, abrió el nuevo camino de inventar por capricho, no solo vocablos, sino modos de hablar»), es también evidente su alto nivel estilístico y su importancia, por eso, en la pugna diacrónico-literaria por conseguir un medio de expresión cada vez más rico[72].

El estilo del autor de *La pícara Justina* se caracteriza por su dominio absoluto de las técnicas conceptistas: disemia o anfibología de las frases y vocablos usados, abundantes «juegos de palabras basados en un poderoso ingenio relacionante», «homofonías y metáforas que relacionan

[71] Ver Pedraza, 2008, pp. 190-191.

[72] Ver Rey Hazas, 1977, pp. 37-38. Para Navarro Durán (2007, pp. XLIV-XLV), «Baltasar Navarrete [a quien atribuye la autoría de la novela] tenía un dominio extraordinario de la lengua» y su ingenio «no brilla en la construcción novelística, sino en esporádicos momentos sin acción, en donde los juegos verbales se encadenan a partir de un motivo». Por su parte, Jauralde (2001, p. XXXV) señaló que en este relato picaresco «se percibe un aliento artístico y una capacidad expresiva fuera de lo común, que van dejando entrever la complejidad de una obra tan interesante como poco estudiada».

elementos de difícil unión»[73]. Por ello, la calidad literaria de esta novela reside en su original tratamiento de la lengua a través de continuas agudezas, alusiones, burlas, chistes y sátiras. Tal estilo puede llegar a recordar, incluso, «al mejor Quevedo»[74].

Precisamente, estas características explicarían «el éxito de *La pícara Justina* y la gran cantidad de ediciones que ha tenido», hasta tal punto que esta novela «fue de rabiosa moda» en su época, cuando el público aristocrático al que de manera especial iba dirigida descifraría y disfrutaría de sus alusiones y burlas veladas[75]. De esta manera, el original dominio idiomático en esa obra probablemente conllevó una marca de estilo propia de su autor, reconocible en los ambientes literarios y cultos de la época.

Además, el pasaje concreto en el que se alude a Calepino, «como si hubiera tomado alguna purga confeccionada de hojas de Calepino de ocho lenguas», no debió de pasar desapercibido a otros autores coetáneos, conscientes de la originalidad de tal tratamiento burlesco en la referencia a Ambrosio Calepino, al que hasta entonces se citaba mayoritariamente como autoridad en el conocimiento del latín o en simple alusión metonímica a su diccionario[76]. Ese hallazgo estilístico tuvo continuación en fechas posteriores, a través de frecuentes referencias a Calepino que siguieron explorando sus posibilidades conceptistas[77]. Asimismo, el éxito de que gozó esa cita concreta del relato picaresco parece confirmarse con su presencia en el *Diccionario de Autoridades,* ejemplificando un uso metafórico de la voz *pujo*[78].

[73] Ver ambas citas en Rey Hazas, 1977, pp. 38-39.

[74] Ver Rey Hazas, 1977, p. 40.

[75] Para las citas, ver Rey Hazas, 1977, pp. 16 y 45, respectivamente.

[76] Ver algunos ejemplos tomados del *CORDE*: «Lo que yo, como vuestro amigo, quiero reprehenderos, porque me parece digno de reprehensión, es que siendo español, y escribiendo a una dama española, y de tales prendas que os obligan a grandísima consideración, uséis de ciertos vocablos italianos, inusitados y remotos, que en Alba no los conocerá ni Galbán, ni aun Lanzarote, y será menester que si la señora Duquesa quiere, por pasatiempo, leer vuestro libro, tenga delante un vocabulario o Calepino con que los construya, o un intérprete que se los declare», Hurtado de Mendoza, *Carta* [Cartas del Bachiller de Arcadia al capitán Salazar], c. 1550; «Y también [a] Ambrosio Calepino, en su Diccionario, le parece esta manera de contar de *aera* tener este origen; y sus palabras, en la dictión *aera,* son estas siguientes: *Astrologi*» (Pedro Mejía, *Silva de varia lección,* 1540-c. 1550).

[77] «El bellacón sacó la bota de vino añejo de Ciudad Real, de más hojas que un Calepino», *Vida del escudero Marcos de Obregón* (1618), vol. 1, p. 216; «No hay Calepino tan copioso de lenguas como el vino añejo de un buen país» (*Don Diego de Noche* (1620), p. 55); Quevedo dirige *La culta latiniparla* a doña Escolástica Polyanthea de Calepino y escribe en la *Aguja de navegar cultos:* «Con esto y con gastar mucho Calepino sin qué ni para qué, serás culto, y lo que escribieres oculto», p. 476 de la edición del *Libro de todas las cosas y otras muchas más;* «tomando un Calepino de tragos, en poco espacio, pensando hablar romance, hablaba un latín tan corrompido», *La vida y hechos de Estebanillo González* (1646), p. 25. (Salvo la primera, tomo las citas de la edición de Arellano, en Quevedo, *Sueños y discursos,* 2003, p. 401, n. 1023).

[78] Este dato, junto a la ausencia en vocabularios de la época de una expresión corriente en el habla asociada a Calepino, llevó a Azaustre, 2004, p. 188, a comentar que todo «apunta a que la frase procede de este relato picaresco donde, como en la obra de Quevedo, menudean los juegos verbales y agudezas».

Por todo ello, la cita de *La pícara Justina* insertada en el *Sueño de la Muerte,* que tantos años se ha tardado en reconocer, seguramente sería detectada sin gran dificultad por los lectores cultos del siglo XVII, a los que, claro está, no se les querría hacer pasar por obra de Quevedo.

El modo de insertar el pasaje de *La pícara justina* en el *Sueño de la muerte*

Quien haya intercalado esa cita de la novela picaresca en el *Sueño de la Muerte* demostró gran ingenio y sutileza mental en ese proceso; pues, en el extenso texto de los cinco *Sueños* que se editaron juntos por primera vez en 1627, por el que desfila una gran variedad de tipos morales y sociales, escogió justamente para su inserción el único pasaje largo referido a los habladores y, dentro de estos, el subtipo de «habladorísimos», en el que encaja a la perfección Justina, la protagonista de la novela en cuestión, caracterizada, sobre todo, por «su condición de parlera, de continua e impenitente habladora»[79].

Por otra parte, esa intercalación en el *Sueño de la Muerte* supuso una leve variación en el inicio de la cita de *La pícara Justina:* de «llevaba un pujo de decir necedades» pasó a «gente que parece que lleva pujo de decir necedades». La expresión *gente que* ya figuraba tres veces en el fragmento de los habladores que recogen las versiones manuscritas, encabezando tres miembros paralelísticos y anafóricos («gente que hablan entre sueños y madrugan al hablar», «gente que graniza de perdigones» y «gente que se van de palabras como de cámaras»), pero colocados todos después del que se insertó en la edición príncipe. Por lo tanto, la persona que intercaló la cita, modificándola, no lo hizo de manera más o menos mecánica, después de haber visto la anáfora *gente que,* sino que realizó esa tarea necesariamente después de leer el texto que venía a continuación, retocando el pasaje premeditadamente. Veámoslo en los textos.

Manuscritos[80]*:*

> Luego empezó a entrar una gran camarada de gente; los primeros eran habladores y parecían azudas en conversación. Unos hablaban de hilván, otros a borbotones, otros a chorrotadas; otros, habladorísimos, hablaban a cántaros; éstos me dijeron que eran habladores diluvios sin escampar de día ni de noche, gente que hablan entre sueños y madrugan a hablar. Había habladores secos y habladores que llaman del rocío y de la espuma, gente que graniza de pedregones. Otros se llaman tarabillas, gente que se van de palabras como de cámaras, y que hablan a toda furia. Había otros habladores nadadores, que hablaban nadando con los brazos hacia todas partes, tirando manotadas y coces. Otros, jimios, haciendo gestos y visages. Venían los unos consumiendo los otros.

[79] Rey Hazas, 1977, p. 23.

[80] Cito por la edición de Crosby que moderniza la grafía de los manuscritos (ver Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Crosby, 1993b, pp. 327-328).

Edición príncipe[81]*:*

> Luego comenzó a entrar una gran cantidad de gente. Los primeros eran habladores; parecían azudas en conversación, cuya música era peor que la de órganos destemplados. Unos hablaban de hilván, otros a borbotones, otros a chorretadas; otros habladorísimos hablan a cántaros, gente que parece que lleva pujo de decir necedades, como si hubiera tomado alguna purga confeccionada de hojas de Calepino de ocho lenguas. Estos me dijeron que eran habladores diluvios, sin escampar de día ni de noche, gente que habla entre sueños y que madruga a hablar. Había habladores secos y habladores que llaman del río o del rocío y de la espuma, gente que graniza de perdigones. Otros que llaman tarabilla, gente que se va de palabras como de cámaras, que hablan a toda furia. Había otros habladores nadadores, que hablan nadando con los brazos hacia todas partes y tirando manotadas y coces. Otros, jimios, haciendo gestos y visajes. Venían los unos consumiendo a los otros.

El ingenio artístico y el modo de actuar en la inserción de la cita no parecen, pues, los propios de un copista, cajista, impresor o simple editor del siglo XVII.

Conclusión

¿A quién atribuir, entonces, esa intercalación? A quien apuntan todos los datos expuestos en este trabajo: al propio Quevedo[82], quien quizás ya en los papeles que le dejó a su amigo Espinosa en 1624 habría realizado a través de esa cita un pequeño reconocimiento al ingenio verbal de *La pícara Justina*. Y tal homenaje, dado el éxito de ese pasaje concreto, no habría pasado desapercibido a otros escritores y lectores cultos de la época.

Puede ser que esta no sea la manera más frecuente en la obra de Quevedo de aludir a obras contemporáneas, (aunque tal vez eso solo suceda ante los ojos de lectores del siglo XXI que leen a un autor del XVII), pero sí era un procedimiento relativamente habitual en la literatura española áurea, de la que en absoluto permaneció al margen don Francisco, como prueban sus indiscutibles alusiones a la obra cervantina o sus citas literales de Villamediana y Pineda.

Bibliografía

Arellano, I., «La prematica de 1620 de Quevedo: textos e hipótesis», *Revista de Literatura,* 47, 94, 1985, pp. 221-237.

Aut, véase *Diccionario de Autoridades.*

Azaustre Galiana, A., «Un pasaje de *La pícara Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte*», *Boletín de la Real Academia Española,* 84, 290, 2004, pp. 179-190.

[81] Cito por la edición crítica de Arellano (ver Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. Arellano, 2003, pp. 401-402).

[82] Compartimos, por lo tanto, la opinión de Alfonso Rey (2000) sobre la autoría de gran parte de las variantes redaccionales en la obra quevediana; extensible también, a mi juicio, al caso analizado en estas páginas.

Azaustre Galiana, A., «Autoría y fecha» y «Fuentes y su filiación», en F. de Quevedo, *Cartas del caballero de la Tenaza,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007a, vol. 2, t. 1, pp. 211-221.

Azaustre Galiana, A., «Autoría y fecha», en F. de Quevedo, *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza, y indulgencias que le mandaron escribir, en ínterin que vacan mayores cargos, concedidas a los devotos de monjas,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007b, vol. 2, t. 1, pp. 149-152.

Azaustre Galiana, A., «Autoría y fecha», en F. de Quevedo, *Premática del Tiempo,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007c, vol. 2, t. 1, pp. 67-68.

Cabo Aseguinolaza, F., «Introducción», G. González, *El Guitón Onofre,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Salamanca, Almar, 1988, pp. 9-49.

Cascales, F., *Tablas poéticas,* ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa-Calpe, 1975.

CORDE, Corpus Diacrónico del español, dir. G. Rojo, Madrid, Real Academia Española, 2008 (consulta en línea, ‹http://www.rae.es›).

Covarrubias Orozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. F. Maldonado revisada por M. Camarero, Madrid, Castalia, 1994.

Crosby, J. O., «Registro de manuscritos e impresos», en F. de Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993a, vol. 1, pp. xvii-xxv.

Crosby, J. O., «Variantes de *El sueño de la Muerte*» en F. de Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993b, vol. 1, pp. 629-715.

Crosby, J. O., «Descripciones bibliográficas: Impresos», en F. de Quevedo, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993c, vol. 1, p. 777.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Espinel, V., *Vida del escudero Marcos de Obregón,* ed. M.ª S. Carrasco Urgoiti, Madrid, Castalia, 1972, 2 vols.

Espinosa, P., *Obra en prosa,* ed. F. López Estrada, Málaga, Diputación Provincial, 1991.

Fernández Mosquera, S., *Quevedo: reescritura e intertextualidad,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.

García de la Concha, V., «Quevedo exégeta y moralista: comentario y discurso sobre el Job», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 187-211.

González, G., *El Guitón Onofre,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Salamanca, Almar, 1988.

Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Jauralde, P., «Introducción», en *La novela picaresca,* ed. P. Jauralde, Madrid, Espasa, 2001, pp. XI-XLVI.

López de Úbeda, F., *La pícara Justina,* ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977, 2 vols.

López Estrada, F., «Capítulo II. La obra en prosa. 3. La novela peregrina *El Perro y la Calentura*», en Espinosa, P., *Obra en prosa,* ed. F. López Estrada, Málaga, Diputación Provincial, 1991, pp. 54-81.

Madroñal, A., «Un fragmento oculto de Quevedo en el *Discurso de los tufos,* de B. Jiménez Patón», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 335-340.

Navarro Durán, R., «Introducción», en *Novela picaresca,* ed. R. Navarro Durán, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 2007, vol. 3, pp. XI-XLIX.

Nieto Jiménez, L. y Manuel Alvar Ezquerra, *Nuevo tesoro lexicográfico del español (s. XIV-1726),* Madrid, Arco Libros, 2007, 10 vols.

Nuevo tesoro lexicográfico del español, ver Nieto Jiménez.
Pedraza Jiménez, F. B., «Quevedo y Villamediana: afinidades y antipatía», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 175-199.
Pérez Cuenca, I., «Cervantes y Quevedo», en *Cuatro siglos os contemplan: Cervantes y el Quijote,* Madrid, Eneida, 2006, pp. 189-211.
Quevedo, F. de, *Cuento de cuentos,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 19-77.
Quevedo, F. de, *La culta latiniparla,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 79-117.
Quevedo, F. de, *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* ed. L. Schwartz, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 2, pp. 561-810.
Quevedo, F. de, *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 1, pp. 429-477.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, 1999, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993a, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993b.
Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. I. Arellano, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 185-467.
Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.
Rey, A., «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 309-344.
Rey, A., «Estudio preliminar», en F. de Quevedo, *La vida del Buscavida, por otro nombre don Pablos,* ed. A. Rey con la colaboración de A. García Fuentes, Santander, Sociedad Menéndez Pelayo-Biblioteca Menéndez Pelayo, 2005, pp. XI-XXXVI.
Rey, A., «El soneto de Quevedo "¡Qué perezosos pies, qué entretenidos" en dos contextos diferentes: *Juguetes de la niñez* (1631) y *El Parnaso español* (1648)», *Romanische Forschungen,* 119, 2007a, pp. 346-353.
Rey, A., «Introducción al volumen II. Relato picaresco», en F. de Quevedo, *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007b, vol. 2, t. 1, pp. 32-63.
Rey Hazas, A., «Introducción», en *La pícara Justina,* ed. A. Rey Hazas, Madrid, Editora Nacional, 1977, vol. 1, pp. 9-45.
Rey Hazas, A., «Sobre Quevedo y Cervantes», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 201-229.
Rodríguez Cáceres, M., «El manuscrito *Aldecoa:* un testimonio desconocido y completo del *Sueño de la Muerte*», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 227-257.
Rodríguez Cáceres, M., «*Hospederías Reales,* otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 373-387.
Schwartz, L., «Fecha» en F. de Quevedo, *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* ed. L. Schwartz, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 2, pp. 563-566.
Terrones del Caño, F., *Instrucción de predicadores,* ed. F. G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

Un nuevo códice con obras de Quevedo en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona

Ramón Valdés Gázquez
Universidad Autónoma de Barcelona

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 13, 2009, pp. 389-426]

Fernando Plata ha señalado con mucho acierto el obstáculo que implica la insatisfactoria *recensio* de los testimonios a la hora de editar la poesía de Quevedo. Revistas como esta que el lector tiene en sus manos, en su calidad de foro de quevedistas, pueden facilitar al menos la concentración y comunicación de noticias de nuevos manuscritos, y de hecho, con ese espíritu se han ido publicando trabajos de Fernando Plata, García Valdés o más recientemente los valiosísimos hallazgos de Rodríguez Cáceres[1]. Quién sabe si la profusión de este tipo de noticias que se viene experimentando últimamente no justificaría por sí misma una sección titulada «Noticias sobre bibliografía primaria», en que tuvieran cabida no sólo artículos como éstos, sino también breve referencia de cualquier novedad al respecto allende estas páginas[2].

Cuando la excelencia en la edición de los textos, merced a una combinación de iniciativas públicas y privadas, colectivas e individuales, ha alcanzado en el ámbito de nuestro Siglo de Oro unas cotas difícilmente imaginables hace unos pocos años, en los que nuestros colegas de otras filologías nos sacaban los colores ante el lamentable estado en que seguíamos leyendo y estudiando los textos de nuestros clásicos, aún seguimos teniendo una clara asignatura pendiente y que debería considerarse hasta cierto punto previa: la bibliografía. Después de haber sentado unas excelentes bases en el ámbito de la filología hispánica José Simón Díaz, lo cierto es que a día de hoy todavía estamos esperando, en

[1] Plata, 2000; García Valdés, 2000 y Rodríguez Cáceres, 2007 y 2008. De esta última, debe añadirse el artículo que ahora aparece en este mismo número de *La Perinola*.

[2] El artículo de Gotor, 2000, sobre el códice que contiene una copia del *Sueño del juicio final* que podría ser tan temprana (e importante) como la de Girolamo de Sommaia, es noticia suficientemente relevante como para merecer eco también aquí tras su publicación en el homenaje a Luisa López Grigera.

RECIBIDO: 3-09-2008 / ACEPTADO: 19-09-2008

casos tan importantes como el de Quevedo, una bibliografía completa, un censo de manuscritos, ediciones y ejemplares antiguos. Y no es el único, más bien al contrario. Esa es la situación también, por poner otro ejemplo de similar calibre, de Lope de Vega, para el que esperamos la deseada bibliografía de Maria Grazia Profeti, que ya demostró su rigor exhaustivo con Juan Pérez de Montalbán[3]. Dependemos tal vez demasiado, de nuevo, de iniciativas personales y excepcionales. Gracias a Germán Vega contamos ahora con una bibliografía completa de las comedias sueltas de teatro áureo. También esperamos ansiosos la inminente publicación del anunciado *Diccionario filológico de Literatura española (siglos XVI-XVII)* dirigido por Pablo Jauralde Pou (tal vez cuando se publiquen estas líneas ya en las librerías). Volviendo a Quevedo, hubo que esperar al esfuerzo de Isabel Pérez Cuenca y al año 1997 para tener un catálogo completo de los manuscritos que se hallaban en la Biblioteca Nacional de España. Con todo, es mucho todavía lo que queda por hacer y por eso es de temer que los manuscritos de Quevedo, por la abundante transmisión de su obra por dicho cauce, vayan goteando incesantemente. Y habrá que celebrarlo, claro; incluso a pesar de que esos manuscritos contengan textos ya editados con todo el rigor exigible. Editar la obra completa de Quevedo era una tarea inaplazable y ahora habrá que actualizar aparatos y publicar *addenda*. Habremos de resignarnos a que así sea, aunque también hay que confiar en que poco a poco la situación se irá solucionando a través de la información puesta en red en la que la biblioteca más pequeña del lugar más remoto puede dar a conocer sus fondos en todo el mundo a través de los catálogos en línea[4]. Para ello se revela clave que los filólogos conozcamos todas las herramientas en línea y los bibliotecarios cuál es el mejor modo de darnos a conocer a los interesados los fondos de sus bibliotecas según las características de los mismos (y, con el auxilio de los informáticos, cuál es el mejor modo de trabar la red).

Un nuevo códice quevedesco en Barcelona

A principios del año 2008, como coordinador de un módulo de Crítica Textual en la Universitat Autònoma de Barcelona, propuse a los

[3] Profeti, 1976. Un avance de sus indagaciones bibliográficas sobre Lope lo ha ofrecido en apéndice a Profeti, 1988.

[4] Archivos comarcales y bibliotecas medianas de pequeños pueblos y ciudades son convenientemente integrados en los catálogos de fondo antiguo como el Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español. Hay ya bibliografía abundante respecto a la búsqueda de fondo antiguo en línea; me limitaré a remitir a Díez Fernández, 1999, Velasco de la Peña y Merlo Vega, 2000. Aparte del *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* es necesario seguir mencionando un catálogo virtual que funciona como un buscador que combina diversos catálogos en línea y puede ofrecer resultados de múltiples bibliotecas del mundo con fondo antiguo a partir de una sola orden de búsqueda: se trata del conocido Karlsruhe Virtueller Katalog: <http://www.ubka.uni-karlsruhe.de/hylib/en/kvk.html> [consultado el 8-VII-2008]. Esto por no hablar de las bibliotecas virtuales que ofrecen libros o manuscritos directamente en la red. Ver también el apartado final de este artículo.

alumnos realizar una *editio variorum* electrónica del *Sueño del juicio final* de Quevedo. Para ello quise ver qué testimonios podíamos encontrar en Barcelona y busqué en el Catálogo Colectivo de las Universidades de Cataluña (CCUC) estableciendo como único criterio de búsqueda «Francisco de Quevedo» en el campo de autor. Aunque no encontré exactamente lo que buscaba (ninguna edición antigua reseñable ni manuscritos de los *Sueños*), di con esta ficha en la biblioteca de la Real Academia de Buenas Letras: *Obras de Fran.Co Quebedo y Villegas, caballero del Orden de Santiago: las quales no estan impresas.* En la nota de la ficha catalográfica se especificaba «Text en lletra manuscrita». Tras el primer vistazo constaté que las obras (diecisiete en prosa, dieciocho en verso), desde luego, constituían un primer punto de interés: alguna obra de carácter histórico y político, como los *Grandes anales de quince días,* y abundante producción satírico burlesca, tanto en prosa como en verso. El elenco de las obras parece aproximar este códice a otros que se conservan en la Biblioteca Nacional, con los que podría guardar algún tipo de relación (volveremos sobre ello más adelante): varios de ellos se titulan como códices de «obras manuscritas de don Francisco de Quevedo» y «no impresas» en tejuelos y portadas y algunos coinciden en las obras e incluso en el orden en que las recogen, mezclando asimismo obras auténticas de Quevedo con otras apócrifas o cuya atribución se ha puesto al menos en duda[5]. La advertencia que aparece en el título de portada «las cuales no están impresas» es corregida excepcionalmente en un caso (la *Carta de don Francisco de Quevedo sobre casarse,* al lado de cuyo título se advierte «este esta ynpreso en | sus obras; fue yerro», fol. 111r) al darse cuenta el copista de que sí había sido impresa ya la obra en cuestión. En otro caso avisaba que la versión que se había difundido de un poema en los impresos estaba falta de unas estrofas que habían sido censuradas y que éstas se copiaban a continuación[6].

Las excelentes ediciones de que disponemos desde hace unos años de estas obras, desde la edición de la poesía de José Manuel Blecua hasta la recién publicada edición de la prosa burlesca de Antonio Azaustre, permiten constatar que el códice no ha sido tenido en cuenta hasta ahora. No se da noticia del manuscrito en los catálogos o censos de testimonios que aparecen al frente de las ediciones de Fernández Guerra, Astrana Marín, Felicidad Buendía, José Manuel Blecua ni en las edicio-

[5] Me refiero a los manuscritos con signatura topográfica Ms. 1952, Ms. 4065, Ms. 4066, Ms. 4067, Ms. 7370, Ms. 18660 y Ms. 18760. Para una descripción bibliográfica de estos manuscritos, ver Pérez Cuenca, 1997. De las treinta y cinco obras que recoge el códice, once de ellas serían de atribución dudosa a Quevedo (ver la lista alfabética que se proporciona tras la descripción bibliográfica).

[6] «En el libro que se imprimió de las *Obras* de el autor, empieza una letra "Las letras de mi instrumento…", donde no se permitió imprimir lo siguiente» (fol. 174r). También esto lo relaciona con algunos manuscritos de la Biblioteca Nacional, que llevan una advertencia en similares términos, según anota Blecua al editar el poema (*OP*, 652): Ms. 1952, Ms. 3708, Ms. 3919, Ms. 4044, Ms. 4067, Ms. 7370, Ms. 9636 y Ms. 18760 de la Biblioteca Nacional de España.

nes de Celsa Carmen García Valdés, Victoriano Roncero, o Antonio Azaustre. La confianza que tengo con *y en* algunos quevedistas me animó a consultarles, corroborando el interés del códice y que también era hasta entonces desconocido por ellos[7].

Dada la compleja y rica transmisión textual de la obra de Quevedo y la cantidad de obras contenidas en el códice, determinar el valor exacto del mismo parece algo difícil en un primer momento, y habrá de irse determinando a partir de distintas ediciones y estudios, aunque algo intentaremos avanzar ya aquí. Digamos, por poner sólo tres ejemplos, que se conocen cuarenta manuscritos de los *Grandes anales de quince días* y que, desde que en 2005 se publicó la última edición de Victoriano Roncero, han aparecido, aparte del que aquí comentamos y el que presenta Milagros Rodríguez Cáceres en este mismo número, otros dos manuscritos nuevos y hasta entonces desconocidos. Para su próxima edición de *La Perinola* de Quevedo, Fernando Plata había logrado localizar sesenta y un manuscritos, con éste serán ya sesenta y dos. Antonio Azaustre ha manejado un sinfín de manuscritos para su magnífica y recién aparecida edición de las prosas burlescas[8].

A continuación ofreceré una descripción bibliográfica analítica bastante detallada del códice. El alto nivel de detalle puede permitir al especialista distinguir si se trata de una versión u otra de una misma obra. Ocurre así, por ejemplo, en el caso de la *Vida de corte,* donde las secciones en que se divide y el orden en que éstas aparecen son cruciales para distinguir diferentes versiones y tradiciones textuales[9]. Después de la descripción bibliográfica, ofreceré unas breves notas sobre el valor del testimonio tras haber realizado un cotejo con los textos establecidos y los aparatos de variantes ofrecidos por los distintos editores de las obras en cuestión.

El códice

El códice, según queda constancia en las inscripciones de las hojas de guarda, perteneció, tal vez en el siglo XVIII y XIX, a Ricardo García Moratón y Francisca Marín, personajes de los que no hemos podido recabar noticia alguna. En el siglo XX fue adquirido por el profesor Guillermo Díaz-Plaja, que fue miembro de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona desde 1961. A su fallecimiento, sus familiares res-

[7] Se ha consultado personalmente a Antonio Azaustre, James O. Crosby, Pablo Jauralde, Fernando Plata (que prepara la edición de *La Perinola*) y Victoriano Roncero; a todos ellos debo agradecer su amabilidad y rapidez en las respuestas. Previamente se realizaron las consultas bibliográficas oportunas, que se consignan más adelante.

[8] Estos tres estudiosos participan con sus ediciones en el magno y tan necesario proyecto de edición de las *Obras completas en prosa* de Quevedo que dirige el profesor Alfonso Rey, de la Universidad de Santiago de Compostela, proyecto subvencionado por el Ministerio de Educación y Ciencia. Las ediciones de los *Grandes Anales de quince días* y de las *Obras burlescas* han aparecido ya: *Obras completas en prosa,* II vols. (*Obras burlescas y el «Buscón»*) y III (*Comentarios históricos y políticos*), Castalia, Madrid, 2008 y 2005 respectivamente. La de *La Perinola* está siendo todavía preparada por Fernando Plata.

[9] Ver la introducción de Azaustre a su edición recién mencionada, pp. 314-317.

petaron la voluntad del prestigioso hispanista y donaron generosamente sus fondos a la institución, en la que hoy permanece como parte del «Fondo Díaz Plaja».

Descripción bibliográfica analítica

Barcelona, Biblioteca de la Real Academia de Buenas Letras
RESERVA 834.0 «16» QUE
Obras de don Francisco Quevedo y Villegas, Caballero del Orden de Santiago, las cuales no están impresas

[Portada: la parte superior del folio está rasgada; una orla de encuadramiento con motivos geométricos parece que enmarcaba toda la portada, que dice:]

Portada

Obras, de D.n Fran.co | Quebedo y Villegas. | Cauallero del Orden | de Santiago. | Las. Quales. no | estan Impresas. [una orla en forma de V con motivos geométricos rellena el espacio entre el título y el encuadramiento]

4º (205x146 mm). 3 hojas de guarda + portada + portadilla de los *Grandes anales,* hasta aquí todas sin numerar +1-185 folios numerados en el recto + 2 hojas sin numerar con el «Yndize de lo que contiene este libro» + 2 hojas de guarda, sin numerar.

Papel de Génova (de hacia 1675-1750), verjurado y con filigranas (la más recurrente reproduce un escudo de armas de Génova sostenido por dos grifos con dos lunas o círculos debajo)[10].

El estado de conservación es muy bueno, por no decir óptimo. Aparte del problema de la tinta que clarea, se encuentran muy escasas y pequeñas manchas de humedad. La tinta presenta grandes diferencias de intensidad, a veces llegando a transparentar por la otra cara del folio (aunque nunca el ácido concentrado ha llegado a perforar el papel), y otras veces clareando lo bastante como para dificultar algo la lectura.

Los folios fueron correctamente numerados, aparentemente, por el mismo amanuense que realizó la copia con un solo error (9 donde debe decir 5, aunque se observará que ambos números presentan una grafía y ejecución muy parecida, pues a veces no se cierra el ojo del 9). Por otro lado, el texto del folio 29 continúa en el 32 para volver luego al 30, pero dado que la numeración de los folios se presenta en sucesión correcta, habrá que pensar que se produjo un error al ordenar o colocar los folios (el 32 se traspapeló) después de finalizar la copia y antes de numerarlos. En unas pocas ocasiones el número no se ve completo tras el guillotinado para la encuadernación.

Caja de escritura: 198 x 110 mm.

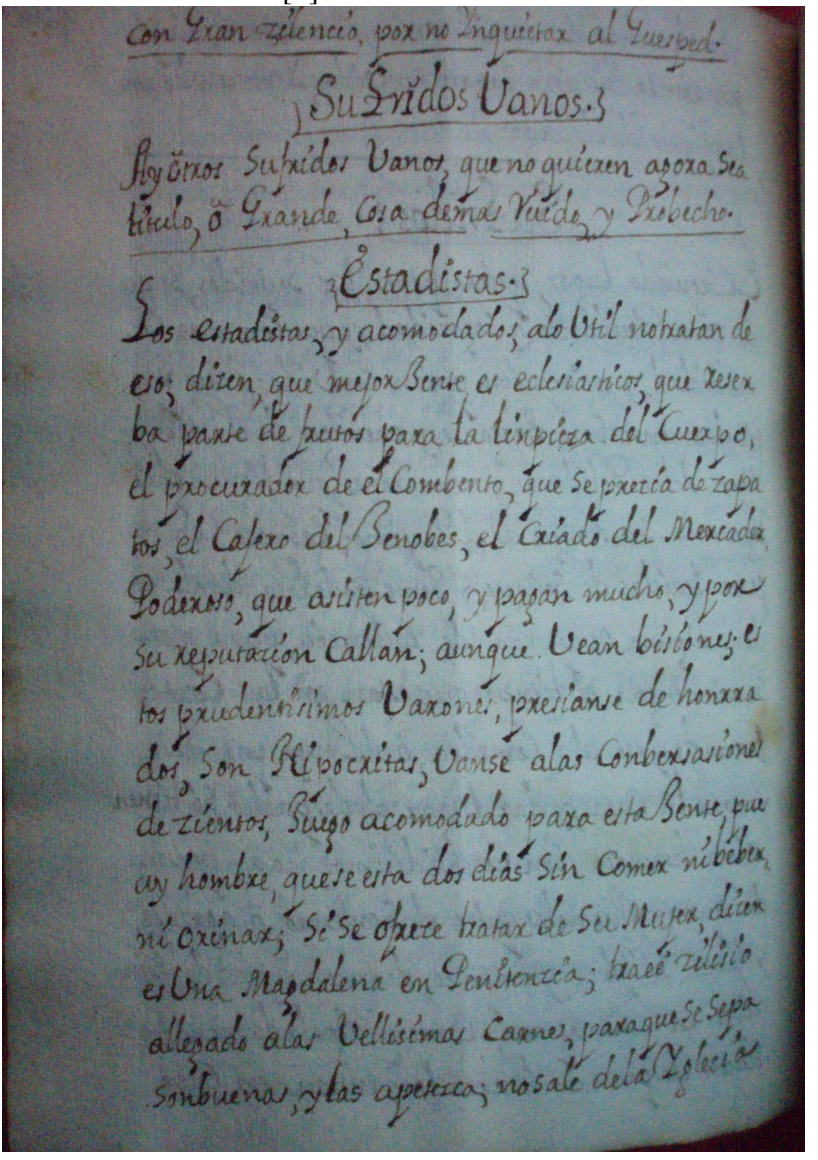
Letra humanística cursiva corriente de una sola mano de la primera mitad del siglo XVIII, tal vez del primer tercio[11].

Todos los títulos de las obras contenidas en el manuscrito (excepto los *Grandes anales* que van precedidos de una portadilla) se disponen en forma de base de lámpara o triángulo invertido (∇) y son seguidos

[10] Ver Plata Parga, 1997, 59-60, y apéndice, donde puede encontrarse la reproducción de una filigrana muy similar a la de nuestro manuscrito, si no idéntica, identificada con el núm. 38, y que se puede documentar en 1750. En su minucioso estudio, y a la luz de lo dicho por los distintos especialistas en marcas de agua, Plata Parga, 1997, p. 60, concluye: «este papel de origen genovés era corriente en España desde el último cuarto del siglo XVII (de nuevo, un poco más tarde de lo que afirma Briquet), pero se utilizó con mayor frecuencia en la primera mitad del siglo XVIII». Nos ha ayudado también en las pesquisas sobre filigranas la experta María Dolores Díaz de Miranda, que me hace saber que en los libros de Acuerdos del Ayuntamiento de Oviedo ha encontrado filigranas similares en papel que contiene documentos del año 1723; asimismo me señala filigranas similares reproducidas por Balmaceda, 2005, núm. 381. Mi más sincero agradecimiento a Plata y Díaz de Miranda por su ayuda.

[11] Según el profesor Crosby, la alternancia de la ejecución de la *r* en su forma más convencional y *r* en forma de aspa, que es uniforme en el manuscrito, apuntaría a finales del XVII o principios del XVIII, fechas coincidentes con la datación aproximada de las filigranas halladas en el papel. Ver Crosby, 2005, pp. 19-20. El profesor Crosby me recuerda también en correspondencia particular que esto concuerda con el enorme interés que despiertan las obras de Quevedo a principios del siglo XVIII, hasta aproximadamente 1735, como puede observarse por la abundancia de testimonios de dichas obras y época en sus ediciones de los *Sueños* y de la *Política de Dios;* ver también Crosby y Holman, 1959.

en la misma página por el inicio del texto. De vez en cuando se presentan algunos elementos ornamentales (incluso pequeños y sobrios motivos vegetales) en las líneas divisorias que aparecen entre las distintas obras e incluso en los subrayados de los títulos y en algunas letras. Precediendo algunas de las obras de mayor entidad en prosa, el folio es encabezado con un cristus [✠].



con Gran zilencio, por no Inquietar al Guesped.

Sufridos Vanos.

Ay otros Sufridos Vanos, que no quieren agora Sea titulo, ô Grande, Cosa demas Ruido, y Probecho.

Estadistas.

Los estadistas, y acomodados, alo Util no tratan de eso; dizen, que mejor Gente es eclesiasticos, que reserba parte de frutos para la limpieza del Cuerpo, el procurador de el Combento, que se prezia de zapatos, el Cajero del Genobes, el Criado del Mercader Poderoso, que asisten poco, y pagan mucho, y por su reputazion Callan; aunque Vean bisiones; estos prudentisimos Varones, presianse de honrrados, Son Hipocritas, Vanse alas Conbersasiones de zientos, Juego acomodado para esta Gente, pues ay hombre, que se esta dos dias Sin Comer ni beber, ni orinar; Si Se ofreze tratar de Su Muger, dizen es Una Magdalena en Penitenzia; traeé zilisio allegado alas Vellisimas Carnes, paraque Se Sepa Son buenas, y las apetezca; no sale dela Yglesia

Fol. 109v

En las hojas de guarda, dibujos y marcas de propiedad: en el papel de la contracubierta anterior, tres dibujos a lápiz. En el recto de la primera hoja de guarda, una M mayúscula ornada de gran módulo y la inscripción «La hizo Ricardo Garcia | Moraton». Más abajo, «Francisca | Marin». En la tercera hoja de guarda, vuelto, la inscripción en gran módulo «Soy de D.n | Ricardo Garcia | Moraton».

Encuadernación en piel del siglo XVIII o XIX con hierros y cuatro nervios en el lomo. En el tejuelo: «OBRAS DE | QUEVEDO | MANO- | ESCRITAS». Aparentemente posterior a la ejecución del códice. Etiqueta en la parte inferior del lomo con antigua signatura (prácticamente ilegible) y en la portada, con código de barras actual.

No se ha encontrado noticia bibliográfica alguna del códice[12].

Contenido

Grandes anales de quince días[13]

Portadilla: ✠ | Grandes anales de quinze días | Historia de muchos Siglos, que pasa | ron en un mes. | Memorias que guarda a los que | vendran. | Don franco de quebedo Y Villegas | Caballero del Orden de San | tiago. | Alos Señores Princípes, y Reyes, q | ue subcederan alos que oy | son enlos afanes deeste | Mundo. | Escripto en latorre deJuan Abad, | [subrayado con adorno:] Año de 1621

fol. 1r: Obstentación hago de Robusta Charidad […] adbertencia, y el desengaño. [sigue:] Al que leyere. | Yo escribo en el fin de una vida, y en el principio […]

fol. 1v: […] preso en la torre de Juan Abad a dieciseis | de Mayo año de 1621. | [sigue:] Grandes Anales [subrayado con adorno:] de quinze dias | [*incipit:*] A treynta y uno de Marzo de este año de 1621 […]

fol. 58v: [*explicit:*] sin poder disculpar lo dessagradecido con la ygnociencia. | [línea divisoria y, subrayado:] | finis coronat opus

fol. 59r:

Censura del papel que escribió don Francisco de Morobelli

Zensura; del papel, que escribio. Don francisco | de Morobelli, de Puebla; defendiendo el Patro | nato, de Santa Teresa de Jesus, Respondien [sic] | Don franco de Queuedo Villegas, Caballero | de la horden de Santiago, à Don franco | de Melgar, Canonigo de la Docto | ral de Seuilla: y <\a>[14] otros que an | escrito contra el |
[*incipit:*] Thoribio Gonzales, Sacristan de esta Yglecia de San | tiago

[12] Se han consultado las listas de testimonios ofrecidas en sus ediciones por Fernández Guerra, 1859, CXI-CXVI; Astrana Marín, 1943, pp. 1291-1369; Buendía, 1960, pp. 1115-1218. Se han consultado asimismo, para la poesía, las noticias bibliográficas de Blecua en su *editio maior* (vol. 1, pp. 1-38); para los *Grandes anales de quince días,* la edición de Victoriano Roncero (su tesis doctoral y la edición en el vol. III de las *Obras completas en prosa* dirigida por Alfonso Rey); las ediciones de Celsa Carmen García-Valdés y, ahora, la más exhaustiva de Antonio Azaustre para la prosa festiva o satírico burlesca (en las *Obras completas en prosa,* dir. por Alfonso Rey, vol. II en dos tomos).

[13] En el texto de los *Grandes anales* se intercala un fragmento del *Mundo caduco y desvarios de la edad,* sin división alguna ni anunciarlo con ningún epígrafe, pero sí con un párrafo de enlace que reproduce Roncero en p. 126, entre los folios 48v y 54v, entre las páginas 109 y 110 de la edición de Roncero.

fol. 69r: [*explicit:*] y no más, por que | en saliendo de ellos se os dira. | Ab Choridon, Choridon, que te Dementia | Capet. | finis.
fol. 69v: [blanco]
fol. 70r:
La Perinola:
✠ | La PERINOLA [pequeño motivo vegetal] | Al Doctor Juan Perez de Mo | ntaluan, Graduado, no se Sabe, | endonde, en que | ni el saue ni | [subrayado:] se saue. | [*incipit:*] Estando tres dias ha unas Donzellas, bailando […]
[*explicit:*] que en el libro no me meta, | y si me metió me saque. [subrayando el último verso, pequeña cenefa con motivos vegetales]
Fol. 92r:
Capitulaciones de la vida de la corte y oficios entretenidos en ella:
✠ | CAPITVLACIONeS | Dela Vida de Corte y Oficios en; | tretenidos en ella; | De D.ⁿ Francisco de Quevedo; | Villegas. | Contiene. | [en dos columnas separadas por una orla intercolumnar; primera columna:] Capitulaciones Matrimo | niales: | Defectos ynsufribles. | Defectibos, [sic] | Figuras Artificiales; | Rufianes de Embeleco | Estafadores. | Figuras lindas | [en la segunda columna:] Flores de Corte, | Gariteros, | Ciertos. | Entretenidos. | Sufridos. | Estadistas. | Sufridos vanos. | Sufridos Rateros. | Valientes. | [Tras las columnas, comienza la]
Dedicatoria. | La mucha experienzia, que tengo de las […]
Fol. 93r: copioso y sinsero afecto y guarde nuestro Señʳ | a los felizes años: [línea divisoria]
Prologo | Algunos autores buscan otros mejores Yngeni | os que los suyos […] que confio a de tener algun mere | cimiento serca de los hombres curiosos | [línea divisoria]
Fol. 93v: Carta | Amigo, mucho me pesa que la Ynclinación y prude | ncia […] contra quien |
Fol. 94v: mi Yntento va dirigido: |
[intercala las *Capitulaciones matrimoniales:*]
Capitulaciones Matrimoniales. | Juan residente en Corte, esteril de cuerpo […]
Fol. 96r: …se le haze equidad, y buena obra |
Defectos Ynsufribles. | Lo primero, que no traiga consigo Padre […]
Fol. 97v: que aquí yrán declarados: |
Defectillos | Lo primero, se le permite, que siendo de catorze años abajo […]
Fol. 99r: Sepulcro de Pre | tendiente. |
[continúa el texto de *Vida de corte:*]
Figuras artificiales. | Ay figuras Artifiziales, que usan Balsamo […]
Fol. 100v: di | ferirlo para otra ocasión. |
Rufianes de embeleco. | Ay Rufianes de Ynbencion, que por otro nombre […]

[14] Para la transcripción de correcciones e intervenciones posteriores del copista utilizamos la convención de signos establecida por Masai, 1950. En nuestra transcripción de los títulos de las obras hemos mantenido la ligazón de las letras, que hemos resuelto en la transcripción de *incipit* y *explicit*.

Fol. 101v: y riñen quando se les ofreze. |
Estafadores. | Los estafadores y superintendentes, de | todos los generos de flor […]
Fol. 103v: figuras lindas | Ay otras figuras lindas de menos quantia […]
Fol. 104r: sacas de lacayos, que son en primer lugar. |
Balientes de Mentira. | Otras figuras faltan no menos ridiculas […]
Fol. 104v: que con ser mi barriga la misma es | terilidad no traigo peto: | [línea divisoria] |
flores de Corte. | Ame parecido comenzar estas flores, o ardides […]
Fol. 105r: o <\a> ver jugar, y a los otros que | rserse divertir. | [línea divisoria] | Gariteros | Estos Gariteros, son ordinariamente hombres […]
Fol. 106v: mientras se anima el Garito. | [línea divisoria] |
Ciertos | Como he dicho ariba, los Gariteros son […]
Fol. 108r: lo que aquí digo, por ser cosa notoria. |
entretenidos. | Ay en este maldito gremio, otro genero de Jente | de flor. […]
Fol. 109r: Y yo acabo con las flores de el Juego. | [línea divisoria] |
Sufridos | En segundo lugar quiero poner los Sufridos […]
Fol. 109v: […] con Gran silencio, por no Ynquietar al Guesped. | [línea divisoria] |
Sufridos Vanos. | Ay otros sufridos vanos que no quieren agora sea titulo, o Grande, cosa demas ruido y Probecho. | [línea divisoria] |
Estadistas. | Los estadistas, y acomodados, alo util notratan de […]
Fol. 110r: […] para que la paguen en dinero. | [línea divisoria] |
Sufridos rateros | Ay otros sufridos rateros […] cornudo que sea, come, pasea, y biste vayeta. | [línea divisoria] |
Valientes. | La flor mas cruel, y Yniqua de todos a mi parecer […]
Fol. 111r: […] y casi todos vienen a parar en la | Horca. [línea divisoria y en medio de ella la palabra] fin. |

Carta de don Francisco de Quevedo sobre casarse:

Carta de Don fran^{co} de Quebedo Sobre | Casarse. [anotación al margen y entre paréntesis, de la misma letra: «este esta ynpreso en | sus obras; fue yerro»] | [*incipit*:] Ex,^{ma} señora. | La buena Muger, dize el espiritu Santo, que qui | en la hallara […]
Fol. 114v: [*explicit*:] con la Subsession, que su casa, y Grandeza ha menester, y | deseo; Exma señora […] Don fran^{co} de Quebedo, y Villegas. | [línea divisoria y en medio de ella la palabra] fin. |

Carta de don Francisco de Quevedo a la Rectora del Colegio de las Vírgenes:

Carta de don fran.^{co} de Quebedo, ala Recto | ra del colexio de las Uirgenes. | [línea divisoria] | [*incipit*:] D^{n} fran^{co} de quebedo, Hijo de sus obras; Padrastro de las | agenas […]
Fol. 115r: [*explicit*:] y en zezina a la otra vida, que en | ello reciuira Merced y aun Carmen : | [línea divisoria] |

Respuesta de la Rectora

[subrayado:] Respuesta dela Retora | [*incipit*:] La señora retora, nieta de nada, por la linea de […]
Fol. 115v: [*explicit*:] que en esto pien | so hazer a Vmd Seruicio, y aun orinal= | [línea divisoria y debajo, centrado y subrayado:] fin. |

Memorial que dio el dicho Quevedo en una academia

Memorial quedio eldicho Quebedo enuna | academia, pidiendo una Plaza, Y indi | lujenzias, que le mandarones | cribir, en Ynterin, que

vacan | mayores cargos conze | didas alos debotos | [subrayado:] de Monjas. | [*incipit:*] Don fran^co^ de Quebedo, Hijo de sus obras, Y Padra | stro de las agenas, Dize que abiendo benido a su […]

Fol. 116v: [*explicit:*] que en ello reciuira Mersed, y haran Carmen con los fra | yles=

[enlace:] Y Abiendo leydo el Memorial el Cabildo de | termino de ocupallepor ahora, entretanto, que vacan mayores cargos en componer un memorial delas Yndilujenzias, que el Cabildo es bien, que conzeda a los Debotos de Monjas=

Indulgencias concedidas a los devotos de monjas.

[subrayado y enmarcado por los márgenes:] Yndilujenzias conzedidas alos debotos de Mongas. | [*incipit:*] Primeramente, todos aquellos que de cuidados | […]

Fol. 118r: [*explicit:*] se baya de | recho al Ynfierno. [línea divisoria y centrado en el medio:] finis |

Carta de un cornudo a otro intitulada El siglo del Cuerno

Carta de un cor<\nu>do=a otrocornudo = Ynti | tulada el Siglo del cuerno | de Don fran.^co^ de Queb | [subrayado:] =edo Villegas:= | [*incipit:*] Siempre fuy Señor Lizenciado de opinion que a […]

Fol. 120v: [*explicit:*] a Nuestra Mujer beso la mano en habiendo | [subrayado y centrado:] Vacante. |

Carta del autor consolando a un caballero amigo suyo de haberle desterrado la Justicia sudama vieja y pedigüeña.

Carta de el Autor, consolando a un caba | llero Amigo suio, de haberle desterra | do la Justicia suDama Uieja | [subrayado:] Y Pedigueña. | [*incipit:*] O bien aya la Justicia, que hizo por buen exen | plo lo que debiades […]

Fol. 121v: [*explicit:*] que por Yma | ginar agudo, quereis Ymaginar en sus Huesos. [línea divisoria]

Otra carta a uno que dejó el estudio de leyes y, ciñéndose espada, se hizo gentilhombre de un Señor muy pobre.

Fol. 122r: Otra Carta, aUno que dejo el estudio de | leyes, Y ziñiendose espada, se hizo Jen | til hombre de un señor muy | [subrayado:] pobre | [*incipit:*] O Tirso Amigo buestra mala elección, me ha de costar | lagrimas, y a vos ayunos […]

Fol. 122v: [*explicit:*] Y no es razon que para Un | hombre tan inutil como Uso selo pidamos al Cielo. [línea divisoria]

A un bonetero disuadiéndole de una boda indecente.

Aun Bonetero disuadiendole deUna Uo | [subrayado:] da Yndezente | [*incipit:*] Si te casas conflora (o Sancho) pues no ygnoras | sus detestables costumbres […]

Fol. 123r: [*explicit:*] daras a tus hijos Madre honrrada, y a tu per | sona segura compañía. | [línea divisoria]

Al Doctor Montalbán habiéndole silbado una comedia en que tenía libradas las esperanzas de su fama.

Al Doctor Montaluan habiendole sil | uado una comedia; en que tenía | libradas las esperansas | [subrayado:] de su fama | [*incipit:*] Mortales somos todos los hombres […]

Fol. 123v: [*explicit:*] es lo que corre Mayor Peligro. | [línea divisoria]

Fol. 124r:

Desposorio entre el Casar y la Juventud del Autor.

Desposorio, entre el Cassar y laJuben | [subrayado:] tud del Autor | [*incipit:*] El Cassar se desposo con la Jubentud […]

Fol. 125r: [*explicit:*] y esto se a ejecutoriado, y guardado Ynbiolablemente. [línea divisoria]

Fol. 125v:

Memorial de don Francisco de Quevedo y Villegas desde la prisión.

Memorial, de Don fran^co^ de Quebedo | [subrayado:] y Uillegas, desde la Prision | [subrayado:] Ex,^mo^ señor. | [*incipit:*] Así de Dios, a Su Magestad muchos, y bien aue | nturados años de uida […]

Fol. 127v: [*explicit:*] a Priuado tan desin | teresadamente zeloso como U.E. | [línea divisoria]

Fol. 128r:

Papel de don Francisco de Quevedo Villegas Don Raimundo el entretenido.

Papel de Don francisco de quebedo Uillegas | Don Raimundo el entretenido | Al buen entendedor dize. | [*incipit:*] Yo Amo mío, para Seruir a Dios, y a los buenos nazì en […]

Fol. 141r: [*explicit:*] El Necio de to | dos, y solo de Vmd, bien entendido; Doctor Raymundo. |

Respuesta del buen entendedor

[*incipit:*] El buen entendedor | [subrayado:] al acabar de leer dize. | No e querido, que pare un punto en mi mano […]

Fol. 141v: [*explicit:*] donde el amor propio te los con | funde con las virtudes más parecidas a ellos; Dios te | guarde etc. Don fran.^co^ de queuedo, al buen entende | dor [línea divisoria y bajo ella tres rúbricas, con el resto del folio en blanco]

Fol. 142r:

Obras satíricas [en verso] de don Francisco de Quevedo Villegas.

Padre nuestro glosado: «Felipe, que el mundo aclama…»

obras satiricas de D.^n^ francisco de Quebedo | Uillegas, hablando con la Magestad de | Phelipe quarto, el Padre nuestro | [subrayado con ornamento de hiedra a los lados:] Glosado, en Dezimas: | [*incipit:*] Phelipe, que el mundo a clama | […]

Fol. 148r: [*explicit:*] dentro de Jerusalen. | Amen. | [línea divisoria] |

En ocasión de las muchas guerras. Décimas: «Toda España está en un tris…»

En ocasion delas muchas Gerras escribio | [subrayado:] el Autor estas Dezimas. | [*incipit:*] Toda España esta en un tris | […]

Fol. 150v: [*explicit:*] y Juan de Berganza Rey. | [línea divisoria] |

Hablando el autor con su Majestad, el Sr. D. Felipe IV: «Ya, Felipe cuarto rey…»

Ablando el Autor con su Magestad, el Señor | Don Phelipe quarto. | [línea divisoria] | [*incipit:*] Ya Phelipe quarto Rey, | […] |

Fol. 154r: [*explicit:*] Y si en copla va ala Carzel. | [línea divisoria] |

Contra el Conde-Duque, en ocasión de haberse retirado a Loeches. Diálogo satírico entre la voz del ángel Elías don Francisco de Quevedo y Enoc Adán de la Parra: «Salid, Elías Quevedo…»

Contra el Conde Duque, en ocasion de haberse | Retirado, Aloeches; Díalogo satirico | Entre la Voz deel Anjel, Y | de elias, D^n^fran^co^ de | Quebedo, Yhenoc A | dan dela Parra | [línea divisoria] | [*incipit:*] Ang^l^ Voz. Salid Elias Quebedo, | […] |

Fol. 158r: [*explicit:*] O Donatibos Ympida. | [línea divisoria] |

Al hijo declarado por el Conde-Duque del Autor: «Habrá muy poquitos días…»

Al Hijo declarado Por el Conde Duque de el | Autor: | [línea divisoria] | [*incipit:*] Abra muy poquitos días | […] |

Fol. 159r: [*explicit:*] y su Hijo a DonJulian. | [línea divisoria] |

Pinta el autor la vida de un señor mal ocupado: «Bizarra estaba ayer doña María…»

Pinta el Autor la Uida deUn señor | mal ocupado: | [línea divisoria] | [*incipit:*] Bizarra estaba ayer Doña María | […] |

Fol. 159v: [*explicit:*] hablan así por Plazas y Rincones. | [línea divisoria] |

A don Luis de Góngora escribe el autor este soneto: «Vuestros coplones, cordobés sonado…»

A Don Luis de Gongora, escribe el Autor | este soneto | [línea divisoria] | [*incipit:*] Buestros coplones, Cordobes sonado, | […] |

Fol. 160r: [*explicit:*] en la uoca traeís de tantos modos. | [línea divisoria] |

A la sujeción en que todos los humanos somos comprehendidos del autor: «La voz del ojo, que llamamos pedo…»

Ála sujezion, en que todos los humanos somos | compreendidos del Autor: | [línea divisoria] | [*incipit:*] La voz de el ojo, que llamamos Pedo, | […] |

Fol. 160v: [*explicit:*] qualquiera Culo, lo haze con dos cuescos. | [línea divisoria] |

Romance del autor. Burlesco: «Salió trocada en menudos…»

Romanse de el Autor. | [subrayado:] Burlesco [línea divisoria] | [*incipit:*] Salio trocada en Menudos | […] |

Fol. 162r: [*explicit:*] con doña Jara. | [línea divisoria] |

Tratando el autor mal a una dama: «No al son de la dulce lira…»

Tratando el Autor Mal aUna | [subrayado:] Dama. | [*incipit:*] No al son de la Dulze lira | […] |

Fol. 164r: [*explicit,* subrayado:] Ya que os bolbereis en lodo.

Pinta el autor lo que le sucedió con una fregona: «Ya que al hospital de amor…»

Pinta el Autor, lo que le susedio. Con Una | [subrayado:] Fregona. [al margen derecho un interrogante de gran módulo en lápiz rojo] | [*incipit:*] Ya que al Ospital de amor | […] |

Fol. 167v: [*explicit:*] solo Buelan estas Abes. | [línea divisoria] |

Pinta el autor en un sujeto los principios de la Juventud: «¡Oh, qué áspera sois, mi madre…»

Pinta el Autor; en Un sujeto, los Principios | [subrayado:] delaJubentud. | [*incipit:*] O que aspera sois mi Madre | […] |

Fol. 170r: [*explicit,* subrayado:] asta que el sol dio la buelta |

Romance burlesco en que el autor dice la novedad de pasar de empeños humildes y desnudos a ejecuciones de más gala: «Así el glorioso san Roque…»

Romanze Burlesco. En que el Autor, dize | La nobedad de pasar de empe | ños humildes, Y desnu | dos, a ejecuciones | [subrayado:] deMas Gala. |

[*incipit:*] Así el Glorioso San Roque | […] |

Fol. 172r: [*explicit:*] por zancarrón, honrra en Meca. |

Letra satírica del autor a diferentes estados de personas: «Que no tenga por molesto…»

Letra Satirica del Autor, adiferentes estados | [subrayado:] de Personas. | [*incipit:*] Que no tenga por molesto | […] |

Fol. 173v: [*explicit:*] canonize al delinquente | Mal aya etc. | [línea divisoria]

Fol. 174r:

Versos censurados en la versión impresa de la letra «Las cuerdas de mi instrumento…»

En el libro, que se Ymprimio delas obras | de el Autor; empieza Una le | tra; las Cuerdas de mi yns | trumento; donde no se per | mitio

Ynprimir lo | [subrayado:] siguiente. | [*incipit*:] Honrranse detantos modos | […] |

Fol. 174v: [*explicit*:] el primer auto reboca; | [subrayado:] Punto enboca. |

A las cenizas de un amante puestas en un reloj, del autor: «Ostentas, oh felice, en tus cenizas…»

Alas zenisas, de un Amante, puestas en | [subrayado:] un Relox; del Autor | [*incipit*:] Obstentas, (o felize) en tus zenisas | […] |

Fol.175r: [*explicit*:] eternizas tu propio sentimiento. [línea divisoria]

Madrigal en que pinta el autor ejecuciones de amantes: «Los brazos de Damón y Galatea…»

Madrigal en que Pinta el Autor; Exe | [subrayado:] cusiones de Amantes | [*incipit*:] Los brazos de Damon Y Galatea, |

Fol. 175v: [*explicit*:] al arepentimiento, si biniese. | [línea divisoria]

Otro madrigal del autor en que muestra festejos de amantes: «A Fabio preguntaba…»

Otro Madrigal; del Autor, en que muestra | [subrayado:] festejos de Amantes

Fol. 176r: [*incipit*:] A fabio, Preguntaba, | […] |

Fol. 176v: [*explicit*:] lo que les estorbo, que se besaran. [línea divisoria]

Al entierro de Castilla y otros reinos que se hallaban en el del autor: «Oh, señor licenciado, Dios le guarde…»

Al entierro de Castilla. Y otros Reynos | [subrayado:] que se hallaban en el del Autor | [*incipit*:] 1- O Señor lizenciado; Dios le guarde, | […] |

Fol. 185r: [*explicit*:] hagase lo que mas nos conbiniere. [línea divisoria]

A una de estas mujeres piramidales que ahora se usan con guardainfantes. Soneto: «Si eres campana, ¿dónde está el badajo?…»

Auna de estas Mujeres Piramidales que aora | se Usan, con Guarda-Ynfantes, | [subrayado:] Soneto. | [*incipit*:] Sieres canpana, donde esta el Badajo? | […] |

Fol. 185v: [*explicit*:] si Mujer, da esas faldas al Demonio. [línea divisoria y subrayado con adorno:] finis.

[a continuación, en el recto de la primera hoja final sin numerar:] ✠ | [subrayado:] Yndize de lo que contiene este libro [índice de las composiciones en prosa, y en el vuelto:] tabla dela Poesia [que acaba en el recto de la hoja siguiente]

Para mayor comodidad, se relacionan a continuación en orden alfabético las obras en prosa así como los primeros versos de las composiciones poéticas. Entre paréntesis se indican las obras cuya atribución a Quevedo ha sido puesta en cuestión[15]:

A un bonetero disuadiéndole de una boda indecente (fols. 122v-123r, atrib.)

Al Doctor Montalbán habiéndole silbado una comedia en que tenía libradas las esperanzas de su fama (fols. 123r-123v, atrib.)

Capitulaciones de la vida de la corte y oficios entretenidos en ella (fols. 92r-111r)

[15] No entro en los numerosos y polémicos problemas de atribución ni enunciaré autorías alternativas de Salas Barbadillo, Diego Martín de Tovar o Francisco de Melgar. Hemos acudido, para la prosa burlesca, a los dictámenes de Antonio Azaustre, *Obras burlescas;* y para la poesía, a los de Blecua, 1969-1981, vol. 1, pp. 63-80, y Pérez Cuenca, 2000. Para el resto de obras, seguimos lo dicho por Jauralde Pou, 1998, pp. 927-97; para el *Memorial desde la prisión,* ver Crosby, 1997, especialmente, pp. 107-109.

Carta de don Francisco de Quevedo a la Rectora del Colegio de las Vírgenes y *Respuesta de la Rectora* (fols. 114v-115v)
Carta de don Francisco de Quevedo sobre casarse (fols. 111r-114v)[16]
Carta de un cornudo a otro intitulada El siglo del Cuerno (fols. 118r-120v)
Carta del autor consolando a un caballero amigo suyo de haberle desterrado la Justicia su dama vieja y pedigüeña (fols. 120v-121v, atrib.)
Censura del papel que escribió don Francisco de Morobelli (fols. 59r-69r, atrib.)
Desposorio entre el Casar y la Juventud del Autor (fols. 124r-125r)
Grandes anales de quince días (fols. 1r-58v)
Indulgencias concedidas a los devotos de monjas (fols. 116v-118r)
La Perinola (fols. 70r-91v)
Memorial de don Francisco de Quevedo y Villegas desde la prisión (fols. 125v-127v)
Memorial que dio el dicho Quevedo en una academia (fols. 115v-116v)
Mundo caduco y desvaríos de la edad (fols. 48v-54v, fragmentos interpolados en los *Grandes anales de quince días*)
Otra carta a uno que dejó el estudio de leyes y, ciñéndose espada, se hizo gentilhombre de un Señor muy pobre (fols. 122r-122v, atrib.)
Papel de don Francisco de Quevedo Villegas Don Raimundo el entretenido (fols. 128r-141v, atrib.)[17]

Obras satíricas [en verso] de don Francisco de Quevedo Villegas [índice de primeros versos]:
A Fabio preguntaba (fols. 175v-176v; *OP,* 412)
Así el glorioso san Roque (fols. 170r-172r; *OP,* 795)
«¡Bizarra estaba ayer doña María!» (fols. 159r-159v; *OP,* 613)
Felipe, que el mundo aclama (fols. 142r- 148r, atrib.)
Habrá muy poquitos días (fols. 158r-159r, atrib.)
La voz del ojo, que llamamos pedo (fols. 160r-160v; *OP,* 610)
Las cuerdas de mi instrumento (fols. 174r-174v, estrofas censuradas; *OP,* 652)
Los brazos de Damón y Galatea (fols. 175r-175v; *OP,* 413)
No al son de la dulce lira (fols. 162r-164r; *OP,* 790)
¡Oh, qué áspera sois, mi madre (fols. 167v-170r; *OP,* 705: Madre, asperísima sois…)
Oh, señor licenciado, Dios le guarde (fols. 176v-185r, atrib.)
Ostentas, oh felice, en tus cenizas (fols. 174v-175r; *OP,* 380)
Que no tenga por molesto (fols. 172r-173v; *OP,* 668)
Salid, Elías Quevedo (fols. 154r-158r, atrib.)
Salió trocada en menudos (fols. 160v-162r; *OP,* 782)
Si eres campana, ¿dónde está el badajo? (fols. 185r-185v; *OP,* 516)
Toda España está en un tris (fols. 148r-150v, atrib.)
Vuestros coplones, cordobés sonado (fols. 159v-160r; *OP,* 831)
Ya, Felipe cuarto rey (fols. 150v-154r, atrib.)
Ya que al hospital de amor (fols. 164r-167v; *OP,* 788)

[16] Es la *Carta sobre las calidades de un casamiento* dirigida a doña Inés de Zúñiga y Fonseca. Ver, por ahora, la edición de García Valdés, también excelente, de la *Prosa festiva completa,* pp. 460-67.

[17] La novelita *Don Raimundo el entremetido* no debería atribuirse a Quevedo, pero según La Barrera y Fernández Guerra, sí puede ser suya la respuesta a la novela («El buen entendedor al acabar de leer dice…», fols. 141r-141v en nuestro manuscrito).

Algunas peculiaridades lingüísticas del copista y del testimonio

Todo el códice está afectado por los fenómenos del seseo y del ceceo, como otros códices con los que ya habíamos visto que guardaba alguna relación por otras razones. Se mantienen algunos grupos y grafías cultos o hipercultos, aunque en todo ello reina la vacilación: «subcederan», «subsesos», «empesar», «susedía», «interezada», «sierto», «conziensia», «acsion», «reducion», «pazadiço», «zaserdote», «niñes» (por «niñez») «otioso», «action», «escriptura», etc. Otras vacilaciones consonánticas, vocálicas o gráficas propias de la época, como: «Maguestad», «gerra», «jugetes», «monga» (por «monja»), «vía» (por «veía»), «previlegio», «trujo», «corieron», «yntention», «ygnociencia», «monarchas». Algunas formas parecerían acercarse al vulgarismo, como «haiga» (por «haya») o «abriguar» (por «averiguar»), «desparecida», «Grabiela»…

Para la filiación y una valoración textual del testimonio RABL

Para avanzar algo sobre el valor textual del testimonio hemos realizado un cotejo con algunos de los textos que se han ido estableciendo de las distintas obras: para la prosa, las ediciones dirigidas por Alfonso Rey y para la poesía se toma como texto de referencia la edición de José Manuel Blecua. Lo primero que se debe decir es que, por lo que hemos podido ver, los textos que presenta el códice *RABL* de las distintas obras tienen un valor muy desigual y que la filiación o parentesco con unos u otros testimonios varía según las obras. A pesar, pues, de las semejanzas con otros códices conocidos que hemos ido mencionando, el que aquí se estudia no puede filiarse ni vincularse directa o exclusivamente a ninguno de ellos, relacionándose en un momento y obra con uno, en otros con otro, de modo que no parece copia de ninguno y no se trataría por tanto de un *codex descriptus*.

De este modo será necesario analizar el comportamiento, filiar, aunque sea por aproximación, y valorar textualmente cada una de las obras que el códice contiene y para ello seguiremos el orden en que aparecen en él. Cuando consignemos variantes lo identificaremos siempre como *RABL* y lo separaremos con un espacio de los demás testimonios. Para estos últimos respetaremos la designación determinada por cada uno de los editores en función de la obra de que se trate (para la poesía los unificaremos). Tras la localización de la variante (página.línea o poema.verso) y la lección aceptada por el editor de turno se ofrecerá el resto de las variantes separadas por dos rayas inclinadas, siguiendo la presentación formal del aparato crítico en la edición dirigida por Alfonso Rey.

En el caso de los *Grandes anales de quince días,* el códice *RABL* comparte por lo general las lecciones del manuscrito que Victoriano Roncero identifica como *N* en su edición, Ms. 3940 de la Biblioteca Nacional de España[18]. Sería, por lo tanto, un representante más de la que Roncero

[18] Para el resto de siglas y el aparato crítico, ver la edición de Roncero, pp. 45-56 y 538ss.

identifica como «tercera redacción» de la obra, versión que comparten varios manuscritos pertenecientes a una misma familia. Es precisamente esta «tercera redacción» la que decide seguir Roncero en su última edición (en su tesis había elegido la segunda versión). Puede comprobarse, por ejemplo, en las siguientes variantes:

63.24 ambición] hambre *F N RABL*
75.2 mente de Felipe IV] majestad de don Felipe IV *A* // majestad de don Felipe IV nuestro señor *L* // muerte de Felipe IV *N RABL*
82.29 ni se vio necedad] ni se rio necedad *B D* // se rio necedad *C* // ni se creyó novedad *F* // ni se vio novedad *N RABL*
86.4 azoró] aceró *B* // asió *F* // hacen *N RABL*
90.33 en diferentes casas] *om F N RABL*
95.7 pocos] pues *N RABL*
100-101 coplas siguen] culpas según *C F N RABL*
105.6 intencionados] introducidos digo los mal intencionados *B* // introducidos *C F N RABL*
110.6 los reinos, prendió] *om N RABL*
115.3 le vino sirviendo a Madrid] vino con él y le siguió en Madrid *M* // le vino sirviendo en Madrid *R* // le vino y sirvió en Madrid *N RABL*

Ocasionalmente también puede separarse de *N* para leer con *M* (Ms. 3706 de la Biblioteca Nacional de España), representante de la considerada por Roncero segunda redacción[19]. Numerosas variantes, adiciones y omisiones presentes en *M* no se encuentran, no obstante en *RABL,* de modo que es mucho más estrecha la relación entre este último testimonio y *N.* En cuanto a las innovaciones y lecturas singulares de *RABL,* algunas parecen interesantes:

63.21-22 Procurando con caricias desengañadas amartelar de nuevo a la fortuna
desengañadas] engañosas *C T* // amorosas *RABL*
68.9-10 se asegura que los validos sirven a su majestad y no le violentan, de suerte que quiere bien a quien le ayuda, no a quien le descansa y le descuida
no le violentan] no le violentan, que su majestad ama el trabajo *RABL*
71.19 Juan Miguel Ygún de la Lana, que en Sicilia y Nápoles dispensó por orden del duque los patrimonios reales, y en Nápoles la caja militar y en la hacienda grande mano.
en Nápoles la caja militar] en Nápoles tuvo la caja militar *RABL*[20]

[19] *RABL* comparte con *M* frente a *N:* 66.13 notados] advertidos; 72.18 de su casa y amigo] *om;* 75.25 desdén] desorden; 79.19 lisonjas] mis lisonjas; 84.30 que poco antes pareciera suya] *om,* etc.

[20] En este caso la variante consignada podría derivar de un error por omisión de Roncero, pues de hecho *tuvo,* que hace sentido en donde aparece y es requerido por la frase que sigue «en la hacienda grande mano», es recogido en la edición de Fernández Guerra, mientras que en el aparato crítico de Roncero no genera siquiera una entrada, de modo que ningún testimonio llevaría esa lectura.

80.1 Las causas de mi prisión fueron más adentro, y para mí si más honradas, menos remediables
más adentro] de más adentro *RABL*
90.2 porque el don Rodrigo, frenético en el lugar que violentaba, no receló de contrastar con todos
violentaba] se fabricaba *F* // vio levantaba *MN* // se vio levantado *RABL*

Algunas variantes de *RABL* denotan una transmisión compleja y dejan el rastro de una posible relación entre testimonios de la segunda y la tercera redacción, así como una preocupación por parte del copista de recuperar el sentido cuando encuentra problemas en el modelo del que copia:

87.31 ni sé determinar] y no es fácil determinar *N* // no puedo determinar *RABL*
90.2-3 contrastar] contender *F* // contratar *M* // encontrarse *RABL*
90.8 donde el secreto honesto] *om F* // donde el secreto con esto *M* // donde el secreto en esto *RABL*
98.12 esta hora] esta ahora *B* // hasta ahora *FN* // <-a+e>sta <-a+h>ora *RABL*[21]

También ofrece *RABL,* claro está, errores patentes y omisiones. Al final de los *Grandes anales de quince días* se acumulan, tal vez por cansancio del copista que quiere abreviar su trabajo, una serie de omisiones de frases o incluso de varias líneas. Estas omisiones serán excepcionales en el códice, pues en ninguna otra obra de las transcritas y aquí cotejadas (las auténticas de Quevedo) hemos vuelto a detectar dicha desidia:

87.18-19 y, religioso con abundancia de piedad] *om RABL*
92.9 la parte insolente de su fortuna] *om RABL*
106.7-8 si de erario] *om*
113.14-17 y rumores […] dichosos] *om N RABL*
113.27-28 Y el durarle […] muerte] *om N RABL*
114.3-8 en disimular solamente […] no grande; su] *om N* // y *RABL*
114.9-10 y al cabo no supo […] ni amarse] *om N RABL*
114.13-14 y que siempre […] canto] *om N RABL*
114.16-17 sentenciado por la justicia […] retirado] *om RABL*
114.18-22 Fray Luis de Aliaga […] mandaron] *om N RABL*

Tiene interés observar que otro de los manuscritos de los *Grandes Anales de quince días* que tiene en cuenta Roncero es el que denomina *A,* Ms. 18660-7 de la Biblioteca Nacional. Pues bien, inmediatamente observaremos cómo *RABL* se aproxima a este último códice en otras obras, pero no en ésta. Por ello, o bien cabe pensar que utiliza distintos mode-

[21] Aquí *RABL* primero copió «asta aora» y luego corrigió sobrescribiendo y tachando parcialmente: «esta ora»; podría considerarse un indicio de *contaminatio,* pues difícilmente partiendo de un único antígrafo con dicho error hubiera podido el copista, *ope ingenii,* restablecer tan acertadamente la lección auténtica.

los según los casos, o no depende directamente de ninguno de los hasta ahora conocidos; en definitiva, no se trata simplemente, como ya decíamos, de un *codex descriptus*.

Dos fragmentos interpolados del *Mundo caduco*

Un aspecto de sumo interés y que confiere valor al códice aquí presentado es que en el texto de los *Grandes anales* se intercala un fragmento del *Mundo caduco o desvaríos de la edad*. El fragmento es presentado por un párrafo de enlace que ya ha aparecido en otros manuscritos y que Victoriano Roncero reproduce en su prólogo a esta obra (p. 126). El fragmento de *Mundo caduco* aparece entre las páginas 109 y 110 de los *Grandes Anales* de la edición de Roncero y se sitúa en *RABL* entre los folios 48v y 54v. Valoramos la presencia de este fragmento de sumo interés porque, como explica Roncero, hasta el momento de su edición del *Mundo caduco* para la colección dirigida por Alfonso Rey sólo se habían localizado siete manuscritos que transmitieran esta obra, todos ellos fragmentarios excepto sólo dos completos (p. 121), escasez poco habitual en la prosa de Quevedo. El fragmento comienza «Siempre –dijeron los segnienses– hemos reconocido a la serenísima Casa de Austria» y acaba en el párrafo «Oyó el archiduque esta relación…»[22], de modo que lo que recoge esencialmente es la relación de los segnienses. Coincide su comienzo con el del manuscrito *C* (Ms. Add. 7822 de la Cambridge University Library) al que se muestra muy próximo en sus variantes, aunque en ocasiones también lee, frente a *C,* con el que Roncero elige como texto base, M_1 (Ms. 18660-7 de la Biblioteca Nacional de España). Cabe destacar otra curiosa coincidencia que parece poner en relación los distintos testimonios conservados: allí donde acaba el fragmento transcrito por nuestro códice, empieza precisamente M_2 (Ms. 3706 de la Biblioteca Nacional de España)[23].

Aparte de las lecciones y errores compartidos con *C,* muchas de las lecciones singulares que presenta *RABL* son equipolentes y no implican una mejora del texto. Aunque *C* y *RABL* comparten muchas variantes y algunas parecen explicar la mecánica del error dentro de la misma rama, interpolaciones y omisiones no compartidas y errores separativos hacen inconcebible que ninguno de los dos sirviera de modelo al otro, pues en ese caso no se podrían haber recuperado las lecciones originales. De nuevo hay que concluir que *RABL* no es un mero *codex descriptus*.

[22] Quevedo, *Mundo caduco,* ed. Roncero, pp. 137-147; no obstante, en el interior de este fragmento, se produce también una laguna desde «Oyó el archiduque estas razones…» (p. 138) hasta «defender el ser súbditos de tan gran príncipe» (p. 141); con esta laguna o hiato, casi podría hablarse más propiamente de dos fragmentos yuxtapuestos del *Mundo caduco* intercalados en los *Grandes anales*.

[23] Estimo de sumo interés confrontar esta información con la ofrecida por Rodríguez Cáceres sobre el manuscrito *Infantes* en estas mismas páginas, en la sección que dedica a *Mundo caduco*.

137.21 vuestros ministros] nuestros méritos *C* // vuestros méritos *RABL*
138.11-12 hacen al entrar] hicieron al entrarla *C* // hacen a levantar *L* // hacen alentar *RABL*
141.12 mar no es posible; siendo cierto] mar pues es cierto *C* // mar no es posible, pues es cierto *RABL*
147.4 sin temor sino solo de] sin temor, que el de *C* // sin otro temor que el de *RABL*
142.4-5 y con evidencia la historia] *om C*
143.9-10 y jurisdicción. Disfrazan su ambición con decir que el dominio] *om RABL*

La prosa satírica y burlesca

Gracias al rigor y la exhaustividad de la reciente edición de Antonio Azaustre de las *Obras burlescas* contamos con una herramienta inmejorable para evaluar la importancia de nuevos testimonios como el que aquí se presenta. Azaustre ha consignado meticulosamente en su aparato crítico no sólo las variantes redaccionales, sino incluso a veces variantes de carácter lingüístico (subceso] suceso) o incluso variantes de puntuación. Si a ello sumamos la cantidad de manuscritos que ha logrado reunir para editar sus textos, muchos de ellos hasta ahora desconocidos o no tenidos en cuenta, se entenderá que su labor ha sido un verdadero encaje de bolillos y que nos atrevamos a calificarla de aportación inestimable a la edición de la prosa de Quevedo. En los prólogos a las distintas obras ha analizado cuidadosamente todos los testimonios comentando diversos *loci critici* y, cuando ha sido posible, ha trazado los *stemmata.* En varias obras de la prosa satírica y burlesca ha juzgado inevitable la edición de dos textos, versiones o redacciones distintas de una misma obra, de las que una se ha presentado ya en los volúmenes que se han publicado y otra aparecerá dentro de un tiempo en soporte electrónico. Con todo, a través del aparato crítico queda ya constancia de esa segunda redacción. La ambición de los propósitos y la importancia de los resultados, combinada con la humildad propia del científico riguroso y conocedor profundo, hace que Azaustre se niegue a pronunciarse sobre cuál de las redacciones es *melior,* más primitiva o cuál refleja la voluntad última del autor. Por ejemplo, dice a propósito de la *Vida de corte:*

> Es complejo determinar la cronología de las dos redacciones: la que hemos denominado *B* podría ser una lima que hiciese más sentencioso el estilo y eliminase algunas precisiones redundantes; además, si algunos de los errores de *B* se explican sobre la lectura de *A,* parece más lógico pensar que *A* es una redacción anterior. […] Sin embargo, la casuística de variantes tampoco permite descartar que la redacción *B* sea anterior, y *A* fruto de una posterior lima que dejó un texto más preciso y correcto. Es, además, una tendencia bastante común que las redacciones más extensas sean posteriores[24].

[24] Quevedo, *Obras burlescas,* ed. Azaustre, 2007, tomo I, pp. 313-14.

Esto nos atañe, pues esta obra es una de las que reproduce el códice que aquí estudiamos, y tal vez una de las más interesantes en su transmisión textual.

Si se tiene presente lo dicho por Antonio Azaustre en su presentación del texto de la *Vida de corte* y la información contenida en nuestra descripción bibliográfica, se entenderá que *RABL* ofrece uno de los textos más completos y coherentes de dicha obra, con su tabla inicial, dedicatoria, prólogo, carta, el apartado «Figuras naturales» (aunque sin el epígrafe que lo anuncia, como si continuara la carta), para interpolar inmediata e inoportunamente (como en otros testimonios) el texto íntegro de las *Capitulaciones matrimoniales* y seguir luego con el resto de las secciones de la *Vida de corte* («figuras artificiales», «rufianes», «estafadores», «figuras lindas», etc.), de las que en este testimonio no falta ninguna, a diferencia de lo que ocurre en muchos otros manuscritos.

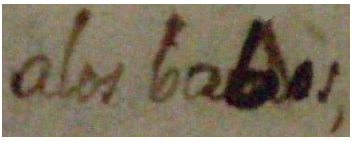
Las lecciones de *RABL* coinciden siempre con las de los testimonios de mayor valor de la redacción *B*, esto es, con los manuscritos que Antonio Azaustre designa con las siglas M_{13}, M_{14} y M_{15}. Los manuscritos M_{13} y M_{14} son del siglo XVII y M_{15} del siglo XVIII[25]; en numerosísimas variantes, muchas de ellas susceptibles de ser de autor, estos tres testimonios leen conjuntamente frente a las lecciones de la redacción *A*. Por las explicaciones de Antonio Azaustre, y a la luz de las variantes de estos testimonios, hay que entender que en realidad M_{13} y M_{14} son buenos testimonios, pero por desgracia ambos quedan truncados en determinados momentos de la obra y presentan importantes lagunas. Por eso, Azaustre escoge como texto base para la redacción *B* el manuscrito M_{15}, del siglo XVIII y que, aunque presenta algunos errores nuevos respecto a M_{13} y M_{14}, tiene al menos la virtud de transmitir el texto completo más correcto de la familia, que incluye también otros testimonios peores que no viene al caso aquí citar. Hay que decir que *RABL* lee sistemáticamente con M_{13} M_{14} mientras estos existen, y cuando se truncan sus textos, *RABL*, como M_{15}, sigue adelante hasta el final de la obra y lee casi sistemáticamente acompañando a este correcto texto. Encontramos en *RABL*, como en los demás testimonios, algunas omisiones y errores singulares, pero también alguna variante que tal vez podría ser tenida en cuenta. Esas omisiones y errores singulares hacen difícil que ninguno de los testimonios conocidos descienda directamente de *RABL*, aunque permite pensar en modelos comunes[26]. De la misma manera, es difícil concebir que *RABL* descienda directamente de ninguno de dichos testimonios pues no recoge sus importantes omisiones ni otros errores separativos[27].

[25] Antonio Azaustre designa como M_{13} el Ms. 18660/8 de la Biblioteca Nacional de España; M_{14} es el Ms. 18721/47; y M_{15}, el Ms. 18760/43. Ver también a propósito de éstos Pérez Cuenca, 1997, bajo las respectivas entradas.

[26] Así, por ejemplo, *RABL* omite singularmente «Nada les contenta; la causa no la dan porque no la saben» (324.3), o bien «Y así, van pintando y exagerando sus virtudes» (344.9).

Entre las variantes de interés puede contarse, por ejemplo, la que se produce repetidamente en la sección de los «Gariteros». Las víctimas de estos gariteros son, en la redacción *A* y en todos los testimonios hasta ahora tenidos en cuenta, «buenos» («esto dicen a los buenos…», p. 336), aunque en *RABL* son llamados «bobos». La primera vez que aparece la variante en el manuscrito es producto de una corrección sobrescrita que impide entender la lección previa (véase ilustración):

> [Los gariteros] ostentan aposento con brasero bien proveído en invierno y su agua fresca en verano; dan a entender cuán enemigos son de intereses, que sólo desean la concurrencia y el juego por divertir cierta melancolía que padecen



Fol. 105v, detalle

336.3 dan a entender] dando a entender a los buenos M_{15} M_{16} // dando a entender a los b<-?+obos> *RABL*

No se trata pues de un error por descuido del copista, sino que se trata de una corrección voluntaria, que desde luego hace sentido y más tarde, cuando vuelva a aparecer el tipo, parece consolidarse, incluso al pasar a la sección «Ciertos». Podría ser variante de autor o bien introducida por el copista *ope ingenii*.

> Tienen también su parte cuando se desuella a algún bueno
> 337.1 bueno] bobo *RABL*

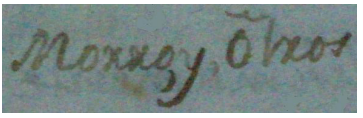
> si el bueno no come y se escalda, se le dé con el otro
> 338.8 bueno] bobo *RABL*

Sin embargo, lo cierto es que la ocurrencia de introducir esta variante redaccional crea una incongruencia en el propio texto que transmite *RABL,* pues no se producen los cambios en todos los lugares pertinentes, y sigue diciendo, en la sección de los «Ciertos» (de donde procedía la variante 338.8), cuando habla del *tercero* o *enganchador* que tiene por función «traer buenos a quien desollar con ardid y engaño» (fol. 107r: 338.14).

[27] *RABL* no sufre las importantes omisiones de M_{13} y M_{14} de secciones enteras del texto: por ejemplo, las «Flores de corte» (p. 335), «sufridos» (p. 341), «sufridos vanos» (p. 342), etc. En cuanto a M_{15}, *RABL* acompaña con muchísima frecuencia sus lecciones, sobre todo al final del texto, aunque también se enfrenta junto a otros testimonios con él, por ejemplo en las siguientes variantes (para consultarlas es necesario partir del aparato crítico, t. II, pp. 831-83, no del texto, de Azaustre, por el número de página y línea de la entradilla): 321.5-7 amparada M_{13} *RABL* : amparado M_{14} M_{15}; 321.9 y adivirtiendo su valor M_{15} (lee con redacción *A*) : conociendo su valor M_{13} M_{14} *RABL*; 323.2 lastimona M_{14} *RABL* (con redacción *A*) : lastimosa M_{13} : lástima *M15*; 323.18 paletilla de cera de oídos M_{13} M_{14} *RABL* : pelotilla de cera de oídos M_{15}; 326.14-15 una prenda de su amigo M_{15}: una prenda de su amiga M_{14} *RABL*; 328.3 pórtese M_{14} *RABL* (con redacción *A*) : apórtese M_{15}; 328.7 amaletados M_{14} *RABL* : amartelados M_{15}; 329.3 lo contrario dijere *RABL* (con redacción *A*) : lo contradijere M_{14} M_{15}; 330.5 se quieren quedar *RABL* : se les quieren dar M_{15}; 337.1 tienen parte de juez *RABL* : tienen de juez M_{15}.

Por otro lado, *RABL* parece relacionarse también con los testimonios inferiores de la rama, a través de un modelo común, si se tiene en cuenta lo que ocurre y anota Azaustre en la variante siguiente:

> Anda siempre prevenido con naipes hechos, unos para la barriguilla, otros para la ballestilla, otros por morros, y otros por todas partes
> 338.7 morros] morro M_1 M_{15} M_{16} M_5 M_6 *N R RABL* // moros M_8 M_9 *T* // medio S_2 // Monrroy M_{10} M_{12} *O*



Fol. 107r detalle

Anota Azaustre aquí: «Probablemente el error de M_{10} M_{12} *O* se deba a una mala lectura de la secuencia *morro y* grafiada sin espacio; esa dificultad se aprecia en M_{16}, donde es difícil distinguir si se lee *morros* o *morroy*». Precisamente en *RABL* se ve también esa secuencia *morro y* grafiada sin espacio, aunque con una coma añadida *a posteriori* que pretende aclarar la separación de las palabras.

En esta misma línea de variantes que relacionan *RABL* con testimonios bajos del *stemma* se encuentran otras que no dejan de tener interés, como por ejemplo la siguiente, donde la lección de *RABL*, por ser anterior o enmienda con fortuna, recupera el sentido que se pierde en el error de M_{15} y M_{16}:

> el mancebo del mercader poderoso, que asiste poco y premia mucho, y por su reputación callan aunque vean visiones
> 343.8 mancebo] cuidado M_1 M_{15} M_{16} // criado M_5 M_6 *N R* S_2 M_8 M_9 *T RABL* // om M_{10} M_{12} O

En definitiva, todo apunta a que *RABL* es muy digno de ser tenido en cuenta para entender la transmisión de la redacción *B* de la *Vida de corte* y las *Capitulaciones matrimoniales* y, tal vez, para el establecimiento de sus textos. Dado que Antonio Azaustre tiene intención de publicar *addendae* a su edición con estudio de los nuevos testimonios encontrados, no tiene sentido aquí seguir hablando de estos textos y convendrá esperar el dictamen de su autorizada voz.

La proximidad en las variantes de *RABL* con el Ms.18760/43 de la Biblioteca Nacional en la *Vida de corte* y las *Capitulaciones matrimoniales* vuelve a producirse en la *Carta de un cornudo a otro intitulada «El Siglo del cuerno»*. En la *Carta a la rectora del colegio de las vírgenes* coincide con el conjunto de manuscritos que Azaustre denomina *C L K*, uno de los cuales (*C*, del siglo XVII, Ms. 3672 de la Biblioteca Nacional), a su vez, presenta «una notable semejanza» con el Ms. 18760/43 de la Biblioteca Nacional (*J* en la asignación de siglas de Azaustre para esta obra)[28]. Y lo mismo vuelve a pasar con el *Desposorio entre el casar y la juventud*, donde coincide en las lecturas con el grupo *A F O*, donde *F* es de nuevo el Ms. 18760/43 de la Biblioteca Nacional.

[28] Quevedo, *Obras burlescas*, ed. Azaustre, 2007, p. 281.

La poesía

Tanto por las composiciones poéticas como por el orden en que éstas aparecen, el códice parece relacionarse con otros custodiados en la Biblioteca Nacional: Ms. 18760/40, Ms. 7370 y Ms. 1952, así como con el manuscrito 376 custodiado en la Biblioteca Universitaria de Oviedo reseñado por Celsa Carmen García Valdés[29]. La familia de manuscritos, pues, sigue siendo, en parte, la misma de la que venimos hablando al ocuparnos de la prosa. Sin embargo, cuando se coteja el códice *RABL* con dichos manuscritos, o con otros que transmiten las mismas poesías (Ms. 3919, Ms. 4067, Ms. 9636, Ms. 10387), no resulta fácil establecer una relación privilegiada con ninguno ya conocido en particular: con unos y otros va coincidiendo en sus errores y variantes, pero también hay otros errores, omisiones y variantes, tanto suyos como ajenos, en los que de unos y otros se distancia, como puede verse en el aparato que se adjunta si se confronta con el de Blecua. Para facilitar la tarea al lector en las páginas que quedan al tratar de la poesía (y en el aparato crítico), asignaremos las siguientes siglas a los manuscritos:

A = BNE Ms.18760/40	*E* = BNE Ms. 4067
B = BNE Ms. 3919	*F* = BNE Ms. 10387
C = BNE Ms. 1952	*G* = BNE Ms. 7370
D = BNE Ms. 9636	*O* = Bib. Univ. Oviedo 376

De nuevo respecto al orden de aparición de los poemas, hay que decir que llama la atención que casi todos los atribuidos o apócrifos, cinco de los seis apócrifos, se concentren en *RABL* uno tras otro al inicio de la sección de poesía[30]. Todos ellos, además de satíricos, tienen un marcado tono político que desaparece en el momento en que nos adentramos en la producción generalmente reconocida como auténtica. El orden en que se presentan los poemas de Quevedo en *RABL,* prácticamente idéntico al que encontramos en los manuscritos *A B C D O,* es el siguiente: *OP* 613, 831, 610, 782, 790, 788, 705, 795, 668, 652, 380, 413, 412 y 516. Sólo entre el poema núm. 652 y el 380 intercala *RABL* de nuevo un apócrifo (*Al entierro de Castilla,* «Oh, señor Licenciado, Dios le guarde…»), también satírico de tema político. Las variantes a este respecto entre los códices comentados son mínimas: los apócrifos se pueden intercalar en otros testimonios en otro orden; por ejemplo *Al entierro de Castilla* es relegado al final del manuscrito en *A.* El poema 516 es rarísimo y lo reproducen muy pocos manuscritos: entre los comentados, junto a *RABL,* sólo *B* y *D,* que lo sitúan al final de los satíricos, tras 652 y antes de 380. Por lo demás, orden y poemas son siempre los mismos. También

[29] García Valdés, 2000.

[30] En el estado de la cuestión que presenta Pérez Cuenca, 2000, incluye los poemas núm. 412 («A Fabio preguntaba»), 413 («Los brazos de Damón y Galatea») y 831 («Vuestros coplones, cordobés sonado»), que en este códice se recogen, entre aquellos «en los que se cuestiona la autoría de Quevedo sin razones muy convincentes» (pp. 279-81); no los hemos contabilizado, pues, como apócrifos.

llama mucho la atención que estos testimonios coincidan en la selección de poemas no satíricos (380, 413 y 412), reproduciéndolos en la misma secuencia y concentrándolos tras la colección de satíricos.

RABL comparte algunas variantes muy significativas en los distintos poemas, pero con distintos manuscritos, y no todas las que éstos presentan. Iremos comentando los distintos poemas por el orden en que aparecen en nuestro códice. En «Bizarra estaba ayer doña María…» (*OP,* 613), *RABL* no presenta variantes respecto al texto editado por Blecua y no comparte las variantes y errores de *D* y los de *A F G* en el v. 3 (613.3 el overo *B C D E RABL*] el lobero *A* // el obrero *F G*).

Más interesante sin duda es el caso de «Vuestros coplones, cordobés sonado…» (*OP,* 831). En este caso, puede verse cómo *RABL* comparte las múltiples variantes de los manuscritos que hemos seleccionado y que conforman según Blecua una familia, en la que claramente se integra nuestro códice del mismo modo que se integraba *O.* A pesar de que Blecua no lo incluya, también *A* recoge este soneto. Como toda la familia, *RABL* presenta los tercetos en variante. Cuando los testimonios aquí contemplados se dividen, *RABL* es inconstante en sus lecciones comunes: puede acompañar a *D G* (v. 1, «sonado», frente a «soñado» en *B C E F*) o enfrentarse a ellos (vv. 3 y 5).

En «La voz del ojo, que llamamos pedo…» (*OP,* 610) las variantes de *RABL* vuelven a coincidir con las de esta familia de manuscritos frente a las otras versiones y la que edita Blecua. Es significativo que comparta no sólo variantes equipolentes, sino incluso también errores. Error es (pues rompe la rima) «ruiseñor de los presos *detenidos*», en que *RABL* coincide con *B C F* y *O.* Aunque nos pueda parecer más ingeniosa la variante «canoro» (v. 6), la del verso 9 («Ríome del poder de los monarcas» *A B C D E F G RABL*), en cambio, parecería una suavización de una versión más primitiva y tal vez más auténtica («Cágome en el blasón de los monarcas» según el manuscrito que toma como texto base Blecua), menos condicionada por el escándalo y la censura.

En el romance burlesco «Salió trocada en menudos…» (*OP,* 782) *RABL* vuelve a perfilarse claramente como un miembro más de esta familia de manuscritos que, para este caso, presenta la versión «más coherente y menos difusa» según Blecua[31]. Llama la atención cómo las variantes que presenta *RABL* respecto al texto base, un impreso, van coincidiendo alternativamente con unos códices u otros de esta familia (excepto *F* y *G,* que no lo transmiten). El manuscrito con el que más coincide es *A,* aunque también parecen muy significativos los errores separativos que comparte con todos menos *E* en el v. 8 («Eco dormid*o*»), con *B* en el v. 63 (estos dos son errores compartidos también con *O*), y con *C* en el v. 67, aunque con su característica transcripción seseante.

En «No al son de la dulce lira…» (*OP,* 790), de nuevo *RABL* se encuadra dentro de esta familia de manuscritos que ofrece la mejor versión del texto, la versión *A.* Las variantes recurrentes de *F* y *G* que no

[31] *OP,* Blecua, vol. 2, p. 139.

comparte *RABL* parecen confirmar su independencia al menos respecto del primer testimonio. Por el contrario, otras variantes vuelven a indicar cierta proximidad o relación con los testimonios *A, B* y *C*. Sin atrevernos a plantear la prioridad o posteridad de *RABL,* sus lecturas pueden ser el origen de los errores de *ABC,* o bien el resultado de correcciones del copista que encuentra unos modelos que reconoce como deturpados e intenta enmendar. Es imposible determinar si se trata de una enmienda o de una lectura auténtica que otros deturpan porque al final se ofrece como lección equipolente o adiáfora respecto al texto base. Ocurre así, en este poema, en dos ocasiones, el verso 56 y el verso 76:

790.56 por sus botes y tu voto *D E*] por se bote y tu voto *A* // por ser botes y tu voto *C F* // por ser botes y tú votos *B G* // por ser él bote y tú voto *RABL*
790.76 y que *D E F G*] y a que *A B C* // ya que *RABL*

Blecua toma como texto base *E,* al que concibe aquí en una familia distinta del resto de testimonios (todos los demás testimonios configurarían una única familia).

El romance «Ya que al hospital de Amor…» (*OP,* 788) fue transmitido según Blecua por cuatro familias. Él define como una familia particular la constituida por *E* y otro manuscrito más conservado en la Biblioteca Nacional (Ms. 3708). En esta ocasión García Valdés discute la opinión de Blecua y su decisión de adoptar dicha familia como la que transmite el mejor texto[32]. Para empezar, se trataría de una sola familia (la de todos los manuscritos de que aquí venimos hablando, incluido *E*) con variantes propias del proceso de copia, y en más de una ocasión García Valdés prefiere otras lecturas que lleva el manuscrito por ella descubierto (aquí llamado *O*) y que a veces ofrece también *RABL*. Por ejemplo, en el v. 18, donde todos los testimonios se enfrentan a *E:*

la luna, entre clara y yema,
alumbraba los umbrales

788.18 los umbrales *E*] los mortales *A B C D O RABL*] a los mortales *F G*

RABL comparte aquí errores que nos parecen palmarios con otros testimonios como *ABC* en el v. 10 («*plubiera* a Dios y a su madre» en lugar de «pluguiera»), y con *A* un error separativo hasta ahora único en el verso 148:

Nunca pisa marinero
[…]
más contento las arenas
que hacen a las aguas margen

788.148 a las aguas *D E*] aguas en la *A RABL* // aguas a la *B C F* // aguas a su *G*

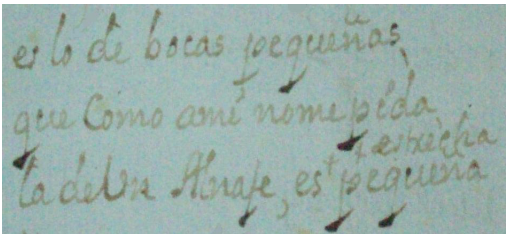
[32] García Valdés, 2000, p. 132.

En variantes como las que se encuentran en los versos 97, 112 y 142, *RABL* se alinea claramente con *ABCDFG*. Si fuera acertada la hipótesis de Blecua según la cual la familia de manuscritos *ABCDFG* podría derivar de un impreso, el error «plubiera» se podría explicar paleográficamente por inversión del tipo en «plugiera»[33].

En el poema 705 («Madre asperísima sois…») *RABL* se vuelve a alinear con la familia de manuscritos que estamos comentando y presenta la versión *D* del texto («¡Oh, qué áspera sois mi madre!…»), bastante distinta de la primera. Dentro de la propia familia es ya muy difícil determinar con qué testimonios se alinea. Comparte, por ejemplo, con *ABC* uno de sus errores, «estantinos» (v. 67), pero también se enfrenta a estos testimonios en otros lugares (no sufre la omisión de «todo» en el v. 40, o la variación de género en el v. 46). Lo más destacable en la transmisión de este poema por *RABL* es que nos ofrece la oportunidad de demostrar que este códice contamina, lo que en cierto modo explicaría alguna de las contradicciones que venimos apuntando. Así ocurre en el v. 36, donde el texto base escogido por Blecua para esta versión lee «pequeña»:

> Pero lo que más me enfada
> es lo de las bocas pequeñas:
> que, como a mí no me pida,
> la de un alnafe es estrecha (vv. 33-36)

G lee en el último verso «pequeña» en lugar de «estrecha», y en *RABL* encontramos una corrección en la que no se ha llegado a tachar la lección del antígrafo, «pequeña», pero se ha añadido, volado, «estrecha», con un pequeño signo de adición como llamada para remitir a la corrección, delante de la cual se repite ese signo.

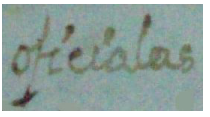


Fol. 105v, detalle

Si se observa la letra y la calidad e intensidad de la tinta, esa corrección parece haber sido hecha durante el mismo proceso de copia, no añadida *a posteriori,* de modo que habría que pensar que es el propio amanuense el que se molesta en cotejar con otro testimonio y aportar su lectura. Efectivamente, la lectura de *G,* y la que inicialmente aporta *RABL,* parece error, pues iría en autorrima con el verso 34 («pequeñas» / «pequeña»), error que percibió el amanuense y se molestó en corregir,

[33] Se refiere a este conjunto de testimonios como familia o «grupo B», frente al A en que está su texto base, aquí denominado *E:* «aunque muy cercano, a juzgar por las lecciones comunes y divergentes de A (véanse los vv. 18, 69, 99, etc.) deriva de una fuente claramente distinta, y quizá, en su origen, impresa, porque la coincidencia del epígrafe no es frecuente en tanto texto» (*OP,* ed. Blecua, vol. 3, p. 166). En esta hipótesis insiste cuando trata de la transmisión del poema núm. 795 (vol. 3, p. 191).

aunque no llegó a tachar lo que llevaba su modelo tal vez para dejar al lector decidir qué lectura era mejor para ese verso. Si hubiéramos de concebir una relación directa entre *G* y *RABL*, habría que pensar que *RABL* desciende de *G* y no al revés, pues difícilmente el copista de *G*, ante las dos posibilidades que ofrece *RABL* habría elegido la errónea y única que él trasladó, «pequeña». Otra posibilidad sería que ambos tuvieran un ascendiente común donde ya apareciera el error de *G* pero sin la corrección de *RABL*. En cualquier caso, lo que parece bastante claro es que *RABL* tuvo, al menos en este lugar, dos testimonios a la vista, pues no parece fácil que conjeturara con tanto éxito «estrecha».



Fol. 170r detalle

En el romance burlesco «Así el glorioso san Roque…» (*OP*, 795) podemos encontrar un nuevo indicio de contaminación. De nuevo Blecua escoge como texto base uno de los miembros de la familia a la que también pertenece *RABL*, el manuscrito que aquí hemos llamado *C*. En el verso 27, donde *E F* leen frente al resto de manuscritos «oficialas», *RABL* hace una corrección en la que permanece visible la lectura original.

795.27 oficiales *A B C D G*] oficialas *E F* // oficial<e+a>s *RABL*

Otra variante interesante puede observarse en el v. 50, donde se aprecia la evolución que sufre el error en la transmisión:

> De azogue son sus pedazos;
> siempre en ellos se remeda;
> bien se le entiende del sexto;
> bien la lujuria menea. (vv. 49-52)

795.50 siempre en ellos se remeda *C*] siempre con ellos se menea *A* // siempre en ellos se menea *B D E F G* // bien con ellos se bandea *RABL*
795.51 del sexto *A B C D E F RABL*] de sexto *G*
795.52 lujuria menea *A B C RABL*] lujuria maneja *D E* // lujuria se muestra *F G*

De nuevo se deja ver la relación con el testimonio *A*. Si derivara de él o de un modelo común, se entendería que el cambio de preposición en *A* («en» > «con») ha comportado un verso hipermétrico; además *A* presenta un problema de autorrima con el v. 52. A ello sigue el cambio de adverbio («bien») y de verbo («bandea») en *RABL*, de modo que ambos problemas son solucionados por un copista cuidadoso. La secuencia sería, pues: *C* > *B D E F G* > *A* > *RABL*. Si la lección que aporta *RABL* fuera auténtica, y realmente hay que decir que hace sentido y no plantea problema métrico ni de rima alguno, la secuencia sería inversa: *RABL* > *A* > *B D E F G* > *C*. Sin embargo, el paso *A* > *RABL* como corrección del último parece más posible que la introducción de dos errores a la vez que implicaría *RABL* > *A*. Esto, con los versos que tenemos en los distintos testimonios hasta ahora conocidos. Cabe plantearse

otras soluciones; por ejemplo que la lección auténtica fuera «*bien con* ellos se remeda», es decir, 'bien se parece a los pedazos de azogue o mercurio con los de su cuerpo'. En ese caso *RABL* sería, en la evolución del error, el rastro de una de las lecturas que ofrecían testimonios superiores, hoy perdidos.

También es interesante observar que en este poema núm. 795, *RABL* comparte algunas variantes que hasta ahora eran lecciones singulares de *O*. *RABL* se enfrenta en compañía de *O* al resto de testimonios cuando lee «tuviera» en el v. 44. Sin embargo no comparte otras de sus variantes; no, desde luego, su distinta versión de los últimos cuatro versos[34].

En el poema «Que no tenga por molesto…» (*OP,* 668) se presentan un par de variantes de *G* (vv. 13 y 16: «los vende» y «en hurtar») que no sigue *RABL,* con lo cual cabe plantearse que, si tuviera alguna relación con él (como antes se proponía), no podría ser descendiente directo suyo (*descriptus*), sino proceder ambos de un modelo común. El error del v. 59 que reproduce *RABL* junto a toda la familia (incluido *O*) nos demuestra hasta qué punto se relaciona con ella, pues es un error que ni siquiera hace sentido, y que aunque a veces el copista pueda ser cuidadoso, no enmienda *ope ingenii;* el copista, en definitiva, no detecta algunos de los errores, incluso siendo palmarios.

Las estrofas censuradas de 652 coinciden con las que transcribió Blecua con escasísimas variantes sin interés, según dice. No coincide en las variantes de *O* de las que dio cuenta García Valdés ni tampoco reproduce otras estrofas adicionales de dudosa atribución que sacó a la luz Antonio Carreira[35]. Debe tenerse presente que *F* no transmite estas estrofas. En la redacción del parrafillo que anuncia la inclusión de estas estrofas *RABL* se acerca más a *A B C G,* con la variante típica de nuestro códice en la mayoría de los epígrafes al sustituir el nombre «Francisco de Quevedo» por «el autor».

De nuevo en el poema «Ostentas, oh felice, en tus cenizas…» (*OP,* 380), que no transmiten *E* ni *F,* se encuentran interesantes variantes que obligan a plantearse de nuevo la precedencia de los testimonios. Como puede verse, en los vv. 2 y 3 se produce un intercambio de términos («eterno» /«interno») hasta hoy desconocido. Cuando Blecua editó su texto sólo encontraba algunos testimonios que leían con autorrima («eterno» /«eterno») donde otros ofrecían la lección, en principio correcta, «interno» /«eterno». Hoy, en cambio, sabemos que en otro testimonio, *RABL,* se deshacía la autorrima en otro sentido («eterno» / «interno») y con perfecto sentido:

[34] García Valdés, 2000, p. 134. No tenemos copia de este manuscrito y García Valdés no comenta las otras variantes que aquí hemos analizado de los vv. 27 y 50-52, por ello no podemos consignar sus lecciones en esos lugares.

[35] Carreira, 1989.

Blecua	*RABL*
Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas	Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas
el afecto inmortal del alma interno;	el afecto inmortal del alma eterno;
que como es del amor el curso eterno,	que como es del amor el curso interno,
los días a tus ansias eternizas.	los días a tus ansias eternizas

380.2 interno *C D G*] eterno *A B RABL*
380.3 eterno *A B C D G*] interno *RABL*

Es posible que *RABL* copiara de un antígrafo con el error «eterno» /«eterno» (como *A* o *B*) y enmendara *ope ingenii*. Pero también cabría plantearse que la lección auténtica hubiera llegado indemne a un testimonio *recentior*, algo que no debe extrañarnos si consideramos que no se trata de un *codex descriptus* y las posibilidades de la *contaminatio* y de los subarquetipos que pudieron hacer de intermediarios. Recuérdese además el importante hecho de que uno de los testimonios más antiguos, *B*, único del XVII que transmite este poema, refleja el pretendido «error» de la lección «eterno» en el verso 2.

En el poema «Los brazos de Damón y Galatea…» (*OP*, 413), que no transmite *F*, el error del v. 14 que *RABL* comparte con *A B C G* tiene un fuerte valor filiativo, asociando nuestro testimonio con estos cuatro.

Y en el poema «A Fabio preguntaba…» (*OP*, 412), no transmitido por *F*, *RABL* comete un solo error que comparte con *A* («aumente» en el v. 9) separándose también nítidamente en algunas variantes significativas de *G* (*G* omite «Egeo» en el v. 8 y lee singularmente «Libra», «narices» y «lloraron» en los vv. 9, 15 y 25).

Con su transmisión del poema núm. 516 («Si eres campana, ¿dónde está el badajo?…») *RABL* demuestra una vez más su interés, por el mero hecho de ser uno de los pocos testimonios manuscritos que lo recoge. Aparte de los dos manuscritos observados por Blecua, *B* y *D*, los dos más tempranos de la familia que venimos considerando, lo transmite también otro manuscrito de la Biblioteca Nacional que no tuvo en cuenta para esta *constitutio textus:* el Ms. 3899, que Isabel Pérez Cuenca data, como *D*, en los siglos XVII y XVIII[36]. Es llamativo, pues, que al transmitir este texto se emparente *RABL* con testimonios tempranos. A la única variante relevante que aparecía en los manuscritos hasta ahora considerados, la del v. 10 («quítate ese moño»), que aparece también en *RABL*, en este testimonio hay que añadir la del v. 2 («pirámide atlante, véate Cripto»), realmente significativa y desde luego *lectio difficilior*, aunque

[36] Por cierto, parece digno de mención el hecho de que el Ms. 3899 coincida en su epígrafe con la versión impresa: «Mujer puntiaguda, con enaguas» (fol. 333v, según registra Pérez Cuenca, 1997, p. 84), sobre todo si, como dice Arellano, 2003, p. 383, el soneto se refiere efectivamente a las enaguas, como sostenía Carreira, y no al guardainfante, como aparece en *RABL* y los manuscritos hasta ahora considerados.

no nos atrevemos a dictaminar que por ello sea auténtica, al no poder desentrañar su sentido.

Conclusión

Esta primera aproximación que aquí se ha hecho nos permite afirmar que *RABL* se perfila muy nítidamente como un miembro más de esta familia de manuscritos que algunas veces aportan la mejor versión y el mejor texto que sirvió de base para la edición de los poemas en cuestión por parte de José Manuel Blecua. La variedad de lecciones comunes con unos y otros nos indica que no se trata de un mero *descriptus*. *RABL*, y no nos referimos ya sólo a la poesía, sino también a la prosa, unas veces coincide con unos testimonios, otras con otros; otras veces ofrece variantes de interés y textos extremadamente buenos, otras textos claramente deturpados; a veces transmite errores palmarios pasivamente o realiza omisiones (esto de manera excepcional) y otras veces transmite los textos más completos y se preocupa de enmendar a partir de otros testimonios, contaminando, o bien *ope ingenii* conjeturando. Por ello, en algunas ocasiones sus variantes podrían ser auténticas, pero esto habría de desvelarse caso por caso y en una labor de edición ya más detenida y con un conocimiento cabal de las variantes de todos los testimonios conocidos, a través del cotejo, la consignación, estudio y observación directa (no indirecta, como aquí se ha hecho, a través de aparatos críticos ajenos). Este nuevo códice habrá de ser tenido en cuenta para las próximas ediciones de las obras en prosa o en verso que transmite y entonces, con la labor de futuros editores, se tendrá ocasión de dictaminar de un modo más definitivo hasta qué punto las variantes (algunas variantes) que aporta puedan ser o no auténticas. Para esta labor tal vez se revelaría muy útil, a partir del estudio de los distintos poemas y testimonios, el intento de filiación de los códices conservados y conocidos, al menos de aquellos que, como los aquí comentados, por las variantes y por las obras transmitidas, parecen formar parte de una misma rama o familia.

La decisión de Blecua de editar poema por poema sin detenerse en filiar códices no debe malinterpretarse. Cuando él se enfrentaba al conjunto de más de ochocientos poemas que editó era obvio que el único camino posible para abordar ese amplísimo *corpus* era editar y filiar los testimonios para cada uno de esos poemas según los que los transmitieran. Con el tiempo, malinterpretando en cierto modo las palabras de Blecua, ha pasado a decirse y admitirse que es imposible o inútil filiar códices y casi se ha renunciado a ello[37]. Sin embargo, la coincidencia en el *corpus* de las obras o textos transmitidos, en el orden, incluso en algo tan maleable como la redacción de los epígrafes, y sobre todo, en las versiones de ciertas composiciones, y en un número de significativas variantes, perfilan nítidamente familias de códices que sería factible (y

[37] Constituyen excepciones los intentos de Rocha de Sigler, en Quevedo, *Cinco silvas,* pp. 77 y ss.; y Plata, 1997, pp. 62-67.

muy deseable, por útil) filiar. El mismo Blecua, al fin y al cabo, habla insistentemente de «familias» de códices, un primer paso hacia la «filiación», identificando sistemáticamente como una de ellas, al menos en los poemas aquí estudiados, a *ABCDFG,* donde como se ha visto no consideraba ocasionalmente a *E. RABL,* como *O,* puede ser considerado como un miembro más de esta familia; una familia que ofrece buenas versiones y en varias ocasiones proporcionará los textos *meliores* que el editor eligió como textos base, de modo que el testimonio debe ser tenido presente, a pesar de tratarse de un códice del XVIII, pues de ese siglo son códices que Blecua o Azaustre consideran como *meliores* para determinadas obras y versiones.

Aunque es difícil afirmar nada con rotundidad, se puede pensar que estos manuscritos, muchos de ellos copiados y difundidos en el siglo XVIII (excepto *B,* del siglo XVII, como parcialmente *D*) podrían remontarse en último término a una copia manuscrita común, y la fecha de ésta podría ser temprana, lo que explicaría su fiabilidad en algunos textos[38]. Cuando Celsa Carmen García Valdés estudia *O,* con el que *RABL* también presenta notables semejanzas y comparte variantes, deduce para «el texto origen de las copias manuscritas una fecha posterior a 1649, segunda edición de *Parnaso,* y anterior a la publicación de *Las tres musas*» (1670)[39]. Su conclusión vale también para nuestro códice, pues se basa en la inclusión de las estrofas censuradas en la letrilla «Las cuerdas de mi instrumento…» (*OP,* 652), que también se da en *RABL*. Nuestro códice, de modo similar a otros como el ovetense, advierte que «en el libro que se imprimió de las *Obras* del autor […] no se permitió imprimir lo siguiente», reproduciendo a continuación las estrofas censuradas. El libro de las *Obras* a que alude es sin duda el *Parnaso español* editado por González de Salas, donde efectivamente no estaban esas estrofas, que sin embargo aparecieron publicadas en impreso no mucho más tarde, en 1670, en *Las tres musas castellanas* que reunió Pedro Aldrete.

El empeño del primer copista, el que realizó el códice que habría de servir de modelo para toda esta familia de manuscritos, de reunir material no impreso, recuperar *obras manuscritas* que se habían escapado en la edición de González de Salas y en general de la imprenta, queda clara cuando se advierte en una nota al margen de la *Carta de don Francisco de Quevedo sobre casarse,* «éste está impreso en sus obras; fue yerro» (fol.

[38] Las anotaciones marginales de *B,* copia del siglo XVII, al lado de cada composición «Éste sí», «Éste no», «no», hacen pensar en que pudiera servir de modelo para otra copia. Recuérdese, no obstante, que este códice sólo transmite poesía, y no sólo de Quevedo, sino de muy variados autores. Eso sí, la configuración de la sección dedicada a Quevedo (desde el fol. 103), como ya se ha visto, en su mezcla de auténticos y atribuidos, así como en la ordenación, es muy similar a las copias del siglo XVIII. Ante un manuscrito tan temprano y similar en contenidos no sé si es necesario pensar en un modelo impreso perdido para las copias del XVIII, como planteó en alguna ocasión Blecua, *OP,* vol. 3, pp. 106 y 191, y acepta García Valdés, 2000, p. 136. Quizá no estaría de más estudiar también la posibilidad de un taller de copistas.

[39] García Valdés, 2000, p. 135.

111r), nota que, por su presencia en varios manuscritos, también debió aparecer en un supuesto original para luego ser copiada. Y es que, efectivamente, desde 1650, circulaba la que conocemos mejor como *Carta de las calidades de un casamiento* impresa en Madrid en *Todas las obras en prosa de don Francisco de Quevedo y Villegas,* por Diego Díaz de la Carrera a costa de Tomás Alfay. Los títulos de algunos códices y los tejuelos anuncian *Obras manuscritas* como un *corpus* distinto de las impresas, obras más difíciles de encontrar, escondidas, perdidas, que se ponen, manuscritas, al alcance del lector, del bibliófilo o del bibliómano, interesados en comprar el códice para tener un acceso más «exclusivo» y completo a la obra de un autor admirado.

Parece evidente que si podemos establecer relaciones entre distintos códices y filiarlos, no podremos proponer, en principio, que un determinado códice se sitúa para unas obras de las que transmite (prosa o poesía) en ramas altas y para otras en ramas bajas, aunque sea cierto que el valor textual de las distintas obras pueda ser variable. O que un códice forma parte de una familia para una obra, y de otra familia para otra obra. Fenómenos como la *contaminatio* o la presencia de subarquetipos en la transmisión justificarán, eso sí, diversos grados de autenticidad en los textos y las variantes que un mismo códice pueda aportar. Será necesario concebir una transmisión más compleja[40]. Pero sea como fuere, es indiscutible que en la medida que conozcamos una mayor cantidad de los testimonios que transmitieron los textos y en la medida que establezcamos su filiación, los textos que editemos serán más sólidos y ofrecerán mayores garantías.

Publicación digital del códice en la red

Por todo lo dicho, en fin, por su novedad, por el conjunto de obras que contiene, y por el valor textual que ya hemos podido comenzar a aquilatar, el interés del testimonio parece indiscutible y resultaba necesario darlo a conocer, estudiarlo y tenerlo presente para futuras ediciones. Y para que sea conocido por los investigadores y el público general, la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona y la familia Díaz-Plaja, en un nuevo gesto de generosidad, han aceptado la propuesta de difundirlo a través de la red y publicarlo íntegramente en reproducción fotográfica digital. El lugar elegido será la página de autor dedicada a Quevedo y coordinada por el profesor Ignacio Arellano en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Seguramente Guillermo Díaz-Plaja, que donó el manuscrito a la institución barcelonesa y que defendía en su propia obra «un cierto sesgo en este sentido de aproximar realidades es-

[40] Transcribo unas palabras que me decía Fernando Plata en correspondencia epistolar privada que resumen espléndidamente la cuestión con sus matices: «el problema, a mi juicio, es que hay que hacer la filiación de los textos, y también de los códices donde se copian, y esto es complicado porque a veces los códices parecen estar relacionados, pero los textos que copian no lo están de la misma forma, y viceversa» (correo electrónico remitido el 23 de julio de 2008).

téticas a nivel de consumo, para las gentes de cultura media» por «motivaciones suficientes, de carácter ético»[41], estaría muy contento con este destino, pues internet es un medio que permite hoy una máxima divulgación a la vez que el acceso más cómodo posible para el especialista. Además del obvio interés ecdótico para el investigador, docentes, alumnos y curiosos podrán explicar y entender mejor la transmisión y fortuna de los textos literarios que siguieron corriendo manuscritos más allá de la vida de su autor. El editor y el filólogo tendrá prácticamente al alcance de sus ojos y sus dedos —de su pantalla y su teclado— un importante testimonio de la transmisión de la obra de Quevedo. Hay que celebrarlo y agradecerlo.

Apéndice

Variantes de la poesía anotadas sobre la edición de Blecua.

380. epígrafe *add* del autor
380.2 interno] eterno
380.3 eterno] interno
380.5 tiranizas] autorizas
380.7 al dolor] del dolor

412. epígrafe En que muestra festejos de amantes] Otro madrigal del autor en que muestra festejos de amantes
412.9 aumenten] aumente

413. epígrafe Madrigal pintando ejecuciones de amantes] Madrigal en que pinta el autor ejecuciones de amantes
413.3 de la aldea] de el aldea
413.14 dél la misma muerte] de la misma muerte

516. epígrafe Mujer puntiaguda con enaguas] A una destas mujeres piramidales que ahora se usan con guardainfantes. Soneto.
516.2 andante, vete a Egito] atlante, véate Chripto
516.3 sobrescrito] sobre escripto
516.6 de] *om*
516.10 saca el testimonio] quítate ese moño
516.13 doña] don

610. epígrafe *Sin título*] A la sujeción en que todos los humanos somos comprehendidos, del autor.
610.2 (ruiseñor de los putos), detenida,] ruiseñor de los presos detenidos
610.3 presumida] prevenida
610.4 proprio] mismo
le] la
610.6 y con pujo sonoro despedida] y del pujo canoro despedida
610.7 con pullas y con risa da la vida] con risas y con pullas de la vida

[41] Así se expresaba Díaz-Plaja en su diálogo con Dámaso Santos, 1972, pp. 106-107.

610.9 Cágome en el blasón de los monarcas] Ríome del poder de los monarcas
610.13 comprimir] reprimir
610.14 cualquier] cualquiera

613. EPÍGRAFE Pintando] Pinta el autor
No hay más variantes

652 [variantes de las estrofas interpoladas transcritas en *OP*, III, p. 162:]
652.4 la hace] lo hace
652.10 y Coca] y es Coca
652.30 mas] pues

668. EPÍGRAFE Letra satírica] Letra satírica del autor a diferentes estados de personas
668.7 agradar] engañar
668.11 la de] darle
668.25 quien] que
668.34 y que no pueda] y porque no venga a
668.48 abrazada] abrazado
668.59 encubrirnos su tiña] escribirnos su viña
668.68 renglones] razones

705. EPÍGRAFE Pinta los principios de la juventud] Pinta el autor en un sujeto los principios de la juventud
705.15 nuestros tiempos] nuestro tiempo
705.19 haya] haiga
705.36 estrecha] <estrecha\pequeña>
705.45 no busque] no la busque
705.57 Ansí] Digo
705.59 calendarios] calandarios
705.67 estantíos] estantinos
705.76 está] esté
705.80 sabe] saben

782. EPÍGRAFE Romance burlesco] Romance del autor, burlesco.
782.8 dormida] dormido
782.9 bullían] movían
782.16 solos] sólo
782.22 y, aunque] aunque
782.24 a la una] con una
782.27 escuro] obscuro
782.37 Mostráronme] Mostrábame
782.47 habían menester] han de menester
782.52 tiros] tiro
782.53 mantos] manos
782.54 hechos] hechas
782.59 tocadas] tocada
782.63 asco] aseo
782.64 les] las
782.67 Lezna] Lesma

788. EPÍGRAFE Pinta el suceso de haber estado una noche con una fregona] Pinta el autor lo que le sucedió con una fregona *RABL*
788.2 trujeron] trajeron
788.10 pluguiera] plubiera
788.16 polvo] polvos
788.18 los umbrales] los mortales
788.31 mas de los] mas dolor
788.45 dije] digo
788.60 bastara] bastaba
788.72 le] la
788.97 de puro] con grande
788.98 prisa] priesa
788.107 dispertó] despertó
788.112 que de ese modo me pagues] que de esa suerte le trates
788.113 la] le
788.142 corriendo] corrida
788.143 afuera] fuera
788.147 las arenas] a las arenas
788.148 a las aguas] aguas en la
788.150 estuvo] estaba

790. EPÍGRAFE Romance en que maltrata a una dama que supone ser hija de boticario] Tratando el autor mal a una dama
790.11 faltarme] faltar
790.24 ungüente] ungüento
790.28 le haces] te haces
790.29 temes] temas
790.31 ungüentes] ungüentos
790.40 es] *om*
790.41 él es] del
790.46 o] y
790.49 tragastes] tragaste
790.56 por sus botes y tu voto] por ser él bote y tú voto
790.60 necio] tonto
790.76 y] ya

795 EPÍGRAFE en que dice] en que el autor dice
795.27 oficiales] oficial<e+a>s
795.41 solos] sólo
795.42 yo] y yo
795.43 la] le
795.44 trujera] tuviera
795.50 siempre en ellos se remeda] bien con ellos se bandea
795.61 Malhaya yo] Malayo
795.69 Éranme] Érame
795.76 idólatra] y idólatra
795.90 fue errarme] fuera errar

831. EPÍGRAFE Quevedo contra Góngora] A don Luis de Góngora escribe el autor este soneto.

831.2 sátira] sátiras
831.4 mis] mil
me los] me les
Buenos] Buenas
pues han] pues que han
831.7 mucho me admira] sólo me espanta
831.8 de que cosa] ver que cosa
831.9-14 No los tomé porque temí cortarme
por lo sucio, muy más que por lo agudo;
ni los quise leer por no ensuciarme.
Y así, ya no me espanta el ver que pudo
entrar en mis mojones a inquietarme
un papel de limpieza tan desnudo. *PO*

Confieso que son aguas propiamente
las mías, pues que son las que hacen todos,
pero también os digo juntamente
que sois más sucio vos, pues que mis lodos,
mi estiércol, mi inmundicia y mi corriente
en la boca traéis de tantos modos. *RABL*

Bibliografía

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos,* Madrid-Frankfurt am Main, Iberoamericana-Vervuert, 2003.

Balmaceda, J. C., *La contribución genovesa al desarrollo de la manufactura papelera española,* Málaga, CAHIP-Centro Americano de Historiadores del Papel, 2005.

Carreira, A., «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova,* coord. A. Sotelo Vázquez, ed. M. C. Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. 1, pp. 121-135.

Crosby, J. O., «La última prisión de Quevedo: documentos atribuidos, atribuibles y apócrifos», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 101-122.

Crosby, J. O., *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo,* Woodbridge, Tamesis Books, 2005.

Crosby, J. O., y A. F. Holman, «Nuevos manuscritos de la obra de Quevedo», en *Revista de Archivos, Bibliotecas y Museos,* 67, 1959, pp. 165-174.

Díez Fernández, J. I., «Los manuscritos en la red: catálogos, digitalizaciones y proyectos», *Signo. Revista de historia de la cultura escrita,* 6, 1999, pp. 145-159.

García Valdés, C. C., «Acerca de algunos poemas satíricos: el manuscrito 376 de la Biblioteca de la Universidad de Oviedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 127-146.

Gotor, J. L., «Manuscritos de Quevedo», en *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera,* coord. E. Artaza, J. Durán, C. Isasi Martínez, J. Lawand, M.ª V. Pineda González y F. Plata, Bilbao, Publicaciones de la Universidad de Deusto, 2000, pp. 261-270.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo: 1580-1645,* Madrid, Castalia, 1998.

Masai, F., «Principes et conventions de l'edition diplomatique», *Scriptorium,* 4, 1950, pp. 177-193.

OP, Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Pérez Cuenca, I., *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional,* Madrid, Ollero & Ramos Editores, 1997.

Pérez Cuenca, I., «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 267-283.
Plata, F., *Ocho poemas satíricos de Quevedo. Estudios bibliográfico y textual, edición crítica y anotación filológica,* Pamplona, Eunsa, 1997.
Plata, F., «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 285-307.
Profeti, M. G., *Per una bibliografia di J. Pérez de Montalbán,* Verona, Università degli Studi di Padova, 1976.
Profeti, M. G., *La collezione «Diferentes autores»,* Kassel, Edition Reichenberger, 1988.
Quevedo, F. de, *Cinco silvas,* ed. M.ª del C. Rocha de Sigler, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
Quevedo, F. de, *Mundo caduco y desvaríos de la edad en los años de 1613 hasta 1630,* ed. V. Roncero López, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2005, vol. 3, pp. 117-183 y 564-578.
Quevedo, F. de, *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, M. Rivadeneyra, 1859², 2 vols.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Obras burlescas,* ed. A. Azaustre, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, en 2 tomos.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1943².
Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1960⁴, vol. 2.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Rodríguez Cáceres, M., «El manuscrito Aldecoa: un testimonio desconocido y completo del *Sueño de la muerte*», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 227-257.
Rodríguez Cáceres, M., «*Hospederías Reales,* otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 373-87.
Roncero López, V., ed., *Los grandes anales de quince días de Quevedo. Edición y estudio,* tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense en 1987, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
Roncero López, V., ed., F. de Quevedo, *Grandes anales de quince días,* en A. Rey, dir., *Obras completas en prosa,* Madrid, Castalia, 2005, vol. III, pp. 43-115.
Santos, D., *Conversaciones con Guillermo Díaz-Plaja,* Madrid, Editorial Magisterio Español-EMESA, Novelas y cuentos, 1972.
Velasco de la Peña, E. y J. A. Merlo Vega, «Nuevas formas para el acceso al libro antiguo», comunicación presentada en el XV coloquio de la AIB, Salamanca, 9-11 de mayo de 2000, disponible en: <http://exlibris.usal.es/merlo/escritos/aib.htm> [consultado 8-VII-2008].

Alonso Veloso, María José, *El ornato burlesco en Quevedo. El estilo agudo en la lírica jocosa,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 2007, 298 pp.

En 1648 se publicó *El Parnaso español con las nueve musas castellanas* bajo la supervisión de González de Salas, quien asegura haber respetado la ordenación de los poemas propuesta por Quevedo. La sección V, la musa *Terpsícore,* está dedicada a las letrillas, jácaras y bailes, y forma un conjunto temática y lingüísticamente homogéneo. El estudio de su estilo es el objetivo de la monografía de María José Alonso Veloso, autora de otras publicaciones sobre otros aspectos de estos mismos poemas. La principal peculiaridad de su enfoque estriba en haber examinado retóricamente estas composiciones de carácter popular o tradicional, deteniéndose en los recursos más significativos del *ornatus,* esto es, tropos y figuras de dicción y figuras de pensamiento, siguiendo las pautas de análisis que proporcionan la *Institutio Oratoria* de Quintiliano, las retóricas de Arias Montano y de Luis de Granada, o destacadas poéticas de la época como son las *Tablas poéticas* de Cascales (1617), la *Philosophía Antigua Poética* de Pinciano (1596) o el *Cisne de Apolo* de Carvallo (1602).

Tras un breve capítulo en el que expone sus líneas de investigación y metodología seguida, Alonso Veloso abre su estudio con un capítulo –retórica de la risa y la agudeza– en el que aborda lo que ha constituido una de las piedras de toque de los quevedistas, a saber, la adscripción de estos poemas al género satírico o burlesco. Señala que si bien la ubicación de letrillas, jácaras y bailes dentro de una misma musa queda resuelta por su vinculación a la música y al baile –«poemas que se cantan y se bailan»– lo cierto es que el silencio dejado por Quevedo a este pormenor, a excepción de las letrillas para las que propone el rótulo de satíricas, burlescas o líricas, agrava el problema. Consciente de esta realidad, propiciada esencialmente por la falta de unanimidad a la hora de establecer límites precisos entre lo satírico y lo jocoso, esboza las distintas teorías que al respecto han vertido investigadores como Ignacio Arellano, Alfonso Rey o Rodrigo Cacho. Vinculado desde la antigüedad el elemento satírico a la finalidad moralizante, edificante y el burlesco a lo meramente hilarante o chistoso, estos autores postulan una concepción menos rígida al contemplar lo burlesco como una herramienta al servicio de la edificación perseguida por la sátira, una solución de compromiso que se aviene perfectamente a estas composiciones si tenemos en cuenta, como señala Alonso Veloso, que a excepción del diálogo de la rana y el mosquito donde la risa es concebida como un fin en sí mismo, en las restan-

tes lo satírico, lo moralizante, convive en perfecta comunión con lo cómico, en orden al célebre binomio *delectare et prodesse*. En este estado de cosas y, de acuerdo con las teorías que Rey propuso en su momento en relación con la prosa burlesca de Quevedo, opta por hacer uso del marbete *burlesco* por estimar ser éste el término que mejor refleja las peculiaridades de letrillas, jácaras y bailes. Aplica así una solución que no se distancia en demasía de la que se pudiera colegir de las retóricas clásicas, en concreto de la de Cicerón, *De oratore* en la que la risa es concebida como un elemento subsidiario al servicio del papel moralizante tal y como lo explica María José Alonso en el apartado «Tratados sobre la risa y el humor», en el que pretende dejar constancia de la valoración de estos dos elementos en las retóricas y poéticas del Siglo de Oro.

Ahora bien, dar cuenta de los recursos que conforman el *ornatus* de estos tres subgéneros no distanciaría en demasía esta monografía de los meros repertorios de retórica, no vertería nueva luz a la ingente galería de estudios que sobre Quevedo se han escrito. Lejos de ser así, Alonso Veloso acomete acertadamente su análisis desde la perspectiva del cultivo de la *agudeza* y el *concepto* por ser ambos términos indisociables en el quehacer quevediano. En este sentido, un apartado como el de «Conceptismo y agudeza» dedicado a clarificar dichas nociones claves en el Barroco —apoyándose en el saber proporcionado por autores clásicos como el ya mentado Gracián, Cascales o Carvallo, así como por los estudios más recientes—, parece venir exigido por el propio hilo expositivo; y es que, si algo caracteriza a la estructuración de la materia en esta monografía es la perfecta trabazón conceptual con la que se suceden cada uno de los tres apartados que conforman el segundo de los capítulos —«Retórica y poéticas del Siglo de Oro», «Tratados sobre la risa» y «Conceptismo y agudeza».

Clarificadas estas cuestiones de índole conceptual y metodológico, Alonso Veloso procede al análisis individualizado de cada uno de estos tres subgéneros con vistas a aprehender con mayor claridad los distintos mecanismos retóricos de los que se valió Quevedo para que una ya agotada y desvaída realidad brillase a la luz de nuevos referentes; unos mecanismos que sin ningún género de dudas supo adecuar a las convenciones que regían cada género.

Letrillas, jácaras y bailes reciben idéntico tratamiento en sus respectivos capítulos: breve estudio de su origen y evolución histórica y posterior análisis del *ornatus* al que, siguiendo a Lausberg, divide en tropos (recursos estilísticos *in verbis singulis*) dentro de los cuales sitúa a la metáfora, metonimia y sinécdoque, señalando otros tropos pertinentes según el género en cuestión, y figuras (recursos estilísticos *in verbis coniunctis*) a las que a su vez subdivide en *figurae elocutionis* y *figurae sententiae*. La minuciosidad del estudio se ve sustentada en la cuidadosa selección de ejemplos.

Así pues, la monografía de Alonso Veloso persigue mostrar los recursos retóricos de que se sirvió Quevedo para enaltecer literariamente una

dimensión de la literatura cómica, en este caso la poesía de corte tradicional o popular. Su original enfoque confirma el interés de Quevedo por todas las parcelas de la lengua y de la realidad. «Su ahínco en traducir la España apicarada y cucañista de entonces», como diría Borges (en su artículo, «Quevedo») quien también ofreció una atinada síntesis de sus recursos: «perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación; es decir en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia». De tal empeño y de tales recursos da fe el libro Alonso Veloso.

María Vallejo González
Universidad de Santiago de Compostela

Carminati, Clizia y Valentina Nider, (coords.), *Narrazione e storia tra Italia e Spagna nel Seicento,* Trento, Università di Trento, Labirinti, 2007, 479 pp.

Clizia Carminati y Valentina Nider recogen en este volumen trece artículos sobre la relación entre historia y retórica, historia y narración, relato histórico y relato ficticio en diversos autores españoles e italianos del siglo XVII. La obra conjunta, fruto de la labor del grupo de investigación de la Universidad de Florencia dirigido por Maria Grazia Profeti, se presenta como replanteamiento de las polémicas tesis de Hayden White sobre la narración histórica. Así pues, desde esta perspectiva se examinan las obras de varios tratadistas y escritores, destacando entre los españoles Gracián y, especialmente, Quevedo, por lo que el volumen se dirige no sólo a quienes estén interesados en la historiografía de la época sino también a los estudiosos de la teoría histórico-política de este autor concreto.

El libro comienza con la *Presentación* (pp. 5-6) de Nider, a la que siguen dos artículos de carácter general: el primero de ellos, «Historia y ficción en el siglo XVII» (pp. 9-36) de Carlos Vaíllo, analiza cómo los géneros literarios que surgen en este siglo en España cuestionan la división entre poesía e historia procedente de Aristóteles y muestra cómo las narraciones hagiográficas, las vidas, las historias y leyendas y las historias satíricas se aproximan a lo literario. El segundo artículo introductorio, «Narrazione e storia nella riflessione dei romanzieri secenteschi» (pp. 37-108) de Carminati descubre la preocupación por cuestiones teóricas —la relación entre historia y ficción, entre el «romanzo sacro» y la «storia sacra», etc.— que tratadistas italianos como Agostino Mascardi y Luigi Manzini manifiestan en los prefacios de sus obras.

El resto de artículos se acercan a teóricos, obras y escritores concretos desde diversos ángulos; así, los dos siguientes abordan la reflexión sobre la historiografía en determinados autores: en «Agostino Mascardi: teoria e prassi della scrittura storica» (pp. 109-140), Eraldo Bellini estudia cómo la narración histórica *La congiura del conte Gio. Luigi de Fieschi* de Mascardi encuentra su correspondencia teórica en el tratado del mis-

mo autor *Dell'arte storica*, mientras que el artículo «L'historien comme fiction. Stratégies d'auteurs et stratégies narratives dans l'historiographie espagnole du XVIIe siècle» (pp. 141-163) de Agnès Delage se centra en los historiadores Juan Antonio de Vera y Zúñiga y Rodrigo Méndez Silva, quienes teorizan y personifican dos posturas distintas sobre la legitimidad de su oficio.

Tras estos se suceden tres artículos que analizan obras basadas en la vida de un personaje histórico: así, Lía Schwartz, en «La *Historia de la vida* de un ilustre romano: Séneca según J. P. Mártir Rizo» (pp. 165-183), aclara que esta narración no es ni una biografía ni una historia novelada, sino que pertenece a otro género distinto, la «vida de un hombre ilustre, determinada en este caso por el contexto cultural —el estoicismo de Justo Lipsio— y social —el elogio cortesano— en que se produjo». «Le "prosperità infelici" di Seiano. Note sul tema del favorito nella narrazione di Pierre Matthieu e di Giovan Battista Manzini» (pp. 185-222) de Denise Aricò, partiendo de un personaje de la historia romana, Elio Seiano, estudia cómo el motivo del privado caído en desgracia se elabora de forma distinta por dos autores italianos del siglo XVII: Matthieu, que sigue a Tácito y Bocaccio, y Manzini, quien se decanta por Dión Casio. También de carácter comparativo, el último artículo de esta colección centrado en un personaje histórico es el titulado «Gustavo Adolfo dalla storiografia alla narrazione» (pp. 223-249) de Agnès Morini, quien observa cómo una misma figura, la de Gustavo Adolfo, y una misma intención, ensalzar sus virtudes militares y políticas, son abordadas de diferente manera en las obras de distintos autores según el género de éstas se acerque más a la historiografía o a la ficción.

Si hasta ahora las colaboraciones reunidas por Carminati y Nider se habían ocupado de la narración de la historia, los restantes artículos tratan obras pertenecientes al campo literario. Quevedo es el autor al que se le concede mayor atención, pues a él se dedican los tres próximos artículos: así, «Quevedo e l'*Ars histórica:* le *oraciones* e le *conjeturas*» (pp. 251-287) de Nider estudia la habilidad del escritor en la introducción de discursos en estilo directo, que le sirven en ocasiones como cauce de la crítica política, tanto en obras de historia antigua —*Marco Bruto*— como contemporánea —*Mundo caduco* y *Grandes anales*. En «Experimentación narrativa y conciencia histórico-política en la prosa española del Seiscientos. En torno a *La Hora de todos* de Quevedo» (pp. 289-326), Mercedes Blanco analiza la sátira realizada en dicha obra de dos cuestiones histórico-políticas contemporáneas: la ambición de dominar el mundo y el concepto de «razón de Estado», crítica que la autora también observa en el marco del *Discurso de todos los diablos*. Precisamente de esta narración se ocupa Ramón Valdés en «La historia en las sátiras menipeas de Quevedo» (pp. 327-366), concluyendo que en su síntesis de la sátira, la historia y la teoría política se reflejan claramente las huellas de los clásicos y del humanismo, sobre todo en la introducción de discursos de personajes históricos.

Los tres últimos artículos del volumen se acercan cada uno de ellos a una obra concreta de un determinado autor para establecer su relación con la historia: «Girolamo Brusoni storico e narratore» (pp. 367-391) de Lucinda Spera examina la narración de Brusoni *La Fuggitiva,* estableciendo que se trata de un «híbrido narrativo», una singular novela «histórico-cronística» para cuya creación el autor se sirvió de su privilegiado acceso a documentos privados. En «*Pluma bien cortada* e *espada cortadora*. Narrazione e storia in Baltasar Gracián» (pp. 393-423), Felice Gambin observa la reflexión que el autor aragonés realiza sobre la historia a través de su personaje alegórico en *El Criticón,* en la que destaca el elogio de la agudeza y la defensa de la irreconciliabilidad de la narrativa y la ficción, así como el vínculo español entre la pluma y la espada. Finalmente, «Una novella a doppia chiave storica» (pp. 425-450) de Davide Conrieri, estudia una compleja novela en clave de Tomaso Tomasi, advirtiendo que en este tipo de obras no todos los elementos son unívocamente descifrables en términos históricos. Cierran el volumen los *Abstract* de todos los artículos (pp. 451-455) y un *Índice de nombres* (pp. 459-479) que posibilitan un acercamiento más preciso y ágil a una colección que trata temas y autores de tan diverso tipo.

En el siglo XVII cambia el vínculo entre literatura e historiografía y se busca un sistema teórico distinto al renacentista; como afirman Carminati y Nider, este asunto interesante y complejo había sido hasta ahora, sin embargo, poco investigado, por lo que urgía un estudio como el presente. Al contemplar al mismo tiempo lo que sucede en Italia y en España y al relacionar los tratados teóricos con la práctica de la historiografía y la literatura se comprenden con mayor nitidez algunas creaciones destacadas de este momento; además, la rigurosa observación de las fuentes clásicas y el contexto histórico-social de los que dependen los textos asegura un acercamiento más seguro a los mismos. Por otra parte, la multiplicidad de enfoques que recoge el volumen reseñado refleja el vigor de este campo de investigación, al que atañen obras tan relevantes como algunas de Gracián o de Quevedo, de las que aquí se ofrecen novedosas y sugerentes relecturas.

Isabel Hernando Morata
Universidad de Santiago de Compostela

Pacheco de Narváez, Luis, *El tribunal de la justa venganza,* ed. Victoriano Roncero López, Pamplona, Eunsa, 2008, 166 pp. (Anejos de *La Perinola,* núm. 20).

Victoriano Roncero López estructura su edición en tres secciones: una introducción crítica (pp. 11-36), una bibliografía (pp. 37 y 38) y el texto editado del *Tribunal* (pp. 39-166). A su vez, la introducción se estructura en tres epígrafes: «Antecedentes», «*Tribunal de la justa venganza*» y «Esta edición». A su vez, el apartado «*Tribunal de la justa venganza*»

incluye tres subepígrafes: «Fecha de publicación. Autor/es», «Estructura» y «La sátira en el *Tribunal de la justa venganza*».

En su introducción crítica, el Dr. Roncero López nos pone en antecedentes, situándonos dentro de la polémica que se estableció entre los eruditos de la época, donde los ataques personales se producían a menudo con gran intensidad y acritud. Esta polémica se inserta en una larga tradición de sátira burlesca que combina la censura literaria con el ataque personal. *El Tribunal de la justa venganza* aparece como respuesta del más que posible único autor, Luis Pacheco de Narváez, a *La Perinola,* texto que Quevedo escribió asimismo para atacar a algunos de sus enemigos personales y literarios: Alonso Pérez de Montalbán, Juan Pérez de Montalbán, y el Padre Diego Niseno.

Esta introducción de Roncero López resulta fundamental para entender el texto de Luis Pacheco de Narváez en tanto en cuanto nos informa del contexto en el que se produce, al tiempo que examina los diversos estudios e hipótesis que han aparecido sobre esta obra. Por ejemplo, examina algunas hipótesis en relación a la autoría de la obra, para determinar finalmente que sin duda fue escrita por Luis Pacheco de Narváez (quizá con alguna colaboración como pudiera ser la del mismo J. Pérez de Montalbán o el Padre Niseno). Roncero López también sintetiza para el lector la estructura de la obra y los temas que van apareciendo.

Para empezar, Roncero López repasa *La Perinola* de Quevedo como antecedente al ataque de Pacheco de Narváez, informándonos de que Quevedo la escribió para censurar la acumulación desordenada de saberes, y en particular, contra el *Para todos* de Pérez de Montalbán. El editor examina las posibles causas que motivaron la aparición de *La Perinola,* aduciendo tanto motivos literarios como personales. En esta obra, Quevedo acusa a Pérez de Montalbán de imitador y ladrón literario; de irreverente, pues rompe el decoro religioso mezclando lo profano con lo sagrado; y, a la vez, se burla de él físicamente, tildándolo poco menos que de enano. El repaso que Roncero López hace de los estudios que existen al respecto de la polémica y las posibles causas que impulsaron a Quevedo a escribir *La Perinola* nos revela que existía una profunda enemistad entre Quevedo y el librero Alonso Pérez; que también existía una gran hostilidad entre don Francisco y ambos Pacheco de Narváez y el Padre Niseno, quienes tenían muy buena relación con Pérez de Montalbán; y, finalmente, que existe una tesis más reciente que, apoyándose en unas palabras que aparecen en una de las novelas que compila el *Para todos,* afirma que se trata de una censura en la que Quevedo se vería reflejado. Roncero López desestima esta última tesis aduciendo que la censura sería demasiado general para que Quevedo se diera por aludido, ya que existían numerosas sátiras contra personajes relevantes del momento y, por ende, Quevedo no se sentiría particularmente atacado por esas palabras. Para Roncero López, lo más probable es que la aparición de la *Perinola* obedezca a una combinación de motivos como la enemistad y el enfrentamiento personal de Quevedo con

sus enemigos y el desdén que sentía por las misceláneas pedantescas que compendiaban un saber desordenado. En este sentido, Quevedo estaría acusando a Pérez de Montalbán de querer aparentar erudición humanística, de tratar de ofrecer una fachada erudita a través de una aglomeración de citas sin orden ni concierto.

Tras este resumen introductorio a la polémica y los antecedentes que la motivaron, Roncero López explica que el libro de Pacheco de Narváez no es el único que se escribió para contestar las críticas al tratado de Montalbán, sino que el Padre Niseno y el mismo Pérez de Montalbán escribieron obras satíricas contra Quevedo en contestación a ofensivas previas de éste; pero añade también que *El Tribunal* se diferencia del resto de respuestas en que es anónimo, fue impreso en su momento, y está dotado de una mayor extensión, llegando a examinar varias de las obras de Quevedo. Fue impreso en la imprenta de Felipe Mey, en Valencia, en 1635, bajo el pseudónimo de Arnaldo Franco-Furt.

Roncero López nos guía a través de las opiniones críticas sobre la autoría de *El Tribunal*. Por un lado, Fernández Guerra defiende que la obra fue escrita en colaboración, mencionando que la figura del fiscal estaría representada por Pérez de Montalbán, mientras que el personaje del religioso correspondería al Padre Niseno, quien proporcionaría la impresión en Valencia; y finalmente, Pacheco de Narváez fingiría su redacción en Sevilla. A este supuesto grupo de colaboradores añadiría «otros cuatro rabiosos émulos». Por otro lado, Astrana Marín, asegura que fue Pacheco de Narváez, quizá asociado con algún otro como el Padre Niseno, el autor de la obra, comentario que ya aportaba Menéndez Pelayo. Para Amezúa se trata de una obra en colaboración del Padre Niseno y Pacheco de Narváez, mientras que Pérez de Montalbán no tuvo nada que ver. Según Jauralde, aunque Pacheco de Narváez se confesó autor, en la obra se nota la mano de letrados, teólogos o eclesiásticos, y es por ello una obra colectiva. Finalmente, Valladares Reguero rechaza la intervención de Pacheco de Narváez como autor. Roncero López analiza con detenimiento cada una de las hipótesis mencionadas y reflexiona sobre las animosas relaciones que existían entre Pacheco de Narváez y Quevedo, determinando que el autor principal es Pacheco de Narváez; si no el único, sí sería al menos el más relevante. Para demostrar esta afirmación, aporta y se apoya en pruebas fehacientes. La primera de ellas es la carta de un desconocido, que data de 1636, en donde se nos revela que Pacheco de Narváez está preso por haber escrito una «comedia en prosa» satírica contra Quevedo, jactándose de ser el único autor, y por las fechas a las que se refiere parece claro que tal sátira sólo puede ser *El Tribunal*. Por otro lado, el *Memorial* de Pacheco de Narváez presenta una serie de coincidencias estructurales, estilísticas y de contenido con *El Tribunal*. Por ejemplo, esto se aprecia al comprobar que los cuatro libros elegidos para examen en ambas obras son los mismos. A esto habría que añadir que también existen coincidencias significativas entre el *Tribunal* y los *Peregrinos discursos,* otra obra de Pacheco de Narváez.

Quevedo habría escrito contra Pérez de Montalbán no sólo *La Perinola,* sino otros varios poemas satíricos. Pérez de Montalbán no se quedó callado y escribió su panfleto *Trompa,* motejando a Quevedo y mofándose de él. Estas arremetidas y otras que encontramos en algunos escritos del Padre Niseno son muy similares a las que aparecen en *El Tribunal.* Sin embargo, en ningún documento se hace referencia a la participación activa de Pérez de Montalban o del Padre Niseno en *El Tribunal.*

Roncero López concluye que, habiendo analizado detenidamente la estructura interna y contenido de *El Tribunal,* comparándolo con otros textos de Pacheco de Narváez, y habiendo asimismo estudiado los datos externos pertinentes (como la carta anónima que implica y señala a Pacheco de Narváez como autor), parece más que probable que Pacheco de Narváez (sin descartar de manera rotunda la participación de otros) fuera el autor, quizá único, de *El Tribunal,* obra que, junto con el *Memorial* y los *Peregrinos discursos,* completaría la trilogía antiquevediana de Pacheco de Narváez.

En cuanto a la estructura de la obra, Roncero López explica que tiene en esencia una disposición dialogística en la que un fiscal y, especialmente, un religioso, con gran severidad, ponen en tela de juicio a Quevedo y parte de su producción literaria, todo ello en ausencia de Quevedo, representado por un muy poco locuaz abogado defensor que se verá paulatinamente más silenciado a lo largo del proceso. Tras las aprobaciones, el prólogo al lector y una breve narración introductoria, la obra se divide en seis audiencias, dedicadas al examen de una selección de obras de Quevedo. El juicio se sitúa en Sevilla, adonde llega, de manos de un correo, la recién escrita *Perinola.* Ante el desprecio y rechazo de un primer grupo de gente de «cuerdo juicio» por *La Perinola* y por su autor, el correo se introduce en un «bodegón o casa de gula», donde se celebra a Quevedo y sus vicios, difundiéndose desde allí la noticia de la llegada de *La Perinola* y también unas copias del texto. Una de estas copias llega a «seis varones doctos», que establecen un tribunal con el objeto de juzgar *La Perinola,* junto con algunas otras obras de Quevedo. Para dotar de más autoridad al proceso solicitan la ayuda de un religioso y se reúnen tres días después para iniciar el juicio, a ritmo de una audiencia diaria, con un descanso de dos días festivos entre la tercera y cuarta audiencias.

Esta vendría a ser la estructura de la obra. En este punto, el editor discrepa de la opinión de Jauralde en relación a la simetría estructural de la obra en la división de contenidos. Si para Jauralde la obra ofrece una estructura distributiva muy cuidada, Roncero López señala que la obra se configura en tres partes que no guardan entre sí tanto parecido estructural, pues, por ejemplo, la primera parte, pese a su aparente uniformidad, no presenta una estructura equilibrada entre las tres audiencias de que se compone, pues la extensión de cada audiencia es diferente de las otras dos, con un número de cargos mayor o menor: la primera audiencia consta de seis cargos, la segunda de ventitrés, y la ter-

cera de catorce. Pero además, existen asimetrías estructurales internas en la distribución de cargos, autos y algunos incisos añadidos.

El peso de la acusación recae principalmente en la figura del religioso, quien hace gala de grandes conocimientos teológicos y de retórica con el fin de demostrar la culpabilidad de Quevedo como hereje mediante el análisis de determinadas palabras y episodios pertenecientes a las obras examinadas de éste. Roncero López señala que es característico de esta primera parte que los jueces determinen el castigo que se le debe infligir a Quevedo, llegándose en ocasiones a penas de una gran crueldad física.

En cuanto a la segunda parte, que comprende las audiencias cuarta y quinta, centradas en el examen del *Discurso de todos los diablos,* podemos comprobar que se produce un cambio estructural, pues aquí asistimos a un ininterrumpido monólogo crítico del religioso, quien intensifica los textos religiosos y filosóficos con la intención de reforzar la autoridad de la censura contra las supuestas desviaciones heréticas de Quevedo que aparecen en esta obra. Como menciona Roncero López, en esta parte el contenido jurídico va dando paso al doctrinal, concluyendo con la prohibición de las obras de Quevedo por parte del Santo Oficio.

La tercera parte recupera la dualidad de voces, pero ha desaparecido la división en cargos, y el texto se estructura en seis discursos. Los comentarios aquí son más cortos en extensión. El editor concluye este apartado alegando que, aunque existe una unidad temática de crítica a Quevedo y a sus obras burlescas, las partes se diferencian en la forma: una estructura claramente judicial en las tres primeras audiencias da paso a un monólogo doctrinal en las dos siguientes para concluir en un diálogo entre los dos censores. Según el crítico, Pacheco de Narváez habría reducido el número de audiencias finales al encontrarse con menos posibilidad de satirizar las últimas obras de Quevedo o quizá porque no dispondría de más material argumentativo.

En cuanto a la sátira inserta en *El Tribunal,* Roncero López señala que viene precedida por el tono ya establecido en *La Perinola,* y que tanto la obra de Pacheco de Narváez como la *Trompa* de Pérez de Montalbán debían responder a *La Perinola* empleando las mismas armas: el ataque personal y literario, algo que ya venía de lejos, pues en la antigüedad griega y en la latina la sátira burlesca ya había encontrado su cauce formal, persistiendo a través la Edad Media por medio de la poesía provenzal o cancioneril castellana del siglo XV. El proceso culmina en el siglo XVII en las polémicas desatadas entre escritores de la talla de Cervantes, Lope, Góngora y Quevedo, quienes han dejado un estupendo legado satírico-burlesco, contribuyendo enormemente a su proliferación. Roncero López insiste en el empleo que se hace, por parte de los escritores, de todos aquellos elementos con que atacar al enemigo: la burla del aspecto físico, de lo personal y de lo literario, formando todo ello parte de la tradición satírico-burlesca y de las contiendas literarias.

Como menciona el editor, a pesar de no haber sido editada en vida de su autor, *La Perinola* gozó de gran difusión por los corrillos literarios cortesanos. A pesar de ello, también menciona que no puede compararse con la divulgación que tuvo *El Tribunal,* el cual sí que se editó en el momento, por lo que un mayor público debió de tener acceso a los ataques contra Quevedo y contra sus obras burlescas en particular, pues los textos examinados en *El Tribunal* constituyen en su mayoría obras burlescas, satíricas, que se prestan muy bien al ataque despiadado con el objetivo de destruir la reputación del escritor. Pacheco de Narváez satiriza los rasgos físicos de Quevedo, al que llama cojo, jorobado, feo, viejo, etc., pero no termina ahí la ofensiva de Pacheco, dirigiéndose también contra la personalidad de Quevedo, contra los aspectos intelectuales y morales de éste, donde Pacheco concentra el grueso de sus invectivas; lo acusa de vicioso, glotón, borracho, lascivo, inmoral y herético.

Al respecto, Roncero López afirma que Pacheco de Narváez utiliza los textos de Quevedo de manera muy subjetiva y que desvirtúa el sentido de los textos para poder arremeter contra Quevedo, constituyendo un epítome del ataque las acusaciones mediante calificativos como «enemigo de la Iglesia» o «enemigo de Dios». Esta idea se vería reforzada por la acusación de ser amigo y defensor de Judas, el traidor a Cristo, insulto que según Roncero López en aquel momento tenía gran peso y constituía una afrenta muy seria. Sin embargo, la mayor parte de la inculpación se concentraría en la asociación de Quevedo con el demonio. Pacheco de Narváez pretende así estigmatizar a su enemigo, alegando que la intención de éste es procurar la perdición de las almas de sus lectores. A todo esto —añade el editor— se suma un ataque a nivel social contra Quevedo, en el que Pacheco de Narváez lo despoja de sus méritos sociales, presentando una imagen de Quevedo como «muerto de hambre».

Finalmente, *El Tribunal* condena también la producción literaria de Quevedo, lo que, según Roncero López, contribuye a crear una visión equivocada de este escritor, pues Pacheco no tiene en ningún momento en cuenta el espectro genérico de la obra quevediana, no distingue de géneros a la hora de examinar las obras; no contextualiza las palabras de Quevedo dentro del marco genérico satírico-burlesco, en el cual Quevedo nunca pretendió adoctrinar al lector. Además, Pacheco de Narváez —y así lo acusa Roncero López— deliberadamente comete el error interpretativo de atribuir a Quevedo las opiniones lascivas de Pablos en el *Buscón,* pues le resulta muy productivo identificar a Pablos con su autor para poder así mejor atacarlo. En opinión del crítico, Pacheco de Narváez juega un tanto sucio, recurriendo a ejemplos de lo más rebuscados y sacados de contexto para acometer su ofensiva contra Quevedo con acusaciones de herejía. En este sentido, Pacheco estaría tergiversando el sentido de las palabras de Quevedo, sacándolas de contexto para poder construir un ataque sostenible, en actitud que Roncero López denomina «mala interpretación interesada».

Agrega el editor que, dado que las obras de Quevedo son para Pacheco de Narváez producto del mal y conllevan el peligro de inducir al pecado, la solución que encuentra es quemarlas y prohibir a Quevedo escribir de allí en adelante; quiere enviarlo ante el Santo oficio de la Inquisición para que reciba su castigo. Según Roncero López, Quevedo habría jugado más limpio en su *Perinola*. No obstante, este quevedista indica también la importancia de todo este tipo de testimonios que nos sirven para conocer con mayor detalle las polémicas literarias de la época, así como a los autores mismos.

Finalmente, Roncero López expone sus criterios de edición, explicando que utiliza como base la edición *princeps* impresa por Felipe Mey en Valencia en 1635, cotejada con la edición de Astrana Marín, corrigiendo erratas, modernizando grafías pertinentes, así como la puntuación e incluye notas y referencias históricas.

Desde mi punto de vista, la edición de Roncero López constituye un excelente trabajo, que se inicia con una excelente introducción, fundamental sin duda para entender el texto de Pacheco de Narváez, donde se contextualiza la polémica a nivel personal y literario; y concluye con las excelentes 595 notas a pie de página, que contienen las apropiadas aclaraciones bien documentadas, referencias útiles a otras obras, estudiadas y fundamentadas interpretaciones en casos de ambigüedad o oscuridad, y oportuna corrección y explicación de erratas (la información a pie de página es concisa y exacta en la mayoría de los casos, lo que se agradece a la hora de informar al punto y permitir una lectura más fluida, pero cuando el editor lo considera necesario, amplía un poco la explicación para aclarar aquello que realmente necesita un mayor detalle). Tanto en la introducción crítica como en las notas a pie de página, el editor demuestra un gran conocimiento de la historia literaria y de la literatura de la época (un ejemplo de su profundo conocimiento de la obra de Quevedo se aprecia claramente en la anotación que hace de una errata de Pacheco de Narváez en una alusión a un texto quevediano). A ello hay que añadir la cuidada y bien seleccionada bibliografía que Roncero López incluye en su edición.

En definitiva, recomiendo esta edición del Dr. Roncero López por su magnífica labor introductoria y de anotación. Gracias a su resumen de antecedentes, el lector se encuentra en mejor disposición de abordar el texto de *El Tribunal,* las notas permiten la comprensión de un texto que se muestra a veces un tanto oscuro. Además las agudas reflexiones del editor sobre el *modus operandi* de Pacheco de Narváez resultan muy esclarecedoras y ayudan a comprender mejor la actitud de estos escritores y contextualizar las polémicas que entre ellos existían. Trabajos de este tipo ayudan a apreciar las obras de nuestros antepasados desde el presente, aplicando las claves de lectura que posibilitan esa apreciación

contemporánea adecuada, lejos en lo posible de anacronismos, como a menudo se encarga de recordarnos Ignacio Arellano.

Manuel Galofaro
Hofstra University

Pedraza Jiménez, Felipe B., *Lope de Vega. Genio y figura,* Granada, Universidad de Granada, 2008, 342 pp[1].

Que el profesor Felipe Pedraza es actualmente uno de los máximos expertos en la lírica de Lope es cosa reconocida. Decir esto es decir que el profesor Pedraza es uno de los mayores expertos en nuestra literatura áurea: la vida y la obra de Lope recorren con fecunda transversalidad espacios, temas, géneros, modos poéticos en los que resuena toda la tradición clásica española y por los que se abren territorios de novedad en la literatura del Barroco. La publicación en 2003 del libro del profesor Pedraza *El universo poético de Lope de Vega* (Madrid, Laberinto, Arcadia de Letras), reseñado en estas mismas páginas (ver reseña de Juan Mata en *La Perinola,* 9, 2005) venía a culminar una trayectoria larga de investigaciones iniciada con los estudios de doctorado. Era aquel un raro volumen de compendio que trataba (y conseguía) poner orden en uno de los territorios más dispersos y ricos por lo fecundo del autor, de la producción literaria de los siglos áureos. Ahora ofrece, en este que aquí reseñamos, un nuevo fruto de sus investigaciones lopescas, reuniendo en un volumen once artículos sobre la vida y la obra lírica de Lope de Vega, publicados anteriormente en volúmenes colectivos y revistas y revisados para la ocasión. Al ponerlos juntos, los trabajos muestran un sentido superior al que tenían aislados y se integran en una visión global unitaria. La obra de Lope, tan extensa como contradictoria y fecunda, necesita necesariamente ser acotada, y estos trabajos van poniendo cerco a diferentes aspectos de la lírica, asediándolos hasta clarificarlos y completar una trayectoria literaria. De su lectura salimos mejor armados para desbrozar la maraña textual, movernos con dirección segura en la selva de sentidos y alcanzar la vega clara de quien es, paradójicamente por ser *vega,* una de las cumbres literarias del Siglo de Oro.

El título, *Lope de Vega. Genio y figura,* juega a la frase hecha. En *Autoridades* leemos bajo la voz *figura* una variación de la misma frase: «Natural y figura hasta la sepultura: refrán que explica que no es fácil mudar de genio, y que lo que se aprende en la niñez se conserva hasta la muerte». La voz *genio* que aparece en la definición de *Autoridades,* se traslada a la expresión desplazando el primitivo *natural* y formado la frase de todos conocida: *Genio y figura hasta la sepultura.* Aplicada a Lope remite al carácter inconfundible y constante del Fénix. Pero además, casi podríamos decir en juego de concepto, cada uno de los términos de la frase

[1] Nos parece interesante introducir aquí esta reseña sobre un libro de Lope de Vega del profesor Felipe Pedraza por las claras referencias que se hacen a la obra y la figura de Quevedo.

funciona en su sentido literal: el *genio* es además el de las creaciones de Lope, la influencia de los planetas que le inclinan a la creación y da brillo a sus frutos, renovando formas y temas líricos consagrados en la tradición, pero ya algo marchitos al finalizar el siglo XVI; la *figura,* la de su personaje, (o sus personajes) la de su vida que aquí se indaga, la de su gracia infinita y su alegría de creador. Genio y figura, un constante carácter que se manifiesta determinado por el destino: la inconfundible genialidad, el talento natural, la inconfundible figura del Fénix desde la cuna hasta la sepultura.

Los trabajos aquí reunidos permiten seguir una trayectoria investigadora, la de Felipe Pedraza, desde 1978 (el más antiguo) hasta 1999 (el más reciente). Pero no están ordenados por este criterio, sino, con indudable acierto, de forma más coherente en atención a dos coordenadas intrínsecas al objeto de estudio: por un lado según la cronología de la producción de Lope, (desde las *Rimas* hasta la póstuma *La Vega del Parnaso*); y por otro lado, por la progresión de los enfoques críticos, desde los más biográficos, con semblanzas del poeta hasta los más cercanos a la ecdótica. Esta doble organización otorga una unidad interna al libro y permite recorrer una trayectoria completa sobre no pocos temas de interés en la investigación lopesca.

El primero de ellos, «Imágenes sucesivas de Lope», traza un camino de rehistorización de los estudios de Lope de Vega. La interrelación de vida y literatura en Lope es crucial como clave de lectura de su obra lírica, pero el propósito de este trabajo está más cerca del estudio de la formación del canon que de la mera biografía, tiene más que ver con la construcción de modelos de lectura que con el mero recorrido biográfico (por otra parte esencial en el acercamiento a la obra de Lope). En él se comprueba magistralmente cómo se va cargando de sentidos históricos la lectura de la vida y de la obra del poeta, construyéndose un discurso que deja a las claras que la historia literaria es historia de ficción construida desde los intereses de los historiadores: el nacional-catolicismo, el populismo, el idealismo… Todo ello en menoscabo de la objetividad en el conocimiento de la obra del poeta, a la que se accede provisto de prejuicios que se convierten en tópicos. Lejos del impulso freudiano de identificación del biógrafo con el biografiado, al profesor Pedraza no le duelen prendas en presentarnos imágenes menos candorosas y más ajustadas a la realidad que las piadosas de los panegiristas, huyendo de «las fábulas biográficas» (p. 54). Como dice con justeza, hacer de Lope esposo fidelísimo primero y sacerdote ejemplar después es un ejercicio de historia ficción cuando se contrasta con la realidad de los hechos. Hoy conocemos mejor al Lope cortesano, sus esfuerzos por ingresar en el espacio social de la Corte con méritos de hidalguía (más inventados que reales en esas diecinueve torres de su escudo), un Lope con aspiraciones en el sistema de prebendas mediante el servicio a los poderosos, concretadas en su deseo frustrado de acceder al puesto de

cronista real, quizá rechazado por la escandalosa vida del sacerdote amancebado.

En estas imágenes sucesivas, el siglo XVIII hubiera, quizá, merecido más atención. El salto cronológico del XVII al XIX priva de conocer algunas notas interesantes en torno a Lope, repartidas por los manuales de erudición y de retórica del Siglo de las Luces, o comprobar un cierto matiz de desprestigio que se lee en tratados europeos. Es muy ilustrador encontrar el origen del aserto, repetidísimo después, de la falta de genialidad de Lope (frente a Corneille o Moliere), como efecto de su fecundidad inaudita. Lo que había sido una marca de distinción que el propio Lope alimenta (baste recordar el célebre «en horas veinticuatro»), y que llevaba a Nicolás Antonio a destacar cómo entre el pueblo se había convertido en lugar común de alabanza de algo el decir «Es de Lope», se transforma en sospechosa facilidad para algunos ilustrados. Así, en 1726, el alemán Menckenius, en su *De charlataneria eruditorum,* se refiere no sin reticencias a la fecundidad de Lope (citada inmediatamente después de la del Tostado como ejemplos de la facundia española); o es puesta en solfa abiertamente en 1782 por el famoso artículo «Espagne» del francés Masson en *L'Encyclopédie Méthodique.*

«Las primeras ediciones de las *Rimas* de Lope de Vega y sus circunstancias» es una pesquisa casi policial en torno a los procesos editoriales de las *Rimas,* con repercusiones importantes respecto a la crítica textual, pues restituye a la edición de 1604 el valor de *codex optimus* sobre el que construir una edición crítica de los sonetos. Pedraza señala con perspicacia cómo detrás del cultivo desde 1598 de géneros «editoriales» (épica culta y religiosa, novela pastoril, relación de sucesos) está la prohibición de las representaciones teatrales en la corte por el fallecimiento de la hija de Felipe II en 1597 y del propio monarca en 1598; además, Lope hace de la necesidad virtud, y aprovecha las circunstancias para desarrollar una estrategia editorial con la intención de copar el espacio literario con el cultivo de géneros poéticos de prestigio, obras con las que demuestra de nuevo su fertilidad e ingenio, dirigidas a poderosos en busca de reconocimiento social.

«Lope, Lerma y su Duque a través del epistolario y varias comedias» pone en juego el interés extraordinario de los epistolarios, no sólo para conocer la biografía de los autores, sino, sobre todo, para el conocimiento de la literatura inserta en su contexto socio cultural, como señaló ya a propósito de Quevedo Raimundo Lida (1953). Este trabajo del profesor Pedraza constituye un extraordinario trazado de la relación entre teatro y actividad cortesana, entre relación de fiestas y comedia, situando los textos en un contexto cultural y social que los integra y explica muchos de sus características.

Se refiere Felipe Pedraza al «impostado servilismo» (p. 74) que se advierte en el epistolario de Lope. En el sistema de mecenazgo y clientelismo sobre el que se construye la relación de los literatos con los poderosos era inevitable rendir (o fingir que se rendía) pleitesía. Por eso

la idea de la independencia irreductible de Lope (que le daba su posibilidad de vivir del teatro) se presenta justamente como en paradoja con la búsqueda de beneficios obtenidos de la relación de clientelismo. Nobles y poetas se prestan un servicio mutuo, por el cual los primeros protegen y financian y los segundos se comprometen a contribuir a la gala cortesana de sus señores. Es lo que se percibe en la extraordinaria relación que escribe Quevedo al Duque de Osuna en octubre de 1615 dando cuenta de las fiestas de las bodas de la reina de Francia (es decir de la infanta Ana de Austria) en Burgos con Luis XIII de Francia (al tiempo que en Burdeos Isabel de Borbón se casaba con el príncipe español Felipe) traída oportunamente a colación por el profesor Pedraza. En ella vemos a Lope, al servicio de su duque:

> Llevó el Duque de Sessa, que vino con gran casa, caballeriza y recámara, y hizo entrada de zabuco en el pueblo; trujo consigo a Lope de Vega, cosa que el Conde de Olivares imitó, de suerte que viniendo en el propio acompañamiento trujo un par de poetas sobre apuesta, amenazando con su relación. Yo estuve por escribir un romance en esta guisa, mas tropecé en la embajada:
>
> A la orilla de un marqués
> sentado estaba un poeta
> que andan con reyes y condes
> los que andaban con ovejas.

La costumbre de acompañarse el noble de poetas, puesta en chanza para diversión del duque de Osuna por un desdeñoso Quevedo (que jugará con frecuencia a lo mismo que ahora critica en sus estrategias cortesanas), forma parte de la gala de la Corte, y merece por lo tanto destacarse en una relación. Por eso, si aparece un noble sin poeta, la cosa es también digna de mención: «El Duque de Maqueda vino con mucha gente y muy lucido acompañando a su Excelencia; mas no trujo poeta, cosa que se notó»; lo cual dicho por poeta, es decir, por parte interesada en promocionar su rol social ante el noble, no deja de tener su intríngulis. En este contexto del adorno cortesano, también se explica la importancia que se concede a la vestimenta (y por tanto no solo por «pedigüeñería» como apunta Pedraza, p. 92). Por eso el Quevedo burlesco del romance «A la sombra de unos pinos» dice no poder ir a la boda del rey por estar «enfermo de mal de ropa». Esta carta quevedesca de 1615 fue estudiada por James O. Crosby (*Modern Language Quarterly,* 17, 1956) como apunta oportunamente Pedraza, y junto con la relación epistolar complementaria del romance «A la sombra de unos pinos», aporta luz al espacio cortesano en que también se desarrolla la lírica y el teatro de Lope.

«Las rimas sacras y su trasfondo» es el estudio más extenso de los que integran el libro, y como su corazón, precisamente por la profundidad de análisis que indica ese término *trasfondo* y la complejidad de los formantes de lo religioso en la lírica áurea. El alma contrarreformista del barroco que Weisbach perseguía en el arte, se muestra en esta poesía en

esplendor verbal. Merece destacarse la relación que Pedraza señala de estas *Rimas sacras* con el entorno biográfico de Lope para explicar esta «conversión» religiosa. Pero mucho más interesante y perspicaz me parece el paralelismo que traza con el *Heráclito cristiano* de Quevedo, como una estrategia pública hacia la piedad, como valor social a que empuja la actitud del rey piadoso y como único camino que le queda a Lope para seguir su *cursus honorum* y prepararse para la recepción de beneficios y prebendas (p. 115). No excluye esto la sincera emotividad, o, como apunta bien el estudioso, la habilidad para ofrecer «un cauce vivo, conmovedor, a los sentimientos de sus oyentes» (p. 117).

La definición de la obra como de cancionero lopesco parece oportuna: mezcla de la variedad de formas y géneros, con cierta unidad de tono o actitud; la variedad como principio estético es proclamada insistentemente por Lope, desde el *Arte nuevo de hacer comedias,* hasta *La Filomena,* donde define su obra: «formado de varias partes un cuerpo […] no perderá por la variedad, de que tanto se alaba la naturaleza». Esa variedad va siendo considerada por el profesor Pedraza, con atención detallada a espacios que constituyen el complejo religioso de las *Rimas* hasta constituir un característico cancionero lopesco: los sonetos del yo, el corpus más de circunstancias, hagiográfico o litúrgico, las glosas, los poemas narrativos (*Las lágrimas de la Madalena*). Lope probó todas las variedades expresivas y su poemario se convierte en una especie de repertorio de temas, formas y modos de lo poético religioso, a modo de cartapacio; algunas de esas formas despiertan poco entusiasmo en el lector actual; en otras, encuentra algo de lo mejor y más personal de esa «máquina de trovar» en expresión de José Manuel Blecua, que fue Lope.

Indaga también Pedraza la construcción neoestoica común de sonetos de Lope en las *Rimas sacras* y de Quevedo, en poemas del *Heráclito cristiano*. La fuente común de Epicteto alimenta de tópicos filosóficos a ambos poetas. Pero además, debe ponerse en relación con una actitud vital, esa pulsión de muerte y esa melancolía que ha indagado Fernando Rodríguez de la Flor (*Barroco,* Madrid, Cátedra, 2002) como uno de los cimientos del pensar barroco. El tema de las semejanzas es peliagudo en el espacio de la literatura religiosa: hay un trasfondo común tan determinado que resulta difícil delimitar hasta dónde llega el préstamo o la influencia mutua de un autor con otro, y hasta dónde responde al magma de ideas, textos que remiten en última instancia a las corrientes espirituales de la *devotio moderna* que confluyen en la *reforma cristiana* y crecen en la *contrarreforma*. Así lo identifica también Pedraza al resaltar, junto con las semejanzas, las diferencias: «¡Dos universos poéticos y religiosos enraizados en el mismo humus epocal y construidos con los mismos mimbres!» (p. 140)

Siguen tres trabajos dedicados a los últimos poemarios de Lope, que recorren la trayectoria de la melancolía, y la confesión (en las tres églogas *Amarilis, Filis* y *Felicio*), a la huida por el humor (en *Tomé de Burguillos* y *La Gatomaquia*), impregnando la tradición poética con la propia expe-

riencia vital; un ciclo llamado por Rozas *de senectute,* pero que lejos de remitir a lo epigonal, cenital o senil, esconde probablemente al Lope más pujante y moderno, tanto en el teatro, con dos joyas como *El castigo sin venganza* o *Las bizarrías de Belisa,* como en la novedad de esa «acción en prosa» que es *La Dorotea.* Y sobre todo, en el genio lírico extraordinariamente moderno que rebosa en las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos,* con *La Gatomaquia.* Nada más ajustado en este contexto que los versos de ánimo que Quevedo le dedica a Lope: «Lope Feliz, ¿por qué tanta tristeza / si llenó la Fortuna de riqueza / tu ingenio y tus escritos hasta el tope?». No dejan de sorprender los logros literarios de los cinco últimos años de la vida del Fénix, larga vida para la época, en unas circunstancias vitales que a cualquiera hubiesen hundido en el desánimo, si no en la desesperación: viejo, fracasado pretendiente y rodeado de desdichas familiares, solo, sin Marta de Nevares, sin Antonia Clara, su hija, y con la muerte de su hijo Lope Félix. No me resisto a remitir ahora al paciente lector de esta reseña a la maravillosa recreación de este contexto vital de Lope que lleva a cabo José Hierro en el poema «Lope. La noche. Marta» del libro *Agenda* tan cercano en espíritu al soberbio soneto de las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* que se cierra con versos desolados no de Burguillos, sino de Lope:

> Permíteme callar solo un momento
> que ya no tienen lágrimas mis ojos
> ni concetos de amor mi pensamiento.

Cierto que hay en el Lope final desengaño, melancolía y rabia (Pedraza, p. 149), como casi no podía ser de otra manera dadas las circunstancias. Pero hay junto a eso algo más llamativo: un sorprendente y maravilloso canto del cisne, un renacer de cenizas rejuvenecido, para dar lo mejor de sí mismo y perdurar en la memoria, como quien fue, un auténtico fénix de los ingenios en poesía graciosa y luminosamente bienhumorada. Desengaño, sí, pero también conciencia del poder disolvente y desmitificador del humor en gracias, travesuras verbales e incluso con un dominio excepcional de técnicas de distanciamiento e ironía *cuasi* cervantinas. Por eso creo que el título del artículo dedicado a las *Rimas humanas y divinas del Licenciado Tomé de Burguillos* no da buena cuenta de la intuición genial de Lope, que Pedraza percibe y explica con solvencia y brillantez, así como el quijotesco descubrimiento de lo subjetivo, no sólo impuesto a la realidad, sino voluntariamente presentado como distinto y superior a lo real, o al menos, como tan verdadero.

A la brillante indagación del desengaño barroco en las *Rimas del Licenciado Tomé de Burguillos* sigue la ingeniosa lectura de *La Gatomaquia* como argumento teatral y la acertada propuesta cronológica que acerca la fecha de composición del poema a la fecha de impresión. Novedosa y fresca, la atinada propuesta de lectura dramática de *La Gatomaquia* que hace el profesor Pedraza se comprueba también en la fantástica aparición «en escena» del propio *autor,* responsable de poner en *acción* toda

la peripecia gatuna, y que se asoma a saludar al final de su obra, como el pintor que se autorretrata en el cuadro, y hace un teatral mutis mientras suena la música y lucen las candilejas:

> llamaron a un autor de los famosos
> que estando todos en debido asiento,
> en versos numerosos,
> con esta acción dispuso el argumento,
> dejando alegre en el postrero acento
> los ministriles, y de cuatro en cuatro
> adornado de luces el teatro (silva VII, vv. 402-408).

El recorrido por la obra final de Lope llega hasta la edición póstuma de la *Vega del Parnaso,* en el trabajo titulado «Hacia una edición crítica de la *Vega del Parnaso*». Se trata de una valiosa aplicación de la ecdótica al último impreso de Lope, con atención a los problemas de transmisión y establecimiento del texto mediante el análisis de variantes, para fijar la preferencia de los textos sueltos sobre la edición póstuma en que los componedores incorporan con frecuencia *lectiones faciliores* en los pasajes dificultosos. Una tradición compleja, manuscrita e impresa, quizá pudiera completarse con atención a la materialidad de los impresos, cuestiones de bibliografía material que tanto tienen que decir en la transmisión impresa de los textos del Siglo de Oro. Una sabrosa muestra de la atención que requieren esos aspectos materiales de la composición del libro en el establecimiento textual descubre Felipe Pedraza al mostrar en el siguiente trabajo («Algunos mecanismos y razones de la reescritura en Lope de Vega») el error arrastrado por Lope en su cita al atribuir a Platón un *Júpiter*, error producido porque los cajistas convirtieron en *Iove* el platónico diálogo *Ion*. El caso nos deja con las ganas de conocer el texto de la conferencia «Lope de Vega: un teórico *pro domo sua*», a la que se refiere en página 263 nota 17, que podría haberse incorporado a este volumen. El apasionante recorrido por los mecanismos de reescritura nos sitúa dentro del mismo taller del poeta, al que vemos aprovechando esquemas, modificando según las circunstancias (o las amantes a quien conviene dirigir un texto) e incluso alterando los textos para adaptarse al ritmo de los tiempos, como muestra Pedraza en el delicioso ejemplo con que cierra su estudio, en el que el poeta se ve obligado a cambiar en el texto la cantidad que debía pagarse por los favores sexuales para adaptarse ¡a la inflación! En otro contexto (en la novela *Guzmán el Bueno,* incluida en *La Circe*) había escrito: «que sube al gusto los precios / amor conforme a los años», máxima que parece verse cumplida en este último ejemplo.

El impecable acercamiento al asunto del profesor Pedraza muestra cuánto puede aún hacerse en terreno tan árido como imprescindible para la construcción de la historia literaria de nuestros clásicos sobre textos fiables.

Y a ello se dedica con entrega en los últimos trabajos de la obra, «Poemas de Lope en el ms. 4117 de la BNE, algunos de ellos inéditos»

y «Poemas de Lope de Vega en el ms. 3794 de la BNE, con un romance *A la invención de las letras* atribuido al Fénix». Parece mentira, pero aún duermen el sueño de los justos poemas de nuestros ingenios áureos en manuscritos inexplorados. Sin duda ayudará mucho la catalogación llevada a cabo por Pablo Jauralde y su equipo con los manuscritos de la BNE. La propuesta de atribuciones de textos a Lope que lleva a cabo el profesor Felipe Pedraza es solvente y plenamente justificada, con el valor añadido de la indudable autoridad del crítico. De esta forma, una gavilla de textos inéditos y de posible atribución cierra como valor añadido el libro.

La utilidad del volumen podría haberse aumentado con un índice de nombres (*cum indicibus locupletissimis*, como se anunciaban las polianteas áureas y otros manuales para resaltar su utilidad), que se echa de menos; y quizá también con una actualización bibliográfica. Cierto que el acceso a la bibliografía actualmente ya no recae tanto sobre el libro impreso, pues bases de datos bibliográficas bien puestas al día menudean en internet. A nuevos tiempos, nuevos modos.

La diversidad de enfoques, de técnicas investigadoras, de temas no suponen un menoscabo de la unidad del libro. El doble ordenamiento progresivo de los trabajos al que me he referido antes, el rigor de los planteamientos, la erudición en los datos, el preciso manejo de la bibliografía convierten esta recopilación de estudios en una auténtica aguja de marear Lope, mar proceloso en el que correríamos serio peligro de naufragar, pero por el que nos atrevemos a navegar de la mano de tan perito piloto. Además, la frescura y la cercanía de la lengua escrita (en la que se sigue percibiendo a veces el componente de oralidad que está detrás de muchos de los trabajos) hace de la lectura del libro un verdadero placer. La pasión y el entusiasmo se comunican y la pasión y el entusiasmo del profesor Pedraza por el Fénix se contagian a los lectores de sus trabajos.

En el contexto quevedesco en que se inserta esta reseña, no está de más, para terminar, el recuerdo del elogio con que Quevedo anima a Lope en circunstancias adversas: «No se mide con otro tu grandeza […] Pues ha de ser de Lope lo que es bueno». Bueno es lo de Lope, porque es de Lope. Y bueno, muy bueno lo de Felipe Pedraza sobre el Fénix, porque es de Felipe Pedraza.

Javier San José Lera
Universidad de Salamanca

Pérez Carnero, C., *Moral y política en Quevedo,* Zamora, Ediciones Monte Casino, 2007, LI + 524 pp.

El objetivo de este libro es el comentario de la *Política de Dios* de Quevedo, aunque el autor rastrea las ideas que aparecen en este tratado político en toda su obra en prosa y en verso. Esta tesis doctoral presentada en la Universidad Pontificia de Salamanca en 1970, sale ahora

como libro para intentar aclarar un texto que se ha considerado de cierta dificultad a tenor de las diversas valoraciones que ha hecho la crítica, algunas ciertamente negativas como las de Taborda, Tierno Galván, Carilla, frente a otros autores que la han valorado positivamente como Lira, Somers, Dempf y Aranguren (pp. XL y ss.).

El libro se estructura en una «Introducción» y dos partes, tituladas «Principios últimos» y «Principios próximos». En la «Introducción» el autor hace un pequeño bosquejo de la figura de Quevedo y de la *Política de Dios*. Para ello analiza brevemente la formación intelectual (pp. XI y ss.), las circunstancias políticas que le tocaron vivir caracterizadas por el sistema de gobierno del valido (Lerma y Olivares) (pp. XXIII y ss.) y por último estudia los detalles formales de la *Política de Dios* (pp. XXXV y ss.): su estructura y fecha de publicación, las fuentes, los tratados políticos del Renacimiento y Barroco, el tema, el método y el género literario, destacando la influencia que la emblemática y sobre todo el género de la predicación ejercen sobre esta obra de Quevedo. Se llega a la conclusión de que la educación de Quevedo, la influencia de los jesuitas y sus conocimientos sobre la escritura marcan desde el principio la obra.

La siguiente parte está dedicada a lo que el autor llama los «Principios últimos» que podríamos calificar como los fundamentos ideológicos sobre los que se asienta la *Política de Dios*. En primer lugar, el autor ve con claridad que Quevedo une de manera muy efectiva la razón y la fe. «Quevedo quiere ser "cristiano filósofo"» (p. 6), apoyándose en Santo Tomás para quien no hay contradicción entre la razón y la fe, proponiendo una armonía entre ambas para que la razón, ayudada por la fe, pueda alcanzar, sin mezcla de errores, las verdades últimas. Considero que el hombre quevediano que describe Pérez Carnero es semejante al descrito por la antropología del auto sacramental calderoniano: un hombre que es principalmente racional, pero que en muchas ocasiones se mueve por el deseo, el apetito. Los datos del exterior le llegan a través de los sentidos, suscitando muchas veces que se enciendan las pasiones (p. 16). Se desarrolla entonces un proceso de engaño en el que la voluntad ofusca al entendimiento y tiraniza las demás potencias (pp. 36-37). A pesar de este proceso, que determina el pensamiento político de Quevedo como veremos más adelante, la concepción del autor madrileño sobre la humanidad es esencialmente optimista: partimos de Trento donde se defiende que, aunque dañada por el pecado original, la razón no queda incapacitada sustancialmente (p. 28).

En cuanto a la concepción política de Quevedo, Pérez Carnero la define como una reacción al voluntarismo que mueve el maquiavelismo, la razón de estado y las teorías de Hobbes o Spinoza. Caracterizados estos por el objetivo de adquirir, conservar y aumentar el territorio, Quevedo plantea un política más amable, mucho más humana. Busca conscientemente un equilibrio entre las teorías de Maquiavelo y Spinoza, porque cree que desembocarán en la tiranía, evitando caer en el extremo fideísta luterano.

Pérez Carnero no niega una cierta negatividad en la imagen humana desarrollada por Quevedo con sus obsesiones en temas como la muerte, el paso del tiempo, el concepto de la vida como batalla o lucha continua, la soledad, el dolor, el temor, el asco (pp. 61 y ss.) que al autor de este libro le recuerdan a la nausea sartreana. Es cierto que todo esto es parte de una imagen que tenemos todos de Quevedo. Pero inmediatamente se demuestra que Quevedo es mucho más: es la defensa de la libertad (porque su pérdida es el mayor desastre que le puede ocurrir al hombre, p. 68), el anhelo constante del bien (pp. 68 y ss.), la virtud por la razón del individuo (p. 70), la búsqueda de los bienes verdaderos (p. 71), el rechazo del pecado como fuente del mal y la hipocresía (también política), la inmortalidad humana a través de Cristo resucitado (p. 80) y la aceptación de la providencia divina, verdadero rostro de la diosa Fortuna (pp. 84 y ss.). En definitiva, es un hombre de su época que defiende un poder absoluto encarnado por la Casa de Austria y que busca con ahínco la razón por la que este sistema no está funcionando. Para él, el objetivo del poder es el servicio destinado al bien común, que se consigue mediante el propio dominio del poderoso (elemento que también refleja Calderón en *La vida es sueño*). La corrupción del sistema por culpa del valido significa en definitiva el caos y la muerte de la República (pp. 101-103). Es una concepción del poder basada en la exigencia personal del rey, la responsabilidad, su trabajo constante para lograr el bien de los súbditos y que no admite la relajación del soberano al que no se le permite que se dedique solo a sus devociones, porque el oficio del rey es más complicado que el del monje, ya que debe rezar y gobernar.

Otro apartado interesante es el dedicado al estudio de la filosofía cristiana del Estado (pp. 107 y ss.). El gobierno de la República se aprende con la experiencia y Quevedo presume de conocer la realidad por sus servicios a la corona. Para él, la situación europea es desastrosa porque el voluntarismo maquiavélico ha impregnado las formas de gobierno de las monarquías occidentales: es el caso de Richelieu, del príncipe de Orange (p. 108), de los venecianos, del duque de Saboya, del rey inglés e incluso del Papa. Estas ideas no son originales de Quevedo porque ya Rivadeneyra denuncia a los seguidores de Maquiavelo y de Juan Bodin. Para Quevedo fue el demonio el fundador de la llamada razón de estado, causa de todas las desgracias que están ocurriendo: «Los perversos políticos la han hecho un Dios sobre toda deidad, ley a todas superior. Esto cada día se le oye muchas veces. Quitan y roban los estados ajenos; mienten, niegan la palabra, rompen los sagrados y solemnes juramentos: siendo católicos favorecen a herejes e infieles. Si se los reprenden por ofensa al derecho divino y humano, responden que lo hacen por materia de estado» (p. 110). Las consecuencias de estas políticas son claras: irracionalismo; subordinación del derecho, de la moral y de la religión a sus propios fines; divinización de sí mismo, del hombre-bestia; satanismo en conclusión.

Para Pérez Carnero, la solución que propone Quevedo a la razón de estado es el uso de la razón ayudada por la fe, utilizando la idea de la *discordia concors*. Así como la naturaleza está formada por cuatro elementos primarios diferentes que se mantienen unidos a pesar de sus diferencias, la República ha de ser la unión concorde de los estamentos que la forman, aceptando cada uno la obligación que le corresponde. Quevedo utiliza la analogía del cuerpo místico descrito por San Pablo (p. 118). De la misma forma, la República tiene una cabeza del cuerpo político que es el rey y este debe afanarse por buscar el bien común en tres aspectos: la justicia, la religión y la economía. En cuanto a la ley, mientras que para Bodino la ley está inspirada en un carácter voluntarista, para Quevedo es antivoluntarista. Las leyes han de estar en relación con la razón natural (p. 124). El príncipe es un miembro de la república y le afectan como a los demás, pecando gravemente si no le afectasen a él (p. 125).

La destrucción de este sistema se produce con la tiranía, que Quevedo la ve en el «uso indebido del poder» por parte del valido. La relación del soberano con los súbditos tiene que ser igual para todos. Es la comparación de la distancia de cualquier punto de una circunferencia con respecto a su centro. «Cuando un punto, un súbdito —el Valido— se desplaza hacia el centro de la soberanía deja una brecha abierta por la que se precipitarán todos los ambiciosos y los poderosos. La soberanía, el oficio de la República se convierte en campo de rivalidad y de conquista. Los demás súbditos no podrán aceptar a los usurpadores. Los aborrecerán y únicamente podrán ser sometidos con violencia. Serán así reducidos a esclavos. La soberanía se convierte en instrumento de opresión» (p. 128). La desigualdad ante el poder supondrá también la desigualdad ante los bienes de la República. Pero además la destrucción del sistema interno tendrá consecuencias a nivel interestatal, porque los estados se enzarzarán en luchas por aumentar y conseguir más territorio quitándoselo a los demás (p. 128).

Para Quevedo, el fundamento del Estado es Dios. Las ideas de Maquiavelo descubren el ateísmo y socavan el fundamento religioso del Estado que a falta de Dios se diviniza. Este era un problema al que se enfrenta Lessio, el padre Jerónimo Gracián o Rivadeneyra. Pérez Carnero explica que Quevedo se enfrenta al ateísmo en *Providencia de Dios* y pone como ejemplo de ateísta a Pilatos. A los políticos que no tienen en cuenta el fundamento religioso del Estado «les viene a decir Quevedo que su política en cuanto irracional e injusta, arbitraria y tiránica no puede ser coherente más que con el ateísmo» (p. 134). El papel de la Iglesia es también importante porque los reyes deben ejercer el poder dentro de los límites que les marcó Cristo. Quevedo ve un gran problema en el protestantismo porque introduce el voluntarismo en la política y muestra una Iglesia incapaz de oponerse a la razón de Estado y los manejos del poderoso: un ejemplo claro es Inglaterra donde la Iglesia es absorbida por el Estado. En otro capítulo, Pérez Carnero explica que Quevedo propone la imitación de Cristo (idea que desarrollaban los *Ejercicios es-*

pirituales ignacianos) por parte del soberano como manera de vencimiento de la pasiones personales a través de las virtudes. Para el poeta, las virtudes se puede clasificar en dos grupos: a) virtudes del gobierno en sí; b) virtudes del gobierno de los súbditos. Al primer grupo pertenecen la humildad, la religión, el temor de Dios, la fortaleza, la paciencia y la obediencia. Al segundo grupo pertenecen la justicia, a su servicio la verdad y la clemencia, la liberalidad, la austeridad y también la fortaleza.

La segunda parte de este libro se encuadra en el título de los «Principios próximos» (pp. 231 y ss.) y comienza haciendo un estudio detallando las virtudes teologales, no solo en la *Política de Dios,* sino en toda la obra de Quevedo: la fe (con problemas como la fe de Quevedo, la fe y la política o la lucha contra la herejía a la que Quevedo considera que a pesar del alto costo que tenía, había que proseguir en esa política); la esperanza (esperanza teologal y esperanza política), la caridad (donde Pérez Carnero se entretiene en analizar a Quevedo y el amor o el amor teologal y la paz). Sigue con el análisis detallado de las virtudes del gobierno en sí que han quedado ya señaladas en el apartado anterior del libro: conocimiento propio, la verdad y la humildad, la paciencia, el temor de Dios, la justicia…

Para ir acabando, creo que es interesante, por su actualidad, hacer una pequeña referencia a dos apartados: al capítulo XIII en el que se trata de «La justicia y la templanza. Los beneméritos» y al capítulo XV en el que relaciona la «Historia y la política». En el primer apartado, Quevedo denuncia que el sistema político corrompido por la presencia del valido, quien usurpa el poder del rey, expulsa a los beneméritos del poder y encumbra a aquellos que no lo merecen. La situación del reinado de Felipe III y Felipe IV dista mucho de la organización del estado en tiempos de Carlos V y Felipe II, que tenían una estructura basada en ministros competentes. Para Quevedo, el valido expulsa a los beneméritos del poder y busca a los ruines para hacer de ellos sus cómplices. El problema es que las riquezas, los cargos y los méritos no son tampoco suficientes para tanta corrupción como genera el sistema (p. 418) y la desigualdad de los premios alejan a los mejores súbditos del soberano. En una imagen bíblica, Quevedo compara al rey con el espíritu de la probática piscina que debe mover él mismo sus aguas para conceder las honras.

El segundo apartado que me interesa destacar es el referido a la relación entre la Historia y la política. Pérez Carnero afirma que Quevedo estaba convencido de que la causa española era la causa de Dios. Pero, ¿Quevedo creía que era posible que Dios permitiese que España quedase derrotada a manos de sus enemigos? El autor de este libro hace un repaso a la preocupación que se manifiesta en las cartas de Quevedo por la situación de España, muriendo antes de Rocroi y Westfalia que hubiesen sido el disgusto definitivo. Lo que no parece cierto es que la mentalidad de nuestro escritor estuviese dominada «por un optimismo mesiánico cerrado al pesimismo y a la posibilidad del fracaso. Y ello, entre otras razones, por las demás leyes inmanentes al proceso histórico a

través de las cuales se realiza la providencia de Dios» (p. 485). En la ley del tiempo la Iglesia camina hacia la trascendencia, pero las monarquías desaparecen y los pueblos pueden experimentar el éxito o sufrir el fracaso y esta primera ley valía también para España. Por otro lado, Quevedo estaba seguro de que Dios conocía la medida, la cuenta y el peso de los pueblos y espera el momento oportuno para aplicarles el castigo o el premio correspondiente. De esa forma, los pueblos se convertían en azote y verdugos unos de otros, siendo el turco el látigo con el que fustigaba Dios a la cristiandad. El problema que observa don Francisco es que sus contemporáneos han perdido la virtud y «sabe [...] que los pecados de España sobran para merecer un castigo providencial». El escritor esperaba que esas guerras no fueran la ocasión del desastre pero «la historia declaró fallida la esperanza de Quevedo» (p. 491).

En suma, estamos ante una obra muy importante para la compresión del pensamiento (y obra) de Quevedo, pero redactada en 1970. Y así se refleja en la bibliografía y en una pequeña nota en la página 513 en la que se hace referencia a la publicación en el año 1972 del libro del profesor Henry Ettinghausen, *Francisco de Quevedo and the neostoic movement* y la biografía del profesor Pablo Jauralde en 1998. En mi opinión este estudio debería haberse actualizado. Por otro lado, hay a un enojoso problema con las erratas que podría haber sido solucionado con una atenta revisión, porque su lectura merece la pena.

J. Enrique Duarte
Universidad de Navarra-GRISO

Quevedo, Francisco de, *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*, ed. Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008, 258 pp.

La colección «Letras Hispánicas», de la editorial Cátedra enriquece la presencia de Quevedo entre sus títulos con este nuevo volumen cuidado por una especialista de relieve, como lo es la profesora García Valdés.

Dos títulos de gran significado dentro de la obra del gran escritor del siglo XVII, poco leídos por la generalidad de los profanos, y al contrario merecedores de seria atención, en cuanto, descontado su valor artístico, pueden acompañar también momentos significativos de la vida de cualquier lector; o sea, no solamente textos para especialistas, filólogos y eruditos, sino también para personas llegadas a un momento difícil de su curso vital.

Digo esto porque, a parte mi inclinación personal hacia este aspecto reflexivo de la obra quevedesca, tuve la suerte de comprobar también no solamente el papel desarrollado por los escritos de Quevedo en poetas como Neruda, Octavio Paz y muchos otros, además de en un inolvidado amigo, el escritor guatemalteco Miguel Ángel Asturias.

Examinando en París, después de su muerte, los libros de su biblioteca personal, vi evidenciadas, obra de sus últimos tiempos, páginas no solamente de *La constancia y paciencia del Santo Job* y *La providencia de*

Dios, sino de *La cuna y la sepultura*, precisamente allá donde, en la edición realizada por Felicidad Buendía para Aguilar, el autor español trata de la brevedad de la vida humana y de la enfermedad, «que ha venido a ser paga y restitución a la naturaleza», y donde incita a no hacer «pleitear a la tierra lo que la debe», antes a oír con gozo, no con tristeza, lo que avisa de la inevitabilidad de la muerte: «Vuestra merced dé buenas nuevas a su alma y a su cuerpo: al uno se le previene descanso; a la otra libertad». En aquel momento, Asturias estaba gravemente enfermo y en estos pasajes encontraba evidentemente cierto consuelo como preparación a lo peor.

En la edición que comento, fui buscando con renovado interés dichos pasajes y los encontré en el apartado titulado «Doctrina para morir» (pp. 139-140), parte siempre de *La cuna y la sepultura*, pero el texto se me presentó más correcto que en la consulta anterior, o sea en el libro que poseía Asturias.

No había leído todavía la puntual «Introducción» de la Dra. García Valdés a su edición, donde se aclaran con gran competencia filológica los problemas que presentan manuscritos y ediciones antiguas, para llegar a establecer un texto fidedigno, que responda a la voluntad de su autor, el cual intervino en manuscritos para enmendar errores de transcripción, interpretación e imprenta.

Lo que no solamente lleva a una edición fidedigna de las dos obras quevedescas haciendo al escritor justicia sobre las deformaciones de copistas y editores, a través de un examen autorizado y convincente, sino que devuelve a sus dos obras la atracción prístina que debieron tener y que justifica la fortuna editorial que tuvieron, en su tiempo y después, hasta nuestros días, pero en textos plagados de faltas y equivocaciones.

Claros y convincentes son los *stemma* a los que la editora perviene para cada una de las obras y limpia resulta su edición, enriquecida por una serie abundante de notas y un riquísimo «Apéndice» (pp. 209-258) donde la estudiosa reúne una larguísima serie de variantes, cuyo estudio de parte del lector, lejos de resultar pesado, introduce positivamente en la que podríamos llamar la historia interna de ambos textos.

De esta manera se hace viable una lectura moderna de *La cuna y la sepultura* y de la *Doctrina moral*, obras que nos restituyen íntegra la figura de un Quevedo muy lejos de la lección común de autor festivo, el mismo que descubrió Neruda a su llegada a España y en el que encontró ya formulados sus problemas, así como nosotros encontramos formulados los nuestros.

Giuseppe Bellini
Università degli Studi di Milano, Italia

Quevedo, Francisco de, *La cuna y la sepultura. Doctrina moral*, ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 2008, 258 pp.[2]

La obra de Quevedo conoce un gran auge editorial desde hace dos décadas; en este periodo de tiempo abundan los estudios y ediciones de textos quevedianos. Empresas como *La Perinola* y sus Anejos (hasta la fecha se han publicado 20), o la edición de las obras completas en prosa, publicadas bajo la dirección de Alfonso Rey, contribuyen a un conocimiento más profundo de la obra y del pensamiento de uno de los grandes clásicos de la literatura española, además de servirnos para lograr una mejor comprensión del siglo XVII europeo. Quevedo representa mejor que ningún otro hombre de su tiempo la época que le tocó vivir, algo que ya expresó mejor nadie Jorge Luis Borges, cuando escribió que «Francisco de Quevedo es menos un hombre que una dilatada y compleja literatura». Efectivamente, la obra del escritor madrileño sirve para explicar y conocer la literatura española de la primera mitad del siglo XVII; su poesía y su prosa abarcan casi todos los géneros y estilos existentes por esos años.

Durante estos años han salido a la luz magníficas ediciones de textos ya muy editados: *La vida del Buscón,* los *Sueños,* antologías poéticas… Pero también han salido de la imprenta ediciones de otras obras «menores», como: *Mundo caduco y desvaríos de la edad,* la *Virtud militante,* la prosa festiva; y otras se hallan en preparación (*España defendida*). Esta ingente actividad editorial continúa con la edición que la ilustre quevedista Celsa Carmen García Valdés acaba de sacar de un texto tan importante en el corpus del escritor madrileño como es *La cuna y la sepultura,* texto del que sólo teníamos una meritoria, pero ya desfasada edición de Luisa López Grigera publicada en 1969 en los anejos del *Boletín de la Real Academia Española.* Esta edición, que supuso el primer acercamiento crítico a una obra de tan compleja transmisión, no había resuelto algunos de los problemas ecdóticos que presenta el texto y, por otra parte, iba dirigida exclusivamente a un público de especialistas en la obra de Quevedo, pues carecía de las notas necesarias para facilitar su lectura a todos aquellos lectores que no estuvieran especializados en la obra del escritor madrileño. En este sentido, como vamos a ver, la edición de Cátedra viene a llenar un vacío importante en la bibliografía quevediana. Celsa Carmen venía trabajando desde hacía tiempo en esta edición, y para los especialistas nos había dado ya un anticipo de su trabajo en un artículo publicado en *La Perinola,* 10, 2006, titulado: «Reescrituras quevedianas: de *Doctrina moral* a *La cuna y la sepultura*». En este artículo ya había pergeñado algunas de las conclusiones a las que le había llevado un detallado análisis de los testimonios existentes de ambas obras. Sus conclusiones se han plasmado en la edición que acaba de publicar la editorial Cátedra, que da a conocer este texto a un público mucho más amplio.

[2] Introducimos esta seguna reseña a la edición de la Dra. Celsa Carmen García Valdés para que el lector tenga más datos sobre el libro.

El primer punto que debemos destacar en esta edición es la decisión de la quevedista de editar los dos textos fundamentales: la primera redacción representada por *Doctrina moral,* publicada en 1630, y la definitiva que refleja la última voluntad de Quevedo, *La cuna y la sepultura,* publicada en Madrid en 1634. Me parece fundamental esta decisión de la doctora García Valdés porque demuestra algo que ya hemos defendido bastantes estudiosos de la literatura española áurea: nuestros clásicos revisaban cuidadosamente sus obras: ya José Manuel Blecua demostró la rigurosidad con la que Herrera corrigió la edición de *Algunas obras* o el propio Quevedo algunos de sus poemas. Pero durante mucho tiempo la imagen de un escritor que jamás revisaba sus textos todavía circulaba en extensos estudios. Sin embargo, desde hace algunos años algunos quevedistas hemos intentado demostrar el error de considerar a Quevedo como un autor que jamás volvía sobre lo escrito: las teorías de Alfonso Rey sobre las varias redacciones del *Buscón,* o las mías propias sobre las tres versiones de *Grandes anales de quince días* intentaban proyectar la imagen de un escritor preocupado por sus textos y que, como consecuencia, volvía sobre ellos para revisarlos hasta darles una forma que consideraba definitiva; los análisis de estas obras confirman las palabras del añorado maestro, que hablaba de «la insatisfacción quevedesca… No permiten, ni mucho menos, hablar de Quevedo como un improvisador genial»[3]. El estudio y las conclusiones de la doctora García Valdés demuestran el mismo procedimiento en este texto: Quevedo se mostró insatisfecho del texto publicado en 1630 y lo retocó en tres ocasiones hasta darle una forma que le satisfizo.

La introducción del texto se inicia con el estudio textual de *Doctrina moral.* La obra se publicó por vez primera en Zaragoza en 1630, en casa de Pedro Vergés, y en ese mismo año, salió otra edición en Barcelona por Esteban Liberos. De este mismo texto existen tres manuscritos: uno en la Biblioteca Universitaria de Zaragoza (Mz); otro, en la Biblioteca Municipal de Toledo (Mt), y el último en la Biblioteca de Eugenio Asensio, al que la editora no ha tenido acceso. Celsa Carmen demuestra que el texto salido de las prensas zaragozanas tenía muchas deficiencias, pues no parece haber sido autorizado por el autor, como lo demuestra el hecho de que el propio Quevedo «mandara recoger los impresos» (p. 13). A partir de aquí, el excelente análisis de la filóloga concluye que los dos manuscritos consultados Mz y Mt reflejan los retoques hechos por el propio Quevedo que pretendía mejorar el texto publicado:

> Los textos de las copias manuscritas presentan una redacción más cuidada que la que ofrece el texto impreso de *Doctrina moral,* prueba de que Quevedo retocó el primitivo texto que sirvió de base para la edición de 1630, texto retocado que tuvieron a la vista los copistas de los manuscritos (p. 23).

Entre las páginas 19 y 23 de la introducción analiza varios casos en los que se demuestran las correcciones a las que sometió el autor al tex-

[3] Blecua, 1977, p. 28.

to, para mejorarlo y corregir los evidentes errores que aparecen en la *editio princeps;* así, y por citar un ejemplo bastante claro, Carmen selecciona varios casos; en uno de ellos, tenemos:

> y llámaste luz, siendo a los ojos de Dios verdugo DM
> y llámaste juez, siendo a los ojos de Dios verdugo Mz, Mt

Está claro que la lectura de DM (*Doctrina moral*) es una errata que ha corregido Quevedo, corrección que recogen los dos manuscritos. Pero esta coincidencia no significa que los dos manuscritos sean idénticos, sino que, como muy bien demuestra Celsa Carmen, ambos copian textos diferentes. El análisis que sigue a esta afirmación le sirve para determinar que Mz se sirvió de una fuente posterior a la que utilizó el copista de Mt, pero eso sí ambos reflejan mejoras y correcciones que «pueden atribuirse al propio Quevedo» (p. 24). Para hacer esta afirmación, la editora lleva a cabo una comparación entre las lecturas privativas de los dos manuscritos y las coteja con las lecturas correspondientes de la edición de *La cuna y la sepultura* (LCS). Este estudio le sirve para ver que las lecturas que presenta MZ concuerdan mucho más con las que aparecen en LCS, mientras que en algunos casos Mt contiene las lecturas de la primera redacción (DM). Como botón de muestra vale el siguiente caso:

> Si has vivido contento y te ha sucedido bien, harto de vida, despierta de ella DM, Mt
> Si has vivido contento y todo te ha sucedido bien, harto de vida, despídete de ella Mz, LCS

Como este caso, se recogen bastantes otros que demuestran la mayor cercanía de Mt a DM y de Mz a LCS. El cotejo de estas variantes le lleva a establecer un *stemma,* en el que se ve claramente cómo DM y Mt son copias distintas de un manuscrito O', aunque el manuscrito fue retocado por el propio Quevedo. A partir de la copia de la que viene Mt, el escritor hizo una nueva revisión, de la que deriva Mz. Esta última fue revisada de nuevo por Quevedo, y de ahí proviene la edición de *La cuna y la sepultura* (1634).

Celsa Carmen explica el porqué de esta nueva edición de un texto en el que el escritor llevaba muchos años trabajando: «Quevedo continuó ampliando y perfeccionando un texto, que le era especialmente grato por el tema y muy útil por sus deseos de consolidar una buena imagen» (p. 28). Según la editora una de las causas por las que Quevedo corrigió *Doctrina* fue por su intención de conjuntar estoicismo y doctrina cristiana; por ello el escritor madrileño añadió al texto original un nuevo tratado «Muerte y sepultura», que fue considerada como texto autónomo por algunos editores, pero que según la editora se convirtió en la segunda parte de las que conforman la obra.

De la edición de *La cuna y la sepultura* la editora ha encontrado ocho testimonios que van desde los tres primeros (dos publicados en Madrid

y uno en Sevilla) hasta la que apareció en Madrid en 1653. Estas ediciones demuestran que la obra conoció un cierto éxito entre los lectores del siglo XVII español. En el magnífico estudio ecdótico que realiza Celsa Carmen demuestra que las dos primeras ediciones que aparecieron en Madrid en 1634 (una publicada por María Quiñones A; la otra por Pedro Coello B) provienen de una misma fuente, pero son independientes entre sí, pues presentan bastantes lecciones divergentes: *deseos* A – *dessos* B; *la ruina de las cosas* A – *la ruina de las casas* B; *fuerza* A – *fiereza* B. Estos y otros ejemplos soportan la tesis de la editora de la independencia entre ambas ediciones madrileñas. A continuación se hace un análisis del resto de los testimonios que lleva a la editora a concluir que estas dos ediciones constituyen las fuentes de las que derivan las seis restantes: así de A son copias la de Sevilla (1634) Valencia (1635); mientras que de B derivan la de Barcelona (1635) y las de Madrid (1646, 1650 y 1653).

El dilema que se le presentaba a la editora era si editar sólo *La cuna y la sepultura,* que representa la última voluntad de Quevedo o, por el contrario, editar también *Doctrina moral* para que el lector pudiera apreciar mejor el proceso creativo del escritor madrileño. Al final, y afortunadamente, se decidió por esta última opción que nos permite a los quevedistas avanzar un paso más en el conocimiento de su «proceso de escritura». Para la fijación del texto de *Doctrina moral* toma como base la edición de Zaragoza, aunque corrige los errores evidentes con las lecturas de Mt y Mz. Para *La cuna y la sepultura* utiliza como texto base la edición de María Quiñones (Madrid, 1634 A), subsanando los errores con las de Pedro Coello (Madrid, 1634 B) y Barcelona (1635 D). De esta manera, el lector se encuentra con una edición muy cuidada de ambos textos, que nos permite recuperarlos tal y como los concibió el escritor.

La editora ha decidido modernizar el texto, aunque mantiene las particularidades fonéticas, práctica ya habitual en este tipo de ediciones, que ayuda a los lectores actuales a comprender mejor los textos de nuestros autores clásicos. La abundante anotación señala las fuentes textuales del autor, por una parte, pero también aclara el significado de algunas palabras y expresiones de difícil comprensión. Muchas de estas notas presentan textos paralelos del propio Quevedo con las que se justifican algunas de sus interpretaciones. También la completa bibliografía que presenta la editora cumple esa función de conocimiento de las distintas interpretaciones que los críticos han esbozado sobre esta obra quevediana. El texto de ambas redacciones aparece bastante limpio de erratas, lo que facilita la lectura de una obra tan rica en ideas. Cierra el volumen una lista de todas las variantes de las distintas ediciones y manuscritos, con lo que el especialista puede juzgar en toda su amplitud la labor de Celsa Carmen.

En conclusión, creo que nos hallamos frente a un magnífico trabajo filológico que presenta al especialista en la obra de Quevedo, en particular, y al lector culto, en general, una completa y casi definitiva, con

todo el cuidado con el que debemos aplicar este concepto en nuestro campo, edición de un texto tan importante para comprender y conocer mejor el pensamiento y el mundo intelectual de don Francisco de Quevedo. El proceso de edición de la obra completa del escritor madrileño, del que hablaba al principio de esta reseña, tiene en la presente edición un ejemplo que seguir por su rigurosidad y honestidad intelectual que nos puede permitir en un futuro relativamente cercano conocer esa compleja y dilatada literatura de la que hablaba Borges.

Bibliografía

Blecua, J. M., «Sobre el rigor poético en España», en *Sobre el rigor poético en España y otros ensayos,* Barcelona, Ariel, 1977, pp. 9-44.

Victoriano Roncero López
SUNY Stony Brook

Sumario analítico / Abstracts

Celsa Carmen García Valdés, «Quevedo en América. Bibliografía inconclusa»

«Quevedo in America. Unfinished bibliography»

La influencia de la obra de Quevedo en la literatura en lengua española ha sido una constante y llega hasta nuestros días. Ciñéndonos a la literatura hispanoamericana parece lógico encontrar esa influencia en escritores de la época colonial, pues pronto llegaban a América los libros publicados en España. Pero esa presencia quevediana también se encuentra en épocas posteriores. La autora de este artículo recopila bibliografía interesante sobre la presencia de Quevedo en el continente americano. El artículo está dividido en dos apartados: el primero contiene bibliografía sobre la presencia de Quevedo en las letras hispanoamericanas. El segundo apartado muestra ediciones, artículos y ensayos sobre la vida y obra de Quevedo publicados en América.

The influence of Quevedo's works in Spanish literature has been always important and it reaches our time. Restricting this influence to Spanish American literature, it seems coherent that Quevedo's impact is clear perceptible in writers of the colonial period, because books published in Spain reached America very soon. But this presence is also found in later periods. The author of this paper gathers an interesting bibliography on Quevedo's presence in the American continent. The article is divided into two chapters: the first one deals with the bibliography on Quevedo's influence on Spanish American literature. The second one is devoted to editions, papers and essays on Quevedo's life and works published in America.

Palabras clave: influencia de Quevedo en la literatura hispanoamericana, bibliografía / Quevedo's influence on Spanish American literature, bibliography

Marco J. Guillén, «José Mariano Acosta Enríquez, epígono novohispano de Francisco de Quevedo»

«José Mariano Acosta Enríquez, novohispanic disciple of Francisco de Quevedo»

La influencia de la prosa satírica de Francisco de Quevedo es evidente en la obra del novohispano José Mariano Acosta Enríquez, quien en su novela *Sueño de sueños,* valiéndose de la imitación y la parodia, plasma

su viaje onírico al inframundo, a semejanza de aquel que el escritor madrileño describió en sus *Sueños* y de las *Visiones y visitas* de Diego de Torres Villarroel, de las que bebe la inspiración de presentar como personajes a los dos literatos mencionados y a Miguel de Cervantes.

The influence of Quevedo's satiric prose is evident in the work composed by the Novohispanic writer José Mariano Acosta Enríquez. He shows an oneiric travel to the underworld in his novel *Sueño de sueños,* very similar to those written by Quevedo and *Visiones y visitas* by Diego de Torres Villarroel. Acosta finds inspiration in those works as he uses both writers as characters and also Miguel de Cervantes.

Palabras clave: Influencia de Quevedo en la literatura virreinal hispanoamericana / Quevedo's influence in Spanish American vicerroyalty literature

Pedro Lasarte, «Juan del Valle y Caviedes como lector de Francisco de Quevedo»

«Juan del Valle y Caviedes as reader of Francisco de Quevedo»

En este artículo se propone que el poeta satírico Juan del Valle y Caviedes hizo una lectura peculiar de la obra quevediana. Tradicionalmente considerado un poeta cuya obra se nutre de los temas y las técnicas de Quevedo, Valle y Caviedes en realidad hizo algo más que seguir al Madrileño en sus actitudes hacia los médicos y las prostitutas (las dos grandes vetas temáticas que se citan aquí): utilizó sus textos para satirizar a personajes muy concretos que, favorecidos por el poder, se desenvolvían en la corte limeña.

La lectura cuidadosa de Pedro Lasarte, el autor de este artículo, permite observar las diferencias que hay entre los referentes de Francisco de Quevedo y Juan del Valle y Caviedes. Mientras en el poeta castellano, las burlas están más encaminadas contra los oficios y sus representantes en general, en Valle los médicos son sujetos bien conocidos.

En principio sí hay una emulación literaria directa (producto de la *imitatio,* una práctica natural de la época) sin descartar la posibilidad de que, al margen de la imitación, ambos poetas hayan coincidido en los mismos tópicos, pero con una diferencia muy grande: al poner en un contexto diferente los mismos temas —en la realidad americana—, éstos expresan la contradictoria situación del indiano, frente al peninsular que vive y se siente parte del centro. Valle y Caviedes asume el influjo de Quevedo, pero lo transforma y lo trabaja a su modo para dejarnos entrever su sentimiento de marginalidad.

In this paper, the author proposes that Juan del Valle y Caviedes made a peculiar reading of Quevedo's work. Caviedes has been traditionally considered as a writer that followed Quevedo very closely. However, Caviedes adapted Quevedo's influence in his censure to doctors and prostitutes to attack very well-known people protected by the Colonial authorities.

Pedro Lasarte compares the way both authors criticised their society. But, while Quevedo refers more to the professions in general, Valle Caviedes condemned some individuals.

It is true that Caviedes was inspired by Quevedo's work (because the *imitatio* was a common practice in this period). Even, we can find coincidences in the same topics. Nevertheless there are great differences between them. Caviedes tried to express a feeling of discontent with the situation the Spanish-American people was living in contrast to the circumstances of people coming from Spain. Valle y Caviedes assumed Quevedo's legacy, although he transformed it to display a feeling of marginality.

Palabras clave: Juan del Valle y Caviedes, influencia de Quevedo, poesía satírica / Juan del Valle y Caviedes, Quevedo's influence, satiric poetry

Alberto Ortiz, «Magia barroca, hoy. Interpretación literaria y tradición demonológica para una lectura de Quevedo»

«Baroque Magic, today. Literary interpretation and demonological tradition for a Quevedo's reading»

El vínculo entre algunos textos de Quevedo y el lector actual que interpreta su versión satírica de los errores humanos tiene de fondo común la tradición contra las supersticiones que construyeron los tratados de demonología escritos durante el barroco. Las creencias alrededor de los demonios, el infierno y otros mitos, hoy pueden contrastarse con el horizonte cultural, incluso como argumento para criticarlas; sin embargo durante el barroco y especialmente en la obra de Quevedo, el tratamiento también podía ser ridiculizante por el afán de moralizar y parodiar las actitudes humanas, se trata del peso ético de la literatura que ahora parece ajeno. En realidad, frente a la exégesis, es posible y atractivo para cualquier lector contemporáneo reconocerse entre la galería crítica del autor, gracias a la interpretación del texto, de la tradición y de sí mismo.

Universidad de Navarra

The link between some Quevedo's texts and contemporary reader is based on the tradition against superstitions developed by demonological treatises written during the Baroque. The beliefs around demons, hell and other myths could be confronted against the cultural horizon, even as argument to criticise them. However, the consideration of these beliefs could also be mocking during the Baroque and especially in Quevedo's works. Really, it is possible and attractive for a current reader the recognition of himself among the critical gallery described by the author, due to the interpretation of the text, the tradition and himself.

Palabras clave: barroco, supersticiones, tradición, lectura, interpretación / baroque, superstitions, tradition, reading, interpretation

M.ª Isabel Terán Acosta, «Quevedo en la Nueva España: imitación y emulación en *Sueño de sueños* de José Mariano Acosta»

«Quevedo in the New Spain: imitation and emulation in *Sueño de sueños* by José Mariano Acosta»

El trabajo se propone dar a conocer una obra poco estudiada escrita a finales del período colonial (1820): *Sueño de sueños,* del casi desconocido autor queretano José Mariano Acosta, e indaga sobre las semejanzas y diferencias que esta obra establece con el texto que reconoce como fuente: los *Sueños* de Quevedo, expresamente *El sueño de la Muerte o de la visita de los chistes,* texto al que sigue de cerca pero el cual recrea y acaba adaptando a su época y su contexto en una versión aumentada y podría decirse «mexicanizada» del original.

This paper tries to study *Sueños de sueños,* a novel written at the end of the colonial period (1820) by José Mariano Acosta, who came from Querétaro (Mexico). The main purpose is to find the similarities and differences between this novel and the text recognised as its source: *Sueños* by Quevedo, and more exactly *El sueño de la Muerte o la visita de los chistes.* Although Acosta follows Quevedo's text very closely, he recreates and adapts his novel to the period and context in a new enlarged version. Therefore, Acosta's novel could be described as a «Mexican» version of the original.

Palabras clave: Literatura novohispana, Quevedo, sátira, sueños literarios, literatura comparada / Novohispanic literature, Quevedo, satire, literary dreams, comparative literature

Universidad de Navarra

Ignacio-Javier Adiego, Esther Artigas, Alejandra de Riquer, «Séneca el Viejo y Quevedo»

«Seneca the Elder and Quevedo»

En este artículo se revisa la influencia de las *Controversias* y *Suasorias* de Séneca el Viejo en la obra de Francisco de Quevedo. Se analiza en primer lugar la traducción que hizo Quevedo de las suasorias 6 y 7 y la incorporación de dicha versión como apéndice a su *Vida de Marco Bruto.* Una segunda parte se centra en la traducción quevediana, recientemente descubierta, de algunas controversias. En ambas secciones se pone de manifiesto que Quevedo no se limitó a traducir —en una búsqueda deliberada de literalidad— el texto latino, sino que introdujo además su propia recreación del modelo senequiano. Finalmente, se indagan algunas razones del interés de Quevedo por la obra de Séneca el Viejo y se apuntan, como posibles elementos de atracción, la brevedad y concisión de las *sententiae* senequianas y muy especialmente la acumulación estática de frases que las caracteriza.

This paper purposes the study of the influence of *Controversiae* and *Suasoriae* by Seneca the Elder on Francisco de Quevedo's works. A first part of this paper analyses Quevedo's translation of *Suasoriae* 6 and 7, which was used later as an appendix in his *Vida de Marco Bruto.* A second part focuses on a recently discovered translation of some *Controver-*

siae by Quevedo. Both parts show that Quevedo did not want to make an exact translation of the Latin text —seeking deliberately its literality— but he tried to recreate his own version of the Latin model. Finally, the paper studies some reasons of this interest of Quevedo in Seneca the Elder, such as its shortness, concision and especially the aesthetic accumulation of sentences.

Palabras clave: Séneca el Viejo, Quevedo, tradición clásica, retórica, *Vida de Marco Bruto* / Seneca the Elder, Quevedo, classic tradition, rhetoric, *Vida de Marco Bruto*

María José Alonso Veloso, «La fecha de *Doctrina moral* de Quevedo»
«Dating Quevedo's *Doctrina moral*»

El artículo propone un cambio de enfoque en las investigaciones sobre la fecha de redacción de *Doctrina moral* de Quevedo: aunque relacionado con el problema, el asunto de la vinculación entre *Doctrina moral* y la «Carta a Tamayo de Vargas» debe relegarse un tanto para centrar la atención en los datos que ofrecen los testimonios que han transmitido el tratado moral. Así enfocado, el análisis de cuatro manuscritos (dos de ellos no utilizados hasta ahora en las ediciones de la obra) y dos impresiones permite aventurar que *Doctrina moral* (con la carta mencionada como preliminar) pudo haberse escrito en torno a 1612 y, en todo caso, antes de 1628, fecha en la cual se copia ya en un cancionero manuscrito de Zaragoza. Entre 1612 y 1630, año de la primera edición de la obra, Quevedo habría seguido trabajando en ella, introduciendo variantes sustanciales que hacen de *Doctrina moral* uno de los abundantes casos de textos quevedianos escritos en distintas fases de redacción

Universidad de Navarra

This paper purposes a change in the consideration of the date of composition of *Doctrina moral.* Firstly, the author considers it is not so important the relation between *Doctrina moral* and the «Letter to Tamayo de Vargas», but she concentrates on the information provided by the testimonies that have transmitted this moral treatise. Therefore, the analysis of four manuscripts (it is the first time two of them are considered) and two printings concludes that *Doctrina moral* was written around 1612 and before 1628. Quevedo persisted in writing this work inserting significant modifications between 1612 and 1630, when it was firstly published. So, *Doctrina moral* constitutes one of the many examples of Quevedo's texts written in different periods.

Palabras clave: *Doctrina moral,* fecha, fuentes manuscritas, 1612, «Carta a Tamayo» / *Doctrina moral,* date, manuscript sources, «Letter to Tamayo»

David Felipe Arranz Lago, «Quevedo contra Richelieu: *Visita y anotomía,* sátira menipea y aguja de navegar cabezas cardenalicias»
«Quevedo against Richelieu: *Visita y anotomía,* menippean satire and compass to sail cardinal heads»

España y Francia se enfrentaron a lo largo del siglo XVII por el dominio del mundo, aunque sus monarcas trataron de buscar la paz mediante el enlace de Ana de Austria, hija de Felipe III, con Luis XIII, hijo de Enrique IV, el 18 de octubre de 1615 en Burgos, boda a la que asistió Quevedo. Sus respectivos validos, el Conde-Duque de Olivares y el Cardenal Richelieu, los hombres más poderosos y ambiciosos de Occidente en aquella época, basaron su política exterior en la guerra y la anexión de territorios, mientras sus monarcas se dedicaban a los grandes fastos y a la vida disoluta. Quevedo, ante todo un hombre político, fue muy crítico con esta estrategia exterior y mostró una gran preocupación por las relaciones entre ambos países; fijó su objetivo satírico en los dos validos y se vio finalmente formando parte de las filas de la oposición, encabezada por el Duque de Medinaceli, mientras este grupo buscaba una salida pacífica a la animadversión entre ambos gobiernos. Esta implicación, que fue más allá de la mera estética literaria y que consistió en una militancia y un compromiso político, le valieron la cárcel. En este trabajo examinamos varios libelos y poemas contra el Cardenal Richelieu y sus desmedidas ansias de poder, a manera de exhortación a Luis XIII.

Spain and France faced along the 17th century for the domain of the World, though their monarchs tried to look for the peace by means of Ana of Austria's link, daughter of Philip III, with Luis XIII, son of Enrique IV, on October the 18th of 1615, in Burgos, wedding at which Quevedo was present. Their respective prime ministers, The Count-Duke of Olivares and the Cardinal Richelieu, the most powerful and ambitious men of West in that epoch, based their foreign politics on the war and the annexation of territories, while their kings were devoting themselves to the big pomp and to the dissolute life. Quevedo, first of all a political man, was very critical with this exterior strategy and showed a great concern for the relations between both countries; he fixed his satirical lens in the two prime ministers and he finally found himself forming a part of the rows of the opposition, headed by the Duke of Medinaceli, while this opposition was looking for a pacific exit to the ill-will between both governments. This implication, that was beyond the mere literary aesthetics and that consisted of a militancy and a commitment, costs him the jail. In this paper we examine several libels and poems against the Cardinal Richelieu and his excessive power desire, like an exhortation to Luis XIII.

Palabras clave: Conde-Duque de Olivares, Cardenal Richelieu, oposición al gobierno, sátira menipea, poesía política, función social de la poesía / Count-Duque of Olivares, Cardinal Richelieu, opposition to government, menippean satire, political poetry, social function of poetry

David Becerra Mayor, «Acercamiento social e ideológico a las jácaras de Quevedo. "Carta del Escarramán a la Méndez"»

«Social and ideological appoach to Quevedo's jácaras. "Escarramán's letter to Méndez"»

Este artículo trata de inscribir el fenómeno de las jácaras de Quevedo —haciendo especial hincapié en «Carta del Escarramán a la Méndez»— en sus específicas coordenadas históricas. Las jácaras de Quevedo son una representación del mundo del hampa en la sociedad española de los Siglos de Oro. Por ello ha resultado imprescindible tratar primero el tema de la pobreza como un enunciado social para después interpretar su enunciado literario. Se investiga en este artículo la matriz ideológica que impulsa a Quevedo, un poeta organicista, a escribir sobre —y no sólo a escribir, sino a otorgarle la voz a— delincuentes, prostitutas y demás personajes hampescos

This paper tries to connect Quevedo's jácaras (especially «Letter from Escarramán to la Méndez») with its specific historical context. These comic ballads of low life are a description of the criminal underworld in the Golden Age society. Therefore, it has been really important to analyse the context of poverty that many people were suffering in Spain at that moment. The conclusions of this study are later applied to literature. One of the main aims of this paper is to understand why Quevedo, a well-positioned poet in the Court, gives voice to delinquents, prostitutes and other criminal characters.

Palabras clave: «Carta de Escarramán a la Méndez», jácaras, contexto social, mundo del hampa / «Letter from Escarramán to la Méndez», jácaras, social context, criminal underworld

Universidad de Navarra

Marta Blanco, «La ortografía de Quevedo: pautas para su estudio»

«Spelling in Quevedo's works: patterns to its study»

El presente trabajo pretende ser una contribución al estudio de la ortografía de Quevedo y tiene como finalidad la descripción de los usos gráficos que caracterizan la escritura de este autor. Para ello, nos hemos apoyado en una base documental constituida por tres textos: *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos; Virtud Militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia* y *Providencia de Dios padecida de los que la niegan*. Los resultados de nuestro estudio ponen de manifiesto que en la lengua escrita de Quevedo alternan la inestabilidad y estabilidad gráfica; en nuestra opinión, dicha alternancia obedece a cuestiones relacionadas con la situación en la que se encontraba la ortografía en el Siglo de Oro, con los cambios operados en la estructura fónica del idioma en esa etapa y con el proceso de normativización de la ortografía del español.

The present paper intends to be a contribution to the study of Quevedo's spelling and is aimed at describing the graphic uses characterizing this author's writing. For that, we have based it on a corpus made up of three texts: *España defendida y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos; Virtud Militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia* and *Providencia de Dios pa-*

decida de los que la niegan. The results of our study make it clear that both stability and instability alternate in Quevedo's writing; as we see it, this alternation was caused by matters related to the situation of spelling in the Golden Age (the 16th and 17th centuries), along with the changes the phonic structure went through during this period and the process of standardization of the spelling of the Spanish language.

Palabras clave: ortografía, pautas gráficas, letras, cambios fónicos / spelling, graphic norms, letters, phonic changes

Fernando Cabo Aseguinolaza, «El *Buscón* a la luz de los *Quijotes*»

«Quevedo's *Buscón* in connection with the *Quijotes*»

El punto de partida del presente trabajo es una cierta insatisfacción con respecto a la manera en que se ha analizado tradicionalmente la relación del *Buscón* con la prosa de ficción de su tiempo. En este sentido, se pretende establecer algunas conexiones con algunos de los textos que dan cuenta del efecto del *Quijote* en el segundo decenio del siglo XVII, señalando relaciones de carácter intertextual que, por lo general, procuran superar el nivel de las acuñaciones verbales o incluso los motivos para resaltar, sobre todo, secuencias narrativas, interacciones de personajes o constelaciones de textos emparentados en virtud de una recepción común de determinados elementos ideológicos y literarios. Se presta así atención a un conjunto de narraciones de autores como Cervantes, Salas Barbadillo o Avellaneda, centrándose en su posible impronta sobre el relato de Quevedo. Ello condiciona por añadidura la valoración sobre los elementos pertinentes para la datación del *Buscón*, que, según se argumenta, debe retrasarse hasta fechas posteriores, al menos, a 1615.

Universidad de Navarra

This paper expresses certain dissatisfaction with the manner in which the *Buscón* has been related to the fiction literature of this period. The main aim is to demonstrate some connections with texts of that epoch that reveal the effects the publication of Cervantes' *Quixote* had. There repercussions are shown in verbal expressions, narrative sequences, characters and related texts as a consequence of specific literary and ideological elements. The paper analyses the influence of Cervantes on Quevedo' picaresque novel, through different authors such as Salas Barbadillo or Avellaneda. This fact has a consequence in the problem of dating Quevedo's novel, because, as the result of the research, the author asserts that it should be delayed as far as 1615.

Palabras clave: influencia del *Quijote*, datación del *Buscón* / influence of *Quixote*, dating the *Buscón*

Alicia Gallego Zarzosa, «*Heráclito cristiano:* la construcción del arrepentimiento»

«*Heráclito cristiano:* composition of repentance»

Heráclito cristiano ha sido muy a menudo considerado un poemario sincero, autobiográfico a veces, de arrepentimiento. Sin embargo, un

análisis estructural del mismo, que nunca se ha llevado a cabo, puede acercarnos a la conclusión de que un texto tan meditado y polivalente pudo ser concebido de manera exclusivamente técnica y con toda intención artística. Una obra muy semejante en temática y muy cercana a *Heráclito cristiano* en el tiempo, *Rimas sacras* de Lope de Vega, ofrece un interesante punto de comparación que puede ayudar a comprender la génesis del poemario de Quevedo estudiado.

Heráclito cristiano has very often been regarded as a sincere, even autobiographical, religious repentance book of poems. Nevertheless, an analysis on the structure of this group of poems can lead us to the idea of a more deliberate and meaningfully artistic composition of it. Besides, a comparison with *Rimas sacras* by Lope de Vega, a thematically similar book, and very close to *Heráclito cristiano* in time, can help us to understand how Quevedo conceived and constructed this literary work.

Palabras clave: *Heráclito cristiano*, arrepentimiento, *Rimas sacradas*, Lope de Vega / *Heráclito cristiano*, repentance, *Rimas sacradas*, Lope de Vega

Alessandro Martinengo, «Los paisajes italianos de Quevedo»

«Italian landscapes in Quevedo»

Lejos de compartir la opinión según la cual en la poesía y las prosas de Quevedo el paisaje (en este caso el italiano) no habría dejado la menor huella, consideramos que, al menos bajo ciertas condiciones, el escritor participa emotivamente en la visión de lo real, aunque siempre partiendo de un acto o estímulo intelectual, conceptual, que le lleva ora a descubrir una paradoja o antinomia en lo que ve (así por ejemplo en su descripción de Génova), ora a entreverar en su visión agudezas o reminiscencias eruditas (así por ejemplo en la descripción de Roma o de los volcanes del sur de Italia).

The author of this paper does not share the opinion that landscape had not a deep influence in Quevedo's poetry. On the contrary, he defends that Quevedo was deeply touched by the vision of reality, at least under some conditions, although the poet always comes from an act or an intellectual stimulus that allows him to discover a paradox or an antinomy in what he sees (for example his description of Genoa). In other cases, Quevedo uses wit and erudition (for example his description of Rome or volcanoes in the south of Italy).

Palabras clave: paisaje en la poesía, Italia, poesía conceptista de Quevedo / landscape in poetry, Italy, Quevedo's conceptism

Juan Matas Caballero, «Un paisaje de la literatura carcelaria: San Marcos de León en la obra de Quevedo»

«A landscape in prison literature: San Marcos de León in Quevedo's works»

Francisco de Quevedo se hizo eco en parte de su epistolario de su experiencia carcelaria vivida en el otoño de sus días en San Marcos de

León. En dicho epistolario mostró su visión más íntima y personal del fatídico episodio. El resultado fue una literatura ubicada en las lábiles fronteras entre la verdad y la ficción biográficas; una literatura surgida como una especie de conjura contra la cárcel. El epistolario de Quevedo —como la literatura carcelaria y la literatura del exilio— es una rebeldía contra el olvido y una forma de rebeldía contra el poder político. Del mismo modo que Ovidio hiciera con su experiencia del exilio, Quevedo supo transformar su peripecia vital en San Marcos en una poética de literatura carcelaria.

Francisco de Quevedo revealed his hard experience suffered in San Marcos de León in his epistolary. In these letters, the poet showed his most intimate and personal vision of this affliction. The result was a composition between the biographic literature and truth. This is a kind of literature whose main aim was to elude his prison. Quevedo's letters (as the prison or exile literature) display a rebellion against oblivion and the political power. Quevedo knew how to transform this vital vicissitude in San Marcos into a poetic of prison literature, as Ovid did with his experience in exile.

Palabras clave: Quevedo, epistolario, cárcel, exilio, paisaje interior / Quevedo, epistolary, prison, exile, interior view

Enrique Moreno Castillo, «Sobre un imagen de Quevedo: las urnas sobre las aras ("Epístola satírica y censoria", vv. 29-30)»

Universidad de Navarra

«About an image in Quevedo: the urns on the altars ("Epístola satírica y censoria", vv. 29-30)»

Este trabajo intenta desentrañar el significado de unos versos de la «Epístola satírica y censoria» de Quevedo: «la vista por dos urnas derramada / sobre las aras de las dos Castillas» (vv. 29-30). Para ello se analiza el valor simbólico de los dos términos, «urnas» y «aras», en el contexto de la poesía de la época, y se estudia la historia de los motivos y tradiciones literarias que se hallan detrás de estas imágenes.

The aim of this paper is to clarify the meaning of a couple of lines in Quevedo's «Epístola satírica y censoria»: «la vista por dos urnas derramada / sobre las aras de las dos Castillas» (vv. 29-30). With this in mind, the symbolic meaning of both «urns» and «altars» is analysed in the context of the poetry of the period; and the history of the literary themes and traditions behind these images is also looked into.

Palabras clave: «Epístola satírica y censoria, vv. 29-30», urnas, aras / «Epístola satírica y censoria, vv. 29-30», urns, altars

Carolyn A. Nadeau, «Ensalada caliente y carnero verde: imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco de Quevedo»

«Hot salad and green mutton: images of food in Quevedo's burlesque-satirical poetry»

Este artículo analiza la identidad social y la historia culinaria a través de las imágenes de la vianda en la poesía satírico-burlesca de Francisco

de Quevedo. Específicamente, los poemas de Quevedo, «Matraca de las flores y la hortaliza», «Boda y acompañamiento del campo» y «Los sopones de Salamanca», junto con los recetarios contemporáneos de Granado, Hernández de Maceras y Martínez Montiño muestran que la carne se privilegia por encima de la hortaliza; el carnero, por encima de la vaca; y que las ensaladas no se consumían en el círculo social más alto. Basándonos en la noción de la capital cultural de Bourdieu, vemos que las decisiones de la comida reflejan el estado social. En cuanto a la historia culinaria de España, estas obras proveen un vistazo a las prácticas culturales del temprano siglo XVII. Los pepinos se asociaban con poderes curativos, la lechuga (aceptada como un antiafrodisíaco) se comía cocinada y no cruda, y los mejores jamones eran de Rute y Algarrovillas. Estos ejemplos nos ofrecen una comprensión más amplia de la historia de la comida española y sus implicaciones tanto culturales como sociales.

This article analyzes social identity and culinary history as revealed through the food imagery in Francisco de Quevedo's burlesque-satirical poetry. Specifically «Matraca de las flores y la hortaliza», «Boda y acompañamiento del campo», and «Los sopones de Salamanca», together with the contemporary cookbooks of Granado, Hernández de Maceras and Martínez Montiño, show that meat was privileged over vegetables; mutton, over beef; and salads were not consumed in the highest social circles. Drawing from Bourdieu's notion of cultural capital, we understand that these food choices reflect social status. In terms of Spain's culinary history, these works provide a glimpse into early seventeenth-century cultural practices. Cucumbers were associated with curative properties, lettuce (commonly accepted as an anti-aphrodisiac) was cooked rather than eaten raw, and the best ham came from the towns of Rute and Algarrovillas. Together, these examples offer us a deeper understanding of the history of Spain's food and its cultural and social implications

Universidad de Navarra

Palabras clave: historia culinaria española, imagen de la comida en Quevedo, poesía satírico burlesca / Spain's culinary history, food imagery in Quevedo, burlesque-satirical poetry

José María Pozuelo Yvancos, «Torre de Juan Abad, lugar de Quevedo»

«Torre de Juan Abad, Quevedo's village»

Este artículo parte de la base de que La Torre de Juan Abad era el hogar de Francisco de Quevedo, como lo muestra en su epistolario. El autor recorre todas sus cartas para ver la evolución del sentimiento quevediano hacia la villa de Juan Abad desde enero de 1622 y para demostrar que frente al agotador ambiente de la Corte, el escritor siempre anheló la estancia en su villa, donde podía leer y escribir con toda tranquilidad. Este análisis se ve completado con el de los poemas que pudieron inspirarse en dicha villa y que recogen parecidas conclusiones.

This paper proves that Quevedo considered the village of Torre de Juan Abad as his own home, as it is seen in his letters. The author examines methodically these letters to show the evolution of Quevedo's feeling towards his village since January of 1622. We find a writer stressed by the exhausting atmosphere of the Court. He tried to avoid it escaping to his village, where he could read and write in tranquillity. This analysis is completed with a study of some poems that could be written in his village.

Palabras clave: Torre de Juan Abad, epistolario, poesía, menosprecio de corte y alabanza de aldea / Torre de Juan Abad, collected letters, poetry, scorn of the court and praise of the village life

Milagros Rodríguez Cáceres, «Un manuscrito desconocido de *Grandes anales de quince días*»

«An unknown manuscript of *Grandes anales de quince días*»

En este artículo se da noticia del hallazgo de un nuevo manuscrito quevedesco (letra siglo XVII) que contiene *Grandes anales de quince días* y dos fragmentos de *Mundo caduco y desvaríos de la edad:* los razonamientos que los uscoques dirigen al archiduque don Fernando en petición de ayuda contra los ataques de los venecianos.

Es novedad en este testimonio la presencia en los márgenes de abundantes ladillos que sintetizan la materia tratada. Aunque coincide en lo esencial con otras fuentes, ofrece un elevadísimo número de variantes propias: omisiones, cambios gramaticales y léxicos, alteración del orden de los elementos, en menor medida adiciones… Incurre en bastantes errores, como es habitual en los manuscritos. No ofrece, en conjunto, aportaciones relevantes, pero sí pequeños matices.

Universidad de Navarra

This paper reveals the discovery of a new manuscript with some Quevedo's works (written in the XVIIth Century). The manuscript includes the following titles: *Grandes anales de quince días,* and two fragments of *Mundo caduco y desvarío de la edad* (those in which the Uscoque people address to the archduke Fernando demanding help against Venetians).

It is new in this manuscript the presence of many subtitles in the margins that summarise the plot. Although the manuscript coincides essentially with other sources, it offers a great amount of variants: omissions, grammatical and lexical changes, alteration in the order of elements, additions… In conclusion, this analysed manuscript does not give relevant modifications, but small variations.

Palabras clave: manuscrito, *Grandes anales, Mundo caduco,* prosa política, Felipe iii / manuscript, *Grandes anales, Mundo caduco,* political prose, Philip the 3rd

Mercedes Sánchez Sánchez, «La Torre de Juan Abad a través the las cartas de Quevedo»

«Torre de Juan Abad in Quevedo's letters»

Quevedo pasó muchos años de su vida en su señorío de la Torre de Juan Abad. Desde allí mantuvo una incansable correspondencia con numerosos personajes de la época: el maestro del príncipe, Juan de Isasi, el conde de Montezuma… de muchos de ellos no se ha conservado ni una sola carta, pero las que se conservan en el manuscrito Barnuevo, de la Biblioteca Nacional, dirigidas a su vecino en Beas, Sancho de Sandoval, son testimonio de su existencia. Estas cartas son, en realidad, testimonio de muchas cosas: de su labor literaria y también de su vida en la Torre de Juan Abad, lo que nos permite ver, entre sus líneas, cómo era la Torre en la época de Quevedo y cómo era Quevedo en la Torre. Vemos a un escritor, a un hombre mayor, preocupado por su huerto a la par que inmerso en las malas noticias que llegan desde el imperio que empieza a dejar de serlo. Vemos cómo las lluvias provocaron verdaderos estragos en La Torre en el invierno de 1635, y cómo recibe la villa al cadenal de Borja, o lo que puede significar, en La Mancha de 1636, el paso de tigres americanos y alfombras para la decoración del Buen Retiro. Todo se cuenta en estas cartas.

Quevedo lived many years in his domain of the Torre de Juan Abad. Being there, he kept a persevering correspondence with different people of his period: the Prince's tutor, Juan de Isasi, the Count of Montezuma… Many of these letters are lost, but we keep those written to his neighbour of Beas, Sancho de Sandoval, gathered in the Barnuevo manuscript of the Biblioteca Nacional. These letters are a testimony of his life in the Torre de Juan Abad and his literary work. They permit us to see how the village and Quevedo in his village were at this time. We can see an old writer concerned with his garden and the historical situation of the Empire. The letters tells us that heavy rain caused many problems in the winter of 1635, how the village received the Cardinal Borja or how some American tigers and carpets passed through the village used in the decoration of the Buen Retiro palace.

Palabras clave: cartas de Quevedo, Torre de Juan Abad, crisis del imperio español / Quevedo's letters, Torre de Juan Abad, crisis of the Spanish Empire

María José Tobar Quintanar, «Una cita de *La pícara Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte:* otra posible variante de autor en la obra de Quevedo»

«A literal quotation from *La pícara Justina* in the *princeps* of the *Sueño de la Muerte:* another possible author's variant in Quevedo's works»

La inserción de una cita literal de *La pícara Justina* en la edición príncipe del *Sueño de la Muerte,* ausente en la tradición manuscrita de este texto, se consideraba hasta ahora una interpolación ajena a Quevedo. Este trabajo presenta nuevos datos sobre este caso concreto que permiten argumentar la hipótesis de que la adición de esa cita se debió al propio Quevedo, es decir, se trata de una variante de autor.

A literal quotation from *La pícara Justina* included in the *princeps* of the *Sueño de la Muerte,* absent in manuscripts, has been considered until now an interpolation foreign to Quevedo. This article presents new data about this case that allow to argue in favour of the hypothesis that Quevedo was the author of this variant.

Palabras clave: *Sueño de la Muerte, La pícara Justina,* variante de autor / *Sueño de la Muerte, La pícara Justina,* author's variant

Ramón Valdés Gázquez, «Un nuevo códice con obras de Quevedo en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona»

«A new codex with Quevedo's works in the Real Academia de Buenas Letras of Barcelona»

En este artículo se describe y estudia un nuevo manuscrito con obras en prosa y verso de Francisco de Quevedo; datable a inicios del siglo XVIII, se conserva, en buen estado, en la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona como parte del legado de Guillermo Díaz-Plaja. Por su contenido (prosa histórica, abundante producción satírica y burlesca, algún poema amoroso y moral; mezcla de obras auténticas y otras atribuidas) se acerca a otros manuscritos de la misma época utilizados para fijar los textos de las distintas obras. Un primer cotejo revela que no se trata de un *codex descriptus* y por ello puede aportar textos y variantes interesantes. Parecen destacables, por ejemplo, su texto de la *Vida de corte,* los fragmentos de *Mundo caduco* o las variantes de algunos poemas, comentadas y recogidas luego íntegramente en apéndice.

This paper describes and studies a new codex with works by Quevedo in prose and verse. This manuscript was copied in the XVIIIth Century and it is preserved in good condition in the Real Academia de Buenas Letras of Barcelona, as a part of Guillermo Díaz-Plaja's legacy. It shows different works: historical prose, burlesque and satirical production, some love and moral poetry and a diversity of authentic and attributed works. The author considers this manuscript is very similar to others of the same period used to determine the text of different works. A first collation makes clear that it is not a *codex descriptus* and it can provide interesting texts and variants. Its text of *Vida de la corte,* fragments of *Mundo caduco* and readings of some poems (included in an appendix) are relevant.

Palabras clave: bibliografía, manuscritos, Quevedo, prosa y poesía satírico burlesca, prosa histórica / bibliography, manuscripts, Quevedo, burlesque-satirical poetry and prose, historical prose