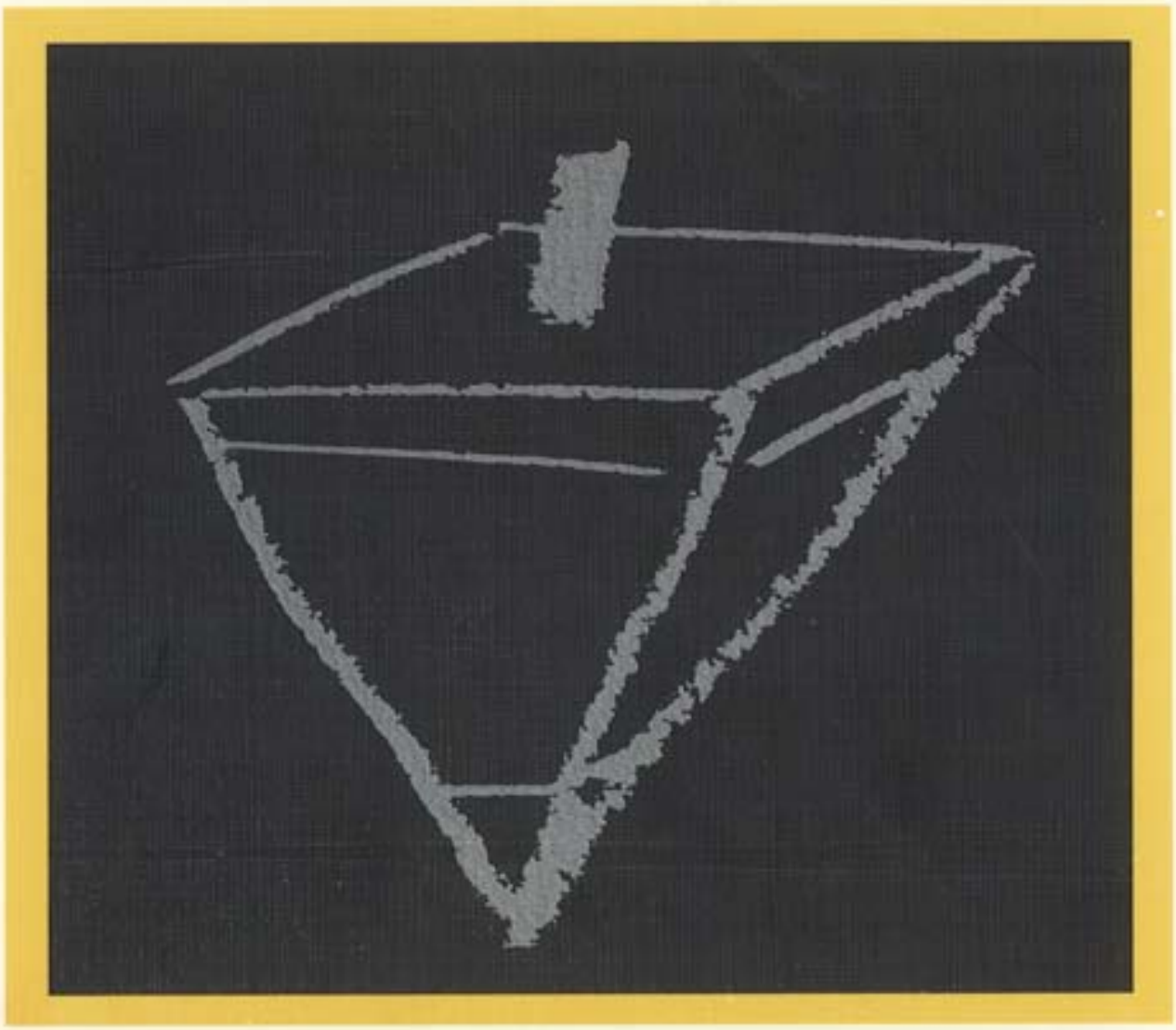
La Perinola

Revista de Investigación Quevediana



Número 8 * Año 2004

Universidad de Navarra

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

DIRECTOR:
Ignacio Arellano

SECRETARIO:
J. Enrique Duarte

EDITORES Y LECTORES PERMANENTES:
Celsa Carmen García Valdés, Santiago Fernández Mosquera y Victoriano Roncero

CONSEJO ASESOR:

Alberto Blecua
Antonio Carreira
Maxime Chevalier
Edmond Cros
James O. Crosby
Cristóbal Cuevas
Henry Ettinghausen
Ángel R. Fernández
Víctor García de la Concha
Fernando González Ollé
Luis Iglesias Feijoo
Fernando Lázaro Carreter
Sagrario López Poza
Alessandro Martinengo
Roger Moore
Rosa Navarro Durán
Felipe B. Pedraza
Isabel Pérez Cuenca
Fernando Plata
José María Pozuelo Yvancos
Maria Grazia Profeti
Augustin Redondo
Alfonso Rey
Josette Riandière La Roche
Francisco Rico
Elias L. Rivers
Marie Roig Miranda
Gonzalo Sobejano
Carlos Vaíllo
Darío Villanueva

POLÍTICA EDITORIAL:

La Perinola. Revista de Investigación Quevediana admite toda colaboración científica relacionada con Quevedo. El envío de originales supone la aceptación de las normas de presentación de *La Perinola*.

Los trabajos se enviarán en versión impresa y en soporte informático (en Word para PC o Macintosh, preferentemente en versión 6 o superior), acompañados de un breve resumen en español e inglés.

La Perinola mencionará en su sección de «Novedades bibliográficas» todas las obras que se reciban y, de ser posible, las reseñará.

ADMINISTRACIÓN:

Toda la correspondencia deberá dirigirse a la Secretaría:

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

La periodicidad de *La Perinola* es anual.

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

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

Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra
La Perinola
Banco de Vasconia, agencia urbana núm. 9, Avda. de Pío XII, 32,
31008 Pamplona (España)
Número de cuenta: 0095 / 4732 / 89 / 0600008016
(Banco de Vasconia, VASCES2P)

Actas del Congreso Internacional

Quevedo, lince de Italia y zahorí español

GRISO y Universidad de Palermo
Palermo, 14-17 de mayo de 2003

Coordinado por
Ignacio Arellano
y
Enrica Cancelliere

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Número 8 2004

Actas del Congreso Internacional

Quevedo, lince de Italia y zahorí español

GRISO y Universidad de Palermo
Palermo, 14-17 de mayo de 2003

Número coordinado por
I. Arellano y E. Cancelliere

Presentación: «Quevedo en Palermo» 13

Estudios

Ignacio Arellano, «La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas» 17

Antonio Azaustre Galiana, «Estructura y argumentación del *Lince de Italia u zahorí español* de Quevedo» 49

Mercedes Blanco, «Quevedo lector de Malvezzi»..... 77

Francisco Javier Díez de Revenga, «Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX: (Quevedo y Jorge Guillén)» 109

J. Enrique Duarte, «Presencias diabólicas en Quevedo» 125

Henry Ettinghausen, «¿Turista conceptista? La irrealidad de la realidad en Quevedo» 155

Celsa Carmen García Valdés, «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático» 171

Antonio Gargano, «Quevedo y las "poesías relojeras"» 187

Susana Hernández Araico, «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica» 201

Abraham Madroñal, «El *Vejamen* de Antonio Hurtado de Mendoza en Sevilla (1624) y su relación con una Carta de Quevedo» 235

Alessandro Martinengo, «El Caín de Quevedo entre exégesis e iconografía» 257

Inmaculada Medina Barco, «"Estos que..." écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad» 279

Valentina Nider, «Entre política y literatura: Quevedo y las Sibilas» 305

Carmen Peraita Huerta, «Mapas de lectura, diálogos con los textos: la *Carta al rey Luis XIII* y las anotaciones en el ejemplar de la *Utopía* de Quevedo» 321

Fernando Plata, «Don Juan Vélez de León, refundidor de Quevedo (a propósito del romance "Don Repollo y doña Berza")» 343

Giulia Poggi, «Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate» 359

Maria Grazia Profeti, «El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo» 375

Josette Riandière la Roche, «Quevedo y la Santa Sede: problemas de coherencia ideológica y de edición» 397

Encarnación Sánchez García, «Imprenta napolitana: los libros del virrey Osuna (1616-1620)» 433

Guillermo Serés, «"Si hija de mi amor mi muerte fuese". Tradiciones y sentido» 463

David Gareth Walters, «Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso Campanella. El mundo de los libros y el libro del mundo» 485

Varia

Enrique Moreno Castillo, «Anotaciones a la silva "Roma antigua y moderna" de Francisco de Quevedo» 501

José Julio Tato Puiggerver, «El léxico científico de Quevedo (III)» 545

Reseñas

Quevedo, F. de, *Bilis negra*, ed. A. Martínez Sarrión. Grabados J. Zachrisson, Madrid, Gredos-Comunidad de Madrid (Consejería de Educación), 2002 (Ignacio Arellano) 559

Noticias

℘ Algunas ediciones recientes de obras de Quevedo en ISBN: 2002-2003 (Inmaculada Medina) 565

Eventos y Publicaciones 567

Sumario analítico / Abstracts 585

Normas editoriales 599

Presentación: Quevedo en Palermo

Enrica Cancelliere
Universidad de Palermo
Directora del Congreso

Con este Congreso Internacional sobre Francisco de Quevedo y Villegas, la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Universidad de Palermo ha querido subrayar la afinidad de sus estudios con las tendencias de investigación científica sobre el Barroco propuestas por el GRISO (Universidad de Navarra) dirigido por el profesor Ignacio Arellano, y el interés en áreas comunes de la cultura española y universal.

Una colaboración entre las dos Universidades destinada a continuar en el tiempo, ya que nuestra ciudad de Palermo, gracias a su historia y a su propia configuración, mantiene con la cultura barroca española una relación basada en la memoria, constituyendo ésta una verdadera vocación que sirve de reclamo a los estudiosos a profundizar y revisar de forma constante.

En el caso particular de este Congreso, que se titula *Lince de Italia y zahorí español* parafraseando la metáfora del propio Quevedo, hay que subrayar que, en los años en los que el consejero del virrey duque de Osuna residía en Palermo –en la breve etapa de 1611 y en aquella más larga que, con intervalos debidos a la delicada «misión» del autor, comienza en 1613– la capital del virreinato experimentaba su transformación radical siguiendo el modelo de urbe imperial.

Tal transformación seguramente coincidía con los proyectos intelectuales y los mismos ideales que animaban al pensador, al hombre de letras, al político tan comprometido con la misión universal de su país y al mismo tiempo tan desengañado con la cotidiana «verità effettuale».

Debería, por lo tanto, ser un evento significativo, ligado a la tendencia hacia la utopía de Quevedo, el hecho que el proyecto

unitario de la urbe, desarrollado desde la mitad del siglo XVI hasta 1620 por el senado ciudadano según las estrategias de poder y simbólicas de cuatro virreyes –de los cuales el último es el duque de Osuna– fuera terminado con la ritual «Puerta del Sol», centro de la «ciudad ideal» resultado del corte de la perspectiva del Cassaro por medio de la calle Maqueda.

La construcción de la urbe palermitana confirmaba lo concreto del pensamiento del político-intelectual, recompensándolo de las contradicciones del presente y de la misma historia íntima de un cristiano viejo que de aquellas contradicciones había asumido ya una amarga conciencia.

Quevedo, por lo tanto, podría tal vez ilusionarse durante algún tiempo con que su proyecto político-intelectual pudiera ser dictado por razón y necesidad y que no fuera el tenaz pero frágil diseño del que sobrepone la utopía a la realidad.

Sueño de breve duración anclado en toda su obra al Humanismo, a la memoria histórica, a la *Weltanschauung* estoica, a la justa fe y, en fin, a aquella sabia ironía que lucianescamente envuelve todo. Sin embargo sueño vivido en el contraste que muestra su obra multiforme y su misma vida; un sueño quevedesco al cual ahora Palermo rinde homenaje.

Doy las gracias por el éxito de este encuentro a las personas que han intervenido, ya que con sus prestigiosas aportaciones lo han hecho posible; a la Universidad de Navarra y el GRISO, particularmente al estimado colega y buen amigo profesor Ignacio Arellano que lo ha promovido; a la Facoltà di Lettere e Filosofia de la Universidad de Palermo, particularmente al decano, profesor Giovanni Ruffino; a la Associazione Siciliana per lo Studio delle Culture Iberiche representada por la profesora Maria Caterina Ruta; al Instituto Cervantes de Nápoles, dirigido por el profesor Arturo Lorenzo; y en fin a la Regione Siciliana, en representación de la ciudad de Palermo. Por último quisiera recordar a los que han colaborado activamente tanto en Pamplona como en Palermo: Carlos Mata Induráin y Carola Sbriziolo.

Vaya para todos ellos mi más sincera gratitud y también mis más expresivas gracias a Amabel Míguez, que una vez más embellece las páginas de la revista con sus grabados.

Estudios

La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

1. Presencia general de la Biblia en la obra de Quevedo

Muchos de los escritos quevedianos parten de la Biblia, glosan pasajes, traducen o parafrasean determinados libros de la Sagrada Escritura o articulan su estructura en el marco de la exégesis o el comentario bíblicos. No hace falta recordar ahora sus traducciones de las *Lamentaciones de Jeremías,* la técnica de la glosa del Evangelio que cimenta su tratado de *La Política de Dios,* la importancia que tiene Job en toda su obra, especialmente en la *Constancia y paciencia del santo Job,* o la serie de comentarios propiamente escriturísticos a la que pertenecen *Sobre las palabras de Cristo en las bodas de Caná,* las *Consideraciones sobre el Testamento Nuevo y la vida de Cristo, Lo que pretendió el Espíritu Santo con el libro de la Sabiduría,* etc. Son datos muy conocidos que sintetiza excelentemente Martín Pérez:

> Para Quevedo el recurso a la Biblia constituyó una segura base doctrinal en medio de las dudas y de las encontradas opiniones de los teólogos [...] el comentario bíblico, la glosa del texto sagrado, le sirvió idealmente de hilo conductor para la exposición de su ideario [...]. Existen libros que este ha traducido, al menos en parte, como el *Cantar de los cantares;* hay otros que, además de traducidos, han sido también comentados por él, en todo o en fragmentos: así el *Libro de Job* y las *Lamentaciones de Jeremías.* Libros sagrados hay, por fin, que Quevedo ha utilizado ampliamente, si no en trabajos exegéticos, sí en obras de otro

carácter, como los *Hechos de los Apóstoles* en su *Vida de San Pablo* o los *Evangelios* en la *Política de Dios*[1].

Habría que matizar algún detalle. Alfonso Rey, que ha resaltado también la importancia de la Biblia en la poesía moral quevediana[2], precisa, sin embargo, que la primacía en este territorio corresponde a los escritores latinos, quizá porque esos poemas fueron escritos «antes de que se acentuase la influencia de la Biblia y la Patrística sobre Quevedo, hecho que tuvo lugar en la década final de su vida». Como intentaré mostrar con el examen de la poesía, la diferenciación genérica debe de influir también: es lógico que en los poemas religiosos[3] (sean tempranos o tardíos) acuda a las fuentes bíblicas, mientras que en los morales, heroicos, elogios de grandes personajes, amorosos, y sobre todo en los satíricos y burlescos, la presencia de los textos de la Biblia se vea reducida generalmente al uso ingenioso que fundamenta la elaboración conceptista[4] de su lenguaje literario, y esté sujeta además a ciertas restricciones censorias[5]. Valga recordar que el *Índice de 1584* (y lo mismo otros posteriores) prohíbe «todas las canciones, coplas, sonetos, prosas, versos, rimas, en cualquier lengua que traten cosas de la Sagrada Escritura interpretándolas contra su debida reverencia, y respecto, profanamente, y a otros propósitos contra lo que común y ordinariamente la santa madre Iglesia Romana admite y usa»[6].

[1] Martín Pérez, 1980, pp. 65 y 70. Ver también pp. 69 y ss., para la Biblia como fuente del pensamiento religioso de Quevedo; y p. 70 para la importancia del *Eclesiastés* y *Sabiduría;* etc. En conjunto afirma Martín Pérez (p. 71) que Quevedo es «uno de los escritores españoles en quienes la influencia de la Biblia aparece más clara y transparente». En seguimiento de Martín Pérez, Carrera Ferreiro, 1999, ha añadido algunos comentarios sobre la prosa de Quevedo.

[2] Rey, 1995, p. 28.

[3] Ver Varela, 1999, p. 337: «En líneas generales, Quevedo recurre para su poesía religiosa a las fuentes habitualmente utilizadas por los poetas religiosos del momento, los textos canónicos de la *Biblia,* Antiguo y Nuevo Testamento, y la obra de los Padres de la Iglesia».

[4] Esta elaboración conceptista es igualmente densa en los textos en que la fuente bíblica tiene fundamento ideológico o religioso, pero en los casos citados arriba parece que el ingenio es lo principal. Para la técnica conceptista de Quevedo basada en intertextos bíblicos ver Nider, 1999, que estudia obras en prosa y recuerda algunas observaciones pertinentes de Chevalier (ver Chevalier, 1992, p. 45).

[5] Nider, 1999, p. 195, apunta certeramente que «la utilización de pasos bíblicos como fuentes, aunque práctica corriente de la agudeza, verbal y no, del Siglo de Oro, tenía sus detractores, y el mismo Gracián parece contrario a este empleo cuando limita la utilización de citas bíblicas a un contexto profano "grave y decente"»; ver Plata, 1997, sobre la censura inquisitorial que ve con muy malos ojos el uso profano y hasta irreverente de textos bíblicos o doctrinales. Plata comenta algunos ejemplos interesantes de la poesía jocosa que fueron expurgados.

[6] Regla 10 del *Index librorum expurgatorum. Illustrissimi ac reverendissimi D. D. Gasparis Quiroga, Cardinalis et Archiep. Toletani Hispan. Generalis Inqui-*

Sea como fuere es el caso que hay diferencias muy apreciables en la densidad y función de los textos bíblicos en la poesía de Quevedo, aspecto que ha sido muy poco examinado por la crítica[7] y que tendría interés tratar con una minuciosidad que no intentaré en la presente exposición, en la que me voy a limitar a recoger unos cuantos ejemplos que me parecen ilustrativos, en un orden que propongo meramente utilitario. Es cierto que en la poesía quevediana hallamos uso sistemático de la Biblia solo en los poemas religiosos, pero abundan también en otras áreas las aplicaciones intertextuales (desde un tamaño mínimo hasta secuencias amplias en algunos poemas), y la frase escrituraria puede aparecer en los contextos más inesperados y audaces. Dentro de los motivos bíblicos los hay más populares (ciertos pasajes de la Pasión de Cristo, por ejemplo, que serían bien conocidos por todo el mundo) y también textos de menor dominio común, que dan pie a una glosa erudita o a una discusión que integra elementos de la Patrística[8].

2. La Biblia en la poesía de Quevedo

Intentaré, pues, un somero repaso de esta presencia de la Biblia en la poesía de Quevedo[9], empezando por los usos microtextuales integrados en múltiples contextos (que van desde la reflexión moral en donde se evoca más o menos lejanamente un pasaje de Job, hasta el chiste obsceno en el que se juega con un texto evangélico), para examinar más tarde las aplicaciones macrotextuales de la poesía religiosa y paráfrasis bíblicas.

2.1. Microtextos bíblicos: de la poesía moral a la jocosa

Una categoría sencilla de intertextualidad bíblica es el de la evocación de un microtexto que confiere cierta trascendencia religiosa a un texto moral, como sucede en el soneto «Significase

---

sitoris iussu editus. De Consilio Supremi Senatus S. Generalis Inquisit, Matriti, Apud Alphonsum Gomezium Regium Typographum, Anno MDLXXXIIII, fols. IVv-Vr. Citado por Nider, 1999.

[7] A los trabajos que ya he apuntado añádase el cuidadoso, como suyo, análisis de Martinengo, 1985. La mayoría de las observaciones críticas sobre la Biblia en Quevedo se centran en la prosa.

[8] Para la presencia de los Padres en Quevedo ver López Poza, 1992.

[9] Las citas, si no indico otra cosa, remiten a la edición de Blecua, *Poesía original;* las localizo por número de poema y verso. Los textos bíblicos los citaré en español o latín indistintamente. Téngase en cuenta que la fuente previsible de Quevedo es la *Vulgata* de San Jerónimo, texto ortodoxo para un católico del XVII, aunque el prurito teológico y biblista de Quevedo le lleva sin duda a manejar otras versiones. Es superfluo señalar que no recojo ni comento todas las ocurrencias de textos bíblicos en la poesía de Quevedo y que me limito a un ejemplario parcial (aunque bastante amplio).

la propia brevedad de la vida, sin pensar y con padecer salteada de la muerte»[10], que incluye entre otras imágenes bélicas en los cuartetos la metáfora «Breve combate de importuna guerra»[11], donde sin duda se recuerda un texto de *Job,* 7, 1-2, también aducido en un pasaje de los *Sueños* en que traduce la *militia* de la Biblia precisamente por «guerra»: «Con este conocimiento propio acompañaba luego el de la que vivimos, diciendo: "*Militia est vita hominis super terram*", etc.: Guerra es la vida del hombre / mientras vive en este suelo, / y sus horas y sus días / como las del jornalero»[12].

La aplicación intertextual puede integrar una forma de agudeza, como la agudeza de contrariedad mixta con alusión y agudeza nominal (uso términos de Gracián) que establece en el núm. 149 entre el nombre y el sino de don Álvaro de Luna y la expresión «sol de justicia» –que es Cristo–:

No en que eres luna te fíes
cuando traidores te cercan,
pues otro sol de justicia
no se libró de sus tretas[13].

Sol de justicia es expresión de *Malaquías,* 3, 20, que se aplica a Cristo: «*Et orietur vobis timentibus nomen meum sol iustitiae et sanitas in pennis eius*». El significado de iluminación dado a la imagen del sol como símbolo de Cristo que libera al hombre de las tinieblas del pecado, tiene en la tradición cristiana amplia representación y será uno de los motivos importantes en el poema heroico de Quevedo a Cristo resucitado. Ruperto Abad glosa la expresión llamando a Cristo sol de justicia, nacido de María, que ilumina el mundo entero[14], y San Agustín, sermón 68, 7: «celebramos ahora los días del gran sol, aquel del que dice la Escritura: Amanecerá para vosotros el sol de justicia y en sus alas trae la salvación». Si el sol sufrió las traiciones y cautelas, la luna (el privado don Álvaro) más expuesto queda a sus enemigos. La fragilidad de la gloria mundana se ahonda así como algo esencial, y no solo una coyuntura política, pero ofrece también aspectos de posible sublimación si se aprenden las enseñanzas de las caídas.

[10] *PO,* núm. 3.
[11] *PO,* núm, 3, v. 4.
[12] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 311.
[13] *PO,* núm. 145, vv. 45-48.
[14] Ver *PL,* 168, col. 361: «*Quis enim est iste sol, nisi sol iustitiae Christus, sol verus et aeternus, qui in ista die, in isto tempore mundum universum illuminavit, et quando coepit iste dies luminis, nisi quando visitavit nos oriens ex alto sol iste, quem miro modo Maria, id est maris stella peperit?*». Ver C. a Lapide, para el sol como símbolo de la divinidad y Dios de justicia (X, 29, 1); sol de justicia es Cristo en su primera venida, por varias analogías (XIV, 606, 2).

Frente a las pretensiones humanas los textos bíblicos recuerdan los límites que los hombres deben respetar, sin traspasar atribuciones que corresponden a Dios: en la silva «Al inventor de la pieza de artillería» advierte que el fuego solo pertenece a la diestra de Dios:

De la diestra de Dios omnipotente
deja solo tratarse el fuego ardiente.
Ministro de sus iras va delante
de su faz radiante
llevando los castigos
a todos los que son sus enemigos.
¿No ves que es su grandeza
tal que Naturaleza
le dio como monarca de elementos
los últimos asientos
y que en su llama entonces justiciera
el postrer día espera?[15]

La destrucción por el fuego del poder satánico se describe en el *Apocalipsis,* aunque la frecuencia del fuego como agente de destrucción de los pecadores en muchos lugares de la Biblia exime de pensar en una referencia exacta a este pasaje bíblico: «*Et descendit ignis a Deo de caelo, et devorabit eos; et diabolus qui seducebat eos missus est in stagnum ingnis et sulphuris*» (*Apocalipsis,* 20, 9). En la Biblia el fuego es elemento purificador. Simboliza también el carácter transcendente y la santidad de Yahvé (*Génesis,* 15, 17; *Éxodo,* 3, 2; *Deuteronomio,* 4). Como señal de la justicia divina, el fuego destruye las ciudades de Sodoma y Gomorra (*Génesis,* 19, 24). En los profetas aparece como instrumento de aniquilación escatológica de los enemigos de Dios (*Isaías,* 66, 15-16). Como señal de juicio escatológico aparece también en la predicación de Juan Bautista (*Mateo,* 3, 10), y Cristo mismo aparecerá «desde el cielo con sus milicias angélicas, tomando venganza en llamas de fuego sobre los que desconocen a Dios y no obedecen el evangelio de nuestro Señor Jesús» (2 *Tesalonicenses,* 1, 8). En este caso no hace falta pensar en un texto concreto, pero la inspiración es obvia.

Semejante es la evocación del número 183 en que aparece el trueno como la voz de Dios y el rayo como ejecutor de su castigo. Baste recordar *Isaías,* 29, 6: «*A Domino exercituum visitabitur in tonitruo, et conmmotione terrae, et voce magna turbinis et tempestatis*»; *Salmos,* 28, 3: «*Vox Domini super aquas; Deus majestatis intonuit*»; o 1 *Samuel,* 2, 10; 7, 10; 2 *Samuel,* 22, 14; *Salmos,* 18, 14; 46, 7; 68, 34; *Job,* 37, 4 y ss.; *Jeremías,* 25, 30, etc.

[15] *PO,* núm. 144, vv. 19-30.

Es la visión del Dios del Antiguo Testamento, el Dios de las venganzas que se invoca en el soneto «A tu justicia tocan mis contrarios»[16], poema con gran cercanía al tono de los *Salmos,* y que arranca, como anota González de Salas, de un pasaje del *Deuteronomio* en donde el Señor pide «que le encomienden la venganza, que Su Majestad la enviará a su tiempo», palabras que recuerda San Pablo (*Romanos,* 12, 19; *Hebreos,* 10, 30) y que vuelven a inspirar sin duda el soneto 130 («Duro tirano de ambición armado») contra un tirano que se confía demasiado en que la venganza de Dios no llega.

El mismo locutor que en el *Heráclito cristiano* muestra su arrepentimiento del pecado (a veces su deseo de arrepentimiento o su conciencia de culpa por no llegar a arrepentirse)[17] se mira enfrente de un Dios airado e implora la ayuda para la conversión recurriendo a los textos de San Pablo sobre el hombre nuevo y el antiguo[18] y aplicando la misma metáfora del desnudamiento:

Un nuevo corazón, un hombre nuevo
ha menester, Señor, la ánima mía,
desnúdame de mí, que ser podría
que a tu piedad pagase lo que debo[19].

Habítame de gracia, renovado
el hombre antiguo en ciego perdimiento[20].

En todos los «salmos» que componen (o que una vez compusieron el *Heráclito*) la influencia de Job en el tono general, en la técnica de la invocación a Dios, en pasajes concretos (algunos de los cuales se irán comentando) es obvia: basta recordar el subtítulo «Segunda arpa a imitación de David» para darse cuenta de cuál es el ámbito a que pertenece este conjunto.

En la sátira de tono serio el elemento bíblico aporta una severidad particular y solidez moral al ataque dirigido contra su blanco, cargando de autoridad la voz emisora: véase en el número 18 la denuncia de la grandeza aparente de los tiranos, oro y púrpura

[16] *PO,* núm. 100.

[17] Ver Martín Pérez, 1980, pp. 154 y ss., para esta conciencia de culpa característica en la obra de Quevedo y la visión de un Dios justiciero en el marco de una espiritualidad del temor.

[18] *Efesios,* 4, 22: «despojaros, en cuanto a vuestra vida anterior, del hombre viejo que se corrompe siguiendo la seducción de las concupiscencias»; *Colosenses,* 3, 9: «No os mintáis unos a otros. Despojaos del hombre viejo con sus obras» («*nolite mentiri invicem expoliantes vos veterem hominem cum actibus eius et induentes novum eum qui renovatur in agnitionem secundum imaginem eius qui creavit eum*»). Usa también este mismo pasaje en el núm. 12, vv. 63-64.

[19] *PO,* núm. 13, vv. 1-4.

[20] *PO,* núm. 34, vv. 3-4.

por fuera y por dentro «asco, tierra y gusanos»[21], imagen que se inspira en los hipócritas llamados en el Evangelio sepulcros blanqueados:

> Ay de vosotros, escribas y fariseos hipócritas, porque sois semejantes a los sepulcros blanqueados, los cuales por afuera parecen hermosos a los hombres, mas por de dentro están llenos de huesos de muertos, de todo género de podredumbre[22].

Otro episodio bíblico[23] expresa igualmente esta vanidad deleznable de los soberbios tiranos en los sonetos 127 y 181. En ambos la referencia a la estatua que soñó Nabucodonosor (*Daniel,* 2, 34 y ss.) representa la debilidad de los malvados frente al poder divino, según la interpretación habitual en la que la estatua de frente de oro, pecho de plata y bronce y pies de barro es derribaba por una piedra que rueda desde el monte del Testamento, y que simboliza a Jesucristo, el cual acaba con el imperio de Satanás. En el número 181 se acumula además la referencia a la piedra fundamental de la Iglesia, San Pedro, que prevalecerá contra las puertas del infierno, (según *Mateo,* 16, 18):

> Las puertas del Infierno siempre abiertas
> no prevalecerán contra la nave
> y piedra, y quieres tú contra su llave
> que prevalezcan tus nefandas puertas.
> [...]
> Estatua de Nabuco que tirana
> tan diversos metales atesora
> en que está menos rica que galana,
> advierte que en sus máquinas, traidora,
> la piedra derribó la estatua vana,
> no la estatua a la piedra vencedora[24].

Es frecuente en los poemas morales sobre todo la fusión de tradiciones y fuentes grecolatinas con la de la Biblia y la Patrística.

[21] *PO,* núm. 18, v. 14.

[22] *Mateo,* 23, 27.

[23] Más ejemplos: referencias a los fuertes y los sabios en núms. 25 y 28 (*Job,* 9, 4); parábola de la pobreza voluntaria (Dios paga ciento por uno), núms. 115 y 850 (*Mateo,* 19, 29; *Marcos,* 10, 29-30; *Lucas,* 18, 29-30), en este último caso censurada por la Inquisición (se aplica al castigo dado a los delincuentes de los acostumbrados cien azotes: ver Plata, 1997)... Pero de estos textos «irreverentes» hablaré luego a propósito de los intertextos bíblicos en la poesía burlesca. Personajes favoritos que aparecen con frecuencia en las sátiras quevedianas son Pilatos y Judas, a los que dedica los sonetos 539 y 540, además de otras menciones en el 125; Moisés, Faraón, Can, Datán y Avirón aparecen en el 603 como alusiones al judaísmo del personaje satirizado (para Datán y Avirón, sediciosos contra Moisés, tragados por la tierra en castigo de su pecado: *Salmos,* 106, 7; *Números,* 16); etc.

[24] *PO,* núm. 181, vv. 1-4 y 9-14.

Unos pocos ejemplos serán suficientes para mostrar este tipo de conflación cultural-religiosa.

En el número 12 el locutor escarmentado del mundo se retira, hurtado para siempre a la grandeza y al envidioso polvo cortesano y transita por la senda angosta de los sabios («la angosta senda de los sabios sigo», v. 54), mientras que en el número 65 enseña el camino más seguro de la virtud y recomienda seguir la «senda santa», huyendo del camino de la izquierda. Se advertirá la fusión del motivo del *bivium* clásico con el texto preciso (sobre todo en la primera cita donde recoge literalmente el *angustam* de los evangelios) del evangelio de *Mateo,* 7, 13-14 («*intrate per angustam portam quia lata porta et spatiosa via quae ducit ad perditionem et multi sunt qui intrant per eam quam angusta porta et arta via quae ducit ad vitam et pauci sunt qui inveniunt eam*») y *Lucas,* 13, 24 («*contendite intrare per angustam portam quia multi dico vobis quaerunt intrare et non poterunt*»). En la mitología Hércules debió elegir entre dos caminos, el estrecho de la virtud y el ancho del vicio: «siendo Hércules mancebo, llegó por un camino adonde se repartía en dos, y que el de la mano derecha era muy áspero y estrecho, y se llamaba de la virtud, y el de la mano izquierda muy ancho y llano y andadero, era el de los vicios y pecados»[25]. Y Quevedo, de nuevo, en los *Sueños:*

> veo, cosa digna de admiración, dos sendas que nacían de un mismo lugar, y una se iba apartando de la otra como que huyesen de acompañarse. Era la de mano derecha tan angosta que no admite encarecimiento, y estaba, de la poca gente que por ella iba, llena de abrojos y asperezas y malos pasos[26].

De una imitación de Epicteto arranca el número 82, «"Llueve, oh Dios, sobre mí persecuciones", / mendigo, esclavo y cojo repetía / Epicteto valiente»[27], que remite a «*Plue, Iuppiter, super me calamitates*», pero que adopta ecos de Job, lo que nada de raro tiene, pues como señala Rey en la *Doctrina estoica* Quevedo se esfuerza

[25] Pineda, *Agricultura cristiana.*

[26] Ver *Los sueños,* ed. Arellano, pp. 172-73. Comp. Suárez de Figueroa, *El pasajero,* p. 649: «no es de maravillar que no pase a la senda áspera y angosta de la virtud quien en su mocedad siguió el ancho camino de los vicios». Y Gracián, *El Criticón,* vol. 1, p. 174: «Así iban confiriendo cuando llegaron a aquella tan famosa encrucijada donde se divide el camino y se diferencia el vivir», con la documentada nota de Romera Navarro. Es el motivo que expresa emblemáticamente la Y pitagórica. Representaciones emblemáticas en Henkel y Schöne, 1976, cols. 1294-95. A. Rey en sus notas de *Polimnia* a este soneto, p. 190, recuerda otras versiones del motivo de los caminos recto y erróneo en Séneca, Horacio, Hesíodo, además de los pasajes bíblicos de *Salmos,* 1, 6, y *Jeremías,* 18, 11.

[27] *PO,* núm. 82, vv. 1-3.

en probar que el *Manual* de Epicteto «es discípulo no solo en el precepto, sino en las palabras propias de este sagrado libro»[28].

Arquetípico ejemplo es también el que afecta a la repetida imagen en Quevedo de la playa como cárcel de arena del mar o ley de arena a la que el mar debe someterse:

> Desconoció su paz el mar de España,
> tanto que fue su orilla solo el cielo:
> la ley de arena que defiende el suelo
> receló inobediencia de tal saña[29].

> La voluntad de Dios por grillos tienes
> y ley de arena tu coraje humilla,
> y por besarla llegas a la orilla,
> mar obediente, a fuerza de vaivenes[30].

Los intertextos involucrados reúnen a Horacio, *Odas,* I, 3, 21-24 («*nequiquam deus abscidit / prudens Oceano dissociabili / terras, si tamen impiae / non tangenda rates transilium vada*»), *Job,* 38, 8-10 y *Jeremías,* 5, 22 («*Qui posui arenam terminum mari*»)[31]. Sierra[32] recuerda formulaciones parecidas en la obra en prosa: *Cuatro fantasmas de la vida,* tercera carta sobre el desprecio: «la obediencia del ímpetu del mar a la ley que se le escribió en la arena...», y también en *La paciencia y constancia del santo Job:* «la soberbia del mar encarcelada en las orillas» y *Providencia de Dios:* «aprisionada la soberbia del mar en cárcel de arena»[33].

El «Sermón estoico de censura moral» (núm. 145), quizá por su extensión permite desarrollar esta técnica de mixtura clásica y bíblica en mayores dimensiones. La presencia de Séneca, Persio (desde el primer verso) o Juvenal es evidente y ha sido puntualizada por la crítica[34]. Entretejidas con las referencias de los satíricos y moralistas se colocan las de la Biblia, en alguna ocasión sumadas a comentarios patrísticos. Los versos 237-70 se inspiran en un sermón de Pedro Crisólogo que glosa a San Lucas[35]. Motivos como las espinas que pueblan la tierra tras el pecado original (v. 255) evocan el *Génesis,* 3, 17; igual que la condena de ganar el pan con el sudor; la expresión «pueblo endurecido» (v. 261) remi-

[28] Quevedo, *Polimnia,* ed. Rey, p. 224.
[29] *PO,* núm. 32, vv. 1-4.
[30] *PO,* núm. 107, vv. 1-4.
[31] Ver Quevedo, *Polimnia*, ed. Rey, p. 229.
[32] Sierra, 1992.
[33] Ver nuestras notas en *Un Heráclito,* ed. Arellano y Schwartz, núm. 50, para localizar algunos de estos textos y otros comentarios.
[34] Ver Rey, notas en *Polimnia,* núm. 111, pp. 325 y ss., y Sierra, 1992.
[35] *Lucas,* 15, 26-28.

te al *Éxodo*[36], o a *Deuteronomio,* 9, 13 («*Cerno quod populus iste durae cervicis sit*»).

Hay que hacer una precisión: la relativa densidad de estos motivos bíblicos se halla concentrada en un pasaje concreto del poema, como sucede en otros casos: es decir, que de alguna manera se presentan como ilustraciones parciales en algún sector de la composición, pero no son temas centrales. En la «Epístola satírica y censoria» (núm. 146) hallamos un fragmento en el que se identifica la Verdad y Dios, que sirve para conferir autoridad al emisor satírico, el cual presenta su texto como una misión respaldada por la misma voz de Dios:

Pues sepa quien lo niega y quien lo duda,
que es lengua la verdad de Dios severo,
y la lengua de Dios nunca fue muda.
Son la verdad y Dios, Dios verdadero,
ni eternidad divina los separa
ni de los dos alguno fue primero.
Si Dios a la verdad se adelantara,
siendo verdad, implicación hubiera
en ser y en que verdad de ser dejara.
La justicia de Dios es verdadera
y la misericordia y todo cuanto
es Dios, todo ha de ser verdad entera[37].

Esta identificación de Dios con la Verdad[38] es lugar común en la Sagrada Escritura: Dios es «Dios de verdad» («*Deus veritatis*», *Salmos,* 30, 6); el Espíritu Santo es «*Spiritu veritatis*», Cristo es «camino, verdad y vida», etc.: «*testificatur quoniam Christus est veritas*» (1 *Juan,* 5, 6); «*gratia et veritas per Iesum Christum facta est*» (*Juan,* 1, 17); «*et vidimus gloriam eius, gloriam quasi unigeniti a Patre,*

[36] *Éxodo,* 32, 9; 33, 3.

[37] *PO,* núm. 146, vv. 13-24.

[38] Ver Santo Tomás, *Summa,* I, 16, 5; I-II, 3, 7c; I, 16, 5c; San Agustín escribe en *De vera religione* que «La verdad es la imagen del principio» (*PL,* 34, col. 152). Y en otros pasajes, de los sermones: «*Veritas autem Deus est*» (Sermón 12, 4), «*Dominus enim Deus noster est ipsa veritas*» (20, 5), «*Est ergo pater filio veritati origo verax, et filius de veraci patre*» (71, 18); C. a Lapide aporta muchos comentarios sobre otros tantos matices y facetas de este motivo de la verdad y Dios: «*Deus enim est prima et summa veritas, ac vera charitas, justa illud: "Ego sum via, veritas et vita", Joann. XIV, 6; et cap. XVIII, vers. 37: "Ego in hoc natus sum, et ad hoc veni in mundum, ut testimonium perhibeam veritati. Omnis qui est ex veritate, audir vocem meam"*» (C. a Lapide, XX, 580, 2); y en otro lugar: «*Symbolice: quid est veritas? Respondet S. Agustinus in Sentent., sent. 386: Veritas est ipse Deus, "qui est prima vita et prima essentia, uti est prima sapientia. Nam haec est illa incommutabilis veritas, quae lex omnium artium recte dicitur, et ars omnipotens artificis"*» (C. a Lapide, XVI, 610, 1). Para la relación del texto de Quevedo con las *Octavas sobre la Verdad y Dios* de Aldana, ver Rey en su edición de *Polimnia,* p. 348.

plenum gratiae et veritatis» (*Juan,* 1, 14); «*alium Paraclitum dabit vobis, ut maneat vobiscum in aeternum, Spiritum veritatis quem mundum non potest accipere*» (*Juan,* 14, 16-17); «*Spiritum veritatis qui a Patre procedit*» (*Juan,* 15, 26); la Iglesia es «*columna et firmamentum veritatis*» (1 *Timoteo,* 3, 15), etc.

No reducidas a un pasaje, sino diseminadas por todo el poema hallamos en otras ocasiones importantes referencias de la Biblia, pero todavía en categoría jerárquica secundaria, o al servicio de otro objetivo (exhibición ingeniosa, reflexión circunstancial, sátira costumbrista...). El enigma[39] que constituye el número 197 es un buen ejemplo. La solución es «el pecador», que se identifica con el mismo lector:

Quien me quisiera acertar
de su juicio satisfecho,
para no poder errar
meta la mano en su pecho:
quizá me vendrá a topar[40].

La descripción enigmática se basa en alusiones a episodios de la Escritura: el locutor (otro pecador, espejo del lector) ha sido hecho de tierra (v. 6), mereció la muerte por comer un alimento prohibido (vv. 10, 12), su mismo criador lo rescata con sangre propia (v. 15), y le da como alimento salvífico a sí mismo (v. 20); alimento que a unos da muerte y a otros vida[41]...

El número 147 es una burla de los disciplinantes que exhiben presumidas galas en las procesiones de Semana Santa, con una serie de ingeniosidades basadas en alusiones al relato de la Pasión de Cristo de los Evangelios: su vanidad hace alianza con el beso de Judas para escarnecer a Cristo, ayuda al pueblo endurecido que mata al Señor haciendo que los azotes que se da a sí mismo equivalgan a los que recibe el Hijo de Dios, y se compara en una agudeza de contrariedad de máxima eficacia (el mismo objeto representa cosas opuestas) la rotura del velo del Templo con el velo galano de tela ostentosa y fina a cuyo través se ven los pecados del disciplinante, etc.

El soneto «La voluntad de Dios quiere eminente» es un poema de circunstancias en ocasión de la muerte violenta de un caballero

[39] Otro enigma interesante es el núm. 808, cuya solución es el clavo de la Pasión. Todas las expresiones son dilógicas según se lean en clave del relato evangélico o interpretando los sentidos habituales de las frases hechas.

[40] *PO,* núm. 197, vv. 41-45.

[41] San Pablo: «*Itaque quicumque manducaverit panem hunc, vel biberit calicem Domini indigne, reus erit corporis et sanguinis Domini [...] qui enim manducat et bibit indigne, judicium sibi manducat et bibit*» (1 *Corintios,* 11, 27, 29). El resto de las alusiones no me parece necesario localizar. Son harto sabidas.

de veinte y seis años, que se organiza como glosa de San Pablo, 1 *Timoteo,* 2: «*Deus vult omnes homines salvos fieri*»:

La voluntad de Dios quiere eminente
que nos salvemos todos, oh Licino[42].

En el camino hacia la utilización macrotextual que construye un poema completo en torno a un motivo bíblico de presencia dominante podemos mencionar los sonetos 604 y 605, de tono serio.

El primero es:

Estos son los obreros de rapiña,
que viniendo a la viña los postreros,
trabajan menos, ganan más dineros
y aprisionan al dueño de la viña.
Al padre de la viña se le aliña 5
gentil vendimia en estos jornaleros,
pues el vino le encierran en sus cueros,
podan el pago y roban la campiña.
Ya que a la viña del Señor no vienen,
al Señor de la viña han agarrado, 10
menos puras las almas que las cubas.
Y por el miedo que al Profeta tienen,
al revés de la viña del pecado,
siendo labrusca, se hacen unas uvas.

Poema difícil de entender sin recurrir a la imagen bíblica de la viña, reiterada en infinidad de lugares, y sobre todo a la parábola de *Mateo,* 20, 1-16, y para el juego final al texto de *Isaías,* 5, 2, 4: «*et expectavit ut faceret uvas et fecit labruscas*».

El segundo («Tentación, no limosna, ha parecido») se organiza en una serie de alusiones bastante crípticas[43] a las tentaciones de Cristo en el desierto (*Mateo,* 4, 1-11; *Marcos,* 1, 12-13; *Lucas,* 4, 1-13).

En todo este territorio de la poesía moral que estoy examinando rara vez, como se ve, un texto de la Biblia estructura globalmente un poema, o constituye su núcleo, pero la intertextualidad bíblica es omnipresente.

Mucho más escaso es el repertorio en otro tipo de poesía como la que se incluye en la musa Clío (poesías heroicas en elogios de personajes, epitafios, panegíricos...) o en Erato (poesía amorosa). Apenas se puede aducir el poema 385 que celebra el cabello de una dama comparándolo con el de Absalón y Sansón (vv. 43-48) y el número 405, más ingenioso, a un bostezo de Floris: era costum-

[42] *PO,* núm. 178, vv. 1-2.
[43] Para la interpretación de estos sonetos ver Arellano, 1984 (2003).

bre santiguar la boca al bostezar[44] y las «tres cruces» que Floris traza con sus dedos celestiales «crucificando labios carmesíes»[45] le provocan al locutor amante la idea de robar uno de los engastes de esas cruces (es decir, besar a la dama, robarle un beso) para poder compararse al buen o al mal ladrón, y tener así en castigo de su delito una de esas tres cruces que evocan las del Calvario. El poema pareció irreverente al Santo Oficio que ordenó su expurgo. Como supone Plata la «mezcla de los delicados juegos conceptuales del petrarquismo con las referencias a la muerte de Cristo en la cruz provocaron, posiblemente, el expurgo del poema completo»[46].

De la musa *Clío* el texto más significativo se encuentra en el poema dedicado a la Jura del Príncipe Baltasar Carlos[47]. La introducción se sitúa en ese ámbito religioso que en la España del siglo XVII se halla tan relacionado con la política, como lo demuestran entre otras obras la *Política de Dios*. Quevedo debe describir la jura del príncipe Baltasar Carlos, heredero y esperanza de la monarquía española, y debe dotar a esta descripción de una solemnidad y grandeza que la acerque a la condición divina de que gozaban los reyes.

Con este objetivo se vuelve hacia la Sagrada Escritura, que le proporciona el episodio de la Transfiguración[48]: ¿qué mejor manera de establecer la conexión Dios-España que recurrir a este episodio de la vida de Jesús? En el monte Tabor Dios Padre, ante los apóstoles presentes, confirma a Jesús como su hijo amado; en la jura Felipe IV presenta a sus súbditos a su heredero. El escritor hace coincidir ambos momentos; el primer verso de las tres primeras estrofas, en una perfecta anáfora, comienza con la conjunción «*cuando*» que tiene su conclusión en la cuarta con el adverbio «*entonces*». Según esto, ambos actos transcurren en una secuencia próxima, si no en el tiempo, sí en la intencionalidad y en la trascendencia de ambos.

Las tres primeras estrofas siguen muy de cerca el texto del Nuevo Testamento en el que se narra el episodio de la Transfiguración. Quevedo no se aparta de la narración evangélica, llegando incluso a traducir literalmente algunos pasajes, como las palabras pronunciadas por el Padre, que sirven de conexión entre uno y

[44] Comp. Francisco Santos, *Obras,* p. 337: «en algún tiempo (cuando no había gracia) se entraban los malos espíritus así que veían la boca del mortal abierta, y por eso se usan las cruces que en ella hacen al bostezar».

[45] *PO,* núm. 405, v. 5.

[46] Plata, 1997, p. 179.

[47] Ver la edición de *Clío,* núm. 25, de Arellano y Roncero, de donde tomo algunos párrafos del comentario del poema. Remito para más detalles sobre los textos bíblicos a las notas en nuestra edición, donde se localizan y citan los paralelos pertinentes que harían muy largas estas páginas.

[48] *Mateo,* 17, 1-13; *Marcos,* 9, 1-13, y *Lucas,* 9, 28-36.

otro plano. Y esta identificación, este concepto teocrático queda perfectamente claro cuando en las estrofas IV y V se centra en Felipe IV y el acto de la jura. La correlación se basa en el uso de las conjunciones y adverbios que unen ambas acciones. El «*entonces*» anafórico, como ya he apuntado, marca la simultaneidad mítica de las acciones que culminan en la estrofa V con la recuperación del «*cuando*» para cerrar el ciclo iniciado con el primer verso del poema:

> tú entonces, pues (¡anuncio venturoso,
> colmado y rico de promesas santas!),
> a imitación de el rey siempre glorioso
> de quien indigno calza el sol las plantas,
> próvido juntamente y religioso,
> y humilde emulador de glorias tantas,
> siempre en el Cielo tu discurso fijo,
> cuando el Hijo nombró, nombras tu hijo[49].

Así termina la correspondencia entre la Transfiguración y la jura del príncipe, y se introduce la acción terrenal: la descripción de la ceremonia real. Esta segunda parte, en su principio (estrofas V-XI) continúa la analogía Dios Padre-Felipe IV y Jesús-Baltasar Carlos. La estrofa VI refleja el espíritu cristiano de la dinastía de los Austrias españoles, que, al igual que Cristo dio su vida por salvar a los hombres, dan su vida por defender a los cristianos de los enemigos de la fe, representados aquí por los *faraones*. La estrofa VII supone un cambio en el sujeto de la acción (ahora es el príncipe Baltasar Carlos el que se convierte en el objeto principal de la composición poética), pero continúa la analogía entre el plano evangélico y el evento de la corte austriaca. Quevedo aplica ahora el recurso de la semejanza del nombre del príncipe con el de rey Baltasar: ambos siguieron una estrella, que en el caso del príncipe es su padre.

Quizá por la abundancia de textos del género en Quevedo, y aunque en este campo la cita o alusión bíblica era especialmente mal considerada por la perspectiva ortodoxa, se hallan más ejemplos en la poesía burlesca y satírica. De algunos podemos pensar que la virtualidad cómica de algún detalle facilita la inserción en contexto cómico, como sucede con el episodio de Jonás y la ballena o el de la burra de Balaan[50], que tienen sendos animales protagonistas. El soneto 602 se burla de un cuadro muy mal pintado que recoge el episodio de Jonás tragado por la ballena, y elabora una serie de juegos de ingenio[51]; en el 737 (vv. 133-36) compara

[49] Arellano y Roncero, *La musa Clío,* núm. 25, vv. 33-40.
[50] *PO,* núm. 735; ver *Números,* 22, 23.
[51] Ver Arellano, 1984 (2003), notas al soneto.

a Valladolid, que pierde la corte cuando se pasa a Madrid, con un Jonás abatido en la tormenta, que va a ser tragado por la ballena: la ballena es Madrid, con alusión añadida al cuentecillo que da origen al mote de *ballenatos* para los madrileños[52], que supone agudeza de proporción en el contexto. Animalización grotesca se produce cuando compara con la ballena a una fregona gigantesca con la que pasa una noche horrible y a sí mismo con un Jonás miserable tragado por esta mujer frisona «mayor que un elefante»:

Abrió la boca y riose,
pensé que quería tragarme,
hecha ballena en el agua
de este Jonás miserable[53].

Algunos personajes resultan igualmente privilegiados: además de los ya citados Pilatos y Judas, Adán y Sansón son los más relevantes. En el romance «Padre Adán, no lloréis duelos»[54], le felicita a pesar de la caída por haberse librado de tener suegra, y hace una serie de chistes sobre las suegras y las culebras, la costilla que Eva costó a Adán (mucho menos que todos los huesos que cuestan a los hombres las mujeres modernas, aunque a veces en vez de quitar ponen más huesos o cuernos...); toda una serie, en fin, de alusiones burlescas que juegan con detalles del relato del *Génesis*. En la descripción de los afectos de amor y celos (núm. 768) recurre con cierta extensión a los ejemplos de Salomón, entontecido con «las muchachas de Sidonia» a pesar de su sabiduría y de Sansón, muy valiente pero vencido por una mujer. El texto más burlesco referido a Sansón (ver el libro de los *Jueces*) se encuentra en el romance 682, integrado en una serie de ejemplos que encarecen la hermosura de una moza, mostrando cómo los más grandes héroes han cedido ridículamente al amor:

Sansón, que tuvo la fuerza,
como el paño de Segovia,
en el pelo, cuyo pulso
ni con Galeno se ahorra,
el que con una quijada
mató tantas mil personas,
si fue de suegra u de tía

[52] Apodo que recuerda el *Quijote,* II, 27. Ya lo apunta González de Salas: «Alude a la vulgaridad de atribuírsela a Madrid». Comp. Pinheiro, *Fastiginia*, p. 291: «llaman a las de Valladolid cazoleras, que es llamarlas sucias y cocineras y ellas a las de Madrid ballenatas, porque cuando hablan de su Manzanares las levantan que llevando una albarda con la crecida, acudieron todas diciendo que traía un tiburón o ballena».

[53] *PO,* núm. 788, vv. 41-44.

[54] Ver *PO,* núm. 699.

lo mismo hiciera una mosca,
el que a leones fruncidos
los desgarraba las bocas[55].

Más adelante el locutor se aplica la historia: si a Sansón le venció el amor ¿qué puede hacer el más débil locutor? Por otra parte está dispuesto a morir (metáfora en lenguaje erótico para el éxtasis amoroso) como Sansón, es decir, bien agarrado a las columnas cuya base son las pequeñas zapatillas de Anilla (las piernas de la muchacha):

Pues, Anilla, *verbi gratia,*
si a las fuerzas más famosas
rindió Dalida en Sansón,
siendo blanca, rubia y roma,
¿qué defensa tendré yo
contra ti, que eres Sansona
de la belleza, que a la alma
con luces y rayos corta,
aguileña y pelinegra?[56]

Cátate aquí que me ciegas,
ves aquí que palpo sombras,
y, si no lo has por enojo,
que rezo y pido limosna.
Asireme a las columnas
cuyas servillas por horma
tienen un piñón, y en tierra
daré con todas mis glorias[57].

Mención aparte merecen las aplicaciones burlescas de latines bíblicos según el texto preciso de la Vulgata, que se insertan en el uso cómico del «latinajo», técnica muy frecuente en la literatura jocosa[58]. Una frase favorita de Quevedo es el *ab initio* (aplicado chistosamente a cosas viejísimas y remotas, según *Autoridades*), que se da constantemente asociado a la sátira de las viejas[59]. Su fuente bíblica es *Eclesiastés,* 24, 14: «*Ab initio et ante saecula creata sum*», donde la Sabiduría habla de sí misma.

[55] *PO,* núm. 682, vv. 5-14.
[56] *PO,* núm. 682, vv. 73-81.
[57] *PO,* núm. 682, vv. 89-96.
[58] Arellano, 2003, pp. 183-86.
[59] La cara de una es «visaje de *ab initio*» (núm. 738, v. 46), fecha de *ab initio* la edad (núm. 753, v. 90), el *ab initio* llama al cuerpo de otra (núm. 770, v. 66); y una más es «mancebita de *ab initio*» (núm. 748, v. 20). También en *Los sueños,* ed. Arellano, p. 375: «Ella entonces, levantando el *ab initio et ante saecula* de la cara».

Hay otros chistes con el *attolite portas* de los *Salmos*[60], versión de la Vulgata, que transforma en *attolite caras* refiriéndose a la prohibición de usar mantos las mujeres[61], y varios con el *deposuit potentes*[62] del Evangelio de San Lucas[63] que se llega a aplicar a un novio impotente:

> lo de *deposuit potentes*
> ni le toca ni le ajusta[64]

cosa que ya pareció excesiva al *Index,* que ordenó su supresión.

Otros casos, en fin, exploran diferentes tipos de agudeza sobre bases jocosas que no puedo detenerme a comentar: el menguado Manzanares se compara con el rico avariento que pide una gota de agua en el infierno[65]; en la cena burlesca del poema 779 se compara el vino agrio con el vinagre de la Pasión de Cristo; el dinero es capaz de convertir las piedras en pan[66]; a una flaca[67] solo se le puede dirigir una parte del requiebro de Adán («huesos de mis huesos»); un borracho preferirá estar con una vieja que pudiera rejuvenecerse en el río Jordán (según leyenda generalizada) pero a la que no quiere acercar al agua de ninguna manera, salvo que fuese como el agua de las bodas de Caná[68]; en el poema 752 a un tal Simón le apodan Mago los que no lo encuentran en su oficina (remite a *Hechos,* 8), etc.

2.2. Macrotextos: poesía religiosa y paráfrasis bíblicas

En la poesía religiosa las Sagradas Escrituras ocupan ya un lugar central, no solo como fuente de inspiración de motivos aislados o al servicio de otros componentes, sino como tema de composiciones completas, paráfrasis y traducciones, o glosas y recreaciones varias. Dentro de la omnipresencia bíblica en este terreno se pueden distinguir algunas series predominantes.

De los inspirados en el Nuevo Testamento destaca el conjunto de poemas centrados en episodios de la Pasión de Cristo. El número 35 abre cronológicamente (en cuanto a la cronología interna de lo relatado) la serie con la evocación del Domingo de Ramos (*Mateo,* 21, 1-9; *Marcos,* 11, 1 y ss.; *Lucas,* 19, 29 y ss.; *Juan,* 12, 12 y ss.), pórtico de la Pasión subsiguiente. Interesa la elaboración

[60] *Salmos,* 23, 7, 9.
[61] *PO,* núm. 687, v. 11.
[62] Ver también núms. 677, 763.
[63] *Lucas,* 1, 52.
[64] *PO,* núm. 759, vv. 30-31.
[65] *PO,* núms. 719, 770.
[66] *PO,* núm. 649.
[67] *PO,* núm. 625.
[68] *PO,* núm. 625.

conceptista (como en todas las ocasiones que no puedo detenerme a comentar en detalle) que imprime Quevedo a la estructura del soneto tomando pie en algunas circunstancias que permiten contraponer ingeniosamente los ramos que le ofrecen el domingo triunfal con el desnudo tronco que le darán el viernes (o con los ramos del Huerto de los Olivos donde le irán a buscar para darle muerte), o explotar la correspondencia de las capas: unas las echan en el suelo para que pase el Señor, y la capa del mismo Jesucristo se la echarán a suertes en el Calvario:

¿Alégrate, Señor, el ruido ronco
deste recibimiento que miramos?
Pues mira que hoy, mi Dios, te dan los ramos
por darte el viernes más desnudo el tronco[69].

El número 150, «Adán en Paraíso, Vos en huerto» es, por su lado, otro excelente ejemplo de construcción antitética, según la fórmula de agudeza de disonancia, en el que se hacen corresponder sistemáticamente las acciones de Adán y de Cristo: uno en el Paraíso, otro en el Huerto; uno en honra, otro en agonía; uno causa de perdición, otro de salvación...

Adán en Paraíso, Vos en huerto,
él puesto en honra, Vos en agonía,
él duerme y vela mal su compañía,
la vuestra duerme, vos oráis despierto.
Él cometió el primero desconcierto, 5
Vos concertastes nuestro primer día,
cáliz bebéis, que vuestro Padre envía,
él come inobediencia y vive muerto.
El sudor de su rostro le sustenta,
el del vuestro mantiene nuestra gloria, 10
suya la culpa fue, vuestra la afrenta.
Él dejó horror y Vos dejáis memoria,
aquel fue engaño ciego y esta venta:
¡Cuán diferente nos dejáis la historia!

No hay detalle que no exprese semejante correspondencia entre el primero y segundo Adán que es motivo repetidísimo entre los Padres, a partir de los textos seminales de San Pablo, 1 *Corintios,* 15, 22: «del mismo modo que por Adán mueren todos, así también todos revivirán en Cristo»; y 14, 45: «*Factus est primus homo Adam in animam viventem, novissimus Adam in spiritum vivificantem*». Comenta a San Pablo Pedro Crisólogo:

[69] *PO,* núm. 35, vv. 1-4.

El apóstol san Pablo nos dice que dos hombres dieron origen al género humano, a saber, Adán y Cristo. Dos hombres semejantes en su cuerpo, pero muy diversos en el obrar; totalmente iguales por el número y orden de sus miembros, pero totalmente distintos por su respectivo origen [...] Aquel primer Adán fue creado por el segundo, de quien recibió el alma [...] aquel primer Adán fue plasmado en barro deleznable, el último Adán se formó en las entrañas preciosas de la Virgen. En aquel la tierra se convierte en carne; en este, la carne llega a ser Dios[70].

Y San Ambrosio:

Es conveniente recordar cómo el primer Adán fue expulsado del paraíso al desierto, para que advirtieras cómo el segundo Adán viene del desierto al paraíso[71].

O, en fin, San León Magno:

El primero y segundo Adán llevaban la misma carne, pero no las mismas obras; en aquel todos morimos, en este todos serán vivificados, aquel por su orgullosa ambición tomó la vía de la miseria; este por la fuerza de su humildad nos ha abierto el camino de la gloria[72].

A la Pasión y Muerte se dedican otros varios[73], con especial atención a los signos con que el cosmos siente la muerte de Cristo, descritos en los evangelios[74]: oscurecimiento del sol, rotura del velo del templo, rotura de las piedras, apertura de los sepulcros... Motivo importante es el de las piedras rotas[75] que permiten cons-

[70] *Sermones,* 117, en Peinado, 1992, núm. 36.

[71] *Tratado sobre el Evangelio de San Lucas,* 4, 7, en Peinado, 1992, núm. 229.

[72] *Sermones,* 69, en Peinado, 1992, núm. 777.

[73] Añádanse a los que cito arriba los núms. 169 sobre el Cirineo; 161 y 162 que propone a Cristo en la Pasión como ejemplo para los reyes...

[74] *Mateo,* 27, 45: «*A sexta autem hora tenebrae factae sunt super universam terram usque ad horam nonam*»; *id.* 51: «*Et ecce velum Templi scissum est in duas partes a summo usque deorsum: et terra mota est, et petrae scissae sunt, et monumenta aperta sunt: et multa corpora sanctorum, qui dormierant, surrexerunt. Et exeuntes de monumentis post resurrectionem eius, venerunt in sanctam civitatem, et apparuerunt multis*»; *Marcos,* 15, 33-38; *Lucas,* 23, 44. Recuerda Varela, 1999, que estos signos enlazan con la tradición platónica de armonía entre los sentimientos humanos y el universo, y que el de las piedras ha sido de los más referidos para aludir metafóricamente a la dureza del corazón del hombre en la oratoria sagrada.

[75] A los poemas citados arriba sobre los *signa* y las piedras en especial añádase núms. 37, 154 (con juego ingenioso que relaciona las piedras de la Pasión con las piedras donde se escribe la Ley Antigua, rotas por Moisés al ver la adoración del becerro de oro), 179 (con nueva correspondencia, esta vez con la losa del sepulcro de Jesús: «Si vistes a las piedras quebrantarse / en la muerte de Cristo con violencia, / en su sepulcro ¿cómo a su obediencia / dudáis que dejarán de levantarse?»).

tantes antítesis entre la piedra que se rompe por la muerte del Justo y el corazón del hombre, más duro que las piedras, con una serie de reflexiones según el enfoque y estructura locutoria del poema: el número 151 («En la muerte de Cristo, contra la dureza del corazón del hombre») identifica el corazón del hombre con las piedras, para negarlo acto seguido, pues si fuera piedra se hubiera roto entre las otras; en el 152 son las mismas piedras personificadas las que explican la razón que tuvieron para romperse, agradeciendo que las haya ennoblecido tanto que fabricara su Iglesia sobre una piedra (*Mateo,* 16, 18); en el número 153 «Da la razón por qué se quiebran las piedras en la Muerte de Nuestro Señor», añadiendo otro pasaje evangélico en el que los judíos quisieron apedrear a Cristo y Él desapareció:

> Burló las piedras que después miraron
> con lástima a la Cruz de Dios vestida,
> y de noche por Él cielo y estrellas,
> donde todas de invidia se quebraron
> de que para instrumento de la vida
> más quisiese a la Cruz que a todas ellas[76].

Otro conjunto se caracteriza por la atención a ciertos personajes y sus reacciones ante la Muerte, como ha señalado Martín Pérez a propósito de los sonetos a la Pasión quevedianos:

> sobre todo se interesa por las personas y sus distintas reacciones ante el espectáculo de Jesús sufriente: la Madre Dolorosa, el Buen Ladrón, los verdugos, Judas, el Cirineo, el pueblo judío[77].

María, madre dolorosa, es la protagonista del salmo «Para cantar las lágrimas que lloro» (núm. 36), poema que evoca de nuevo los efectos de la muerte de Cristo en la naturaleza como marco del dolor de la Virgen ante la cruz, y en el 155 se plantea la cuestión de por qué habiendo muchas madres muertas de lástima de ver muertos sus hijos, «amando Nuestra Señora más a su Hijo que todas, no murió de lástima»: entre otros detalles la respuesta elabora un texto de San Pablo[78] en el que se explica cómo por medio de su muerte vino Cristo a dar la vida y matar a la muerte destruyendo al que tenía imperio en la muerte, esto es, el diablo. Este es el último terceto:

[76] *PO,* núm. 153, vv. 9-14.
[77] Martín Pérez, 1980, p. 180.
[78] San Pablo, *Hebreos,* 2, 14: «*Quia ergo pueri communicaverunt sanguini et carni, et ipse similiter participavit iisdem, ut per mortem destrueret eum qui habebat mortis imperium, id est diabolum*».

Pues aunque fue mortal la despedida
aun no pudo de lástima dar muerte
muerte que solo fue para dar vida[79].

Algo diferente es el 156 que defiende la Inmaculada Concepción de María apelando a una comparación con el paso del Mar Rojo por los israelitas: del mismo modo que las aguas se abren a su paso, se abren las aguas del pecado para dejar pasar sin tocarla a la Virgen:

Hoy, por el Mar Bermejo del pecado
que en los vados cerúleos espumosos
sepultó sin piedad los poderosos
ejércitos del príncipe obstinado,
pasa, Virgen, exento y respetado
vuestro ser de los golfos procelosos:
así por los decretos misteriosos
en vuestra Concepción fue decretado[80].

El poema utiliza la alusión bíblica para tomar parte en una cuestión de actualidad muy debatida en la época. Según la postura más extendida, que aún tardaría mucho en ser declarada dogma de fe[81], Dios liberó a María del pecado original a causa de los méritos de Cristo, con vistas a su maternidad. Fue el franciscano Juan Duns Scoto (1270-1308) quien formuló esta doctrina, llamada de la redención preservativa, siguiendo a su maestro Guillermo de Ware: fue conveniente (por su divina maternidad) que la Virgen María fuera inmune del pecado; pudo tener (por el poder de Dios) esa inmunidad; por consiguiente la tuvo.

Hay muchos otros textos importantes que glosan episodios evangélicos en la poesía religiosa de Quevedo. Sobre las palabras de Cristo en el Huerto («*Transeat a me calix iste*») se organiza a modo de comentario el soneto 165, y sobre la respuesta «*Nescitis quid petatis*» que Jesús da a San Jacobo y San Juan cuando pidieron las sillas a su lado el número 166. Ciertos personajes atraen la atención del poeta de manera obsesiva. Ya se ha hablado de Judas Iscariote[82]: en la poesía religiosa al menos cuatro poemas (núms. 167, 168, 172, 188) tienen al apóstol traidor como protagonista. En ellos se recogen los principales motivos transmitidos por los evangelistas: la traición y palabras en el prendimiento, el beso, el

[79] *PO,* núm. 155, vv. 12-14.
[80] *PO,* núm. 156, vv. 1-8.
[81] Ver diferentes pronunciamientos del Magisterio de la Iglesia sobre la Inmaculada Concepción en Denzinger, *Enchiridion,* núms. 734, 792, 1073, 1100, 1641... especialmente la definición de Pío IX en la bula *Inneffabilis Deus* (del 8 de diciembre de 1854), Denzinger, núm. 1641.
[82] Judas aparece en otros muchos textos de Quevedo. Ver Vilar, 1978.

negocio de la venta por treinta monedas, el suicidio o el episodio del ungüento de la Magdalena, al cual se dedica el soneto 193, con un cierre que se desliza hacia lo burlesco:

> Con un vaso de ungüento los sagrados
> pies de Jesús ungió y Él, diligente,
> le perdonó, por paga, sus pecados.
> Y pues aqueste ejemplo veis presente,
> albricias, boticarios desdichados,
> que hoy da la gloria Cristo por ungüente[83].

Cierre con un chiste que no es el único caso en este tipo de poemas: más llamativo resulta, por lo directo contra el protagonista, el que culmina el número 187, que se dirige a San Pedro cuando negó al Señor, y juega burlescamente con el canto del gallo que recuerda al apóstol el anuncio de su Maestro:

> A Dios negaste; luego os cantó el gallo
> y otro gallo os cantara a no negallo,
> pero que el gallo cante
> por vos, cobarde Pedro, no os espante,
> que no es cosa muy nueva o peregrina
> ver el gallo cantar por la gallina[84].

Cuatro sonetos más (núms. 171, 173, 176, 184) componen una serie bien definida de glosas a cuatro de las siete palabras de Cristo en la cruz, tema que pertenecía a la tradición patrística y de la oratoria sagrada. Varela Gestoso ha señalado a este propósito:

> Las siete palabras de Cristo en la Cruz fueron también motivo tópico de creación poética. De ellas, la «*Mulier, ecce filius tuus*» fue desde la exégesis patrística motivo de aclaraciones que pretendían explicar el hecho de que Cristo llamase simplemente mujer a su propia Madre. El anónimo autor de uno de los textos que más difusión e influencia tuvieron en la poesía religiosa medieval y renacentista, las *Meditationes vitae Christi,* justifica el hecho mediante dos razones, una de índole teológica (Cristo, al tener naturaleza divina, es superior a María) y la segunda, que es la empleada por Quevedo, de orden psicológico (subrayando su distancia de la madre intenta disminuir su sufrimiento): «*Non dixit enim Mater sed mulier: ne matris dolorem amplius excitare...*»[85].

[83] *PO,* núm. 193, vv. 9-14.
[84] *PO,* núm. 187, vv. 8-13.
[85] Varela, 1999, pp. 350-51. Ver otro comentario quevediano de las siete palabras al final de los *Cuatro fantasmas de la vida humana,* en *Obras completas. Prosa,* pp. 1467-69.

Este el pasaje pertinente de Quevedo:

> Mujer llama a su madre cuando expira
> porque el nombre de madre regalado
> no la añada un puñal, viendo clavado
> a su Hijo, y de Dios, por quien suspira[86].

Otra glosa muy desarrollada y muy libre, en fin, es el «Padre nuestro»[87].

Como se habrá advertido, el Nuevo Testamento se halla presente en la mayor parte de la poesía religiosa de Quevedo, pero también acude al Antiguo en varios otros sonetos, algunos muy interesantes y que exigirían comentarios particulares. Caín y Abel[88], Baltasar[89], David y su música sanadora de Saúl[90], el profeta Balaan y su burra[91], o el texto de Job sobre Behemot[92] y otro de Jeremías sobre el Aquilón[93] son algunos de los más relevantes ejemplos.

De uno de los sonetos acerca del rey Baltasar (el número 128, el banquete de Baltasar en que bebe sacrílego en los vasos sagrados, *Daniel,* 5, 1 y ss.) ya me he ocupado en otro lugar[94] en el que intentaba mostrar el modo de aplicación de un texto bíblico y los métodos de exégesis escrituraria que se alían en Quevedo al tratamiento conceptista del lenguaje poético. Quevedo trata de lanzar una acusación moral contra los que se espantan de la advertencia y tienen olvidada la culpa, para lo que se busca un ejemplo ilustrativo (Baltasar). El importante terceto final se nos ofrece como una figura de retórica conceptista que propone un castigo condigno, correspondiente al pecado, en una agudeza de proporción: si ha pecado con la garganta bebiendo sería justo que pagase con la garganta, muriendo degollado:

[86] *PO,* núm. 176, vv. 1-4.

[87] Ver *PO,* núm. 191. También glosado en *La cuna y la sepultura.* Este poema, basado fundamentalmente en *Mateo,* 6, 7, integra textos del *Génesis, Hechos,* San Pablo, los evangelios (relato de la Pasión y Muerte, institución de la Eucaristía en la Última Cena, parábola de las deudas perdonadas), etc.

[88] Ver *PO,* núms. 163, 189.

[89] Ver *PO,* núms. 128, 170.

[90] Ver *PO,* núm. 114.

[91] Ver *PO,* núm. 160.

[92] Ver *PO,* núm. 159.

[93] Ver *PO,* núm. 164.

[94] Arellano, 1997; ese trabajo mío era respuesta parcial a la interpretación de Roig Miranda, 1994. Lo que escribe la mano de Dios (Mané, Thecel, Fares) es tema del otro soneto sobre Baltasar (*PO,* núm. 170), que se presenta como aviso general para los reyes perversos.

¿ver una mano en la pared te espanta
habiendo tu garganta merecido
no que escriba, que corte tu garganta?[95]

Que la mano divina no lo haga así puede interpretarse solo como muestra de misericordia, no de incapacidad de hacer un juicio justo, como afirma Roig Miranda. El sentido se comprende muy bien si se sitúa en el contexto ideológico que le es propio, donde la contraposición entre justicia y misericordia divinas es tópica y está perfectamente aclarada[96]. Si centramos las cosas reconstruyendo mínimamente el complejo ideológico que enmarca este y otros textos auriseculares, se verá claro que lo que le interesa a Quevedo fundamentalmente en ese pasaje es construir la agudeza de proporción con la que cerrar –magistralmente– el soneto.

Me parece evidente esta necesidad que acabo de mencionar de la reconstrucción de los horizontes culturales en que se producen y leen estos textos, que pueden juntar a la tradición bíblica y patrística otros muchos elementos, como ya se ha expuesto a propósito de los escritores grecolatinos. En el caso de «Músico rey y médica armonía»[97] tenemos un interesante ejemplo[98]:

Músico rey y médica armonía,
exorcismo canoro sacrosanto,
y en angélica voz tutelar canto,
bien acompañan cetro y monarquía.
La negra Majestad con tiranía 5
de Saúl en las iras y en el llanto
reinaba, y fue provincia suya, en tanto
que de David a la arpa no atendía.

[95] *PO,* núm. 128, vv. 12-14.

[96] Dios es infinitamente justo (Denzinger, núm. 1782), como subrayan las Escrituras a menudo (*Salmos,* 10, 8; 118, 137; *Jeremías,* 23, 6; *Mateo,* 16, 27; *Juan,* 17, 25; *Romanos,* 2, 2 y ss., etc.). Dios es también infinitamente misericordioso, según ora la Iglesia (*Oratio pro gratiarum actione*): «*Deus cuius misericordiae non est numerus et bonitatis infinitus est thesaurus*». La Sagrada Escritura insiste constantemente en la misericordia divina (*Salmos,* 117, 1-4; 135; *Sabiduría,* 2, 24 y ss.; *Lucas,* 6, 36; 2 *Corintios,* 1, 3; *Hebreos,* 2, 17...). Misericordia y justicia se armonizan en Dios, como dicen los salmos: «Todas las sendas de Yavé son misericordia y bondad» (*Salmos,* 24, 10). Santo Tomás, *Summa,* I, q. 21, trata de la justicia y misericordia de Dios, poniendo de relieve, como es tradición general, sobre todo la misericordia de Dios. La misericordia divina no va contra la justicia, sino que supone su plenitud: «*Deus misericorditer agit, non quidem contra iustitiam suam faciendo, sed aliquid supra iustitiam operando [...] Ex quo patet quod misericordia non tollit iustitiam, sed est quaedam iustitiae plenitudo*».

[97] *PO,* núm. 114.

[98] Ver Arellano, 2000, donde comento más largamente este soneto y sus componentes.

Decente es santo coro al Rey sagrado,
útil es el concento religioso 10
al rey que de Luzbel yace habitado.
¡Oh, no embaraces, Fabio, el generoso
oído con los tonos del pecado,
porque halle el salmo tránsito espacioso!

González de Salas añadió un epígrafe: «Virtud de la música honesta y devota con abominación de la lasciva», y varias notas sucintas: en la primera señala que «Cuatro reyes asisten a este soneto: el del Cielo, el del Infierno y dos de la Tierra», y en las que siguen apunta que el rey músico es David, la negra Majestad Luzbel, el Rey sagrado «Dios, solo verdadero rey», y el rey que yace habitado de Luzbel Saúl. El episodio del libro I de *Reyes,* sobre la música de David y sus efectos en la enfermedad de Saúl no es solo utilizado por Quevedo, sino que se aduce constantemente en una rica tradición de debates sobre el poder terapéutico de la música y las distintas clases de música (profana o sagrada). El P. Nieremberg, en el capítulo 21 de su libro *Oculta filosofía,* trata precisamente de «Si en la música hay virtud natural contra los demonios», asunto que glosa tomando como punto de partida, claro está, el mismo lugar del libro I de los *Reyes* que da pie al soneto quevediano, esto es, el episodio en que David con su arpa sosiega al poseso Saúl. La cita de Nieremberg[99] pude ser útil para dar idea del complejo de referencias y autoridades que subyace al asunto del soneto y que debía de conocer Quevedo en buena parte:

> En el primer libro de los Reyes [...] se nos propone Saúl endemoniado; pero aliviado con el arpa de David, que tocándola, le dejaba el mal espíritu. En lo cual convienen Josefo, San Gregorio, Teodoreto, San Isidoro, San Euquerio, Ruperto, Lira, el Abulense, Dionisio, Hugo Carense y otros muchos. El pleito es con qué virtud se ejecutaba esto. Procopio y otros muchos solo la sobrenatural han querido aquí reconocer. Yo pienso que bastaba la natural [...] la música podría prevalecer naturalmente contra el demonio de Saúl [...] Quiere el demonio alteración, confusión, turbación, melancolía, tristeza y otros humores dispuestos para su fin, y contra estos es la música, que sosiega y apacigua los afectos, compone los humores, destierra la melancolía y tristeza.

La serie de autoridades que aduce Nieremberg apunta a la frecuencia de esta discusión cuando se trata de música. Es una cuestión clásica en los exegetas y sobre ella se encuentran amplios comentarios en repertorios muy manejados en la época, como el de Cornelio a Lapide, quien se ocupa en los *Commentaria in librum I Regum,* cap. XVI, el mecanismo sanador del arpa de David

[99] Nieremberg, *Oculta filosofía,* fols. 19v-20r.

sobre la posesión diabólica de Saúl, aduciendo, para rebatirlas, las explicaciones derivadas de doctrinas pitagóricas y platónicas, e inclinándose al fin por una postura ecléctica que rechaza también la «naturalista» adoptada por Nieremberg, señalando que la música de David opera sobre Saúl con virtud en parte natural, en parte sobrenatural.

Dos poemas ejemplifican otra modalidad diferente a las vistas: son los números 195 y 198, que se presentan como traducción y paráfrasis respectivamente de la maldición de Job al día de su nacimiento (*Job,* 3, 3-11) y del *Cantar de los cantares.* En realidad el grado de adaptación o la extensión de las glosas e inserción de imágenes y motivos diversos acercan este tipo de elaboraciones a otras ya comentadas, pero se caracterizan por su intención de mayor ceñimiento a un texto bíblico[100]. El lamento de Job es bastante cercano al original, aunque como es lógico abunda en marcas propias de la estética conceptista y de la cultura aurisecular: por ejemplo la antítesis cuna / sepultura (vv. 35-36), tan quevediana, que no está en el modelo con esa formulación.

Del *Cantar* se conoce un fragmento, como ya hace notar el epígrafe que lleva en *Las tres musas:* «Fragmentos que se han podido hallar entre los originales del autor, de la traducción y parafrase de los Cantares de la Esposa». Los primeros 24 versos conservados que establecen el contexto del primer canto de la Esposa describiendo una especie de *locus amoenus* son aportación propia quevediana, con hipérboles, ingeniosidades y metáforas de la tradición petrarquista (los suspiros amorosos son incendio del aire, la voz sale por la púrpura de los labios, el llanto es un diluvio de perlas...). En la paráfrasis actúa con libertad, casi siempre insertando al hilo de la traducción o adaptación, una glosa que explica el sentido que debe atribuirse al texto literal, glosa en la que puede a su vez integrar otras referencias de la Escritura, en este caso sistemáticamente del Nuevo Testamento[101], o simplemente desarrollar motivos poéticos mediante la *amplificatio* exornativa. Así, la petición de la Esposa «Indícame, amor de mi alma, donde apacientas el rebaño [...] para que no ande así perdida tras los rebaños de tus compañeros» (*Cantar,* 1, 7) se parafrasea de este modo:

Si no me lleva a ti tu propia mano
sin ti no acertaré tan gran camino,
sé Esposo y guía por el monte y llano,

[100] Esta paráfrasis del texto de Job figura también en el *Sueño de la Muerte,* con alguna variante. Ver *Los sueños,* ed. Arellano, p. 311.

[101] Lo cual es perfectamente lógico, pues que el Antiguo Testamento se lee mediante la técnica de la tipología y cada personaje o episodio remite a otro del Nuevo. El verdadero sentido, pues, de la Ley Antigua se hallará descubriendo los significados a los que apuntaba en la Ley Nueva o de la Gracia.

y correremos tras tu olor divino,
llévame a ti por tu camino asida.
siendo Esposo y Verdad, Camino y Vida[102].
[...]
En pago del amor con que te adoro
enséñame tu choza y tu cabaña,
y dime, cuando el día hierve en oro
y el sol está cociendo en la campaña
las mieses, dónde llevas tu ganado,
dónde pace y descansa descuidado.
Dime tu albergue antes que engañada
con pie dudoso, sola y peregrina,
por esta confusión ciega y turbada
que tantos ganaderos descamina
pregunte por tu senda a los perdidos
que se dejan llevar de sus sentidos[103].

Atención especial merece el «Poema heroico a Cristo resucitado»[104], por su importancia en sí y por constituir un ejemplo máximo de la fusión de la tradición épica con la Biblia. Como apunta Varela Gestoso:

> Quevedo se inserta en la tradición de la poesía épica, que ofrecía su determinado *corpus* de obras a las que el poeta podía recurrir. [...] Aunque el tema del *Poema* de Quevedo es la resurrección de Cristo, desde el momento de su muerte en la Cruz hasta su resurrección y subida a los Cielos, el episodio más importante y que ocupa la parte central y más extensa del *Poema* es el *Descensus ad inferos,* la entrada de Cristo en el Infierno, la batalla con las huestes infernales y el encuentro y liberación de los patriarcas[105].

De todos los componentes del «Poema heroico» me interesa ahora reparar en los bíblicos. Aunque, en efecto, la evocación de la vida de Cristo, su descenso a los infiernos y los discursos de los padres del seno de Abraham concentran la mayor parte de las referencias bíblicas, ya desde la misma apertura se recurre a los lugares de la Sagrada Escritura para situar el advenimiento del Mesías y mencionar los efectos de su muerte (motivo que ya he comentado a propósito de varios poemas religiosos):

Las setenta semanas cumplió el cielo
porque llene la ley el prometido;
vistiose el Hijo eterno mortal velo;

[102] *Juan,* 14, 6: «Yo soy camino y verdad y vida».
[103] Ver vv. 49-54, 85-96.
[104] Ver el estudio que le dedica Galván (en prensa), en donde recoge otra bibliografía interesante sobre este poema. Corresponde a *PO,* núm. 192.
[105] Varela, 1999, p. 338-39.

la pequeña Belén le vio nacido;
guareció de dolencia antigua el suelo;
lo figurado se adoró cumplido.
[...]
El sol anocheció sus rayos puros
y la noche perdió el respeto al día,
el mar quiso romper grillos y muros,
y anegarse en borrasca pretendía,
la tierra, dividiendo montes duros
los intratables claustros descubría[106].

En este comienzo se refiere al anuncio mesiánico de las setenta semanas de Daniel (*Daniel,* 9, 24-26)[107], que los expositores consideran semanas de años. La ciudad de Jerusalén será reedificada durante las siete semanas (cuarenta y nueve años) que comenzarán cuando salga el edicto del rey de Persia, en que dará permiso para reedificar Jerusalén; pasarán después sesenta y dos semanas (cuatrocientos treinta y cuatro años) hasta que Cristo sea ungido por el Espíritu de Dios. El texto señala también una de las claves de lectura de los episodios del Antiguo Testamento: lo figurado en la profecía de Daniel se adora cumplido en la venida de Cristo. Este modo de figuración funciona como clave exegética sobre todo en los parlamentos de los padres del Limbo, que son la mayoría prefiguraciones o *tipos* cristológicos.

La vida de Jesús aparece evocada por el Tirano diabólico (incapaz de comprender el sentido de los episodios que narra) y por el mismo Jesús en distintos lugares del poema: todos los detalles (concepción virginal, Última Cena, traición de Judas, Pasión y Muerte...) tienen fuentes precisas en los evangelios[108].

El descenso a los infiernos, apuntado en distintos lugares del Nuevo Testamento (primera epístola de *San Pedro,* 3, 18 y ss.; *Mateo,* 27, 52; *Efesios,* 4, 8 y *Lucas,* 23, 43) se desarrolla sobre todo en los evangelios apócrifos, particularmente en el *Evangelio de Nicodemo,* que ha señalado D. G. Castanien como principal fuente de

[106] *PO,* núm. 192, vv. 10-15 y vv. 17-22.

[107] «*Septuaginta hebdomades abbreviatae sunt super populum tuum et super urbem sactam tuam, ut consummetur praevaricatio, et finem accipiat peccatum, et deleatur iniquitas, et adducatur iustitia sempiterna, et impleatur visio et prophetia, et ungatur Sanctus sanctorum. [...] Et post hebdomades sexaginta duas occidetur Christus*». ('Desde la salida de la orden de reconstruir Jerusalén, hasta un ungido príncipe habrá siete semanas y sesenta y dos semanas'). Por lo demás el texto ha sido mal conservado y hay «una literatura inmensa con innumerables hipótesis exegéticas» (ver Ausejo, *Diccionario de la Biblia,* s. v. «setenta semanas (profecía de las)»). En cualquier caso es un anuncio mesiánico.

[108] Remito por brevedad a Galván, (en prensa), donde señala los pasajes pertinentes.

Quevedo[109]. De los infiernos o Limbo saca Cristo a los justos muertos antes de la Redención[110]. Van interviniendo sucesivamente Adán, Noé, Abraham, Isaac, Jacob, José, Moisés, Josué, David... En todas las intervenciones se presentan aspectos relacionados con la historia de la Redención, interpretables según la técnica tipológica: el haz de leña que carga Isaac (v. 43), por ejemplo, prefigura la cruz, y su sacrificio interrumpido se culminará en el sacrificio de Cristo; el mismo sentido tiene la escala de Jacob (vv. 461-63: «la cruz es la escalera prometida»), etc. La mayoría de estos personajes son tipos de Jesucristo, de manera que la correspondencia de ciertos motivos de su vida y actividades es sumamente directa con otros del Nuevo Testamento. Una de las intervenciones más largas y densas de referencias[111] es la de Moisés (vv. 473 y ss.): en su discurso se suceden menciones de la vara transformada en serpiente, el maná (prefiguración de la Eucaristía), la zarza ardiente, la serpiente de bronce sanadora que simboliza a Cristo alzado en la cruz y sanador del pecado...:

> La médica serpiente, que en la vara
> imitada en metal, tan varias gentes
> con oculta virtud, con fuerza rara,
> mordidas preservó de otras serpientes,
> hoy símbolo y emblema se declara
> de Vos, Señor, que en una cruz pendientes
> los miembros, dais reparo en forma humana
> a los mordidos de la sierpe anciana[112].

Decenas de otros lugares de la Biblia se insertan en el «Poema heroico», quizá el mejor ejemplo en toda la poesía quevediana de fusión de materiales clásicos con los bíblicos, y de aplicación de las correspondencias tipológicas de la Ley Escrita y la Nueva ley de la gracia.

[109] Castanien, 1959. Ver también el *Evangelio de Bartolomé* (en *Evangelios apócrifos*).

[110] En el seno de Abrahán, los justos difuntos anteriores a Cristo (los que vivieron según las reglas morales dictadas por su conciencia, y entre los israelitas, los que ajustaron su conducta a la ley de Moisés y a los profetas, *Lucas,* 16, 29), esperaban su redención para pasar a gozar de la presencia de Dios, imposible desde el pecado original por no haber nadie digno de pagar la deuda incurrida. El seno de Abrahán se menciona en *Lucas,* 16, 22-23, como el lugar donde va después de su muerte el pobre Lázaro: «*Factum est autem ut moreretur mendicus, et portaretur ab angelis in sinum Abrahae [...] cum esset in tormentis [el rico], vidit Abraham a longe, et Lazarum in sinu eius*». Maldonado, 1954, pp. 696-98, recoge las opiniones de varios Padres y escritores sobre este lugar.

[111] Ver entre otros *Éxodo,* 4, 1-5; 7, 9-10; *Éxodo,* 16; *Éxodo,* 3, 1-6; *Números,* 21, 4-9; *Juan,* 3, 14... para la referencias que siguen arriba.

[112] Ver *PO,* núm. 192, vv. 489-96.

3. Final

Poeta erudito, teólogo, comentarista bíblico, traductor y parafraseador de las Sagradas Escrituras, Quevedo es, quizá, con otros significados compañeros como Fray Luis o Calderón, uno de los escritores del Siglo de Oro que mayor presencia de la Biblia evidencian en su obra. En lo que respecta a la poesía, la utilización de lugares bíblicos (del Antiguo y Nuevo Testamento) es variada y se corresponde con las distintas categorías o géneros poéticos: frecuente en el nivel microtextual, pero sin llegar a ser materia predominante en la poesía moral, escasísima en la poesía amorosa y de elogio, nuclear en la poesía religiosa, y no muy abundante pero sí significativa en la poesía burlesca y satírica. Los mecanismos de aplicación de la materia bíblica remiten en buena parte a los de la agudeza, pero no responden tanto al concepto de acomodación de lugar antiguo, en términos de Gracián, como algún estudioso ha resaltado[113], sino que los propios textos de la Biblia y sus glosas y aplicaciones (obedientes a la técnica de la *amplificatio,* muy reiterada en Quevedo) se estructuran en series de agudezas de proporción, improporción, ponderación misteriosa, contraposición o semejanza: en muchos casos tenemos la agudeza mixta (reina de las agudezas para Gracián) que une contrariedad y semejanza, modo eminente de sutileza: la materia bíblica y los procedimientos de su interpretación, sobre todo el de la tipología, permite a Quevedo estas exploraciones agudas: pues, en efecto, Adán es lo contrario de Cristo, pero a la vez es figura correspondiente a Cristo, segundo Adán. Reléase el soneto «Adán en Paraíso, Vos en huerto» y se tendrá una ilustración perfecta de las operaciones conceptistas de Quevedo. La Biblia es para Quevedo, sin duda, fuente de su pensamiento religioso y moral, y también inspiración fundamental para sus reelaboraciones artísticas.

[113] Ver Nider, 1999, que estudia para la prosa otros aspectos de la agudeza quevediana en relación con la Biblia.

Bibliografía

Agustín, San, *Sermones,* ed. L. Sala y F. Martín Hernández, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 6 vols. Uso: tomo I, ed. de 1981; II, 1983; III, 1983; IV, 1983; V, 1984; VI, 1985. Las referencias en el texto se hacen por el número del sermón y párrafo correspondiente.

Arellano, I., «Textos bíblicos, y problemas exegéticos en Quevedo», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 259-70.

Arellano, I., «El contexto ideológico y cultural como marco de la anotación. Meloterapia y debates musicales en el soneto "Músico rey y médica armonía" de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 165-74.

Arellano, I., y V. Roncero, *La Musa Clío del Parnaso español de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 2001.

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984. Madrid, Iberoamericana, 2003.

Ausejo, S. de, *et al., Diccionario de la Biblia,* Barcelona, Herder, 1987.

Carrera Ferreiro, P., «Las fuentes de la prosa "religiosa" de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 97-108.

Castanien, D. G., «Quevedo's *A Cristo resucitado*», *Symposium,* 13, 1959, pp. 96-101.

Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.

Denzinger, H., *Enchiridion symbolorum et definitionum...,* Friburgo, Herder, 1958. Manejo también la traducción española de D. Ruiz Bueno, Barcelona, Herder, 1963.

Evangelios apócrifos, ed. A. de Santos Otero, Madrid, BAC, 2002.

Galván, L., *El Poema heroico a Cristo resucitado de Quevedo. Análisis e interpretación,* Pamplona, Eunsa (en prensa).

Gracián, B., *El Criticón,* ed. M. Romera Navarro, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1938-1940, 2 vols.

Henkel, A., y A. Schöne, *Emblemata,* Stuttgart, Metzler, 1976.

Lapide, C. a, *Commentaria... R. P. Cornelii a Lapide,* Paris, Ludovicum Vives, 1878[114].

López Poza, S., *Francisco de Quevedo y la literatura patrística,* La Coruña, Universidad de La Coruña, 1992.

Maldonado, J. de, *Comentarios a los evangelios de San Marcos y San Lucas,* Madrid, Editorial Católica, 1954.

Martín Pérez, M., *Quevedo. Aproximación a su religiosidad,* Burgos, Ediciones Aldecoa, 1980.

Martinengo, A., «Biblia vs Omero: il tema del mare e della navigazione nella poesia morale di Quevedo», *Miscellanea de Studi Ispanici,* 3, 1985, pp. 73-95.

Nider, V., «Sobre algunos pasajes bíblicos en la agudeza de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 195-208.

Nieremberg, J. E., *Oculta filosofía,* Barcelona, Pedro Lacavallería, 1645.

[114] Indico en mi artículo las referencias por tomo, página y columna.

Peinado, M., *La predicación del Evangelio en los Padres de la Iglesia,* Madrid, BAC, 1992.
Pineda, *Diálogos familiares de agricultura cristiana,* ed. J. Meseguer, Madrid, Atlas, 1963.
Pinheiro Veiga, T. P. de, *Fastiginia : vida cotidiana en la Corte de Valladolid,* ed. N. Alonso Cortés, Valladolid, Ambito, 1989.
PL, Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus... Series latina,* Parisii, Apud Garnier Fratres, 1841-1969.
Plata, F., «Inquisición y censura en el siglo XVIII: *El Parnaso español* de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, pp. 173-88.
PO, Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Polimnia, Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia)*, ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1992.
Prosa, Quevedo, F. de, *Obras completas. Prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.
Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1992.
Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.
Roig Miranda, M., «La utilización de un texto bíblico por Quevedo», *Edad de Oro,* 13, 1994, pp. 141-50.
Santos, F., *Obras selectas,* ed. M. Navarro, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976.
Sierra, Á., «Autores latinos en los poemas morales de Quevedo: Reescrituras y cronología», en *Humanitas in honorem A. Fontán,* Madrid, Gredos, 1992, pp. 431-50.
Suárez de Figueroa, C., *El pasajero,* ed. M. I. López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988, 2 vols.
Sueños, Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Tomás de Aquino, Santo, *Suma teológica,* Madrid, BAC, 1957, 16 vols.
Un Heráclito, Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Varela Gestoso, M. I., «Algunas fuentes de la *inventio* en la poesía religiosa de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 337-54.
Vilar, J., «Judas según Quevedo», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1978, pp. 106-19.

Estructura y argumentación del *Lince de Italia u zahorí español* de Quevedo

Antonio Azaustre Galiana
Universidad de Santiago de Compostela

Mil seiscientos veintiocho fue un año agitado para Quevedo. Envuelto en la polémica por el patronato de España, en febrero se publica el *Memorial por el patronato de Santiago,* primero de los dos que Quevedo escribirá en defensa del patronato único del apóstol, y en contra de las pretensiones carmelitas de que lo compartiese con santa Teresa[1]. Su viva participación en el pleito, unida a las censuras que habían provocado la *Política de Dios* y sus escritos satíricos, precipitaron su exilio a la Torre de Juan Abad[2]. No obstante, en su destierro Quevedo continuó inmerso en esa polémica. En mayo se fecha la dedicatoria a Olivares que encabeza *Su espada*

[1] La licencia y tasa llevan fecha del 14 de febrero, la fe de erratas del 10. Sobre la cuestión del patronato, ver Quevedo, *Obras,* ed. Fernández-Guerra, pp. 423-25, en nota; Rey Castelao, 1985; Filgueira Valverde, 1924-1925. Sobre las relaciones entre Quevedo y el cabildo compostelano en el pleito, ver Díaz Fernández, 1995; sobre el pleito del patronato en la biografía de Quevedo, ver Jauralde, 1998, pp. 541-73.

[2] Una carta que don Juan Ruiz Calderón, escribano del rey, remitió a Quevedo el primero de agosto explicita las causas: «El intento de echar a V. m. dél no fue más de parecer que resolvieron el conde y Villegas, pareciéndoles no había otro remedio para que V. m. no escribiese, habiendo tantas ocasiones sobre qué – y para esto tomaron por causa decir que V. m. en su libro había hecho a los del Consejo real tutores de la ley, y que en el otro libro de *Gobierno de Cristo* solo había querido decir mal del gobierno presente, y que siempre había de hacer lo mismo, y ansí se resolvieron a quitarle de aquí» (Quevedo, *Epistolario,* p. 203, carta núm. CVII). Más detalles y documentación sobre la biografía de Quevedo en este período ofrece Jauralde, 1998, pp. 541-72, quien cita esta misma carta en la p. 551.

por Santiago, el segundo de sus memoriales en favor de la causa compostelana[3].

Poco después Quevedo dirige un nuevo escrito al monarca: *Lince de Italia u zahorí español*[4]. Ahora Quevedo ofrece al rey sus pasadas experiencias y servicios en Italia para aconsejarle atención y desconfianza ante la situación en el norte de esa península[5]. Las dos metáforas de su título muestran la intención de Quevedo: aplicar su visión privilegiada (de lince) y sus poderes para descubrir lo oculto (como el zahorí) a fin de desenmascarar los peligros que acechan en Italia[6]. En la primavera de 1628, Saboya y España entran en el Monferrato para impedir que sobre este marquesado y sobre el ducado de Mantua consolidase su dominio el duque de Nevers, cuya ascendencia francesa hacía sospechar una alianza que podía poner en peligro el dominio español sobre el ducado de Milán, vecino de esos territorios. Quevedo muestra sus recelos ante este apoyo del duque de Saboya a España, y los extiende, sobre todo, a Francia y Venecia[7].

La corona no solo se encontraba acosada territorialmente. España sufría también una acuciante crisis económica y una tensión social que llegaron a un punto extremo en agosto, cuando se tomó la controvertida decisión de depreciar la moneda de vellón[8]. En diciembre se conoce el desastre de la bahía de Matanzas (Cuba),

[3] Sobre la estructura y argumentación de los memoriales quevedianos acerca del patronato, ver Azaustre, 1997 y 2000, y Alonso Veloso, 2002.

[4] Según Quevedo, *Obras,* ed. Fernández-Guerra, p. 235, n. a: «Por el mes de octubre siguiente escribió en la Torre de Juan Abad, su dueño, el presente opúsculo, que dirigió al Rey en guisa de memorial, recordándole sus servicios, y haciendo alarde de sus bien meditadas miras políticas». Jauralde, 1998, p. 571, señala el otoño de 1628 como posible fecha de redacción. En Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 40-44, se concluye el análisis de la datación afirmando que «debió de componerse entre el verano y el otoño de 1628».

[5] Me ocuparé del período italiano de Quevedo en su vertiente argumentativa, esto es, como prueba a favor de sus opiniones ante el rey; para su dimensión histórica y literaria ver Juárez, 1990, y Jauralde, 1998, pp. 299-395.

[6] La crítica lo ha señalado con claridad; ver Juárez, 1990, p. 193: «El título es elocuente: Quevedo se considera a sí mismo "lince" de Italia, es decir agudísimo analizador de los asuntos de aquel país, y además "zahorí" o descubridor de lo oculto y denunciador de las apariencias que esconden la verdad».

[7] Sobre este período histórico en relación con el presente memorial de Quevedo, ver Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 13-34. Podría decirse que estas advertencias de Quevedo fueron en cierta forma premonitorias: en marzo de 1629, Francia llega a la frontera con Saboya y derrota al duque en el paso de Susa; ambos firman el tratado de Susa, por el que Francia ofrecía a Saboya parte del territorio que el duque de Nevers tenía en el Monferrato; más detalles sobre este acuerdo en Elliott, 1990, pp. 369-70; Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 29; sobre este período, ver Elliott, 1990, pp. 340-421, que señala documentos y bibliografía.

[8] Ver García de Paso, 2002. Sobre *El chitón de las tarabillas,* obra donde Quevedo abordó esta cuestión, ver Jauralde, 1998, pp. 596-608 y Quevedo, *El chitón,* ed. Urí, pp. 7-43.

donde la flota española, con todo su cargamento de plata, había caído en septiembre en manos holandesas. Tal vez para contar con una pluma que defendiese las medidas económicas adoptadas, tal vez para asesorarse con su experiencia italiana, el hecho es que en diciembre de 1628 Quevedo es llamado a la corte, cerrándose así a un tiempo el año y el destierro[9].

En 1628, pues, Quevedo dirigió tres memoriales a Felipe IV: dos en defensa del apóstol y el *Lince de Italia u zahorí español,* objeto de estudio en estas páginas. Un memorial es un «papel o escrito en que se pide alguna merced o gracia, alegando los méritos o motivos en que se funda su razón» (*Autoridades*). En el terreno político es un documento donde se aducen razones y pruebas para recomendar una determinada decisión. Se trata de un género con una finalidad muy concreta y práctica[10]. Si la persuasión retórica tiene una importancia fundamental en toda la literatura de corte político y doctrinal, esta importancia se hace si cabe más evidente en los memoriales, debido a sus intereses. Por ello, los memoriales constituyen un terreno muy adecuado para estudiar las posibilidades y recursos de la argumentación retórica, verdadero soporte de su entramado ideológico y estructural, como también lo es de toda la literatura política[11].

La intención general del *Lince de Italia* es pedir a Felipe IV que desconfíe de las pretensiones que en el norte de Italia puedan tener los que Quevedo considera sus enemigos: el duque de Saboya es el que más atención merece, pero también se analizan sus relaciones con la siempre peligrosa Francia y, en segundo plano, la falsedad de Venecia. Al final de la obra, Quevedo trazará un panorama de las distintas repúblicas y estados italianos, jalonado de consejos prácticos sobre cómo actuar en ellos. La experiencia de Quevedo en Italia se usará como autoridad a favor de sus opiniones, algo que, en cierta medida, ya había sucedido en obras como *Mundo caduco* y *Grandes anales de quince días*[12]. Tampoco resulta novedoso que Quevedo se dirija al rey o a altos cargos para recomendar medidas en Italia: en 1617 escribió un breve memorial a Felipe III, donde le aconsejaba actuaciones concretas en ese terri-

[9] Para las causas de la llamada de Quevedo a la corte, ver Elliott, 1990, pp. 364-66, y Jauralde, 1998, pp. 573-74.

[10] Ettinghausen, 1995, pp. 244-45, ha analizado los rasgos de *Lince de Italia* dentro del *corpus* de obras de circunstancias de Quevedo.

[11] Sobre los memoriales de Quevedo a Felipe IV, ver Rey, 1993, y Quevedo, *Execración,* ed. Cabo Aseguinolaza y Fernández Mosquera, pp. 43-62.

[12] Sobre estas obras y el período de transición entre los reinados de Felipe III y Felipe IV, ver, entre otros, Quevedo, *Mundo caduco,* ed. Biurrun Lizarazu, pp. 15-33; Elliott, 1982; Ettinghausen, 1997 y 1998; Jauralde, 1998, pp. 430-31; Juárez, 1990, pp. 158-92; Peraita, 1997 y Roncero 1988 y 1999.

torio[13]; en 1621, Quevedo dirigió a don Baltasar de Zúñiga la *Carta del rey don Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles,* donde manifestaba la esperanza de que Felipe IV tuviese como ejemplo la firmeza que Fernando el Católico mostró ante las pretensiones del papado sobre Nápoles[14]. No es mi intención profundizar en cuestiones referidas a la situación histórica y política del momento, ni tampoco en lo que concierne al pensamiento político de Quevedo. Sobre ambos aspectos existe una abundante y cualificada bibliografía[15]. Mi propósito es estudiar las técnicas de argumentación que intentan lograr la eficacia de uno de esos escritos de carácter político.

La estructura de *Lince de Italia* respeta, en líneas generales, el clásico esquema tripartito que distingue un exordio, el desarrollo del asunto (*narratio* y *argumentatio*) y la conclusión o *peroratio*[16].

El exordio

El exordio adquiere una importancia capital en el género de los memoriales. En consonancia con lo concreto de su finalidad, el escritor debe extremar su habilidad en esta parte inicial destinada, sobre todo, a captar la atención y benevolencia del lector. Todo ello debe incrementarse si el destinatario es el monarca; más aún si se le dirigen consejos y advertencias sobre temas espinosos, y más aún si quien se los dirige no goza de una posición privilegiada o de favor, como es el caso de Quevedo en esta obra.

El exordio de *Lince de Italia* atiende a estas exigencias. Ofrece los rasgos clásicos de esta parte del discurso y los adapta a las circunstancias concretas de este memorial y de su autor. Elementos clásicos son la súplica de atención y la exposición de las causas

[13] Ver Quevedo, *Epistolario,* carta núm. XLII, pp. 73-75. En concreto, defendía la firme política de Osuna y sus éxitos ante Saboya, Francia y Venecia. Por el contrario, censuraba la decisión (ajena a Osuna) de sacar al Adriático las escuadras de Nápoles y Sicilia en prevención contra la armada turca. Quevedo consideraba esta decisión precipitada y beneficiosa para Venecia. Ettinghausen, 1997, p. 88, estudió las implicaciones políticas de este memorial.

[14] Para Elliott, 1982, p. 229, la carta encierra una crítica implícita a Felipe III, y la esperanza en la mayor firmeza de su sucesor, a imitación de Fernando el Católico; Ettinghausen, 1997, pp. 87-88, señala el propósito implícito de defender la actuación de Osuna y ofrecer su colaboración al nuevo gobierno. Sobre esta carta, ver también Juárez, 1990, pp. 155-57.

[15] Ver, entre otros, Álvarez Vázquez, 1978; Baum, 1970, pp. 25-114; Bleznick, 1955; Elliott, 1982; Maravall, 1982; Martínez Conde, 1996; Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 13-34; Roncero, 1991; Ruiz de la Cuesta, 1984.

[16] En este sentido afirma Júarez, 1990, p. 194: «El plan de la obra es riguroso y ordenado: Proposición, causas del escrito y autoridad del autor, desarrollo del asunto y epílogo».

del escrito[17]. La reclamación de atención acude aquí a otra posibilidad contemplada en las retóricas, la promesa de brevedad:

> Suplico a Vuestra Majestad atienda a mis razones que en cada palabra presumo hacerle un muy agradable servicio. Yo seré, respecto del intento, breve, porque no me tema el tiempo de vuestras soberanas ocupaciones. Yo seré verdadero, porque se asegure el fruto de vuestra atención.
>
> Los delirios del mundo, que hoy parece estar furioso y con peores indicaciones que nunca en el frenesí que dura quince años ha en Italia, ocasionan estos escritos[18].

Objetivo central del exordio es captar la benevolencia del destinatario, algo si cabe más importante en este caso, dada la delicada situación que padecía Quevedo. Una forma clásica de lograrlo era el elogio de uno mismo, siempre con una cierta moderación que evitase la impresión de arrogancia[19]. El cauce más habitual para ello consistía en presentarse como un *vir bonus* que actuaba con rectitud, nunca movido por el beneficio propio, sino por el bien común. En este caso, Quevedo subrayará el valor de su experiencia y cargos en Italia, y los presentará al rey como servicios que pone a su disposición para beneficio de España; lo habitual en un memorial es hacer acopio de méritos que justifiquen la concesión de una pretensión o merced; aquí Quevedo los alegará como aval de su consejo al rey[20]:

> Once años me ocupé en el real servicio de vuestro padre (que está en el cielo) en Italia, con asistencia en Sicilia y Nápoles, y noticia y negocios en Roma, Génova y Milán; y esto fue cuando nacía la discordia que hoy dura con señas de vida muy larga.
>
> El ministro que seguí fue don Pedro Girón, Duque de Osuna, y con él fui al cargo de Sicilia y bajé al de Nápoles. Encargome de los parlamentos de los dos reinos, y de todo lo que se ofreció en vuestro real servicio, así con la santidad de Paulo V como con los potentados, y en lo tocante a la restitución del mar Adriático. La calidad de mis servicios, el Duque de Osuna la certificó por su carta a la majestad de vuestro padre; y su Majestad (que está en el cielo) respondió por Consejo de Estado; carta que yo tengo original, con otra de la santidad de Paulo V.

[17] Sobre estas partes del exordio ver *Rhetorica ad Herennium,* 1, 4, 7; Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 4, 1, 33 y 10, 1, 48 y Lausberg, 1966, §§ 270-71.

[18] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 68.

[19] Ver Aristóteles, *Retórica,* 3, 14; Cicerón, *De inventione,* 1, 16, 22; Lausberg, 1966, §§ 274-75.

[20] Es rasgo habitualmente destacado en este memorial; ver Rey, 1993, p. 262; Juárez, 1990, p. 195; Quevedo, *Execración,* ed. Cabo Aseguinolaza y Fernández Mosquera, p. 45; Ettinghausen, 1995, p. 224; Jauralde, 1998, pp. 571-72; Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 35.

> Esto, Señor, no es ostentarme suficiente para la pretensión, sino acreditarme ejercitado para el advertimiento; y verá Vuestra Majestad que catorce viajes, que por mar y tierra en vuestro servicio, no sin fruto he hecho, han tenido más de estudio aprovechado que de peregrinación vagabunda[21].

Para captar la atención del destinatario se recomendaba también ponderar la gravedad e importancia del asunto. Tras el relato de sus servicios, Quevedo presentará la peligrosa situación de Italia; recurre para ello a un rasgo que será muy importante en el memorial: la metáfora (aquí de la enfermedad); una expresiva combinación del políptoton y la bimembración antitética subraya el peligro que la guerra en Italia esconde tanto en la victoria como en la derrota[22]:

> La dolencia, Señor, es guerra, y el peligro manifiesto de esta dolencia es ser guerra en Italia, donde si Vuestra Majestad es vencido la pierde, y donde si vence a uno pierde a los demás[23].

Hacia el final del exordio se añade una muy breve y preceptiva *divisio* que avanza la organización general de la obra[24], centrada en desenmascarar a los dos grandes enemigos de Felipe IV en Italia: el duque de Saboya y Venecia[25]. Se enlaza así con el grueso del memorial que, no obstante, se centrará en el primero de ellos y no tanto en Venecia[26]. En este sentido, es necesario reconocer que esta *divisio* no muestra con precisión la estructura que en realidad seguirá el memorial[27].

[21] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 68-69.

[22] Este recelo de Quevedo ante la guerra en Italia fue estudiado por Rey, 1999, p. 148, en relación con su posición general sobre las guerras de España.

[23] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 69.

[24] Sobre la conveniencia de la *divisio* en el final del exordio habla Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 4, 2, 47-50.

[25] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 71.

[26] Juárez, 1990, p. 195, ya señaló que Quevedo se ocupará de Venecia en un plano más secundario.

[27] Pudiera pensarse que Quevedo se ocupa de Venecia al final del memorial, cuando pasa revista a distintas repúblicas y estados italianos. También que su peligro y su papel instigador subyacen tras diversos hechos y alianzas que se mencionan en el memorial. Ver Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 88: «y él [el duque de Saboya] no tiene por nota depender con todo su juicio, y su estado y su alma de las cosquillas de Venecia, que así las llamo porque le obligan a visajes y descomposiciones ridículas, y no a facciones generosas a que mueve el consejo»; «Venecia (que busca la paz con la boca, y la guerra con los dineros) siempre procurará la inquietud de los reinos de Vuestra Majestad, más en Italia que en otra parte, porque solo con eso se contrapesa ella con Italia y con vuestra monarquía, y sabe que en otros países es menester encender la guerra y soplarla, y que en Italia ella se atiza sin fin» (Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 95). Pero la desproporción en el tratamiento de los dos enemigos de España (Saboya y Venecia) también pudiera deberse a un inicial plan del memorial que

Otros rasgos del exordio responden sobre todo a las circunstancias concretas de este memorial, escrito en el destierro. Su inicio lo presenta como una venganza contra las acusaciones que sobre Quevedo habían vertido sus enemigos[28]. Se refiere así a las censuras sobre la controversia del patronato y la *Política de Dios* antes mencionadas. A ellas contrapondrá Quevedo estas propuestas para Italia, ofrecidas desde su experiencia como uno más de sus servicios a la monarquía; de nuevo el pasaje refleja la importancia de la metáfora en la obra ('el mal traje con que han difamado su intención'):

> Señor:
> Ya que mi mala dicha ha tenido facciones de buena ventura con invidiosos enemigos que en los oídos de Vuestra Majestad la han derramado por delito, quiero, Señor, si pudiere, vengarme de este agravio con vos proprio y desarrebozar mi intención del mal traje con que la han disfamado algunos que aun en mi perdición han hallado que temer; seña de la mala salud de sus deseos[29].

Desarrollo del asunto («narratio» y «argumentatio»)

Enlazando con el final del exordio, el grueso del memorial se centra en advertir sobre las intenciones del duque de Saboya y sus pretensiones en el Monferrato. En este sentido, el desarrollo del asunto se organiza en una estructura tripartita[30]: en primer lugar se retrata al duque de Saboya, luego se analizan las relaciones y peligros de Saboya y Francia, y por último se presenta un panorama de estados y repúblicas de Italia, con las actuaciones que recomienda Quevedo en cada uno de ellos.

---

luego fue modificado, o tal vez a que solo se quiere mencionar a Venecia como constante enemigo en la visión política de Quevedo, quien se ocupa de ella con mayor extensión en obras como *Mundo cadudo* o *La Fortuna con seso*. A diferencia de este diseño menos detallado, Quevedo cierra el exordio de otro memorial, *Su espada por Santiago,* con una *divisio* (p. 452b) donde precisa los seis tratados (en la acepción de 'capítulos') en que organizará su texto; ver al respecto Azaustre, 1997, p. 108.

[28] Aunque tampoco era extraño a la oratoria judicial y forense presentarse al comienzo como parte injustamente perseguida, así como vituperar al contrario; ver Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 4, 1, 13-15; Cicerón, *De inventione,* 1, 16, 22 y Lausberg, 1966, §§ 275 y 276.

[29] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 67-68.

[30] Aunque pueden precisarse muchos tipos y matices, el estudio retórico de la estructura se organiza en dos grandes vertientes: la tripartita (que responde al esquema principio-medio-fin, o introducción-nudo-desenlace) y la bimembre (muy adecuada para presentaciones antitéticas, comparativas y subordinadas).

El duque de Saboya

Su presentación tiene una organización bimembre y antitética, destinada a mostrar la falsedad de sus intenciones: quién no es el duque de Saboya y quién es realmente[31]. La falsedad del duque de Saboya se presenta a través de uno de los recursos más utilizados en la argumentación de *Lince de Italia:* la metáfora que lo identifica con una máscara[32] y resulta muy adecuada para expresar lo engañoso de sus pretensiones. Tropo fundamental en el *ornatus* literario, la metáfora tiene también un destacado papel en la argumentación moral, política y religiosa[33]. Quevedo no desaprovechará estas posibilidades, tanto en *Lince de Italia* como en otras obras de similares intenciones[34].

La primera parte, centrada en exponer quién no es el duque de Saboya, se dedica a refutar sus aspiraciones sucesorias en el Monferrato. El esquema es el clásico dentro de la argumentación retórica: primero se exponen las pretensiones del duque y los documentos en los que se apoyan, y posteriormente se refutan una a una[35]. Para cerrar esas dos partes (proposición y refutación), Quevedo coloca dos expresivos pasajes donde la metáfora de la máscara intenta retratar la falsedad de estos intentos del duque:

> Esta, Señor, no es la ocasión ni la causa de la guerra; esta es una máscara que el Duque de Saboya iba añadiendo con todos estos semblantes, para desconocer su intención; y con añadirla tanto, no basta a tapar todas las facciones de sus designios, pues aun de vista enferma y de ojos divertidos se dejó conocer la malicia que iba debajo, si mal fundada, peor cubierta[36].

[31] Ver Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 71-79. Para su perfil histórico, ver la introducción, Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 15-19.

[32] Tal y como ya advirtió Juárez, 1990, pp. 193 y 196-97.

[33] Ver, por ejemplo, Redondo, 1992.

[34] En relación con la obra política de Quevedo, ver, por ejemplo, Étienvre, 1998; Riandière la Roche, 1992; Vaíllo, 1998. En relación con la intención satírica en la obra de Quevedo, ver Schwartz, 1983. Un buen ejemplo de uso de la metáfora asociado a la argumentación política lo ofrece *Política de Dios,* ed. Crosby, primera parte, capítulo 23, p. 124; segunda parte, capítulo 13, p. 213.

[35] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 20-22, detalla las razones del duque de Saboya en el contexto histórico de las disputas sobre el Monferrato.

[36] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 73 y en p. 117, n. 59, comenta la referencia quevediana a su poca vista; en otros lugares del memorial Quevedo volverá a servirse de la visión para subrayar su intención de descubrir lo oculto: «Pues si esto es así, ¿cómo hoy el duque, siendo imperial y renegado de vuestra protección le hace guerra y le arrebata los lugares? Esto, ni el emperador lo consentirá, ni él lo disimula bien, ni Vuestra Majestad lo ignora; y Italia se va curando de las cataratas que le hacían no ver este tropezón. Yo, Señor, pondré tal antojo de larga vista en vuestras manos, que desde Madrid le registre en Turín las entrañas» (Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 88-89).

> Claramente conoce ahora Vuestra Majestad que esta no es pretensión ni derecho, sino achaque, y que esta cara era postiza y fabricada de ilusión política: otra persona es la que va debajo[37].

El retrato del duque de Saboya continúa mostrando quién es realmente. La trabada organización del memorial se muestra en los párrafos que, como el siguiente, enlazan las dos partes de la presentación:

> Ya que sabemos quién no es, sepamos quién pretende ser. Algo nos dijeron los pasos, pues aunque el rostro decía herencia y derecho, ellos fueron chismes de la senda de violentos disignios[38].

Las torcidas intenciones que esconde el duque de Saboya se expresan nuevamente bajo la alegoría del rostro cubierto con afeites de libertador de Italia; para Quevedo, empeñado en traducir metafóricamente la falsedad, ese afeite no logra esconder sus pretensiones de erigirse en tirano de Italia[39]:

> Señor, el Duque de Saboya, para disimular el mal color de tirano de Italia, y las arrugas de su heredada ambición, y las canas de su intento (que nos mostró Enrique IV, rey de Francia, a los confines de su muerte) que ahora disimula mal con la tinta de sus manifiestos y relaciones, se afeitó estos defectos con dote y pactos, y deudas y justicia[40].

Para Quevedo, esa imagen de libertador de Italia fue propagada por diversos escritos de sátira política antiespañola; Quevedo menciona los *Ragguagli di Parnasso* (1612) y la *Pietra del paragone politico* (1615), de Traiano Boccalini[41]. Por lo que respecta a la argumentación, estos escritos actúan en el mismo nivel que los documentos y contratos matrimoniales que intentaban justificar las pretensiones del duque de Saboya sobre el Monferrato. Todos ellos se vinculan a los *praeiudicia,* esto es, dictámenes judiciales sobre la misma o parecida causa que se está tratando (jurisprudencia, diríamos hoy)[42]; en el terreno político los *praeiudicia* se

[37] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 73.

[38] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 73.

[39] Ver Juárez, 1990, p. 196: «A través de la comparación metafórica del duque de Saboya con un viejo canoso y arrugado que con tinta (tinte negro del pelo y escritos propagandísticos en su favor) y afeites quiere disimular sus años, Quevedo se refiere al estado actual de las relaciones amistosas entre el duque y España, ya bastante extrañas por las alternativas alianzas que entre 1626 y 1629 aquel tuvo con Francia y España».

[40] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 73-74.

[41] *La pietra del paragone* constituye la tercera centuria de los *Ragguagli.* Más detalles en Juárez, 1990, p. 197, y Roncero, 1991, pp. 46-47. Para la influencia de Boccalini en Quevedo, ver Blanco, 1998, pp. 169-93.

[42] Ver al respecto, Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 5, 2, 1 y ss.

asemejarían a los documentos y cartas sobre la cuestión que se debate. Son pruebas inartísticas, que vienen dadas por el propio asunto que se juzga o sobre el que se discute y que, en principio, no precisan tanta elaboración como un ejemplo o una metáfora, que deben ser adaptados a la argumentación y al asunto concretos por el escritor[43]. La fuerza argumentativa de este tipo de pruebas es, en principio, muy elevada; aquí tiene como fin, por una parte, afirmar ante Felipe IV las peligrosas intenciones que siempre ha escondido el duque de Saboya, y, por otra, transmitirle el peligro de la difusión de tales escritos antiespañoles[44]. Continuando en este terreno de las pruebas inartísticas, Quevedo aporta otra de indudable fuerza argumentativa: su propio testimonio como hombre de confianza de Osuna en Italia; desde esa posición traslada los testimonios contrarios al duque de Saboya que le habrían transmitido en Niza y Toulouse[45]; sin entrar a calibrar la veracidad de esos testimonios[46], cabe destacar que el primero de ellos incrementa su fuerza probatoria contra el duque por provenir de un vasallo suyo, y que el segundo se sostiene sobre un argumento de menos a más[47]; ello muestra la intervención de Quevedo en la forma de presentar dichos testimonios, pues concluye el pasaje colocando la preocupación por esas palabras por encima de los riesgos de su viaje, en un claro ejercicio de sobrepujamiento que cabe atribuir a su interpretación de los hechos:

> 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,

[43] Todo esto no quiere decir que estas pruebas no conozcan la intervención del orador; Quintiliano y otros rétores indican que también pueden manipularse artísticamente: la cita conscientemente fragmentada suele ser una de las vías más socorridas para ello. Para la distinción entre pruebas artísticas e inartísticas, ver Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 5, 1. El estudio de la argumentación retórica y de los diferentes tipos de pruebas se desarrolla en los libros 1 y 2 de la *Retórica* de Aristóteles y en el libro 2 de la *Rhetorica ad Herennium;* Cicerón le dedica el libro 1 de su *De inventione* y Quintiliano el libro 5 de su *Institutio Oratoria*. Ver Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 38, donde se advierte de la importancia de la esfera inartística en el *Lince de Italia.*

[44] Como antes (Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 70-71) había alertado sobre las peligrosas ambiciones de Venecia con un pasaje de un tratado adjunto a la *Cancellaria secreta Anhaltiana* (1622); hay ejemplares en la Biblioteca Pública de Toledo (21782) y en la Biblioteca Histórica de la Universidad de Valencia (Y-26 / 19); ver además, Quevedo, *Obras,* ed. Fernández-Guerra, p. 236, n. a.

[45] Sobre estos viajes y escalas, ver Jauralde, 1998, pp. 307-17.

[46] Ver las observaciones en Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 123, n. 103, donde se muestra la intervención de Quevedo para orientar los hechos a favor de su posición política.

[47] Un *locus a minore ad maius,* argumento inductivo que prueba lo mayor partiendo de lo menor.

> por el temor con que estaban del duque, 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. Yo pasé a Génova una noche antes por mar el hijo y dos hijas de mi huésped y de todo di cuenta en Sicilia al Duque de Osuna, que la dio a su majestad (que está en el cielo) de los intentos que los de Nisa tenían de ser en su poder.
>
> En Tolosa de Francia, el año de 1615, viniendo a España con el parlamento de Sicilia [...], y habiéndome preso en Mompeller los de la religión [...] De allí llegué a Tolosa, y presentándome en aquel parlamento (que es grande) las guardas de la ciudad [...]. Pedí al magistrado se me diese guía que me llevase por lugares de católicos a Aux y diéronmela, haciéndome mucha honra, y dijeron: «Todas estas inquietudes y la muerte del Rey de Francia han sido a la persuasión de Monsur de Saboya; y si es tan dañosa a los que busca por amparo, ¿qué será a los que elige por enemigos?». Más trabajado me llevaron estas palabras, que otras tres prisiones que padecí antes de arribar a Salsas[48].

Combinando los escritos antiespañoles y el propio testimonio personal, Quevedo mencionará otra obra con la que intenta probar el ambiente antiespañol: el *Castigo essemplare de' calunniatori* (1618) de Valerio Fulvio, donde se pondera la figura del duque de Saboya y se menoscaba a España y al propio Quevedo[49]. Todos estos testimonios, documentos y escritos actúan como un bagaje de pruebas internas al asunto; todas ellas sostienen la imagen del duque de Saboya como libertador de Italia; imagen falsa para Quevedo, como muestra la metáfora del afeite, pero imagen que considera muy extendida en Italia y peligrosa para la monarquía española, como intentan probar los escritos y testimonios que menciona Quevedo.

La *dispositio* retórica recomienda reservar la mayor fuerza y vehemencia para los finales. De esta forma, una *exhortatio* dirigida a Felipe IV concluye esta sección subrayando el peligro de estos escritos difundidos por Italia. En términos generales, el pasaje es, además, toda una declaración de principios sobre la fuerza persuasiva de la palabra por encima de la verdad de los hechos[50]:

[48] Quevedo, *Lince de Italia*, ed. Pérez Ibáñez, pp. 76-77.

[49] Ver Juárez, 1990, p. 197. De esta obra hay un ejemplar en la Biblioteca Nacional, Madrid (R /16932).

[50] Algo que no ignoraba el propio Quevedo, como muestra el entramado argumentativo de sus escritos políticos. Sobre este pasaje afirma Juárez, 1990, p. 198: «El maestro del concepto y de la ingeniosidad, es consciente de lo que pueden convencer "la sutileza y la elegancia" de los discursos y del valor de la palabra escrita, la misma herramienta que, a fin de cuentas, está utilizando para sus propios objetivos».

> Debe Vuestra Majestad hacer mucho caso de la malicia de estos libros y discursos que acreditan con su agudeza mentirosa empresas y persuaden atrevimientos, y facilitan y disponen ruinas, y tienen por aplauso la codicia y la ambición, a quien la invidia obliga a credulidad y confianza.
>
> Y aunque las razones son mentirosas, con la sutileza y elegancia, poniendo todo el caudal en lo aparente bien acogido de los odiosos extranjeros, hacen padecer la verdad, cuando no la contrastan[51].

Peligros de Saboya y Francia

Sin abandonar la figura del duque de Saboya, la segunda sección de la *narratio* y *argumentatio*[52] aborda sus complejas relaciones con Francia, con quien Saboya mostró una cambiante política de alianzas y desencuentros. La intención general de Quevedo es aconsejar a Felipe IV que desconfíe de la falsa amistad que ambos puedan mostrarle, y que solo esconde la búsqueda de sus intereses: ambos, en razón de su vecindad, deben ser considerados siempre enemigos en potencia.

A este propósito se aplican diversas técnicas de argumentación. La exposición de los peligros de Saboya y Francia se inicia con una parte donde vuelven a tener gran importancia las pruebas inartísticas; en concreto, los *praeiudicia,* que en este caso son documentos sobre pasados asuntos políticos en cierta forma vinculados al que se está tratando. Quevedo esgrime ahora una carta del almirante de Castilla a Carlos V, donde le advertía de las antiguas pretensiones francesas sobre Milán. Su valor probatorio radica, por un lado, en la autoridad del emperador, bisabuelo de Felipe IV; por otro, en tratarse de un documento cierto, y no de un argumento construido artísticamente; por ello Quevedo subraya que se trata de «una carta que yo tengo original del Almirante de Castilla escrita a Carlos V, vuestro glorioso bisabuelo»[53]. Serán varios los casos donde Quevedo indique con parecidos términos la fuerza de este tipo de pruebas[54]. Según dice Quevedo, en esa carta el

[51] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 79.

[52] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 79-95.

[53] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 80.

[54] Líneas más adelante, Quevedo concluirá este abanico de documentos aduciendo otra carta del condestable al emperador, donde advierte sobre el peligro que siempre encierran las intenciones francesas; Quevedo subrayará el valor probatorio de ese documento con una afirmación similar: «Y porque no quede algo que al tratar con los franceses aproveche, referiré a Vuestra Majestad lo que el Condestable dice al Emperador en otra carta que guardo entre mis papeles, estando por orden del César asistiendo al compartimiento del Pontón en la ría de Andaya» (Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 81). Estas dos cartas forman una pareja de pruebas cuya autoridad militar subraya Quevedo: «¿Qué mejores ni más decentes y cercanos consejeros pude citarle, que dos tan grandes señores y tan leales vasallos, y tan reconocidos parientes, generales por dignidad

almirante de Castilla concluía citando a Carlos V un pasaje de un discurso de Alfonso V el Magnánimo donde se advertía acerca de las ocultas intenciones que suelen esconder los estados que se presentan bajo la apariencia de amigos[55]. Quevedo volverá a utilizar ese pasaje y lo dirigirá ahora a Felipe IV. Su fuerza argumentativa se la confieren, por una parte, el haber sido ya usado como advertencia a Carlos V, lo que le otorga un grado de autoridad vinculado a su relativa *vetustas* y al prestigio del emperador; por otra, el haber sido pronunciado originariamente por Alfonso V, el rey que, como se encarga de subrayar Quevedo, «ganó a Nápoles» y puede así servir de ejemplo para futuros éxitos en tierras italianas.

Pero Quevedo no solo usará pruebas inartísticas para mostrar los peligros que esconden Saboya y Francia. La falsedad y continuos cambios que ve en la actitud de ambas encontrarán en las diversas manifestaciones de la antítesis un adecuado cauce de expresión[56]. La metáfora volverá a traducir de forma gráfica actitudes políticas: las antiguas pretensiones sobre Milán serán para Quevedo «hipo envejecido de los franceses»[57]. Quevedo incluirá también, a modo de ejemplo integrado en la anterior carta[58], un consejo que Alfonso V dio acerca de los enemigos políticos que

---

y oficio, uno en el mar y otro en la tierra?» (Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 81).

[55] Una realidad política que conoció el propio Alfonso V a propósito de Nápoles: doña Juana, reina de Nápoles, le propuso inicialmente hacerlo su heredero si la ayudaba contra sus enemigos; Alfonso aceptó y luchó contra Luis de Anjou; pero un cambio de actitud de la reina y una conjuración para asesinarle tornaron la relación en enemistad. Alfonso tomó Nápoles en 1423, pero lo perdió con la alianza de Juana, Luis de Anjou, el duque de Milán y los genoveses. Tras diversas campañas, entró definitivamente en Nápoles en 1442.

[56] Ver Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 81-82 («Hoy, Señor, [...] ha menester paso»), extenso pasaje donde la antítesis organiza las cambiantes relaciones de Saboya y Francia, guiadas solo por su propio interés. Ettinghausen, 1998, ha estudiado la finalidad de distintas figuras y rasgos de estilo en relación con la intención política de *Grandes anales de quince días;* Arredondo, 1998, lo ha hecho con *La rebelión de Barcelona*. Para el valor de diversas figuras en la prosa política de Quevedo, ver también Azaustre, 1996, pp. 97-182.

[57] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 80. Aunque, en este caso, el valor metafórico está ya recogido en los diccionarios, como prueba *Autoridades* (s. v. hipo): «Translaticiamente vale deseo, anhelo o ansia».

[58] Desde el ángulo de la argumentación, el *exemplum* es una prueba artística que consiste en relatar o aludir a un suceso concreto del que puede extraerse por analogía una lección aplicable al caso que se discute. Ver más detalles en *Rhetorica ad Herennium,* 4, 49, 62; Cicerón, *De inventione,* 1, 30. 49; Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 5, 11. Obsérvese en el pasaje abajo citado, cómo la anécdota relatada se acerca al caso presente: «que por estar Vuestra Majestad en lo mismo, me parece satisface a vuestro servicio tenelde en la memoria» (Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 80). Es una actitud general a la construcción argumentativa del *exemplum,* que intenta así incrementar su fuerza probatoria reforzando el vínculo entre el suceso narrado y aquel al que se aplica.

pretenden reconciliarse; como se indicaba en muchas retóricas, Quevedo acompaña esa breve anécdota de un argumento de menos a más (*locus a minore ad maius*)[59], destinado a subrayar cómo Felipe IV debe tener aún más precauciones que las señaladas por el monarca aragonés:

> *Y por acabar de enojar a Vuestra Majestad, le suplico se le acuerde muchas veces de un consejo que dio el Rey don Alonso, que ganó a Nápoles; que por estar Vuestra Majestad en lo mismo, me parece satisface a vuestro servicio tenelde en la memoria. Dice que a este Rey vinieron ciertos embajadores de una ciudad y le dijeron que dos caballeros, con quien tenían enemistad, querían ser sus amigos; que a cuál tomarían. Respondió el Rey: Tomaldos a entrambos por amigos, y guardaos de ellos como de enemigos.*
>
> Pues, Señor, si de los enemigos que quieren ser amigos se ha de guardar el cuerdo, de los amigos que quieren ser enemigos ¿qué debe hacer? Poco es guardarse; mejor sabe Vuestra Majestad lo que en este caso debe hacerse que todos[60].

Tras mostrar lo cambiante e interesado de sus alianzas, la exposición de los peligros de Saboya y Francia continúa con dos extensos pasajes centrados, respectivamente, en el duque de Saboya[61] y el monarca francés[62]. Desde el principio, la presentación del duque de Saboya insiste en la idea de que nunca será amigo de España; el políptoton verbal se combina con la gradación ascendente de la enumeración para subrayar esa prevención:

> No solo el Duque de Saboya, por el sitio de su Estado, se hipoteca a seguir a Francia y ser su amigo, mas yo probaré a Vuestra Majestad, que él proprio no solo no quiere ser vuestro amigo sino que ha procurado no poderlo ser aunque quiera y que sea a Vuestra Majestad imposible creer que lo será, y muy indecente y peligroso creerlo, y poco seguro aun dar a entender que lo cree[63].

Ya se ha indicado la importancia que las pruebas inartísticas tienen en el memorial. En esta parte se explicita ese valor argumentativo, al afirmar Quevedo que no probará por conjeturas ni escritores, ni siquiera por testigos; probará por una carta del propio duque de Saboya donde se muestran sus intenciones. Quevedo detallará sus datos de impresión para afirmar su veracidad e insis-

[59] Dice Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 5, 11, 12: «*Sed ut sunt exempla interim tota similia ut hoc proximum, sic interim ex maioribus ad minora, ex minoribus ad maiora ducuntur*».

[60] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 80-81. La sintaxis del pasaje, simétrica y en quiasmo, subraya en el estilo la fuerza de ese argumento y de la advertencia política.

[61] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 83-89.

[62] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 89-94.

[63] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 83.

tir en la responsabilidad del duque (autor e, indirectamente, impresor). En una práctica habitual de la argumentación, citará aquellos pasajes más adecuados para sus comentarios políticos, que va intercalando entre ellos. Quevedo termina su cita de la carta subrayando una vez más que prueba con firmeza lo que antes solo podía conjeturarse:

> Este es punto de la importancia que suena y que a los oídos y atención de Vuestra Majestad y al celo del Conde Duque a su real servicio, ha de ir acompañado no de conjeturas ni escritores.
>
> Muchos testigos aun harán crédito dudoso; poca es la experiencia que no lo niegue: no ha de haber respuesta de su parte del Duque, ni duda de la de Vuestra Majestad. Dígalo el proprio Duque de Saboya con sus palabras y su firma, que no pueden padecer excepción ni dan lugar a las temporalidades del comento.
>
> En su carta, el Duque de Saboya (que por su mandato se imprimió en Turín, su corte, año de 1614, por Alugi Pizzamiglio, impresor ducal –que ni la emprenta fue de otro–, con licencia y privilegio) solicita aún más de lo que yo he dicho[64].

> Y por no trasladar toda la carta, es una declarativa que el Duque de Saboya hace del intento que hoy, hasta que él lo firmó en ella, se podía llamar conjetura[65].

En los comentarios a diversos pasajes de la carta, Quevedo argumenta en favor de su posición política a través de distintos recursos. Desde el ángulo de la argumentación, este hecho no hace sino corroborar la posibilidad de trabajar artísticamente (y, en ocasiones, manipular) una prueba inartística, algo que se advertía desde la retórica clásica[66].

El *exemplum* destaca entre los recursos de argumentación de esta parte. Quevedo cita un pasaje de la mencionada carta del duque de Saboya donde se menospreciaba el poder militar de España, y lo acompaña de su vehemente censura, que termina con esta sentenciosa recomendación: «Tocar a los monarcas en la reputación militar, es imposibilitarse de perdón los que lo hacen»[67]. A continuación incluye dos ejemplos que ilustran esta idea. Por su fuente los dos son ejemplos históricos, lo que les hace acreedores de un apreciable grado de veracidad vinculado al que se presupone a la

[64] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 83.

[65] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 89.

[66] Así lo indicaba ya Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 5, 1, 2: «*Sed ut ipsa per se carent arte, ita summis eloquentiae viribus et adlevanda sunt plerumque et refellenda. Quare mihi videntur magnopere damnandi, qui totum hoc genus a praeceptus removerunt*».

[67] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 84.

Historia[68]; los dos pertenecen a la historia de Roma, una de las fuentes más socorridas para las recomendaciones políticas y militares. Por el tipo de lección que debe extraerse de ellos, el primero muestra un caso semejante a la actitud que se recomienda a Felipe IV[69]: en sus guerras con Pirro, rey de Épiro, Roma rechazó el auxilio de 120 naves que les ofrecía el general cartaginés Magón, para no mostrar signos de debilidad[70]. Tras la narración del ejemplo, Quevedo cumple con la constante argumentativa de acercar el relato al asunto que se está tratando: «Aunque me valga de la frase vulgar, este ejemplo viene hoy a Vuestra Majestad como nacido, no como aplicado»[71]. A continuación, su comentario político se refuerza con diversas figuras retóricas: el políptoton verbal subraya la idea de que un enemigo siempre permanecerá como tal; la antí-

[68] Las clasificaciones retóricas de los ejemplos suelen vincular su fuente (más o menos elevada o erudita) y el grado de verdad de lo narrado; de esta forma, los ejemplos históricos relatan, en principio, sucesos verdaderos, y los poéticos o literarios hechos fingidos que pueden mostrar diversos grados de verosimilitud. Aristóteles, *Retórica,* 2, 20, 1393a 28-31, distingue dos tipos: «De ejemplos hay dos especies: la una es decir cosas que han sucedido antes, la otra inventarlas. De esta especie una cosa es parábola, otra fábulas, como las esópicas y las líbicas»; la *Rhetorica ad Herennium,* 1, 8, 13, al hablar de la narración, establece una clasificación de raíz aristotélica que distingue la fábula (hechos ni verdaderos ni verosímiles), la historia (hechos verdaderos) y lo que denomina *argumentum* (hechos ficticios pero que pudieron suceder); Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 5, 11, 15-21, diferencia los que proceden de la historia frente a las fábulas de los poetas. Lausberg, 1966, §§ 412-14, sistematiza las retóricas clásicas y considera el ejemplo histórico, el poético y el verosímil, donde engloba los lugares del Nuevo Testamento (aunque en tiempo de Quevedo deberían considerarse en un grado supremo de verdad).

[69] Quintiliano, *Institutio Oratoria,* 5, 11, 6-8, distingue tres clases de ejemplos según el grado de semejanza entre el suceso que relatan y el caso que se trata: semejantes (*similia*), desemejantes (*dissimilia*) y contrarios (*contraria*).

[70] Roncero, 1991, pp. 33-34, analizó la dimensión histórica y política de este ejemplo usado por Quevedo.

[71] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 84. Ello incide en la diferencia entre pruebas externas e internas: las externas se traían de fuera de la causa y aplicaban a ella por diversos medios que implicaban el dominio de la *ars* retórica; en concreto, el ejemplo acercaba analógicamente el suceso narrado al caso que se discutía. Las internas nacían del propio asunto que se discutía y, por lo tanto, no precisaban en tanta medida la anterior manipulación artística. Los escritores subrayaban la cercanía de sus ejemplos al asunto que trataban para reforzar su valor probatorio; por ello dice Quevedo que este caso parece nacido para Felipe IV, no aplicado. Una expresión similar se usa en *Su espada por Santiago* para acercar una cita de Séneca al pleito del patronato de España: «Este lugar no se trae, no se cita; él se nace. Díjole Séneca, mas con tales palabras, que parece sólo pudieron juntarse para responder en este caso» (Quevedo, *Su espada por Santiago,* p. 463). Lo mismo sucede en el siguiente pasaje del *Memorial por el patronato de Santiago,* que intenta acercar a ese pleito el ejemplo bíblico de Marta y María (*Lucas,* 10): «el sagrado texto lo dice y añade, que parece que dictamos las palabras los procuradores de Santiago, cuando piden se añada compañía» (*Memorial por el patronato de Santiago,* p. 875); sobre estas cuestiones, ver Azaustre, 1997, p. 114, y 2000, pp. 34-35.

tesis contrasta en lacónicas y simétricas frases los comportamientos de cartagineses y romanos; la paradoja subraya lo prudente de quien rechazó tan cautelosa ayuda. La *correctio,* en fin, se mostrará muy eficaz para revelar las torcidas intenciones que se esconden bajo una apariencia amistosa, al ser un subtipo de antítesis que corrige o matiza un hecho[72]:

> Confederación de enemigo que ha sido y se precia de que lo fue, y que tiene dadas fianzas que lo será en la mayor necesidad, nada tiene útil sino la gloria y estimación que ocasiona al que le despide. Los cartagineses, con ofrecer y enviar el socorro no pedido se previnieron astutos; los romanos, no le aceptando, se fortalecieron con lo que quitaban.
>
> Aquel, Señor, no era socorro, sino espía del ánimo de la República para defenderse y desprecio que tenían sus fuerzas; no fue oferta sino tentación. Los cartagineses trujeron armas con disignio y malicia, y los romanos las volvieron con temor y desengaño, y quedaron con más crédito, aunque con menor número de gente[73].

El segundo ejemplo relata un caso que Felipe IV no debe imitar: se trata de la paz que el emperador romano Cayo Hostiliano hizo con los godos y que, tomada por estos como un síntoma de debilidad, acarreó que destruyesen varias provincias del imperio[74]. El comentario de Quevedo encierra una sutil argumentación que resulta muy conveniente cuando la advertencia se dirige a un rey; se trata de esconder la censura bajo la alabanza[75]. Quevedo afirma que el comportamiento de Felipe IV no se parecerá nunca a la debilidad de Cayo Hostiliano precisamente porque teme que así suceda[76]:

[72] *Rhetorica ad Herennium,* 4, 26, 36: «*Correctio est quae tollit id quod dictum est, et pro eo id quod magis idonem videtur reponit*». Sus dos esquemas más habituales son *no y, sino x; x, no y;* más detalles en Lausberg, 1966, § 791.

[73] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 84-85.

[74] Cayo Hostiliano, hijo de Decio; solo fue emperador unos meses, y murió a causa de la peste en el año 251 de nuestra era. Pero parece que el hecho que cuenta Quevedo no debe atribuírsele a él, sino a Cayo Treboriano, como ya indicaron en Quevedo, *Obras,* ed. Fernández-Guerra, p. 240, n. a, y Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 133, n. 177.

[75] En cierta forma se vincula a la ironía entendida en su valor retórico, esto es, como tropo que expresa un pensamiento mediante un enunciado de sentido literal diferente o incluso contrario a lo que se pretende decir.

[76] Es esta una estrategia que define muy bien el siguiente pasaje de *Virtud militante,* p. 159: «Estratagema muchas veces bien lograda, para reprehender a los monarcas, alabarlos de lo que no hacen, ni tienen, ni quieren». En Quevedo, *Discurso de las privanzas,* ed. Díaz Martínez, pp. 108-109, la editora señala esta misma postura dirigida allí a censurar distintos aspectos del reinado de Felipe III y la privanza de Lerma.

> No temo yo alguna cosa de estas; que sé cuanto mayor monarca es Vuestra Majestad que los romanos y cuánto más precian la reputación de su poderío vuestros ministros que los de Roma[77].

A continuación Quevedo se centra en el rey de Francia[78]. Finaliza así esta sección destinada a subrayar los peligros que encierran saboyanos y franceses. La presentación del rey de Francia se sustenta en explicar una paradoja: los peligros de la cruzada católica de Luis XIII. De nuevo Quevedo se aplicará a desvelar lo escondido; ahora se afanará en demostrar que, tras la fachada de innegable beneficio que supone terminar con los herejes se esconde la unificación y la consolidación política de Francia; ello supone un grave peligro para España, pues alentaría futuras conquistas francesas.

Quevedo precede su explicación de una breve pero fundamental advertencia. En ella deja clara una idea que subyace en todo el memorial: la desconfianza. Esta desconfianza se manifiesta en dos planos: un plano concreto referido al asunto político que aborda el memorial, donde apunta a la falsa apariencia de amistad que ofrecen Francia y Saboya[79]. La desconfianza se proyecta, además, hacia un plano más amplio, como consideración política de valor general: se recomienda siempre el temor, la duda y los recelos hacia aquellas razones o materias políticas de apariencia amistosa[80]. La sabiduría popular podría resumir este pensamiento en el conocido refrán «Piensa mal y acertarás»:

> Señor, yo tengo en la conversación de los hombres por muy docto el temor, y por muy ingeniosa la duda que excluye la credulidad inventora de tragedias que representa la ignorancia; y tengo por salud de la materia de Estado la malicia anticipada en las cosas de más calificado exterior. Vuestra Majestad oiga estos arrojamientos de mi atención y estas cautelas de mis miedos[81].

Tras la advertencia general, Quevedo inicia su recelosa presentación de Francia con dos citas que utiliza para mostrar su oposición a España. La primera de ellas procede de Virgilio (*Eneida,* 4, 628): «*Litora litoribus contraria, fluctibus undas*» y refleja metafóricamente los peligros que encierra la vecindad; la segunda afirma tomarla de Claudiano[82]: «*Quos alit fallax Francia reges*», y es más

[77] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 85.

[78] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 89-95.

[79] Recuérdense las metáforas de la máscara y los afeites, así como otros recursos que han insistido en esa idea de falsedad.

[80] Juárez, 1990, p. 199, subrayó el pragmatismo político de este pasaje.

[81] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 90.

[82] No he encontrado la cita exacta en la obra de Claudiano; puede deberse a que Quevedo consultó una versión distinta de su obra o un repertorio de citas, o

explícita al calificar a Francia de falsa e insidiosa (*fallax*). Le sigue una extensa precaución; por una parte se destina a salvaguardar la ortodoxia católica de su opinión, pues insiste en que el sometimiento de los herejes es siempre una acción loable y conveniente, como puede atestiguar España mejor que nadie. Pero al final Quevedo matiza que, en el caso de Francia, ello esconde intenciones negativas; es un ejercicio de argumentación no muy alejado de la *concessio* ('admitir las razones del contrario para luego matizarlas en nuestro favor'):

> Debelar los herejes, siempre es justo y forzoso que lo deseemos y alabemos todos, en Francia y en todo el mundo: harto le cuesta a España el asistir a otras naciones para que lo hagan, y vaciarse de los que lo eran. Y esto con cualquier intento es bien hecho, mas el intento puede ser achacoso, y lo verifico así[83].

Quevedo verifica esta sospecha con una extensa demostración donde destacan varias técnicas argumentativas. Una de ellas es la *ratiocinatio* en forma de silogismo que integra como una de sus premisas iniciales la anterior cita de Virgilio:

> Pues, Señor, si por naturaleza la orilla es contraria de la orilla, y la onda de la onda, y la gente de la gente, y la gala hasta de los vestidos de los unos es siempre la oposición de los otros, sin atender a otra hermosura: y hemos probado con las razones y cláusulas referidas, que el norte suyo es Milán, lícito recelo es y católico –sin ofensa de la buena conquista, sino del intento della– temer que allana los herejes, tanto por estorbo de lo que no nos quita en Italia, como de la abominación de sus errores[84].

Como ya sucedió en otros lugares del memorial, también aquí se refuerza el argumento con una prueba interna; en este caso, un tratado contrario a los intereses hispanos, al cual se refiere Quevedo con detalle para reafirmar su certeza[85]:

---

bien a que la manipuló para adecuarla a sus intereses, pues la variante afecta sobre todo al calificativo *fallax* ('insidiosa') referido a Francia. En *De consulatu Stilichonis liber primus* (21, 236-38) se lee: «*provincia missos / expellet citius fasces quam Francia reges / dederis*» ('antes expulsará una provincia a los gobernadores enviados, que Francia haga lo propio con los reyes que les has dado'). El poema es un elogio del consulado de Estilicón, administrador de la parte occidental del imperio, de quien se ponderan sus cualidades militares y el haber intentado una unificación de las dos mitades del imperio tras la muerte de Teodosio. Es concordancia que ya señalaron en Quevedo, *Obras*, ed. Fernández-Guerra, p. 241, n. a, y Quevedo, *Lince de Italia*, ed. Pérez Ibáñez, p. 136, n. 200.

[83] Quevedo, *Lince de Italia*, ed. Pérez Ibáñez, p. 91.

[84] Quevedo, *Lince de Italia*, ed. Pérez Ibáñez, p. 93.

[85] Ver, no obstante, Quevedo, *Lince de Italia*, ed. Pérez Ibáñez, p. 139, n. 229.

> Tal fue el tratado que se intitula: *De las usurpaciones del Rey de España sobre la corona de Francia después del reino de Carlos VIII,* con un discurso al principio, que llaman *Progreso, declinación y disminución de la monarquía francesa, razón y pretensión del Rey Cristianísimo sobre el Imperio; dedicado al Rey de Francia por Cristóphoro Baltasardi, impreso en París por Claudio Morelli, impresor ordinario del Rey, en la calle de Santiago, en la insignia de la fuente, año 1625, con privilegio de su Majestad*[86].

Hacia el final de esta parte destaca un expresivo pasaje donde la sintaxis cruzada encierra un grave *dilemma*[87] para la monarquía española, que debe protegerse tanto de Francia como de Saboya:

> Y hoy el Duque de Saboya es nuestro amigo cuando lo ha menester, y el rey de Francia es nuestro enemigo cuando no era menester.
>
> Triste cosa es, Señor, que la razón nos diga que del Duque nos podemos fiar menos que del rey, y que nos hemos de guardar de entrambos[88].

Concluiré el análisis de esta parte con un pasaje de apreciable valor argumentativo. Por un lado muestra el cuidado en subrayar el valor probatorio de las cartas y documentos referidos al asunto de Italia: Quevedo insistirá en su existencia cierta al indicar que los guarda en su poder o al proporcionar datos bibliográficos sobre ellos; además, aquí los coloca por encima de pruebas artísticas como las conjeturas. Por otro lado, el pasaje muestra el importante uso de la metáfora, ya subrayado por la crítica[89]: Quevedo advierte al rey que, bajo su aparente amistad, los potentados de Italia intentan contrapesar su poder, y dice que esto «no es conje-

[86] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 93.

[87] Entendido como un argumento basado en dos afirmaciones contrarias que conducen al mismo fin. Dice Cicerón, *De inventione,* 1, 29, 45: «*Complexio est, in qua, utrum concesseris, reprehenditur, ad hunc modum: "si improbus est, cur uteris? si probus, cur accusas?"*»; en los mismos términos lo define fray Luis de Granada, *Retórica eclesiástica,* 2, 9, 5: «Es pues el dilema una oración en que se reprehende cualquiera de las dos cosas que concedieres». Quevedo también uso este recurso en *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* p. 788, para mostrar la dificultad de gobierno en Génova: «Si el senado repúblico se compone de muchos, es confusión, si de pocos, no sirve sino de corromper la firmeza y excelencias de la unidad. Esta no se salva en el dux que, o no tiene absoluto poder, o es por tiempo limitado. Si mandan por igual nobles y plebeyos, es una junta de perros y gatos, que los unos proponen mordiscones con los dientes, ladrando, y los otros responden con los araños y uñas. Si es de pobres y ricos, los ricos desprecian a los pobres, los pobres envidian a los ricos. ¡Mirad qué compuesto resultará de envidia y desprecio! Si el gobierno está en los plebeyos, ni los querrán sufrir los nobles ni ellos podrán sufrir el no serlo». Son recurso y sintaxis muy usados por Quevedo cuando se trata de acentuar los peligros que acechan a los reyes, mostrando que pueden venir hasta de circunstancias opuestas; ver, por ejemplo, *Política de Dios,* ed. Crosby, pp. 69 / 20-23, 94 / 86-89, 114 / 23-25.

[88] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 93-94.

[89] En especial por Juárez, 1990, pp. 193 y 196-98.

tura ni parecer del Bocalino»[90]; está retomando así la metáfora de la balanza donde se pesaron los reinos de España y los territorios italianos, una metáfora que usó Boccalini en un pasaje de *La Pietra del paragone* que el propio Quevedo había mencionado antes[91]:

> El Duque de Saboya, Señor, ha engaitado muchas voluntades en Italia, que se dan no por otro precio que el aborrecimiento de vuestra grandeza. Ni se persuadirá Vuestra Majestad que algún potentado de Italia, cuando exteriormente muestre buena voluntad a vuestro servicio, dejará de contrapesar vuestro poder.
>
> Esto no es conjetura ni parecer del Bocalino en la *Piedra del Parangón* con el peso de Lorenzo de Médicis; es verdad que averiguó el Duque de Osuna cuando a Rebellón, agente y espía del Duque de Saboya, el año de 1617, le tomó los papeles en Nápoles, que originales quedaron en poder de vuestro fiscal, y reconocidos del fiscal, y autorizados en traslados truje yo a Madrid, de que por mandado de su padre de Vuestra Majestad hice resumpto traducido en español, quedándome con las dichas cartas autorizadas, que guardo[92].

Panorama de medidas en Italia

La exposición del asunto termina con la presentación del panorama de medidas que el monarca debe tomar en la difícil y variada configuración política italiana. El apartado se inicia con una breve presentación[93] donde Quevedo enumera las disensiones que azotan Italia y recapitula los principales enemigos de los intereses españoles, lo que enlaza con la parte anterior donde se había ocupado de ellos con más detalle.

El peligro de la situación en Italia se ilustra con un nuevo ejemplo histórico tomado del *Epítome de las «Historias filípicas» de Pompeyo Trogo,* escrito por Justino. Cita Quevedo pasajes de los capítulos 3, 4, 5 y 6 del libro 31. Se cuenta allí cómo Antíoco, rey de Siria, desoyó los consejos de Aníbal para que combatiese a los romanos en Italia, único lugar donde podían ser vencidos. Quevedo extrae siete pasajes. El primer pasaje citado por Quevedo remite al capítulo 3, y recoge el consejo de Aníbal de combatir a los romanos en Italia; la segunda y tercera citas proceden del capítulo 4, y ahí Quevedo incide en otra idea central de este ejemplo y de su prosa política: el peligro de la adulación y de los malos conse-

[90] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 94.

[91] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 79. Al final del memorial, cuando trace un panorama de los territorios italianos, Quevedo volverá a referirse al contrapeso que pueden constituir en esa metafórica balanza (Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 103-104).

[92] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 94.

[93] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 95.

jeros; relata cómo las amistosas conversaciones que los embajadores romanos tuvieron con Aníbal lograron su cauteloso efecto de levantar recelos en Antíoco, quien creyó que se habían restablecido las buenas relaciones entre Roma y Aníbal. Las citas cuarta y quinta proceden del capítulo 5 de Justino, y en ellas se cuenta cómo Aníbal reiteró ante Antíoco y sus consejeros que el mejor escenario para combatir a Roma era Italia y no Grecia. Las dos últimas citas, tomadas del capítulo 6, encierran una severa advertencia a Felipe IV y sus consejeros:

> Dice consecutivamente Justino, que oído el parecer de Aníbal: *Huic sententiae obtrectatores amici regis erant: non utilitatem rei cogitantes; sed verentes, ne probato consilio eius, primum apud regem locum gratiae occuparet.*
> Los aduladores, Señor, no mirando al servicio del rey, sino temiendo que la salud de aquel consejo negociase a Aníbal el lugar primero en su gracia, lo reprobaron; y el rey: *Et Antiocho non tam consilium, quam autor displicebat, ne gloria victoriae Annibalis, non sua esset.* Aquí tiene Vuestra Majestad un ejemplo del buen consejo, y de los malos consejeros que le contradicen, y de un rey invidioso de su bien, y que tuvo asco de su honra, cuyos sucesos desgraciados dejó a la historia[94].

La difícil situación en Italia se completa con un panorama de sus estados y repúblicas[95]; de algunos se ocupó también en obras como *Mundo caduco* o *La Fortuna con seso*. Desde su experiencia, Quevedo aconseja al rey la posición que debe tomar en relación con cada uno de ellos: asoman tibios recelos sobre el papado, el peligro de la fogosidad de los napolitanos, la utilidad financiera de Génova, la falsedad de Venecia, el peligro de las alianzas de Florencia con otros señores italianos, y la conveniencia de que los uscoques mantengan buenas relaciones con Nápoles. Desde el punto de vista de la argumentación cabe destacar las paradojas y oxímoros que subrayan la falsedad de Venecia bajo su apariencia amistosa[96]:

> Es Venecia más dañosa a los amigos que a los enemigos, y es remedio de las paces de los elementos, que con sus contrarios simboliza con una calidad, y se contradice por otra; y así su abrazo es una guerra pacífica[97].

[94] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 98.
[95] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 99-104.
[96] No faltan tampoco los símiles que caracterizan la fogosidad de Nápoles y los peligros de las alianzas entre repúblicas italianas (*Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, pp. 100 y 103), o las citas de autoridades que encierran a su vez ejemplos de la historia de Roma, como los *Annales* de Tácito (*Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 100) y *De bello civili* de Julio César (*Lince de Italia,* p. 102).
[97] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 102.

«PERORATIO»

Como es preceptivo, el memorial se cierra con una conclusión donde se incrementa la vehemencia, pues es rasgo que debe caracterizar a los finales del discurso. En ella, Quevedo vuelve a procurar la *captatio benevolentiae* alabando a Felipe IV y deseándole toda suerte de éxitos[98]. Además, le transmite dos ideas que, en buena medida, encierran una anticipada defensa sobre futuras censuras que pudiera despertar el memorial. Quevedo, pues, parece curarse en salud en un momento delicado en sus relaciones con el poder[99]. La primera idea es que la complejidad y malicia de sus acusaciones hacen precisa una doble lectura del texto: no es solo una tópica petición de atención, sino también la constatación de que Quevedo ha ido descubriendo intenciones ocultas bajo apariencias engañosas y, por consiguiente, ello requiere la misma agudeza para su cabal comprensión. Por otro lado, se adelanta a quienes acusarán su memorial de ser un disparatado arbitrio o, peor aún, una indecorosa lección:

> No doy a Vuestra Majestad arbitrio, ni usurpo magisterio descomedido, donde tenéis un ministro como el Conde Duque y los demás que en vuestro Consejo os sirven[100].

El final pide benevolencia para un memorial que solo busca el bien de Felipe IV; la cita de Isócrates (inicio de la *Epístola segunda: a Filipo II de Macedonia*) con que se concluye muestra los recelos de un Quevedo ya experto en la mala acogida a sus escritos:

> Sé cierto que todos acostumbran ser más agradecidos a quien les da alabanzas que a quien les da consejos[101].

[98] Ver Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 105: «y deseo, Señor, que reconozca el mundo vuestra buena ventura, más que vuestro poder; que la ruina es más ejecutiva en el príncipe desdichado, que en el tirano; porque de aquel desconfían, y a este le temen. Y Julio César para acreditarse alababa y ostentaba su fortuna, y no su virtud. Señor, para los reyes solo en la dicha hallo descanso, que lo demás todo padece. Tan cerca está el amado del desprecio, como el aborrecido del odio: cuál es peor, los sucesos lo averiguan tarde. Saber desmentir lo uno con lo otro, es gran salud del príncipe; supuesto que los vasallos aman al que es bueno para ellos, y aborrecen al que es bueno para sí, y con esto entran aborreciendo al proprio que aman». Juárez, 1990, p. 202, señaló la concordancia con un pasaje del capítulo 17 de *El príncipe* de Maquiavelo.

[99] Como indica Pérez Ibáñez, en Quevedo, *Lince de Italia,* p. 40: «No me parece descabellado pensar que además del tópico de falsa humildad estas afirmaciones estén motivadas por la reacción que poco antes habían despertado sus escritos en defensa del patronato único de Santiago y que le llevaron al destierro. Quevedo, no queriendo empeorar su situación, se cura en salud, y afirma que su intención es recta y la actuación monárquica, sea la que sea, será la correcta».

[100] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 105.

Concluye así un memorial que, desde el punto de vista de la argumentación, se ha construido sobre tres recursos fundamentales: en primer lugar, las pruebas inartísticas de los testimonios y, sobre todo, de los documentos y escritos relativos a la situación política italiana; resulta lógico en un memorial donde la pasada experiencia política de Quevedo en Italia actúa como respaldo de sus opiniones y consejos. En segundo lugar destaca el uso de la metáfora, lo que nos sitúa ya dentro de la argumentación que más recurre a la *ars* retórica; la metáfora se orienta de manera especial a plasmar gráficamente las intenciones ocultas y la falsedad que Quevedo observa en Saboya, Francia y otros estados. Por último, el ejemplo ilustra aquí y allá los consejos políticos; como conviene al espacio del conflicto y a su carácter político y militar, se tomarán casi siempre de la historia de Roma.

En su trayectoria política, Quevedo escribió tratados y memoriales destinados a transmitir su pensamiento e influir en validos y monarcas. Todos ellos son una muestra de la variedad que atesora la obra de este escritor. Hoy, además, nos enseñan la riqueza de géneros que ofrece la prosa política y moral del Siglo de Oro: epístolas, diálogos, tratados y memoriales dibujan un panorama que no resiste la más mínima comparación con la pobreza del actual. El estudio de su estructura y argumentación revela una riqueza similar, orientada en los memoriales al logro de unos objetivos concretos y, a menudo, delicados. El *Lince de Italia* es uno de estos casos, inspirado en la fascinante y compleja organización del poder político en Italia. En la difícil coyuntura que vivió Quevedo, obras como *Lince de Italia* son una prueba del impagable servicio que el lenguaje literario hace al pensamiento político, no siempre preocupado por hallar la verdad, sino más bien las palabras adecuadas para alcanzar el poder.

---

[101] Quevedo, *Lince de Italia,* ed. Pérez Ibáñez, p. 106. La frase de Isócrates termina: «sobre todo si uno pretende hacerlo sin que se lo pidan». Ver las pp. 207 y 297 de la edición bilingüe y de la traducción castellana incluidas en la bibliografía. La cita enlaza con la de Piccolomini que abre el memorial: «*Quodcumque de nobis iuditium fuerit, non inuiti subibimus, quando in hac re nec optimorum speramus laudem, nec pessimorum timemus vituperium, nec qui nobis detraxerit id gloriae assequetur, ut omnes ei consentiant, et fortasse futura aetas id approbabit, quod nostra reicerit*» (*Lince de Italia,* p. 67).

Bibliografía

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. 447-63.

Álvarez Vázquez, J. A., «Teoría y práctica política de Quevedo», *Cuadernos Hispanoamericanos,* 336, 1978, pp. 427-51.

Aristóteles, *Retórica,* ed. A. Tovar, Madrid, Instituto de Estudios Políticos, 1971.

Arredondo, M. S., «La rebelión catalana en palabras de Quevedo: refranes, citas y retórica para hacer política», en *Littérature et Politique en Espagne aux Siècles d'Or,* ed. J. P. Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 163-77.

Azaustre Galiana, A., *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996.

Azaustre Galiana, A., «Técnicas de argumentación retórica en *Su espada por Santiago,* de Francisco de Quevedo», *Criticón,* 71, 1997, pp. 105-15.

Azaustre Galiana, A., «La argumentación retórica en el *Memorial por el patronato de Santiago,* de Francisco de Quevedo», *Edad de Oro,* 19, 2000, pp. 29-64.

Baum, D. L., *Tradicionalism in the Works of Francisco de Quevedo y Villegas,* Chapel Hill, University of North Carolina Press, 1970.

Blanco, M., «Del Infierno al Parnaso. Escepticismo y sátira política en Quevedo y Trajano Boccalini», *La Perinola,* 2, 1998, pp. 155-93.

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. 385-94.

Cicerón, *De inventione,* ed. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1994.

Claudiano, *Claudianus Carmina,* ed. J. B. Hall, Leipzig, Teubner, 1985.

Claudiano, *Poemas,* tr. M. Castillo Bejarano, Madrid, Gredos, 1993, 2 vols.

Díaz Fernández, J. M., «Quevedo y el Cabildo de la Catedral de Santiago», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 105-18.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Elliott, J. H., «Quevedo and the Count-Duke of Olivares», en *Quevedo in perspective,* ed. J. Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 227-50.

Elliott, J. H., *El Conde-Duque de Olivares: el político en una época de decadencia,* tr. T. de Lozoya, Barcelona, Crítica, 1990.

Étienvre, J. P., «Pour une histoire de la métaphore politique (quelques suggestions, une singularité et deux exemples)», en *Littérature et Politique en Espagne aux Siècles d'Or,* ed. J.-P. Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 11-27.

Ettinghausen, H., «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* coord. S. Fernández Mosquera. Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 225-59.

Ettinghausen, H., «Quevedo ante dos hitos en la historia de su tiempo: el cambio de régimen de 1621», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,*

ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 83-109.

Ettinghausen, H., «Estilística y política: Quevedo y Almansa ante el cambio de régimen de 1621», en *Littérature et Politique en Espagne aux Siècles d'Or,* ed. J. P. Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 151-62.

Filgueira Valverde, J., «Nuevos documentos para la historia del patronato jacobeo», *Boletín de la Real Academia Gallega,* 14, 1924-1925, pp. 189-96, 216-22, 240-44 y 292-300.

García de Paso, J. I., «El problema del vellón en *El chitón de las tarabillas*», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 323-62.

Granada, Fray L. de, *Los seis libros de la Retórica Eclesiástica o de la manera de predicar,* Madrid, Rivadeneyra, 1879, BAE, vol. 11, pp. 466-642.

Isócrates, *Epístola segunda a Filipo II de Macedonia,* en *Discours,* ed. bilingüe (griego-francés) E. Brémond, Paris, Les Belles Lettres, 1972, vol 4, pp. 207-13.

Isócrates, *Epístola segunda a Filipo II de Macedonia,* en *Discursos,* tr. J. M. Guzmán Hermida, Madrid, Gredos, 1979-1980, vol. 2, pp. 297-302.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Juárez, E., *Italia en la vida y obra de Quevedo,* New York, Peter Lang, 1990.

Justino, *Epitoma Historiarum Philippicarum,* ed. O. Seel, Stuttgart, Teubner, 1972.

Justino, *Epítome de las «Historias Filípicas» de Pompeyo Trogo,* tr. J. Castro Sánchez, Madrid, Gredos, 1995.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura,* tr. J. Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966-1969, 3 vols.

Maravall, J. A., «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo (Una revisión)», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 69-131.

Martínez Conde, F. F., *Quevedo y la monarquía (Un modelo de Rey),* Madrid, Endymion, 1996.

Peraita, C., *Quevedo y el joven Pelipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.

Quevedo, F. de, *Carta del rey don Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles,* en *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 784-91.

Quevedo, F. de, *Discurso de las privanzas,* ed. E. M. Díaz Martínez, Pamplona, Eunsa, 2000.

Quevedo, F. de, *El chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.

Quevedo, F. de, *Epistolario completo de Quevedo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Quevedo, F. de, *Execración contra los judíos,* ed. F. Cabo Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1993.

Quevedo, F. de, *La Fortuna con seso y la Hora de todos,* ed. L. Schwartz, en *Quevedo. Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, tomo 2, pp. 561-810.

Quevedo, F. de, *Lince de Italia u zahorí español,* ed. I. Pérez Ibáñez, Pamplona, Eunsa, 2002.

Quevedo, F. de, *Memorial por el patronato de Santiago,* en *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 855-79.

Quevedo, F. de, *Mundo caduco,* ed. J. Biurrun Lizarazu, Pamplona, Eunsa, 2000.

Quevedo, F. de, *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Atlas, 1946 y 1951 (Madrid, 1852 y 1859, BAE, 23 y 48).

Quevedo, F. de, *Política de Dios,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.

Quevedo, F. de, *Su espada por Santiago,* en *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, pp. 450-501.

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.

Quintiliano, *Institutio Oratoria,* ed. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980, 7 vols.

Redondo, A., (ed.), *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles,* Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.

Rey, A., «Los memoriales de Quevedo a Felipe IV», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 257-65.

Rey, A., «Concepto de nobleza y visión de la guerra en la obra de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo,* ed. I. Arellano y J. Canavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 133-60.

Rey Castelao, O., *La historiografía del Voto de Santiago,* Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

Rhetorica ad Herennium, ed. G. Achard, Paris, Les Belles Lettres, 1989.

Riandière la Roche, J., «Corps politique et corps mystique dans la *Politica de Dios* de Quevedo», en *Le corps comme métaphore dans l'Espagne des XVIe et XVIIe siècles,* ed. A. Redondo, Paris, Publications de la Sorbonne, 1992, pp. 115-33.

Roncero López, V., *Los «Grandes anales de quince días». Edición y estudio,* Madrid, Universidad Complutense, 1988.

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

Roncero López, V., *El humanismo de Quevedo: filología e historia,* Pamplona, Eunsa, 1999.

Ruiz de la Cuesta, A., *El legado doctrinal de Quevedo. Su dimensión política y filosófico-jurídica,* Madrid, Tecnos, 1984.

Schwartz, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1983.

Vaíllo, C., «Imágenes matemáticas y economía del discurso en la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo», en *Littérature et Politique en Espagne aux Siècles d'Or,* ed. J. P. Étienvre, Paris, Klincksieck, 1998, pp. 393-407.

Quevedo lector de Malvezzi

Mercedes Blanco
Université Charles-de-Gaulle (Lille III)

La varia fortuna de Malvezzi escritor

Entre los hombres de letras italianos que ejercieron una acción significativa en la evolución literaria e intelectual de Quevedo[1], se cuenta el marqués Virgilio Malvezzi. Noble boloñés muy afecto, por tradición de familia y por elección propia, a la causa de la monarquía hispánica, es conocido en España por su actividad en el gobierno madrileño durante los años 1636-1646, en calidad de colaborador y publicista de Olivares, historiógrafo real, diplomático en Londres y Bruselas, miembro de los consejos de Guerra y Estado[2].

Escritor famoso en sus días, traducido a las principales lenguas europeas y al latín, celebrado en Italia, Inglaterra y España, Virgilio Malvezzi no ha sido de los literatos seiscentistas mejor tratados por la historia literaria. Lo que se explica quizá por su adhesión ferviente a la causa hispánica, largo tiempo desacreditada en Italia, y por la crítica negativa que sufrió, ya en el XVII, como corruptor del estilo y cultivador de una prosa afectadamente lacónica. Estas críticas fueron lanzadas desde el campo del «clasicismo» o «barroco moderado» romano (en dos textos de Daniello Bartoli y Agostino Mascardi)[3]; y, más mordazmente, desde Francia y con la perspectiva del llamado clasicismo francés[4].

La opinión francesa, que hacía de Malvezzi, escritor italiano, un paradigma del «mal gusto» español, expresada con brutal sar-

[1] Ya lo indicó Mérimée, 1886, pp. 224-25 y 345, lo volvió a proponer López Grigera, 1982, y lo recuerda Isasi, 1992.

[2] Para la biografía de Malvezzi, ver Brändli, 1964, Calef, 1967 y Belligni, 1999.

[3] Ver Raimondi, 1961.

[4] Ver Colomer, 1991.

casmo en tiempos de la guerra hispano-francesa, se fue volviendo matizada y condescendiente al finalizar el siglo. El caso es ejemplar de la indisoluble mezcla de disensiones políticas y estéticas en el gran conflicto que dividió a Europa en el segundo tercio del XVII. Si Malvezzi hubiera sido pro-francés, probablemente su estilo hubiera sido juzgado con mayor simpatía; aunque, a la inversa, cabe pensar que su hispanofilia fue, si no motivada, al menos corroborada por sus preferencias estilísticas. Con buenos o malos modales, los críticos franceses, desde Guez de Balzac al Padre Bouhours, dictaminaron que Malvezzi debía ser considerado un mal escritor, fruto de la imitación de modelos inferiores, de los autores de la Edad de Plata, Tácito, y sobre todo los «españoles» Lucano y Séneca. Era ejemplo insigne de la impotencia a la que estaba abocado quien, afectando brevedad de frases y claúsulas, se empeñase en prodigar antítesis violentas, argucias sofísticas, metáforas alambicadas, frívolas paradojas, pueriles adivinanzas y observaciones rebuscadamente sutiles. Estas opiniones, que nadie rebatió desde una posición de fuerza, ganaron en Europa un dominio casi absoluto, coincidiendo, no por casualidad, con el eclipse de la potencia hispánica y con la preponderancia francesa. Caducó además la constelación cultural a la que Malvezzi pertenecía, el neoestoicismo y el tacitismo, las especulaciones sobre la razón de Estado, el análisis moral de la relación de los hombres al poder, la anatomía del estadista, y su declinación en grandes figuras, el príncipe, el tirano, el fundador de ciudades o de repúblicas, el privado. La lección que en Malvezzi pudieron aprender los llamados «moralistas» y los memorialistas franceses del *Grand Siècle,* o los moralistas ingleses, fue tal vez infravalorada.

Privados de su asidero cultural y juzgados con inmerecida saña como obras de arte, los libros de Malvezzi cesaron de editarse, y fueron recubiertos de una capa de olvido desdeñoso o de incomprensión, que los hizo ilegibles desde finales del XVII en adelante. Su exhumación progresiva comenzó con unos trabajos de Croce[5] en los años 30, continuó en los años 60 con un fundamental ensayo de Raimondi, «Polemica intorno alla prosa barroca», una sólida y concisa monografía de Rudolf Brändli[6], y una muy documentada edición de uno de los inéditos historiográficos por Donald L. Shaw[7]. En los últimos diez años ha resurgido con pujanza el interés por nuestro escritor y se han publicado dos obras de Malvezzi, el *Ritratto del privato politico cristiano*[8], y el *Davide perseguitato*[9], una

[5] Croce, 1930 y 1931.
[6] Brändli, 1964.
[7] Malvezzi, *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV,* ed. Shaw.
[8] Malvezzi, *Ritratto del privato politico cristiano* (1635), ed. Doglio.
[9] Malvezzi, *Davide perseguitato,* ed. Aricò.

edición de su correspondencia con Fabio Chigi[10], y otra de su correspondencia con su sobrino Sforza Pallavicino[11], un libro de Eleonora Belligni, *Lo scacco della prudenza,* que estudia en profundidad su trayectoria intelectual[12], otro de Silvia Bulletta, *Virgilo Malvezzi e la storiografia classica*[13], que publica la inédita *Vida de Numa,* y una decena de interesantes artículos. Varios investigadores trabajan actualmente en su importante epistolario inédito y en sus «novelas» políticas, como suele llamarlas la crítica italiana.

La obra de Malvezzi vista desde España

Malvezzi gozó en España de gran autoridad e influencia. Sus obras publicadas en Italia, los *Discursos sobre Cornelio Tácito,* el *Rómulo,* el *Tarquino,* el *David perseguido,* el *Retrato del privado político cristiano,* escritas en la fase anterior a su venida a España, entre 1622 y 1635, el *Alcibiades* y el *Coriolano,* publicadas después de su vuelta a Bolonia, en 1648, fueron pronto traducidas al castellano, incluso por varios traductores distintos, o en varias ediciones[14]. Además, fue atenta y apasionadamente leído por Quevedo, como vamos a tratar de precisar, y por Gracián, por hablar solo de figuras de primera fila. En palabras de Gracián, Malvezzi «junta el estilo sentencioso de los filósofos con el crítico de los historiadores, y hace un mixto admirado: parece un Séneca que historía y un Valerio que filosofa»[15]. Malvezzi es uno de los personajes del *Criticón,* uno de los doctos e ingeniosos que, en la penúltima crisi, especulan para descubrir a Felisinda, para alzar el velo que cubre en nuestro mundo a la idea de felicidad. Fue en suma Virgilio Malvezzi uno de los escritores que Gracián había releído y de quienes era capaz de aprender a pensar y a escribir.

Por estas razones, a las que debe sumarse el impulso decisivo que dio al desarrollo español del género de la biografía política[16], Malvezzi pertenece no solo al barroco italiano, sino a la literatura de la España áurea, aunque nunca llegara a dominar perfectamente el castellano, y aunque las pocas obras historiográficas que conocemos a través de textos españoles, hayan sido redactadas en

[10] Crisafulli, 1990.
[11] Carminati, 2000.
[12] Belligni, 1999.
[13] Bulletta, 1995.
[14] Estas traducciones, poco o nada estudiadas hasta hoy, exceptuando naturalmente la traducción del *Rómulo* por Quevedo, son parte del tema de una tesis francesa en preparación, la de Alexandra Danet. Ver Simón Díaz, 1965, e Isasi, 1992, pp. 30 y ss.
[15] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* ed. Correa Calderón, vol. 2, p. 251.
[16] Género al que está dedicando una tesis Agnès Delage, actualmente becaria de la Casa de Velázquez.

italiano, y traducidas o al menos revisadas por otra mano que la suya[17].

Sin embargo, desde el lado hispánico, es poco lo que se ha hecho hasta hoy acerca de Malvezzi, y el descrédito secular que ha pesado sobre la literatura barroca, y que fue alzado hace tiempo en lo que respecta a un Góngora, un Quevedo o un Gracián, sigue tal vez teniendo incidencia en el tratamiento apresurado, mal informado, y no pocas veces despectivo que se le da en España a su figura[18]. Con algunas afortunadas excepciones, entre las que destaca por su influencia y difusión la obra de John H. Elliott[19], el interés de los españoles e hispanistas por él ha sido escaso, y el prejuicio contra él profundo. Gregorio Marañón, en su biografía de Olivares, trata a Malvezzi, sin la menor prueba, como un trepador dispuesto a cualquier bajeza y un «adulador asalariado»[20]. José Simón Díaz, en un artículo sobre las traducciones de Malvezzi en España, expresa su asombro de que un autor que hoy nos parece tan poco interesante haya tenido tan gran fortuna[21]. En fechas más recientes, Pablo Jauralde Pou menciona varias veces a Malvezzi en su biografía de Quevedo, pero no dice nada de él fuera de tacharlo de «personaje estrafalario»[22], y de dedicar una línea a la información de que Quevedo tradujo «primorosamente» el *Rómulo*[23].

[17] Parece improbable que Malvezzi haya sido capaz de redactar perfectamente en español, si se tiene en cuenta que la «Carta del desprecio de la dignidad» que envió al Conde Duque para consolarlo de su caída, ya muy al final de su estancia en España, se presenta como traducida al castellano por dos secretarios, Alonso de Guevara y Francisco de Hoces. Ver Colomer, 1997. Sin embargo, según me comunica Clizia Carminati, hay muchos papeles autógrafos suyos en Bologna que están en castellano.

[18] Hay que señalar sin embargo unos cuantos trabajos valiosos. Carmen Isasi ha dedicado a la traducción quevediana del *Rómulo* una edición crítica (Quevedo, *El Rómulo,* ed. C. Isasi), y un muy riguroso *Estudio linguístico-estilístico de «Il Romulo» de Malvezzi en la traducción de Quevedo.* También ha editado la primera redacción de *La libra* (Isasi, 2002), y está dirigiendo un proyecto de edición multilingüe de las obras de Malvezzi. Agradezco a la profesora Isasi estas últimas informaciones y la generosidad con que me envió, a petición mía, sus trabajos. También agradezco al profesor Jorge García López el envío de un artículo que me llegó con este ensayo ya terminado, y en que presenta muy útiles «apuntes» sobre la cuestión del laconismo y sobre la deuda de Gracián con Malvezzi (García López, 2001). Recientemente, Carlos Vaíllo, en trabajos preparatorios a su edición del *Marco Bruto,* ha investigado acerca de Malvezzi como «fuente» de Quevedo. Ver Vaíllo, 2000 y 2003.

[19] Malvezzi es una figura importante en el tratamiento por John H. Elliott de un problema original que le interesa especialmente: determinar el estilo (literario) que caracteriza el ejercicio del poder en la época de Felipe IV. Ver Elliott, 1994.

[20] Citado por Brändli, 1964, p. 25: «El marqués Virgilio de Malvezzi, italiano de Bolonia, dispéptico, alquilable o vendible, escritor melifluo y habilísimo trepador [...] Adulador asalariado de Felipe IV y de Olivares».

[21] Simón Díaz, 1965.

[22] Jauralde Pou, 1999, p. 745.

[23] Jauralde Pou, 1999, p. 613.

Me atrevo a conjeturar que el escaso interés de los españoles, aparte de manifestación residual de una incomprensión hacia el Barroco, podría ser fruto de una natural antipatía hacia los hombres y las cosas de un período de su historia marcado por el declive, o tal vez sería más justo decir por una derrota que parece haber sido acelerada o agravada por los esfuerzos para evitarla. Pese a la revisión de prejuicios seculares a que nos obliga el esfuerzo de los historiadores, Felipe IV o su valido Olivares no gozan de buena fama popularmente, y el éxito de una película tan aberrante como *El rey pasmado* (1991) inspirada en un libro no menos absurdo de Torrente Ballester, me parece claro síntoma de esta impopularidad, hecha en parte de ignorancia y en parte de justificado rencor por la España que llegaron a representar. Por lo mismo, difícilmente gozará de simpatías un personaje como Malvezzi, adicto incondicional del Conde Duque de Olivares, que puede escribir frases como la siguiente:

> Veo una Monarquía que toma las armas siempre en favor de la Fe y defensa de la justicia. Veo los pueblos de esta extendida y noble provincia de España llenos de piedad y religión; de donde me hallo obligado a entender que tal vez puede ser que Dios parezca su contrario, mas no que lo sea, y que en la sazón que lo parece, ejercita, no castiga: pues mereciendo que todo les suceda prósperamente, la adversidad, que se les interpone, se ha de creer materia para ejercitar la virtud y campo en que probar el valor[24].

Tales profesiones de fe, incluso escritas por un extranjero, y sobre todo escritas por un extranjero, suenan o han sonado mucho tiempo a oídos españoles como expresiones de santurronería o indicios de descarada adulación. Sin embargo, a quien intenta leer a Malvezzi sin prejuicios no se le escapa que su adhesión era todo lo sincera y honesta que puede serlo una adhesión política, y que no mintió deliberadamente, aunque pudo usar las legítimas armas de la retórica[25]. Ciertamente le movieron, como a cualquiera, deseos de mejorar su fortuna, y los apuros financieros y los conflictos con la corte romana tuvieron parte en su decisión de acudir a Madrid a petición del Conde Duque, pero su ambición

[24] *La libra de Grivilio Vezzalmi traducida del italiano en lengua castellana. Pésanse las ganancias y las pérdidas de la monarquía de España en el felicíssimo reynado de Filipo IV el Grande,* 1639, p. 7.

[25] El mismo Malvezzi sostiene que, si bien es ridículo pretender engrandecer las cosas pequeñas, es en cambio útil y legítimo exaltar, mediante la amplificación, las acciones de mediana importancia: «E agevole l'aggrandire l'opere colle parole; la verità coll'apparenza, e non è dannoso. Si obliga da se medesimo il Principe a cose maggiori delle già fatte, se non le vuol far minori delle già credute. L'accrescere le attioni che sono picciolissime muove il riso, e da nome di vano. L'aiutar le mediocri, conduce all'ammiratione, e da grido immortale» (*Il Romulo,* Bologna, Clemente Ferroni, 1629, p. 62).

nunca fue rastrera ni su actitud servil, como lo indica entre otras cosas su fidelidad a Olivares después de su caída, y a su memoria después de su muerte.

El arte de la sorpresa

Por culpa tal vez de los prejuicios señalados, no es del dominio común que Malvezzi fue un escritor de gran fuerza, un prosista singularmente intenso. No en vano escribía Gracián que «en el *Rómulo* y el *Tarquino* en la profundidad, en la concisión, en la sentencia deja atrás muchos poemas»[26]. Posiblemente fuera también un escritor para pocos («A pocos» dirigía Quevedo el prólogo de su traducción del *Rómulo*). Sus libros son bellísimos, aunque haya en ellos páginas tributarias de doctrinas médicas o astrológicas (las de Cardano, por ejemplo) ya desfasadas tal vez en el XVII, y que tienen un módico interés de curiosidad histórica. Los valores estéticos de su obra no son solo cuestión de laconismo, es decir de agudeza, armoniosa brevedad de cláusulas y períodos, economía de nexos, de metáforas y de epítetos, sino que residen también en un delicado sentido de la sorpresa. ¿Qué más sorprendente que el movimiento final del *Rómulo*? Allí, después de haber afirmado que Rómulo, hombre afortunado por excelencia, también tuvo suerte por haber muerto de repente antes de conocer la vejez, deriva inesperadamente a un encomio de la muerte donde se leen cosas como estas:

> Non è miglior cosa nell'universo, di quella, che è la peggiore negl'individui. La base sovra la quale ergendosi questo colosso del mondo palesa le sue bellezze è la morte. Ella è la parte la più grave del concerto, ove stanno appoggiate tutte le consonanze dell'universo[27].

Estas reflexiones, no triviales en la forma ni en el fondo, deben ser relacionadas con una postura, que tal vez merezca llamarse filosófica, característica de Malvezzi y que, nunca enunciada como tal, orienta a menudo su pensamiento. Consiste en afirmar la radical bondad de la naturaleza (independientemente de su relación con el Creador), una naturaleza cuyas ocultas y potentes razones desbordan y superan la racionalidad parcial fundada en la perspectiva del individuo, o la de los intelectuales[28]. De ahí que exalte

[26] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* ed. Correa Calderón, vol. 2, p. 198.

[27] Malvezzi, *Il Romulo,* 1629, p. 98. En la traducción de Quevedo, *El Rómulo,* ed. Isasi, p. 98: «No hay mejor cosa en el universo que aquella que es la peor en el individuo: la basa, sobre la cual levantándose este coloso del mundo descubre sus hermosuras es la muerte. Ella es la parte más grave del concierto donde están apoyadas todas las consonancias de este mundo».

[28] Demostrarlo sería una tarea larga y compleja, que, por lo que sé, no ha sido emprendida, puesto que casi nadie se ha tomado en serio a Malvezzi como

la especie frente al individuo, y que considere la generación, y las mujeres que son sus agentes, como idénticas a la misma vida. Concuerda con este postulado general la original opinión de Malvezzi acerca del pueblo, cuyas ideas y actitudes suele considerar más racionales, precisamente por más naturales, que la de las élites socio-políticas, como lo haría unos años más tarde Blaise Pascal en algunos de sus textos más impresionantes. Ahora bien, Quevedo rara vez adopta ideas parecidas, por mucho que admire el estilo y la sabiduría del marqués, y, al llegar a traducir las reflexiones de Malvezzi sobre la muerte, probablemente desconcertado por un pensamiento que no coincide con los lugares comunes senequianos, se salta un párrafo y lo sustituye por una frase cuyo significado es contrario a lo que dice el texto original[29]. El italiano escribe:

> Bisogna vivere considerando, che si dee sempre vivere, e non che si dee una volta morire: L'anima, che è quella che intende, non ha mai a discorrere della morte, perche non muore mai, e se l'anima si separa da questa consideratione, non la può temere il corpo, che non la conosce; come quegli, che per mezzo della contemplatione è cadavero, inanzi che fia morto[30].

Quevedo reemplaza todo esto por una frase incolora y un pensamiento trillado: «Conviene vivir considerando que se ha de morir».

Pero además, el libro no concluye con estas reflexiones, ya de por sí casi demasiado elevadas para su propósito mundano. Por rapidísima transición, se llega a un último párrafo en que aparece por primera vez la primera persona –exceptuando el prólogo y el exordio, que ocupan las diez primeras páginas del libro– con efecto sublime. Suena así este final en la traducción de Quevedo, en este caso fiel:

---

pensador, aunque posiblemente valdría la pena hacerlo. Señalemos sin embargo que Belligni, 1999, analiza con gran sutileza y atención su pensamiento político.

[29] Isasi, 1992, ha hecho un trabajo filológico minucioso para determinar qué versión de la obra había traducido Quevedo. De hecho, la única versión impresa era por entonces la *princeps,* de 1629, pero hay motivos para creer que circularon versiones manuscritas antes de esta primera edición. Ahora bien, muchos de los descuidos que le fueron reprochados a la traducción de Quevedo (Gendreau, 1977, pp. 222-24) coinciden con versiones deturpadas comunes a una serie de ediciones italianas. De lo que deduce Isasi, convincentemente, que no hubo tales descuidos, y que Quevedo tradujo probablemente un texto que se apartaba de la *princeps* y que debió conocer el manuscrito. Ella ha tratado de reconstruir este texto, que incluye en su tesis. Ahora bien, en el pasaje que comentamos, no hay discrepancia entre este texto reconstruido y el de la *princeps,* que reproduzco. Hubo pues deformación deliberada de este pasaje por parte de Quevedo, significativa en una traducción escrupulosamente fiel.

[30] Quevedo, *El Rómulo,* ed. Isasi, p. 99.

> Digamos pues: No os amo, Señor, solo porque me habéis criado; antes volveré a la nada por vos. Ni os amo porque me prometéis la visión bienaventurada de vuestra divina esencia; antes iré de mi voluntad al infierno por vos. No os amo, mi Dios, por temor de mal, que si es vuestra voluntad, yo le apeteceré como sumo bien. Os amo porque sois todo amable, porque sois el mismo amor[31].

Es inevitable la perplejidad del lector ante esta súbita irrupción de una confesión «quietista» de puro amor divino, en un ensayo político, de ambiente y tema pagano, dedicado al hombre de acción por excelencia. Este efecto de violenta elevación, que lleva de las más profanas consideraciones sobre el interés, «ética del mundo», que «nació con el universo»[32], a la espiritualidad más enrarecida y exigente, no deja de armonizarse de modo tácito y extraño con el misterioso final de la vida de Rómulo, arrebatado en una oscura nube que oculta tal vez el asesinato, o tal vez la apoteosis. Sin duda porque fue sensible a la eficacia de este final, Mártir Rizo intentó emularlo en su *Rómulo* mediante la majestuosa peroración sagrada que concluye su texto:

> Oh Señor inmenso, que en el Jordán y en el Tabor hablasteis para dar a conocer a vuestro Hijo unigénito, que en su muerte no hicisteis movimiento alguno, porque bastaba la Cruz para manifestar y declarar quién erais. Vos que os halláis en todo lugar, que sois invocado de los fieles, que visitasteis a Jeremías en el lodo, a Daniel en el lago de los leones, que hicisteis de un pesebre un palacio, de un Tabor un Olimpo, de un Calvario un Paraíso, haced del lecho de mi muerte un trono de vuestra misericordia[33].

Nos topamos con una sorpresa similar, aunque de distinto calibre, en el *David perseguido* (1634). El libro es el comentario aforístico de la historia del joven David hasta su llegada al poder y en él oímos constantemente la voz impersonal del análisis político y del aforismo moral. Una sola vez, usando el «yo», el autor designa su persona y nos permite asomarnos a su intimidad con algo que, en términos de Gracián, sería una observación sublime, o un dicho

[31] Quevedo, *El Rómulo*, ed. Isasi, p. 99.

[32] Malvezzi, *Il Romulo*, 1629, p. 21: «L'interesse comincia nel sublime concavo lunare e penetra anche nelle basse capanne de gl'humili pastori. Egli nacque coll'Universo, per mantenere, e poi distruggere l'Universo. Egli è l'Etica del Mondo, penetrata anche nelle parti solide».

[33] Mártir Rizo, *El Rómulo*, ed. Maravall, p. 178. El efecto está menos conseguido, como suele ocurrir en las imitaciones, porque su ornato retórico y erudito, además de tener algún pormenor algo torpe, le quita sublimidad, y porque la sorpresa es menor, ya que a lo largo del libro aparecía el tema religioso.

heroico[34]. Dejando de adoctrinarnos, habla como héroe y víctima de una turbia historia de calumnias y traiciones:

> Nausea [la malignità] coloro che l'ascoltano, presso i quali nel voler far danno altrui, si perde la propria riputazione. Ma pure si ascolta, e perché si ascolti, e come si adoperi, non lo so e non lo voglio ne insegnare ne imparare. Ho per tanto infame questa professione che, se contemplassi i modi di esercitarla, mi chiamerei reo nel tribunale della dabbenaggine. L'insegnare di malignare è una gran malignità, in me sarebbe anche una gran pazzia. Arroterei quel ferro che tante volte mi ha percosso e diventerei maestro d'una professione che non ho mai, se non passivamente, praticata[35].

Quevedo y la fama del «Romulo»

Quevedo debió de admirar enormemente estas cosas, este manejo sobrio del *ethos* y del *pathos,* estos golpes de efecto, tal vez porque no era capaz de ellos, aunque fuera capaz de otras muchas cosas de las que Malvezzi era incapaz, y de ahí su cálido homenaje al que llama, en la dedicatoria del *Rómulo* al duque de Medinaceli, «el docto y profundo y elegante y nobilísimo Virgilio Malvezzi». Por el año 1631 en que Quevedo redactaba esta dedicatoria, Malvezzi solo había publicado sus *Discorsi sopra Cornelio Tacito,* en 1622, y el *Romulo* del 1629, obras que no manifestaban con especial evidencia, ni en el texto ni en su paratexto, la adhesión de su autor a la causa hispánica. Por ello, y porque era todavía un autor poco conocido fuera del círculo de sus amigos de Bolonia, Siena o Roma, nunca reeditado ni traducido, no es probable que el Conde Duque albergara por aquel entonces intenciones de hacerlo venir a Madrid. Quevedo no estaba pues cortejando a nadie o siguiendo el ejemplo de nadie al escribir su apasionado elogio del autor y del libro. Aunque, según conjetura Jorge García López[36],

[34] Véanse los discursos XXX y XLIII de la *Agudeza y arte de ingenio.* A propósito de «las observaciones sublimes y de las máximas prudenciales», Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* ed. Correa Calderón, vol. 2, p. 168, escribe: «Parecerá esta, obra más del juicio que del ingenio, pero de entrambos participa. Hay unas verdades realzadas, así por lo substancial como por lo extraordinario, cuya observación es acto relevante de la capacidad».

[35] Malvezzi, *Davide perseguitato,* ed. Aricò, 1997, p. 107. «La maledicencia da naúseas a los que la oyen, con quienes, mientras se trata de hacer daño a los demás, se pierde la propia reputación. Y sin embargo se le da oídos y por qué se le da oídos y cómo se debe manejar, no lo sé y no quiero ni enseñarlo ni aprenderlo. Tengo esta profesión por tan infame que si especulara sobre la manera de ejercerla, me tendría por reo en el tribunal de la hombría de bien. Enseñar a decir mal es una gran malicia, y en mí sería también una gran locura. Afilaría aquel hierro que me ha golpeado tantas veces y me haría maestro de una profesión que nunca he practicado sino pasivamente» (traducción mía).

[36] García López, 2001.

la difusión del *Romulo* italiano en la corte madrileña fue rápida, como parece atestiguarlo su posible influencia en un texto de Saavedra Fajardo escrito en 1630, *Razón de estado de Fernando el Católico,* la traducción de Quevedo parece haber partido de una decisión espontánea. Con ella, Quevedo lanzaba y marcaba con una fuerte impronta la fortuna de Malvezzi en España. Al menos así lo dice, en los preliminares del libro, el juicio del «doctor Jerónimo Pallés», en lenguaje florido pero no por ello mendaz:

> Con mejor estrella nació Rómulo para las plumas que para el reino, pues en Italia le escribió el marqués Virgilio Malvezzi, y en España le traduce don Francisco de Quevedo Villegas. Acompañan su vuelo en la eternidad dos plumas que desacompañadas de otras hacen efecto de alas.

También el prólogo de *El Rómulo* (1633) de Juan Pablo Mártir Rizo es testimonio significativo del papel determinante jugado por Quevedo en la fortuna española de Malvezzi. Mártir Rizo reconoce haber escrito el libro para alzar el reto lanzado por Quevedo a quien pretendiese emular al boloñés.

> La alabanza con exceso que vi dar a un grande ingenio al *Romulo* del Marqués Virgilio me dio a mí motivos para escribir su vida, por ver si había en España quien la pudiese igualar, porque según el parecer de la persona que digo, ni aun en el mundo se podía hallar obra que compitiese con la suya [...] Dirán algunos que ha sido exceso escribir yo materia que ha tratado tan gran varón, con aprobación de tantos grandes ingenios, y ahora mejorada con la traducción de don Francisco de Quevedo, que le habrá dado nuevo lustre en nuestro idioma[37].

Los epítetos de «nobilísimo» y «elegante» que servían de arco triunfal al nombre de Malvezzi en la dedicatoria de Quevedo, no eran de cortesía, habían sido cuidadosamente pensados y expresaban el juicio que le merecía, no el hombre, a quien no es probable que conociera por entonces, ni el título de marqués, que difícilmente lo deslumbraría, sino el escritor. Para un personaje tan ocupado y ambicioso como Quevedo, dedicar tiempo a la traducción de un libro reciente, en prosa toscana, poco menos que transparente para todo español medianamente culto de entonces, solo tenía sentido como una afirmación de incomparable excelencia. Era la imposición a sí mismo de una disciplina, de un aprendizaje estilístico[38], y a los demás de un nuevo modelo. La dedicatoria lo

[37] Mártir Rizo, «Prólogo enviado a Frey Lope de Vega Carpio», *Norte de príncipes,* ed. Maravall, p. 117.

[38] Lo que concuerda con la conclusión del análisis estilístico comparativo de Carmen Isasi. Ver Isasi, 1992, p. 277: «En lo que se refiere al ornato, se puede concluir pues que se mantiene la riqueza del original en el manejo léxico lograda

confirma, no solo por lo que dice –que el libro es una joya, y que la mayor gloria de Rómulo es haber sido descifrado y resucitado por el marqués– sino por el modo en que lo dice, en un hábil pastiche, sin intención satírica, del estilo de Malvezzi. Quizá el rasgo más prominente de Quevedo sea su excepcional capacidad para recrear el habla ajena, sin perder por ello su personalidad. Este prólogo, apretado tejido de antítesis y de conceptos por correspondencia, es una prueba patente de que el traductor había aprendido la manera de Malvezzi, o para hablar en términos quevedianos, que Malvezzi se le había revestido, y que podía practicar su estilo, desde luego exagerando su artificio y forzando su agudeza, pero con gran brillantez.

Quevedo era para entonces lo bastante famoso para que su traducción, la primera de la veintena de versiones de Malvezzi a las lenguas europeas, lanzara en España a un escritor todavía confidencial (y por cierto quince años más joven que él). Hay que interpretar la traducción como parte de una estrategia de Quevedo, que es inseparablemente búsqueda de prestigio personal, e investigación de nuevas posibilidades de expresión, de experiencias literarias. Lograba así quedar inscrito en la memoria de las letras, como miembro de un triumvirato de fundadores del llamado «estilo político», dejando en la sombra a Mártir Rizo, que por sus traducciones de Pierre Mathieu, y su precoz cultivo de la biografía política, hubiera sido un fundador posible[39]. Así lo establece el prefacio a un libro de Juan Francisco Fernández de Heredia, *Trabajos y afanes de Hércules: floresta de sentencias,* publicado en Madrid en 1685:

> Esta misma forma de elocución se ve observada por Pedro Mathei, coronista del Rey Cristianísimo Enrico IV, en todas sus obras históricas; por el Marqués Virgilio Malvezzi en su *Romulo,* y otros escritos que venera Italia, y por don Francisco de Quevedo en su *Marco Bruto* que goza nuestra España[40].

Malvezzi como maestro del ensayo

También perdura la memoria de esta estrecha asociación de Quevedo y Malvezzi en el interesante texto satírico de Francisco

---

por repeticiones y contrastes, así como la especial agudeza en el manejo de la *distinctio,* del oxymoron y de la metáfora combinada. Se mantiene igualmente el uso reiterado del isocolon, que reproduce en la traducción la *concinnitas* conseguida por la simetría y equilibrio de las claúsulas».

[39] *La vida de Mecenas* y *La Vida de Séneca,* de Mártir Rizo, son anteriores al *Romulo* de Malvezzi. Ver sobre este autor y estas obras la introducción de Maravall en Mártir Rizo, *Norte de príncipes y vida de Rómulo.*

[40] Brändli, 1964, p. 43.

Manuel de Melo, *Hospital das letras*. En este libro, vemos a Quevedo, en compañía de Lipsio, Boccalini y el Autor (el mismo Melo) repasar las «enfermedades» que afectan el mundo de las letras y buscarles remedio. Por dos veces se menciona a Malvezzi, y por dos veces se le atribuye a Quevedo una estrecha amistad con el Marqués, a quien defiende de las imputaciones que le hace «Lipsio»: excesivo laconismo, «poner el caso al servicio de la sentencia» y no la sentencia al servicio del caso, y finalmente adulación, acusación que, dicho sea de paso, es natural en un portugués, adversario de la política centralizadora del Conde-Duque[41].

Pero ¿en qué consistía la sustancia de este libro traducido por Quevedo, este *Romulo,* que abriendo una etapa decisiva en la carrera de Malvezzi, daría la pauta de los libros sucesivos, desde el *Tarquinio Superbo* (1632) hasta el *Coriolano* (1648)? Si se recorren los cuarenta y siete fragmentos, todos sacados de los seis libros de semblanzas políticas, que publicó Croce en su antología «Politici e moralisti del seicento»[42], bajo el título de *Pensieri politici e morali,* sin tener en cuenta su inserción en los libros a que pertenecen, puede parecer que las cualidades de Malvezzi escritor se limitan a la redacción de frases redondas o de perfectos párrafos, piezas miniatura de una bella prosa. Como otros varios escritores italianos y españoles del seiscientos, Malvezzi puede parecer un mero cultivador del estilo lacónico, estilo caracterizado por el predominio de construcciones paratácticas, en las que el isocolon, la repetición y la antítesis compensan la ausencia de subordinaciones. Sus obras, rapsodia de reflexiones más o menos brillantes, saltan de un tema a otro sin ningún orden perceptible. En el hilo de un relato presentado de modo escueto, abstracto, impersonal, se engarzan consideraciones, comparables en forma y extensión a los aforismos del *Oráculo* de Gracián. A primera vista, no importa demasiado el pretexto, ya sea el reinado de Rómulo o el de Tarquino contados por Tito Livio, la carrera de Olivares relatada por el

[41] Colomès, ed. de *Hospital das Letras* de Francisco Manuel de Melo, 1970, p. 139: «LIPSIO: Ja sei que o dizeis pelo Marco Bruto que escrevestes, regrado pela pauta do vosso amigo, Marques Virgilio; livro è que todo o homem sesudo se pode prezar de o haver feito». Ver también p. 145: «AUTOR: Pois que nos dizeis, agora, em ordem a saúde desse nobilíssimo engenho de Itália? LIPSIO: Digo-vos que o Bolonhes tem altos pensamentos, porporcionados a seu profundo saber. Passando, porém, ao modo prtico de explica-lo, quanto foi louvável em desterrar a tediosa prolixidade dos italianos, foi repreensivel no sincopal estilo que abraçou; donde, de ordinario gemem apertados so conceitos, calçando muito menos pontos de palabras do que seus pés pediam, para se fazerem práticos e inteligíveis ao juízio comum dos homens, para quem se escreve. O Rómulo, Tarquino e David têm a sabida doeça deste Marqués. QUEVEDO: E que tal? Porque eu, sempre que os vi, me pareceram de saude perfeita».

[42] Croce, 1930.

conde de la Roca[43], el acceso de David al poder narrado por el *Libro de Samuel,* o las vidas de Alcíbiades y Coriolano, siguiendo a Plutarco[44]. Glosando como por libre asociación motivos del relato escogido, «ponderándolos» o haciendo «reparo sobre ellos», en el orden en que figuran en la fuente, Malvezzi puede hablar de cualquier cosa: del motivo por el cual los leves defectos hacen más preciada la belleza (*Alcíbiades*), del valor terapeútico de la música (*David perseguido*), de la peligrosa elocuencia femenina (*David perseguido*), de cómo la calidad del ánimo, el valor o el dolor, se imprime en los vestidos (*Tarquino el Soberbio*), de la confusión indeseable entre la ternura y la debilidad (*Retrato del privado político cristiano*), de la inconveniencia de fundar ciudades en parajes estériles (*Rómulo*), de la cobardía del suicida (*Tarquino el Soberbio*), de la necesidad de someter las leyes políticas a una constante revisión y adaptación (*Retrato del privado político cristiano*), y, en resumidas cuentas, de todo lo que se le ocurre o le apetece.

Estas consideraciones difícilmente podrán llamarse digresiones, porque todo el libro está compuesto de ellas. La cohesión de los motivos narrativos que componen la vida del personaje epónimo se da por supuesta, queda fuera del libro como algo que ya viene dado en la fuente, como un *datum* y no un *constructum.* Son muy escasos los momentos en que el glosador agrupa varios motivos, vuelve atrás, recapitula o anuncia lo que está por venir. El libro se desagrega en breves secuencias que corresponden a las glosas de cada motivo narrativo seleccionado en la fuente, y cada secuencia se cierra sobre sí misma como una especie de poema o de «estrofa» en prosa[45]. De ahí que parezca intuitivamente acertada la comparación, propuesta por Gracián, de esta escritura con la de un poema. Por lo demás, esta manera de escribir tiene mucho en común con el arte epistolar de tipo senequiano. La forma «desatada», el *ordo neglectus,* podrían recordar las *Epístolas a Lucilio,* pero sin exhortaciones, admoniciones o reprensiones, o las epístolas de Justo Lipsio, pero sin apenas referencias a la persona y la intimidad del autor. Son cartas sin destinatario y sin emisor. Como sucede en las primeras obras de Gracián, lo personal en ellas es el

[43] Juan Antonio Vera y Figueroa (conde de la Roca), *Fragmentos históricos de la vida del Conde de Olivares* (Madrid, 1628). Este interesante texto, del que depende claramente el de Malvezzi, fue publicado por Antonio Valladares en *Semanario Erudito,* vol. 2, 1787, pp. 145-296.

[44] El título común que llevan estos dos últimos libros da cuenta exactamente de su propósito y su estructura y podría aplicarse también a los cuatro primeros, *Considerationi con occasioni di alcuni luoghi delle vite di Alcibiade e di Coriolano.*

[45] Como me hace observar Clizia Carminati, que está dedicando una serie de estudios acerca de Malvezzi y su entorno, las biografías del compatriota y compañero de generación de Malvezzi, Giovan Battista Manzini, se presentan todas como «istoria e osservazioni».

estilo, y el lector es invitado a entrar en ellas no como discípulo, sino como maestro.

Si dejamos aparte su obra historiográfica oficial, por cierto inacabada e incompletamente editada, en sus libros más personales, nacidos de la propia inspiración, Malvezzi jamás hace obra de historiador. No le interesa ni poco ni mucho establecer los hechos tal como fueron, o pudieron ser, no le importa lo más mínimo que la loba que amamantó a Rómulo fuera una loba o «una mujer que por sus costumbres se le parecía»[46], ni le interesa, como a Tito Livio, saber si los doce lictores de que se dotó Rómulo proceden de los doce buitres que se le aparecieron en el Monte Palatino cuando tomaba los augurios para decidir de su dominio sobre la futura Roma, o si se inspiran de una institución etrusca[47]. Hasta le trae sin cuidado saber si Rómulo desapareció por medios sobrenaturales, arrebatado al cielo como Hércules y oculto por una nube como Edipo, o si, en versión más política y menos mitológica, lo mataron los mismos senadores, como, según cuenta Livio, llegaron a sospechar los escépticos[48] (aunque por supuesto, no le cabía en este caso ni siquiera vacilar entre las dos posibilidades). Estos datos son para él un apoyo del discurso, cuya firmeza es independiente de su improbable veracidad. Procede exactamente igual en el *Ritratto del privato politico cristiano* con la biografía del Conde Duque, comentando datos sobrios e incontrovertibles, verbigracia, que su padre fue embajador en Roma, que estudió Leyes en Alcalá, que rehusó la privanza la primera vez que el rey se la ofreció, etc. Que el dato sea fantástico, verosímil o rigurosamente documentado, puede importarle por razones pragmáticas, pero no afecta a la estructura de su discurso.

En el caso de Rómulo como en el de Olivares, Malvezzi hace obra de poeta en sentido aristotélico, no de historiador. Dicho de otro modo, no se preocupa por el referente del relato que comenta, sino por su sentido, exactamente como si interpretara un mito, pero con el respeto que merecen los mitos todavía vivos. No me refiero por supuesto a su sentido histórico, el significado que pueda tener la leyenda de Rómulo para la antropología cultural, sino de su sentido para él, Malvezzi, en el momento de la escritura, y para todos siempre. Por ello sus biografías han sido comparadas con obras dramáticas o pictóricas[49], y es cierto que hay tal vez más en común entre su *Coriolano* y el *Coriolano* de Shakespeare, entre su David y los *David* de Caravaggio, que entre estas obras y las fuentes de que derivan.

[46] Quevedo, *Rómulo,* ed. Isasi, p. 52.
[47] Livio, *Ab urbe condita,* I, VIII.
[48] Livio, *Ab urbe condita,* I, XVI.
[49] Ver Avellini, 2000 y Belligni, 1999.

En esta perspectiva poética, Rómulo y el Conde Duque, héroes de dos libros escritos a distancia de seis años, son contemporáneos entre sí, como son contemporáneos entre sí, dentro del mismo libro, Alcíbiades y los ineficaces traidores Wallenstein y Enrique de Beerg, y como son coétaneos, por el estilo que habitan y comparten, los *David* de Caravaggio[50], su San Mateo y sus músicos y jugadores de naipes.

Contrariamente a la mayoría de los escritores políticos de su tiempo, y al mismo Gracián en *El político don Fernando,* Malvezzi no siente la necesidad de agrupar varios ejemplos históricos en torno a una máxima, a título de ilustración, contraste o prueba. Lo hace con cierta frecuencia en los dos últimos libros, prácticamente nunca en los cuatro primeros, los únicos que pudo leer Quevedo. El ejemplo único, ya sea histórico o legendario, pero siempre tomado de un texto canónico que narra la vida de un personaje, no está ahí para probar el aforismo, sino para ocasionarlo. El aforismo no necesita de pruebas externas, ni deductivas, ni inductivas y reposa en su propia evidencia interna, la evidencia de la agudeza, la evidencia que le dan la vibración de una fórmula y el dinamismo de la meditación.

De «Rómulo» a «Marco Bruto»

El *Marco Bruto* de Quevedo, cuya primera versión parece haberse comenzado en el año en que se concluye la traducción del *Romulo,* tiene un inconfundible aire de familia con los libros de semblanzas políticas de Malvezzi. El comentario del texto que sirve de base, ya sea Plutarco o Suetonio[51], no es por supuesto una discusión de los datos que ofrecen estas fuentes, ni tampoco un artificio para comparar los personajes y las situaciones del drama a otros personajes de tiranos, de conspiradores, de republicanos o de asesinos, con objeto de forjar por inducción unos preceptos prudenciales, aforismos políticos o máximas morales. Como ocurre en las «biografías» de Malvezzi, cada motivo de la historia sirve de plataforma para detenerse a considerar, dirigiendo la atención y afilando el ingenio, el funcionamiento de lo humano, en una pers-

[50] Belligni, 1999, compara, tal vez demasiado insistentemente, a Malvezzi con Caravaggio. Pero las referencias a la pintura a propósito de su obra no están fuera de lugar. Los frontispicios de Malvezzi fueron diseñados por un pintor tan famoso y solicitado como Guido Reni, de quien era aficionado y amigo el escritor. El mismo Malvezzi coteja muy sutilmente la historia con la pintura en el prólogo de una de sus obras (*Introduttione al racconto de'principali successi accaduti sotto il comando del potentissimo rè Filippo Quarto*. Libro Primo, Roma, per gli eredi del Corbelletti, 1651) y las referencias a la pintura abundan en muchos de sus textos y muestran sin lugar a dudas que era en la materia no solo aficionado, sino entendido (ver a este propósito Colomer, 1990 y 1997).

[51] La relación del *Marco Bruto* con sus fuentes ha sido estudiada por Gendreau, 1977, por Martinengo, 1998a, y por Vaíllo, 2000 y 2003.

pectiva analítica más bien que normativa. Esta consideración es inseparablemente «moral» y política, ya que una y otra «ciencia» tienen por objeto la lógica de las acciones y de los afectos, aunque la segunda solo se interese por acciones y afectos decisivos para el devenir de la colectividad.

Por lo demás, como lo ha mostrado Alessandro Martinengo[52], no pueden considerarse como añadidos postizos las dos secuencias finales del libro y en especial la dedicada a presentar y comentar unas cartas de Fernando el Católico. Estas cartas documentan la desconfianza del monarca aragonés hacia el Gran Capitán y las medidas drásticas que tomó para asegurarse de la rebelión o traición que de él temía. De ahí un posible paralelo entre el caso hipotético de un César que hubiera prevenido la conspiración de Bruto, y el de Fernando el Católico sospechando una conspiración del Gran Capitán. Se trata en uno y otro caso de cómo ha de habérselas el soberano con la traición potencial de un famoso militar, de un héroe carismático. El episodio de Fernando el Católico se inscribe en un hueco de la aventura de Marco Bruto, completa la meditación sobre su figura y la de César, situándose en una encrucijada del drama, y experimentando mentalmente una posible alternativa a lo que sucedió, examinando un universo posible. Para cubrir esta alternativa, nada mejor que recurrir a Fernando el Católico, fundador, como César, de una gran monarquía, pero que, contrariamente a César, no necesitó morir para fundarla. El perfecto político supo impedir que el gran soldado se convirtiera en traidor, aplicando el principio caro a Quevedo[53] según el cual de poco sirve castigar los crímenes y es mucho mejor evitar que se cometan[54], como lo hizo el mismo Marco Bruto encomiablemente en una ocasión[55]. Fernando el Católico y el Gran Capitán pueden hacer las veces de César y Bruto porque el sentido de la acción, considerada al nivel en que interesa dramáticamente, poéticamente, es independiente de cuestiones de fecha y ambiente histórico.

Parece claro que la estructura del *Marco Bruto,* las opciones fundamentales que presidieron a su escritura, fueron inspiradas por el ejemplo de Malvezzi. El parentesco es ante todo una cuestión de método compositivo, de punto de vista y de estilo, lo que no excluye las coincidencias temáticas e incluso los puntos de contacto verbales. Poco después de traducir el *Rómulo,* Quevedo debió de leer el *Tarquino el Soberbio,* publicado en el mismo año

[52] Martinengo, 1998, pp. 79-90.

[53] Y que podría tener su origen en el *De clementia* de Séneca (ver Vaíllo, 2003, p. 227).

[54] Ver Ruiz de la Cuesta, 1984, libro particularmente atento a esta doctrina de Quevedo.

[55] Quevedo, *Vida de Marco Bruto,* ed. Buendía, p. 925.

que la traducción quevediana, y dedicado a la vida del tirano por antonomasia, que naturalmente acaba con el heroico tiranicidio cometido por Lucio Junio Bruto[56]. Una contraposición evidente une la «tragedia» de Tarquino, que abre la república romana, y la tragedia del asesinato de César por Marco Bruto, que le da fin, correspondencia inscrita «misteriosamente» o «ingeniosamente» en el nombre y la estirpe de ambos tiranicidas, y que hace obligatoria la comparación de ambos asuntos, ya en la historiografía romana. El paralelo de Marco y Junio Bruto interesaba en una perspectiva política: ¿por qué, luchando ambos en condiciones similares, siendo ambos ejemplos de indomable valor e integridad, movidos por el sacrosanto principio de la libertad romana, triunfa el uno, estableciendo la república, y fracasa el otro, abriendo camino al principado de Augusto? Ya en su obra primeriza, muy distinta de las demás, *Discorsi sopra Cornelio Tacito,* Malvezzi le dedica un discurso al «Parallelo fra la congiura di Marco Bruto contro Cesare e quella di L. Bruto contra Tarquinio; dal quale si può conoscere, per qual cagione l'una producesse la libertà, e l'altra la tirannia»[57], y otro, que lleva el número 36, a la cuestión de «perché la Città di Roma dalla potenza regia di Romolo si ridusse alla libertà sotto Tarquinio, e da quella d'Augusto, non le fu mai possibile il sottrarsi della servitù»[58]. Quevedo alude posiblemente al primero de estos discursos[59], cuando se dispone a tratar el problema de «por qué, contrastado por Junio Bruto Tarquino que reinaba, se siguió la libertad de la república que se pretendía, y contrastado Julio César que aun no había empezado a reinar por Marco Bruto, no solo no se continuó la libertad de que se gozaba, sino que se estableció el dominio que se temía»:

[56] Livio, *Ab urbe condita,* I, LX.

[57] Compárese el razonamiento bien estructurado, y de tipo casi escolástico, llevado a cabo por Malvezzi en este ejercicio de juventud, y su tratamiento fulgurante del tema en versiones posteriores. Ver *Discorsi sopra Cornelio Tacito del conte Virgilio Malvezzi, al serenissimo Ferdinando II Gran Duca di Toscana,* pp. 22-25. Tal vez debamos retener un pasaje, que pudo ser observado por Quevedo, p. 22: «Primeramente, dove là fu mostrato al popolo l'utile della libertà, qua Antonio con una eloquentissima oratione leggendo il testamento di Cesare, nel quale lassava grandissimo donativo al Popolo, gli fece conoscere quanto era più utile per loro il tiranno. Secondariamente, dove là i parteggiani furono amazzati, qua furono lasciati vivi. Terzo, dove in quella furono mandati eserciti contra la linea de' Tarquinii, acciòche non potessero impadronirsi di Roma, qui furono dati gli eserciti ad Augusto, che potesse più facilmente rendersene padrone. Non si maravigli adunque alcuno, se dove l'animo era eguale, il successo non fu eguale per la differenza, ed inegualità degli accidenti»

[58] Malvezzi, *Discorsi sopra Cornelio Tacito,* pp. 269-77.

[59] Ver una discusión sobre la identidad del autor al que alude Quevedo en Vaíllo, 2000, p. 405. Carlos Vaíllo examina la posibilidad de que se trate de Maquiavelo, de Boccalini, o de Malvezzi, y se inclina por este último.

> [En este punto] discurrió doctamente uno de los mayores ingenios de Italia. Dejo de traducirle, no porque desestimo su discurso, sino porque la vida que escribo me dicta diferentes causas[60].

En el *Tarquino,* Malvezzi discute naturalmente los méritos y deméritos de Junio Bruto, como Quevedo discute en su *Marco Bruto* los de su émulo y sucesor. Diagnostica en un curioso pasaje que Junio Bruto debió de tener un temperamento melancólico. Así lo delataría su capacidad de ocultar perfectamente un hombre interior, disimulando largo tiempo su verdadero carácter y designios, ambiciosos y vengativos, bajo la máscara del carácter opuesto, la estulticia[61]. Junio Bruto, como un buen dramaturgo trágico, no se revela como sagaz y profundo, quitándose la máscara de la locura, hasta el momento del desenlace, el que precede a los aplausos. Es más difícil hacerse el loco que ser sabio, y Bruto, que «de este arte era maestro», acompaña «la agnición con la peripecia».

Quevedo no recoge la metáfora teatral de Malvezzi pero sí el violento contraste entre la apariencia y la verdad en ambos Brutos: el uno, Junio, sabio con máscara de tonto, y el otro Marco, tonto con máscara de sabio[62]. Para Marco Bruto, universalmente aclamado por sus letras, virtudes, estudios, sabio gobierno y glorias militares, tan eminentes prendas se tornan motivos de escarnio y mofa cuando, al sonar la hora de la acción, la hora de la verdad, lleva al desastre a sí mismo, a los que le habían confiado el destino de la república, y a la misma república, comprando con sangre no la victoria, sino un crimen inútil. Para un político, es tonto por definición todo lo que no conduce al éxito, lo que aparta del poder al partido que uno defiende. Nada menos apropiado que la ostentación de ciencia para hacerse escuchar políticamente, para inspirar confianza a la multitud[63]. No es la ferocidad que aterroriza, ni la amable e indulgente sabiduría, lo que el pueblo desea y

[60] Quevedo, *Vida de Marco Bruto,* ed. Buendía, p. 969.

[61] Malvezzi, *Il Tarquinio superbo,* p. 95: «Non vi era altra nube, che quella dell'humor negro di Bruto, che potesse occultare i raggi del sole d'un intelletto grande. Ogn'altro, che un'humor malinconico, o non haviebbe differita longo tempo la vendetta, o l'havrebbe per sempre dimenticata».

[62] Quevedo, *Vida de Marco Bruto,* ed. Buendía, pp. 970-71.

[63] Malvezzi, *Il Tarquinio superbo,* en *Opere del sig. Marchese Virgilio Malvezzi,* 1662, p. 175: «Aiuta assai Bruto l'opinione, che si haveva della sua stolidezza. Stimano portento il sentir parlar cosi bene uno, che non credevano sapesse quasi parlare. La sua voce ricevette allhora tanta più forza, di quanta maggior debolezza era prima riputata. Non sospettano artificio in persona, che giudicano ne puri naturali. Quegli huomini, che sono creduti di gran sapere, quegli hanno per inimico il loro sapere, ò non si ascolta quello che dicono, ò non si discorre di quello che si ascolta. Ogni parola fà un ombra. Le dimostrationi si credono inganni del sapere, e non forza della verità, quasi che la scienza fossi un gioco di mani che faccia travedere».

respeta en sus dirigentes, sino la fortaleza, de la que espera su defensa[64]. Esta clase de especulaciones puede hallarse en ambos autores, a veces de modo expreso, otras veces en trazos ligeros, a penas insinuados. Pero es significativo de su distinto temperamento que Malvezzi escoja un héroe que pasa de la oscuridad a la gloria, y Quevedo, un personaje trágico que, una vez desenmascarado, linda con lo grotesco, como un rey de carnaval.

Virgilio Malvezzi volverá al ejercicio retórico de comparar a los dos Brutos, en su *Coriolano* de 1648, y es probable, casi seguro, que para entonces había leído el *Marco Bruto* de Quevedo, publicado en Madrid cuatro años antes, cuando él residía todavía en esta ciudad. En el *Coriolano,* Malvezzi defiende que una prolongada educación de tipo literario no es conveniente en un estadista, y asevera que Marco Bruto falló por exceso de ciencia y de refinamiento, lo que él mismo reconoció y lamentó en el momento de su muerte. Entre el carácter del tiranicida y la suavidad y mansedumbre que traen consigo las humanidades hay una insuperable incompatibilidad. La naturaleza fiera y varonil de Marco Bruto, que hizo posible el asesinato, fue contrariada y no cancelada por las delicadezas de la literatura, que le indujeron a portarse demasiado elegantemente con un adversario tan peligroso como Marco Antonio[65]. De esta combinación de códigos mutuamente excluyentes procedió su estrepitoso fracaso. A quien haya leído el *Marco Bruto* de Quevedo, no se le ocultará que estas reflexiones de Malvezzi en el *Coriolano* concuerdan (aunque sin coincidencia literal) con el análisis quevediano de su figura.

Pero estas consideraciones sobre el carácter de uno y otro héroe son baladíes, si se las compara con el peso de las cuestiones políticas planteadas mediante la comparación de ambos dramas históricos. ¿Qué es lo que el pueblo desea con más fuerza y en cuyo nombre va a otorgar su adhesión a un dirigente político, a un gobernante o a un revolucionario? ¿La libertad? ¿O su mero nombre y apariencia? ¿O más bien un paternal despotismo que lo proteja de la inseguridad, de la miseria y de la opresión de los poderosos? ¿O acaso el lado al que se inclinará el pueblo depende de su particular naturaleza, variable según climas, costumbres o épocas, que va instintivamente en busca de un régimen acorde con

[64] Ver Malvezzi, *Coriolano* en *Considerationi con occasione di alcuni luoghi elle vite di Alcibiade e di Coriolano,* pp. 11 y ss.

[65] Malvezzi, *Coriolano,* en *Considerationi,* p. 4: «L'educatione, quando è contraria alla natura, se introduce il suo carattere, di rado cancella affatto quella, che ha ritrovato, mitigandola piuttosto che vincendola. Il soggetto fatto base di due contrarii, già operando conforme alla natura, già all'educatione, opera con movimenti opposti e con l'inegualità si perde. Se tutto molle era Marco Bruto, non imprendeva l'atrocità del fatto; se tutto rozzo, lo conseguiva felice».

ella?[66] La problemática, y el tipo de argumento esgrimido, son obviamente muy cercanos en uno y otro escritor.

Además de estas y otras afinidades temáticas y doctrinales, pueden espigarse en el *Marco Bruto* de Quevedo coincidencias literales con las obras de Malvezzi, que no parecen casuales. Enumerarlas sería fastidioso, pero veamos un par de ejemplos.

En las primeras páginas del *Romulo,* a propósito de la madre del héroe, Rhea Silvia, escribe Malvezzi:

> Sono le donne stromenti da far perdere i Regni. Ei non è adatto rimedio maritarle ad huomini quieti, purché sieno elle feroci, etc.[67]

La primera glosa al texto de Plutarco, en el *Marco Bruto* de Quevedo, comienza del siguiente modo:

> Mujeres dieron a Roma reyes y los quitaron. Diolos Silvia, virgen deshonesta; quitolos Lucrecia, mujer casada y casta. Diolos un delito, quitolos una virtud. El primero fue Rómulo; el postrero Tarquino. A este sexo ha debido siempre el mundo las pérdidas y la restauración, las quejas y el agradecimiento[68].

El *Marco Bruto* celebra con elocuencia la sabiduría de los antiguos romanos, que supieron premiar los mayores servicios con recompensas valiosísimas que no cuestan nada, y que por lo tanto no empobrecen el erario público:

> La sabiduría romana, que tuvo por maestro a su pobreza para premiar la virtud y la valentía, labró moneda con el cuño de la honra: batiola en el aire, y sin empobrecerse del oro y la plata, tuvo caudal para satisfacer a los generosos y a los magnánimos. Puso asco para los premios ilustres en los metales, el verlos empleados en hartar ladrones y pagar adulterios y facilitar maldades, falsear leyes y escalar jueces. Por esto, aquellos padres condenaron la plata y oro a precio desautorizado de almas vendibles y de vidas mecánicas. Honraron con unas hojas de laurel una frente; dieron satisfacción con una insignia en el escudo a un linaje; pagaron grandes y soberanas victorias con las aclamaciones de un triunfo; recompensaron vidas casi divinas con una estatua: y para

[66] Malvezzi, *Il Tarquinio Superbo,* en *Opere del sig. Virgilio Malvezzi,* p. 137: «Egli è degno di por mente, come le forme de gli stati ricercano la materia disposta, ne tanto la trovano, che vi s'introducono. Non sono gli huomini, che costituiscono i Principati, ma una certa natura, o forza d'interesse, che quantunque non conosciuta, non lascia loro ritrovar quiete, fino che non gli conduce, dove hanno magior proportione, in quella guisa, che avvenir suole a gli elementi, che non sapendo ove vadano, condotti da un natural istinto, non ritrovano mai quiete, per fino, che non arrivano a quel luogo, che, benché fosse loro naturale, non conoscevano».

[67] Malvezzi, *Il Romulo,* 1629, p. 13.

[68] Quevedo, *Vida de Marco Bruto,* ed. Buendía, p. 921.

que no decaeciesen de prerrogativas de tesoro los ramos y las yerbas y el mármol y las voces, no las permitieron a la pretensión, sino al mérito[69].

Esta misma cuestión había sido discutida, en parecidos términos, por Malvezzi en su «retrato» de Olivares:

Le ricchezze non sono il pagamento del valore, sono della fatica. Colui, che lo compra, l'avvilisce, colui, che lo vende, è di già avilito. La sua operatione produce il suo premio, perché produce l'honore, e chi l'ha, non può pretendere di più altro, ch'un segno di haverlo. Di questa qualità sono le grandezze, i titoli, gli ordini, gli habiti, di quest'erano le corone civiche, le collane, i trionfi degli antichi [...] Fu un tempo che il premiare non diminuì gli erari, e fu il più ferace di valorosi, perche all'hora vennero più premiati, che furono meno premiati. Era troppo gran prezzo l'honore, era solamente prezzo della virtù, ma quando quello, ch'era prezzo, cominciò ad haver prezzo, perdè egli la forza, fece perdere l'animo, e diventarono insieme mercenarii l'honore e'l valore, e gli huomini corsero più tosto a quelle richezze, che gli comprano, che a quelle qualità, che le acquistano[70].

Pero curiosamente está más cerca de la letra del *Marco Bruto,* la formulación malvezziana del mismo tópico en el *Coriolano,* libro que posiblemente deba algo a Quevedo, como hemos visto:

Già bastava per gli animi grandi una corona d'olivo, di quercia; un anello, una catena, una piuma, una banda, e per le maggiori cose il trionfo, e anche il non havere trionfato, dopo averlo meritato; e questo nello stesso tempo, ch'era necessario dividere ai soldati la preda, e al popolo, i campi[71].

[69] Quevedo, *Vida de Marco Bruto,* ed. Buendía, p. 922.

[70] Malvezzi, *Ritratto del privato politico christiano,* ed. Doglio, pp. 70-71: «Las riquezas no son el pago del valor, lo son de la fatiga. Aquel que lo compra, lo envilece, el que lo vende ya está envilecido. Su operación produce su premio, porque produce el honor, y quien lo tiene, no puede pretender nada más, sino una señal de que lo tiene. De esta calidad son las grandezas, los títulos, las órdenes, los hábitos; de esta eran las coronas cívicas, los collares, los triunfos de los antiguos [...] Hubo un tiempo en que el premiar no disminuyó los erarios y fue el más feraz en valerosos, porque entonces fueron más premiados, por el hecho de serlo menos. Era demasiado gran precio el honor, siendo premio solo de la virtud, pero cuando aquello que era precio empezó a tener precio, perdió él la fuerza, hizo perder el ánimo, y se volvieron juntamente mercenarios el honor y el valor, y los hombres corrieron antes a aquellas riquezas que los compran, que a aquellas cualidades, que los merecen».

[71] Malvezzi, *Coriolano,* en *Considerationi*..., p. 6: «Entonces bastaban para los magnánimos una corona de olivo, de roble; un anillo, una cadena, una pluma, una banda, y para las mayores hazañas el triunfo, y también el no haber triunfado, después de haberlo merecido; y esto en tiempos, en que era necesario dividir a los soldados el botín, y, al pueblo, los campos».

En una ocasión, la formulación de Quevedo acerca de la licitud del tiranicidio recuerda de bastante cerca, aunque invirtiendo su signo, un pasaje tomado de la oración por la que Giunio Bruto incita a los ciudadanos a matar al rey, en el *Tarquinio Superbo:*

> Il dire che i buoni principi si deono domandare a gli Dei, e quali si sieno sopportare, è un insegnamento per vivere, ma non per vivere bene. È da schiavi, e non da uomini liberi, riguarda più l'infingardagine, che l'onore dei soggetti[72].

Escribe Quevedo:

> El rey bueno se ha de amar; el malo se ha de sufrir. Consiente Dios el tirano, siendo quien le puede castigar y deponer, ¿y no le consentirá el vasallo, que debe obedecerle?[73].

Otros puntos de contacto menos directos son tal vez no menos importantes para la economía del *Marco Bruto*. Malvezzi, pese a su impecable severidad, tiene el buen tino de dejar un leve resquicio para el erotismo en sus libros, un erotismo sombrío, de cariz sangriento y trágico, pero no por ello ineficaz. Sirva de muestra el desarrollo dado al episodio de las mujeres sabinas en el *Rómulo,* unas mujeres, que, amplificando el discurso de tipo más forense que les adjudica Tito Livio, dicen por ejemplo a sus padres y hermanos, refiriéndose a sus maridos e hijos: «Cortad estos brazos, que tantas veces han sido cadena de sus cuellos; pasad estos pechos que crían vuestros enemigos. Cancélense las injurias de los besos y de los abrazos con las heridas y la sangre, !oh más desdichadas en el ser vengadas que en el ser robadas!»[74]. Notas similares aparecen a propósito de la violación y el suicidio de Lucrecia en el *Tarquino,* o de Abigail en el *David.* Quevedo seguirá el ejemplo de estos libros desarrollando notablemente el episodio de Porcia, que, según su versión, por un extraño amor a su marido, se hiere mortalmente en el muslo para comulgar en su secreto, para merecer ser compañera suya y hacer del asesinato político una sangrienta venganza pasional[75].

La libertad del ensayista

La libertad con que discurre Malvezzi de tema en tema, mientras va construyendo una figura «histórica» a la que toma como material exegético, no como un objeto de indagación *per se,* re-

[72] Malvezzi, *Il Tarquinio Superbo,* en *Opere del marchese Virgilio Malvezzi,* p. 175.
[73] Quevedo, *Vida de Marco Bruto,* ed. Buendía, p. 961.
[74] Quevedo, *El Rómulo,* ed. Isasi, p. 84.
[75] Ver Martinengo, 1998b.

cuerda la prosa ensayística de Montaigne, otro autor favorito de Quevedo. Puede contarse a Malvezzi entre los cultivadores tardorenacentistas y barrocos del ensayo. Lo propio de estos escritores es dotarse de un acento personal, de un modo de expresarse suelto y nervioso, aparentemente descuidado, y que delata sin embargo una profunda incorporación de la cultura humanística. La maestría de un estilo inconfundible, a la vez atributo de un individuo, y signo del perfecto dominio de la lengua de todos, es el título que les permite tratar de todo lo humano y lo divino con autoridad, sin necesitar apoyarse en títulos ajenos, en una disciplina científica o filosófica reconocida, en citas expresas de autores, en una división sistemática de la materia, o en procesos explícitos de deducción de tipo silogístico o científico. Estos autores se autorizan a sí mismos, lo que requiere para ser admitido una combinación de gran cultura y de excepcional talento. De ahí que en los primeros ensayistas, quizá los mayores, el estilo sea de una brillantez casi demasiado uniforme, y la obra ensayística sea obra de madurez, o de toda la vida.

Quevedo, cuya ambición como escritor e intelectual era tan grande como su versatilidad y su talento, debió de querer apoderarse de un secreto que tal vez no estaba seguro de tener, una autoridad que residiera en el estilo, que no dependiera de alardes de ciencia, de erudiciones auténticas o postizas. Malvezzi, rompiendo radicalmente con los módulos de su primer libro, los *Discorsi sopra Cornelio Tacito,* que iba arropado de abundantes autoridades sagradas y profanas[76], se abstiene de toda cita, como lo hará Gracián, sin por ello dejar de ser «el docto y profundo», pero siendo por ello también el «elegante y nobilísimo». Las pocas veces en que cita, lo hace sin reproducción literal del texto, a menudo sin nombrar al autor a quien alude, y casi siempre para rebatir la autoridad que trae a colación, mostrando que no le intimidan las grandes sombras de Aristóteles, Plutarco o Tácito. No así Quevedo que por lo general necesita, salvo en las obras en que recurre al testimonio personal, como los *Grandes anales* y el *Lince,* hacer alarde de conocimientos librescos, de erudición recóndita o de modos escolásticos de discusión y razonamiento. Rara vez faltan en sus libros de tono grave citas latinas, y no pocas veces nos topamos con voces griegas o hebraicas. Solo se evade de esta costumbre y se atreve a hablar con su propia autoridad bajo la máscara de lo burlesco, adoptando una lengua aplebeyada y la pose del

[76] Diferencia con los libros ulteriores que salta a la vista y que se marca en la tipografía. En los *Discorsi,* alternan en cada página dos tipos de letra, uno para las citas, largas y numerosas, en latín casi todas, y otro para el texto, en italiano. Cada margen lleva como mínimo tres o cuatro referencias eruditas. En los demás libros, a partir del *Romulo,* desaparece por completo ese dispositivo tipográfico, y no hay ni una palabra en latín.

bufón o del jaque. Tal vez la más evidente excepción a esta regla sea el *Marco Bruto,* la obra en que claramente aplica la lección aprendida traduciendo a Malvezzi. En la *Vida de Marco Bruto,* Quevedo yuxtapone sentencias. Nunca desarrolla formalmente un argumento, pocas veces apoya la sentencia en algo que no sea su misma formulación enérgica y lapidaria, lo que significa prescindir en lo posible de alegaciones de textos o autores[77]. Cuando cita a Malvezzi –si es que de él se trata–, es para declarar que no piensa seguir su discurso, y ocultando su nombre bajo la ambigua perífrasis, «uno de los mayores ingenios de Italia». Sin embargo se muestra en este aspecto menos radical que su modelo y no renuncia del todo a la respetabilidad del historiador y del humanista. De ahí su traducción y amplificación de una controversia de Séneca el Viejo, y la sección preliminar en que recoge opiniones sobre el personaje de Bruto en ocho autores antiguos, medievales y modernos.

Además de obtenerse por la evacuación de autoridades ajenas, la libertad ensayística excluye un orden premeditado y cerrado, que el escritor se impondría a sí mismo, cortando de antemano el vuelo de su propia meditación. Pero no excluye un orden de tipo musical, basado en la jerarquía entre un tema dominante y temas secundarios, y en un juego de repeticiones y variaciones. Pese a cultivar lo que Gracián llamaba agudeza suelta, los libros de Malvezzi poseen una unidad procedente de una dominante temática. A mi entender, el *Tarquino,* por ejemplo, tiene un tema dominante o incluso una tesis central, que no podía aparecer en un libro mucho más escolar como los *Discorsi sopra Cornelio Tacito.* La noción de tiranía como la de libertad son cuestionables y relativas. Desde el punto de vista aristocrático, que predomina en los anti-

[77] Carlos Vaíllo ha estudiado en dos artículos las fuentes del *Marco Bruto* (ver Vaíllo, 2000 y 2003). En el segundo de estos artículos, hace un recuento de los autores citados por Quevedo: Plutarco (en otras vidas que la de Marco Bruto), Homero, Cicerón, Bruto, Tito Livio, Juvenal, Quinto Curcio, Erycius Puteanus, el astrólogo Sixto a Hemmingen (p. 223). No son muchos, teniendo en cuenta que en casi todos los casos, cada autor es citado una única vez. Pero la finalidad del artículo es desentrañar lo que Vaíllo llama «fuentes antiguas y modernas escondidas», es decir pasajes que deben mucho a un autor (sin reproducirlo literalmente), al que Quevedo se abstiene de nombrar (entre ellos Justo Lipsio y Malvezzi). De hecho, es empresa difícil localizar todas estas «fuentes escondidas», puesto que para hallarlas todas, sería preciso no solo saberse el *Marco Bruto* de memoria, lo que es relativamente fácil, sino leer todo lo que había leído Quevedo, lo que es imposible. Vaíllo analiza muy oportunamente los probables motivos de este ocultamiento de autores. Creo que el principal motivo es de orden estético y epistemológico. Se trata de inventar una prosa ensayística, que ostenta la capacidad del ingenio para volar con sus propias alas, y la fuerza de convicción de un pensamiento que se vale de sus propios recursos, aunque después de haberse formado con numerosas y escogidas lecturas. Para el ensayista las «citas» ya no son fruto de una labor de búsqueda, no tienen alcance de prueba ni son motivo de ostentación. Cuando las incluye, deben parecer reminiscencias espontáneas y casuales, con valor más que nada estético.

guos historiadores y en la mayoría de los que escriben historia, se juzga tiránico todo gobierno que intente rebajar o controlar a los *optimates;* pero la libertad que invocan los republicanos, y que solo favorece a la élite socio-política, no aporta a la masa del pueblo beneficio alguno, y no pasa de ensalmo para adormecer a los incautos. Solo el formar parte de un pueblo armado, un pueblo de soldados, evitó a la plebe romana, durante el período republicano, una servidumbre peor que la que hubieran sufrido por parte de un monarca. Tarquino fue abandonado por el pueblo a la venganza de la aristocracia, no porque fue un «tirano», sino por carecer de inteligencia política y ser juguete de su propia ferocidad.

Del mismo modo, aunque el *Romulo* parece tejido de divagaciones sin orden determinado, divaga en torno a un problema nuclear: ¿en qué consiste un príncipe, un político afortunado? La respuesta que el libro propone puede reconstruirse: ser afortunado es ser como Rómulo, cometer solo los errores morales indispensables y muy pocos errores políticos, poseer un carisma innato, una ascendencia real, un valor que se prueba independientemente de esta ascendencia. Es saber imponerse como jefe manejando las bazas contrapuestas de la seguridad y de la novedad, de la diplomacia y de la guerra, de la ley y de la violencia. Es por último morir sin haber sobrepasado la madurez y de modo fulminante. La fortuna, contrariamente a lo que pensaba Maquiavelo, no es el antagonista de la virtud, es la expresión de un instinto, de una inspiración que forma parte de la persona, tanto o más que la virtud. Así lo dice un pasaje del *Rómulo,* en la traducción de Quevedo:

> ¿Por qué ha de ser alabanza en el hombre el atrevimiento y no la dicha? El no tiene más parte en el ser atrevido que en el ser afortunado. Puede ser que creamos que ella está fuera del hombre, porque no la vemos en el hombre, mas ella nace con nosotros, como las otras calidades; y si no es obra del entendimiento, a lo menos es cosa que mueve el entendimiento a mandar que obre cuando es tiempo de obrar: es una especie de entusiasmo. [...] Ella es un encanto del temperamento, como la retórica de la lengua, y se hace servir de todas las otras partes del hombre. Ella es llamada instable, no porque cesa de ser buena, sino porque cede a otra mejor[78].

El problema, y su solución, debían interesar a Quevedo, que, al final del *Lince de Italia,* escrito un año antes de la publicación del *Romulo,* y tres antes de que finalizara su propia traducción de este libro, escribía dirigiéndose a Felipe IV:

[78] Quevedo, *El Rómulo,* ed. Isasi, p. 96.

> Deseo, Señor, que reconozca el mundo vuestra buena ventura, más que vuestro poder; que la ruina es más ejecutiva en el príncipe desdichado, que en el tirano; porque de aquel desconfían y a este le temen; y Julio César para acreditarse alababa y ostentaba su fortuna y no su virtud. Señor, para los reyes solo hallo descanso en la buena dicha, que lo demás todo padece. Tan cerca está el amado del desprecio, como el aborrecido del odio: cuál es peor, los sucesos lo averiguan tarde[79].

Estos dos textos, que, aunque surgidos independientemente uno de otro, se hacen eco entre sí, responden ambos directa o indirectamente a Maquiavelo. Malvezzi refuta de modo deliberado el dictamen maquiaveliano según el cual los romanos merecen alabanza por su virtud y no por su fortuna, puesto que deben el imperio a su virtud y no a la buena suerte[80], y Quevedo rechaza no ya las conclusiones, sino la problemática popularizada por Maquiavelo. En vano se discutirá de si es preferible el temor o el amor inspirados por el Príncipe para mantener al pueblo en la obediencia[81]. De hecho, replica Quevedo, los dos son a cuál peor y la seguridad está solo en la buena dicha, en la buena ventura, que merece alabanza tanto o más que la virtud.

Inspirándose creativamente en Malvezzi, Quevedo supo dar al *Marco Bruto* una unidad de tipo musical, basada en una agrupación de temas dominantes y secundarios que se repiten y varían, y que se van trenzando hasta llegar a un climax[82], después del cuál vuelven los mismos temas, pero profundamente transformados o incluso invertidos. Los temas se agrupan en torno a las *dramatis personae*, Marco Bruto, César, Casio, Marco Antonio, Cinna, Porcia, unidos por un sistema de semejanzas y oposiciones.

Ecos malvezzianos en la obra de Quevedo

Lo dicho hasta aquí solo es una muestra del parentesco de ambos escritores. Algunas concordancias que se perciben leyéndolos en paralelo son resultado de una comunidad de época, de cultura, y tal vez de un fondo similar en la personalidad de ambos. Otras son fruto probable de la lectura de Malvezzi por Quevedo, y, en

[79] Quevedo, *Lince de Italia*, ed. Buendía, p. 899.

[80] Machiavelli, *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio*, II, I, «Quale fu più cagione dell'imperio che acquistarono i Romani o la virtù o la fortuna», ed. Sasso-Inglese, p. 292: «Molti hanno avuta opinione, e in tra' quali Plutarco gravissimos scrittore, che'l Popolo romano nello acquistare lo imperio fosse più favorito dalla fortuna che dalla virtù [...] La qual cosa io non voglio confessare in alcuno modo, nè credo ancora si possa sostenere».

[81] Machiavelli, *Le prince*, XVII, *De crudelitate et pietate et an sit melius amari quam timeri, vel et contra*, ed. Fournel-Zancarini-Inglese, pp. 142-53.

[82] No puedo detenerme aquí en un análisis del *Marco Bruto* que corroboraría estas afirmaciones. Ver los excelentes estudios de Roig-Miranda, 1974, de Riandière la Roche, 1976, y de Martinengo, 1998.

algún caso particular, de Quevedo por Malvezzi. Hemos visto que Quevedo tal vez deba a la experiencia de la traducción del *Romulo* la libertad ensayística que se permite en el *Marco Bruto* y de que carecen otras obras suyas. Ciertamente, la primera parte de *Política de Dios,* escrita mucho antes de que Quevedo leyera a Malvezzi, interpreta el Evangelio con gran libertad, que muchos encontraron más atrevida que edificante. Pero se trata de la libertad «santa» del profeta o del apóstol, no de la libertad del ensayista apoyada en la singularidad de su voz y de su estilo. En *Política de Dios,* Quevedo cita relativamente pocas autoridades, y no recarga su prosa con andamiajes didácticos porque habla o finge hablar en nombre de la verdad evangélica. Aspira a ser, lo mismo que en la «Epístola satírica y censoria», el trueno de la Sabiduría que es «pregón y amenaza» para los reyes, la boca por donde pasa la verdad revelada profiriendo «palabras para su desengaño»[83].

Los efectos de la lectura de Malvezzi no se agotaron para Quevedo en el *Marco Bruto.* La «biografía» de San Pablo, escrita en la cárcel de León, sigue pautas ya trazadas en este libro, con un comentario esencialmente político[84] de un texto narrativo canónico, en este caso, los *Hechos de los Apóstoles.* El paso de lo profano a lo sagrado es similar al operado por Malvezzi entre sus dos primeros libros, que siguen a Tito Livio, y el *Davide perseguitato,* basado en el *Libro de Samuel.* Sin embargo, San Pablo es una figura demasiado crucial en materia teológica, aunque solo sea por su papel estratégico en la controversia protestante, para ser tratada en modo libremente ensayístico. De ahí que Quevedo se apoye expresamente en autoridades, no solo los Padres de la Iglesia, sino autores recientes, como el jesuita italiano Tommaso Massucci, autor de una *Vita Sancti Pauli* publicada en 1618[85].

En la *Política de Dios* de 1635, completamente distinta de la primera parte, las páginas que comentan la historia de David en el *Libro de Samuel* coinciden en algún punto con el *David perseguido,* publicado un año antes. También la apología de la hegemonía española en Italia que desarrolla *La Hora de todos* concuerda, tanto en sus argumentos como en el modo de presentarlos, con las reflexiones de Malvezzi en el *Ritratto* y en la obra historiográfica, aunque ello no significa mucho, puesto que ambos escritores no hacen en este caso más que prestar su facundia a la doctrina oficial de la monarquía católica.

Hay fragmentos de *La Hora de todos* muy cercanos a otros de Malvezzi, y hacer su recuento tendría sin duda cierto interés. Por

[83] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Buendía, p. 596.

[84] Como lo muestra Valentina Nider en la introducción a su edición de este texto. Ver Quevedo, *La caída para levantarse,* ed. Nider, p. 94.

[85] Sobre las fuentes que sigue Quevedo, ver *La caída para levantarse,* ed. Nider, pp. 54 y ss.

ejemplo, en esta obra, un letrado, enfrentándose con un tropel de feministas que reclaman leyes favorables a las mujeres, dice lo siguiente:

> Decís que todas las leyes son contra vosotras; fuera verdad si dijerais que vosotras sois contra todas las leyes. ¿Qué poder se iguala al vuestro, pues si no juzgáis con las leyes, estudiándolas, juzgáis las leyes con los jueces, corrompiéndolos? Si nosotros hicimos las leyes, vosotras las deshacéis. [...] Un texto solo tenéis, que es vuestra lindeza: ¿cuándo le alegasteis que no os valiese? ¿Quién le vio que no quedase convencido?[86]

La clave de este pasaje reside en una correspondencia ingeniosa, que relaciona doble o triplemente las leyes con las mujeres: las mujeres se quejan de que las leyes, hechas por los hombres, les son perjudiciales; pero la verdad es que las mujeres son por naturaleza enemigas de la ley, ni la entienden ni la respetan. Por fin, metafóricamente la seducción de las mujeres es una ley, un texto, un entimema, que vuelve caducas las demás leyes y las tuerce a su arbitrio. Un agudo montaje de piezas similares se reconoce en este pasaje del *David perseguido* de Malvezzi (1634), aunque en él no se trata tanto de relacionar a las mujeres con sus antagonistas, las leyes masculinas, como con otro antagonista no menos poderoso, la retórica masculina:

> Hanno tanta forza le donne di persuadere che fu creduto l'istesso udirle ed esaudirle. Chi proibí loro l'insegnare, ebbe forse l'occhio non solamente alla difficoltà del sapere ma anche alla facilità del persuadere [...] Le loro lagrime sono i loro entimemi, la loro bellezza è la loro spada, dove non ecitano ad amore muovono a compassione, e tal volta meglio persuadono, perche non sanno persuadere[87].

La semejanza de ambos pensamientos hace que resalte la diferencia de talante de ambos escritores. Tanto su contexto como su desarrollo tienen tonalidades opuestas. Malvezzi no se aparta de una gravedad que oscila entre lo severo y lo galante. Quevedo vitupera, gesticula, y frente a la hermosa ferocidad del tropel de ménades, acaba reduciendo al letrado a la condición de títere, y su discurso a una confesión de impotencia:

> No lo hubo pronunciado cuando todas juntas se dispararon contra el triste doctor en remolino de pellizcos y repelones, y con tal furia le mesaron, que le dejaron lampiño de la pelambre graduada, que pudiera, por lo lampiño, pasar por vieja en otra parte.

[86] Quevedo, *La Hora de todos,* ed. Schwartz-Rey, p. 793.
[87] Malvezzi, *Davide perseguitato*, ed. Aricó, pp. 98-99.

Quevedo tiende a una retórica de tipo cínico, que usa de la vulgaridad provocativa, de la mordacidad jocosa, del improperio crudo, de todas las variedades del equívoco y del chiste, y en fin de la rudeza como máscara cómica, máscara a veces de una vertiginosa ambigüedad. Esta retórica en parte la aprendió en Luciano, en los epigramatarios, satíricos y comediógrafos antiguos, y en parte en una atenta observación del habla vulgar de su tiempo. En ello consiste la parte más personal, más vigorosa y tal vez más viva de su talento de escritor. El talento de Malvezzi no se presta a estas graciosas mímicas de la bajeza, es capaz a todo lo más de una doliente ironía, y tiene un registro menos extendido, que va de lo elegante a lo sublime. Por ello, comparado con Quevedo, puede resultar incoloro, remilgado y lánguido. De ahí el valor no solo anecdótico de las líneas que le dedica Quevedo a la persona de Malvezzi en una carta del 14 de mayo de 1637, a don Florencio de Vera y Chacón:

> El marqués Virgilio Malvezzi está encargado de escribir la historia de Su Majestad, Dios le guarde, y otra vez la de su Excelencia. Por ahora su ocupación es pedir de comer y curarse: que yo me río con él mucho, porque no bebe agua, que dice que le mata, ni vino porque le destruye, ni carne, porque no la puede digerir; ni pan, porque no le puede morder, y está tan flaco, que parece esqueleto de cohete, y admirándose de que yo como y bebo y tomo tabaco y chocolate[88].

Creo que esta carta da fe de un trato amistoso, de confianza, entre ambos hombres, entonces ya probablemente separados por sus posiciones políticas, trato que se explica con facilidad por el natural agradecimiento de Malvezzi a un escritor que había propiciado con su traducción su éxito en España. La actitud en que se pinta, con gracia, Quevedo frente al marqués, tiene algo de sanchopancesco frente al quijotismo del otro. Quijotismo de un italiano que no abandonará la causa de los españoles, la de un Olivares caído en desgracia y de una monarquía hispánica cuya situación bélica no deja de empeorar de modo inquietante desde los años 1638 y 1639, años en que precisamente Malvezzi asume sus funciones oficiales. Los vuelcos políticos de Quevedo, su aspereza crítica con un Olivares cada vez más acosado, que en parte obedecen a motivos intelectuales y políticos, podrían ser también fruto de un temperamento que exige los placeres de la vida, vino, tabaco y chocolate, y que lo incita a desviarse del lugar al que apuntan los tiros. Con poca fortuna o poca habilidad, como lo muestra el resultado. Pero eso ya es otra historia.

[88] Quevedo, *Epistolario completo,* ed. Astrana, p. 403.

Bibliografía

Avellini, L., «La biografia della ragion di Stato alla diagnosi psicodrammatica dell'uomo nel teatro sociale: Malvezzi rilegge Livio e Plutarco per il Conte Duca», *Antichi e Moderni. Suplemento anuale di Schede Umanistiche,* Bologna, 2000, pp. 47-75.

Belligni, E., *Lo scacco della prudenza. Precettistica politica ed esperienza storica in Virgilio Malvezzi,* Firenze, Olschki, 1999.

Bulletta, S., *Virgilio Malvezzi e la storiografia classica,* Milano, Istituto di Propaganda Libraria, 1995.

Brändli, R., *Virgilio Malvezzi, politico e moralista,* Basilea, Tipografia dell'USC, 1964.

Calef, F., «Alcune fonti manoscritte per la biografia di Virgilio Malvezzi», en *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* 144, 1967, pp. 71-98 y 340-67.

Carminati, C., «Il carteggio fra Virgilio Malvezzi e Sforza Pallavicino», *Studi secenteschi,* 41, 2000, pp. 337-429.

Colomer, J. L., «Un tableau littéraire et académique au XVIIe siècle, *L'enlèvement d'Hélène* de Guido Reni», *Revue de l'art,* 90, 1990, pp. 74-87.

Colomer, J. L., «L'Espagne et la France en guerre: Virgilio Malvezzi dans la polémique française sur le style coupé», *L'Âge d'Or de l'influence espagnole: la France et l'Espagne à l'époque d'Anne d'Autriche (1615-1666),* Montpellier, Editions Inter-universitaires, 1991, pp. 229-40.

Colomer, J. L., «*Dar a su magestad algo bueno*: Four Letters from Velázquez to Virgilio Malvezzi», *The Burlington Magazine,* 135, 1992, pp. 67-72.

Colomer, J. L., «Carta del desprecio de la dignidad: una epístola consolatoria inédita de Virgilio Malvezzi, al Conde Duque de Olivares», ed. J. P. Etiénvre, *Littérature et politique en Espagne au Siècle d'Or,* Paris, Klincksiec, 1997, pp. 377-92.

Colomés, J., *Le dialogue «Hospital das letras» de don Francisco Manuel de Melo. Texte établi d'aqués l'édition princeps et les manuscrits, variantes et notes,* Paris, Fundação Caloceste Crelbeubian, 1970.

Crisafulli, C., (ed.), *Lettere di Virgilio Malvezzi a Fabio Chigi,* Fasano, Schena Editore, 1990.

Croce, B., y C. Santiano, *Politici e moralisti del Seicento. Strada, Zuccolo, Settala, Accetto, Brignole Sale, Malvezzi,* Bari, Laterza, 1930.

Croce, B., «Virgilio Malvezzi», *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento,* Bari, Laterza, 1931, pp. 91-105.

Elliott, J. H., *Lengua e imperio en la España de Felipe IV,* Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, 1994.

García López, J., «El estilo de una corte: apuntes sobre Virgilio Malvezzi y el laconismo hispano», *Quaderns d'Italià,* 6, 2001, pp. 155-69.

Gendreau, M., *Recherches sur l'humanisme de Quevedo,* Paris, Champion, 1977.

Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.

Isasi, C., *Estudio lingüístico-estilístico de «Il Romulo» de Malvezzi en la traducción de Quevedo,* tesis doctoral, edición en microfichas, Bilbao, Universidad de Deusto, 1992.

Isasi, C., «La primera redacción de *La libra* de Virgilio Malvezzi: nota introductoria y edición», *Letras de Deusto,* 32, 96, 2002, pp. 173-209.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
Livio, T., *Ab urbe condita,* ed. Á. M. Martín Tordesillas, Madrid, Gredos, 1966.
López Grigera, L., «La prosa de Quevedo en los sistemas elocutivos de su época», en *Quevedo in perspective,* ed. J. Iffland, Boston, Delaware, 1982, pp. 81-100.
Machiavelli, N., *Discorsi sopra la prima Deca di Tito Livio,* ed. G. Sasso, G. Inglese, Milano, Rizzoli, 1984.
Machiavelli, N., *Le prince,* ed. J. L. Fournel y J. C. Zancarini, G. Inglese, Paris, P.U.F., 2000.
Malvezzi, V., *Considerationi con occasione di alcuni luoghi delle vitte di Alcibiade e di Coriolano,* Bologna, Appresso gli heredi del Dozza, 1648.
Malvezzi, V., *Davide perseguitato,* ed. D. Aricò, Palermo, Salerno editrice, 1997.
Malvezzi, V., *Discorsi sopra Cornelio Tacito,* Venetia, presso Marco Ginami, 1622.
Malvezzi, V., *Historia de los primeros años del reinado de Felipe IV,* ed. D. L. Shaw, London-Madrid, Tamesis Books, 1968.
Malvezzi, V., *Il Romulo,* Bologna, Clemente Ferroni, 1629.
Malvezzi, V., *Il Tarquinio superbo, di nuovo ristampato e con ogni diligenza dai primi errori corretto,* Genova, presso Philippo Alberto, 1636.
Malvezzi, V., *Introduttione al racconto de'principali successi accaduti sotto il comando del potentissimo rè Flippo IV,* Roma, per gli Eredi del Corbelletti, 1651.
Malvezzi, V., *La libra de Grivilio Vezzalmi traducida del italiano en lengua castellana. Pésanse las ganancias y las pérdidas de la monarquía de España en el felicísimo reinado de Filipo IV el Grande,* Pamplona, s. i., 1639.
Malvezzi, V., *Opere del sig. Virgilio Malvezzi,* in Venetia, Z. Conzatti, 1662.
Malvezzi, V., *Ritratto del privato politico cristiano* (1635), ed. M. L. Doglio, Palermo, Sellerio, 1993.
Mártir Rizo, J. P., *Norte de príncipes y vida de Rómulo,* ed. J. A. Maravall, Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1988.
Martinengo, A., *El «Marco Bruto» de Quevedo: una unidad en dinámica transformación,* Bern, Peter Lang, 1998a.
Martinengo, A., «La muerte de Porcia, ¿un recurso retórico? (de Plutarco al *Marco Bruto* de Quevedo», ed. J. P. Etienvre, *Littérature et Politique en Espagne aux Siécles d'Or,* Paris, Klincsieck, 1998b, pp. 409-22.
Mérimée, E., *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645),* Paris, A. Picard, 1886.
Quevedo, F. de, *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo Villegas,* ed. L. Astrana-Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, Madrid, 1946.
Quevedo, F. de, *El Rómulo,* ed. C. Isasi, Bilbao, Universidad de Deusto, 1993.
Quevedo, F. de, *La caída para levantarse,* ed. V. Nider, Pisa, Giardini Editori, 1994.
Quevedo, F. de, *La Hora de todos,* ed. L. Schwartz, en *Obras completas en prosa,* dir. A. Rey, vol. 1, t. 2, Madrid, Castalia, 2003, pp. 561-810.
Quevedo, F. de, *Lince de Italia u zahorí español,* en *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988, vol. 1, pp. 880-99.
Quevedo, F. de, *Política de Dios,* en *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988, vol. 1, pp. 590-783.

Quevedo, F. de, *Vida de Marco Bruto,* en *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988, vol. 1, pp. 900-91.

Raimondi, E., «Polemica intorno alla prosa barocca», *Letteratura barocca. Studi sul Seicento italiano,* Firenze, Olski, 1961, pp. 175-248.

Riandière la Roche, J., «Recherches sur la structure de la *Vida de Marco Bruto* de Quevedo», *Les Langues Néolatines,* 217, 1976, pp. 50-74.

Roig-Miranda, M., *Le paradoxe dans la «Vida de Marco Bruto» de Quevedo,* Paris, Coll. De l'Ecole Normale Supérieure de Jeunes Filles, 1974.

Ruiz de la Cuesta, A., *El legado doctrinal de Quevedo: su dimensión política y filosófico-jurídica,* Madrid, Tecnos, 1984.

Simón Díaz, J., «Los traductores españoles de Malvezzi», *Revista de literatura,* 28, 55-56, 1965, pp. 87-93.

Vaíllo, C., «La anotación y edición de la *Vida de Marco Bruto*», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 394-414.

Vaíllo, C., «Fuentes antiguas y modernas escondidas en *La vida de Marco Bruto* de Quevedo», *Modelli Memorie Riscritture,* ed. G. Grilli, Napoli, Istituto Universitario Orientale, 2003, pp. 221-38.

Vera y Figueroa, J. A., conde de la Roca, *Fragmentos históricos de la vida del Conde de Olivares* (1628), en Valladares de Sotomayor, A., *Semanario Erudito,* Madrid, Antonio Espinosa, 1787, vol. 2, pp. 145-296.

Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX: (Quevedo y Jorge Guillén)

Francisco Javier Díez de Revenga
Universidad de Murcia

A la memoria de José Manuel Blecua,
maestro y amigo

Quiero empezar mis palabras en este Congreso que estudia a Francisco de Quevedo en Palermo recordando un poema de Jorge Guillén, porque a Guillén y a Quevedo estará dedicada esta ponencia. Es una composición de su libro *Y otros poemas* y se titula «Una plaza (Palermo)»:

Iglesia. San Francisco.
Gótico nada enfático.
La plaza, menestral, y la mañana,
Sonora, suman pueblo.
De un carrito de frutas y legumbres
Debe tirar un asno, los arreos joviales.
Vivísimos colores de una moña
Concluyen la cabeza.
Rebuzna el asno con deseo fuerte.
¡Borrica no! Ya un mulo
Pasa, roza la súplica.
Se piensa por contraste en Polifemo:
Cantó bien su ansiedad. ¡Sol de Sicilia!
El aire claro envuelve los rumores
Que, sucesivos, van acompañándose.
Asiste la Edad Media,
Tan silenciosa desde su fachada.
Las uvas, el tomate –con sus verdes,
Sus rojos– y ese lujo de morados
En la gran berenjena
Resplandecen, seducen

Bajo esta luz de ahora,
El mismo sol de todas la edades[1].

En 1928, en la Universidad de Buenos Aires, y tratando de la «Nueva arte poética española», Gerardo Diego proclamaba refiriéndose a su generación:

> Sólo una crítica roma –la de los literatos que no entienden y que tal vez no leen, porque cuesta trabajo suponerlos tan tupidos– ha podido hablar de influencias y débitos fabulosos. Una décima de Guillén se parece tan poco a una de Calderón o de Góngora, como un soneto de Aleixandre o de Alberti a otro de Argensola o Quevedo, o como un romance de Lorca a otro de Lope o del duque de Rivas[2].

Conviene tener muy en cuenta las palabras de Gerardo Diego para no caer en la trampa de considerar que la admiración de los poetas de la vanguardia y del 27 que conocieron, leyeron y estudiaron a los poetas del Siglo de Oro se tradujera en imitación. Ni ocurrió así ni tendría sentido alguno que en las décadas que más intensamente se consiguió la renovación de la lírica española se produjese una imitación servil de los clásicos admirados. Se trata de otra manera de entenderlos, de leerlos, de sentirlos y de reinterpretarlos. Y un buen ejemplo de este entusiasmo, conocimiento y recuperación lo tenemos en la actitud de Jorge Guillén hacia uno de estos autores áureos, Francisco de Quevedo, uno de los menos considerados como modelos de los poetas del 27, y, sin embargo, uno de los más presentes en Salinas (recordemos su espléndido y patético poema «Cero»), Aleixandre, Alberti, Cernuda, y, desde luego, Jorge Guillén.

Nos hallamos, sin duda, ante uno de los aspectos más interesantes de la vanguardia española y original absolutamente en relación con otras vanguardias europeas: la presencia de la tradición literaria y en concreto de la tradición áurea, que tanto desarrollaron los poetas de la vanguardia y del 27. La recepción de Quevedo por los poetas de este tiempo es del máximo interés para valorar la relación de estos con la tradición, aspecto totalmente inexplorado en el campo de la vanguardia hispánica, aunque no así en el campo de la generación del 27. Sin duda, si entendemos toda investigación de la vanguardia como un estudio y revisión de los géneros literarios en la vanguardia, en tanto que experimentalismo, tradición e innovación, la presencia de Quevedo en el segundo aspecto es crucial.

Debemos señalar en primer lugar, que para completar este estudio que, en esta ocasión se va a dedicar exclusivamente a

[1] Guillén, *Y otros poemas,* ed. Díaz de Castro, p. 11.
[2] Diego, *Obras completas,* ed. Bernal, vol. 6, p. 217.

Jorge Guillén, hay que tener en cuenta los trabajos que a toda esta época en relación con Quevedo ha dedicado José Luis Calvo Carilla, que escribió ya un primer acercamiento a este asunto en su libro de 1992, y más tarde en su artículo de 1997, centrado en Cernuda y Alberti y en una visión general en el extraordinario dedicado a Quevedo de la revista *Anthropos,* en 2001, y por quien escribe estas líneas en relación con Miguel Hernández, en el mismo número de *Anthropos.* A la relación Miguel Hernández-Quevedo ya se refirieron también con detalle José María Balcells y Agustín Sánchez Vidal. No sin antes mencionar el libro sobre la recepción de Quevedo por los poetas del 27 de José Luis Calvo Carilla, a donde remitimos a los interesados en esta relación, que ya se había planteado años antes con referencia concretamente a algún poeta como Jorge Guillén, como hizo en 1953 Edward M. Wilson, o Rafael Alberti, como hace Morris en 1959. Sobre Miguel Hernández y Quevedo ya escribe Balcells en 1982.

Menos frecuentados por los estudiosos son los puntos de coincidencia entre los del 27 y Quevedo, aunque Calvo Carilla ha vuelto sobre el tema de su libro en busca de reflejos quevedescos en Luis Cernuda y Rafael Alberti. Y hay que valorar los esfuerzos de este estudioso por poner en relación a Quevedo, en primer lugar, con Luis Cernuda, aunque a duras penas consigue establecer algún tipo de conexión, por más que él lo intente a través de una serie de revisiones de carácter panorámico, a mi juicio más de intenciones que de realidades físicas o intertextuales. Así revisa primero, en un plano general, la relación entre ambos poetas, para pasar a continuación, aunque muy sucintamente, a relacionar el concepto de «deseo» en Quevedo y en Cernuda, considerando que, como en Quevedo, el amor cernudiano es corporal, para finalmente analizar la dimensión metafísica del deseo en los dos poetas: «aunque con más distanciamiento y mayor sutileza, también la frustración del deseo cernudiano es irrealización vital equivalente a la muerte. Pero no es solo identificación entre el deseo, la vida y la muerte. El Quevedo metafísico tiene su réplica en la concepción trascendente del deseo cernudiano, constante *más allá de la otra orilla presentida*»[3]. Con referencia a Rafael Alberti, cuyas relaciones con Quevedo ya la crítica precedente había tenido en cuenta, incluso por el propio Calvo Carilla, la aportación añadida ahora se refiere a «La deshabitación interior» y la imagen quevedesca «desierto estoy de mí», presentes en su libro *Sobre los ángeles* y en el auto sacramental *El hombre deshabitado,* aunque la imagen del «hombre vacío» de Alberti pertenece a una contextualización cultural más amplia, tal como advierte este estu-

[3] Calvo Carilla, 1997, p. 357.

dioso. Pero la relación con Quevedo en este como en otros puntos destaca por su evidencia más clara.

Y ya, refiriéndonos directamente a la interesante relación Quevedo-Guillén, recordemos para iniciar este trabajo un texto fundamental en la historia de la literatura española del siglo XX. Se trata de «Muerte a lo lejos», un conocido soneto de Jorge Guillén:

Je soutenais l'éclat de la mort toute pure
PAUL VALÉRY

Alguna vez me angustia una certeza,
Y ante mí se estremece mi futuro.
Acechándolo está de pronto un muro
Del arrabal final en que tropieza
La luz del campo. ¿Mas habrá tristeza 5
Si la desnuda el sol? No, no hay apuro
Todavía. Lo urgente es el maduro
Fruto. La mano ya le descorteza.
...Y un día entre los días el más triste
Será. Tenderse deberá la mano 10
Sin afán. Y acatando el inminente
Poder diré sin lágrimas: embiste,
Justa fatalidad. El muro cano
Va a imponerme su ley, no su accidente[4].

«Muerte a lo lejos», tal como explica muy bien José Manuel Blecua, quevedista y guillenista de excelencia reconocida, es un soneto escrito por Jorge Guillén en Oxford, donde el poeta trabajaba como Profesor Visitante de la prestigiosa universidad inglesa, el 30 de diciembre de 1930, y corregido y terminado en Valladolid el 26 de julio de 1935. Tiene el poeta cuando compone este soneto 37 años, y por lo tanto la muerte se muestra ya en el horizonte vital, aunque todavía se siente «a lo lejos». El poema se incluye por primera vez en el libro *Cántico,* en la segunda edición, la de 1936, aunque correcciones posteriores realizadas en 1942 hacen que la versión definitiva, que aparece en *Cántico,* de 1945, observe algunas variantes. El verso 12 decía «con lágrimas». Es corregido, y en las versiones definitivas figurará «sin lágrimas». La primera lección parecía tener un valor concesivo: «aun con lágrimas». La segunda confirma esta posición, serena y escéptica.

El poema nos ofrece al poeta en actitud un tanto estoica, que pone de relieve, sin embargo, su preocupación, su inquietud, su angustia, quizá irracional, ante la muerte, cuya certeza se constata desde el principio al contemplar el futuro propio. Pero los poemas de *Cántico* en estos primeros años son poemas positivos, por lo

[4] Guillén, *Cántico,* ed. Blecua, p. 285.

que, aceptada la certeza y realidad de la muerte, pone en funcionamiento el tiempo y sus efectos. Un adverbio de tiempo, «todavía», situado a principio de verso, modifica la sensación de apuro. El poeta, entonces, se sitúa en el presente y muestra la fuerza de la razón para superar la certeza de la ley severa e incuestionable. Lo cual no impide, que, cuando, tras el presente («todavía», «ya») vuelva a surgir el futuro, aparezca una nota de tristeza, nuevamente dominada por la serenidad de la aceptación. La tristeza viene provocada, justamente, porque lo que se constata es que el final de la vida es el final de todo, y nada hay tras la muerte. Por eso será ese día un día «entre los días el más triste». Y será la ley la que se imponga, no su «accidente», es decir no su condición inesperada o no esencial.

El poema ha llamado, en este aspecto, la atención de los mejores lectores y críticos de Guillén, que no se ponen de acuerdo en cuál es exactamente la posición del poeta. Para Casalduero, Guillén da al encuentro con la muerte «la dignidad de la obediencia»:

> Como el fruto cae del árbol así el hombre se separa de la vida; pero no es juego de un capricho loco, sino acción de una norma que todo lo abarca. Guillén piensa en la muerte de una manera concreta, en su muerte –me, mí, mi–, aún deja aparecer el cementerio –el muro blanco de los versos tres y trece– iluminado por una luz doble, naturalísima primero y de pura imaginación después. Junto a los blancos llenos de oro y color de la "luz del campo", ese blanco con claridad de sueño de "el muro cano"[5].

Según Gil de Biedma,

> para Guillén, la muerte no da sentido a la vida; es nada más el precio de ella y su obligado final. En cierto sentido, el hombre no muere: algo ajeno y brutal le da la muerte. Pero, ya que no es dada, no queda otro remedio que aceptarla y que apropiárnosla muriendo dignamente, para que ella sea la mejor demostración de que merecimos la vida. Le sale al poeta una seriedad de ajusticiado que es profundamente española, y se prepara a morir con más orgullo que don Rodrigo en la horca[6].

Oreste Macrí apreciaba una total continuidad y coherencia de Guillén en su pensamiento ante la muerte[7] y Debicki destaca que el poeta «liga lo concreto con lo absoluto al presentar un tema conceptual por medio de imágenes naturales»[8].

Se ha destacado en este soneto la presencia de Quevedo, y, sobre todo, de su soneto «Conoce la diligencia con que se acerca la

[5] Casalduero, 1974, p. 84.
[6] Gil de Biedma, 1980, p. 126.
[7] Macrí, 1986, p. 167.
[8] Debicki, 1973, p. 29.

muerte, y procura conocer también la conveniencia de su venida, y aprovecharse de su conocimiento». Este título casi podría valer para titular el soneto mismo de Guillén. Se trata del conocido que empieza «Ya formidable, y espantoso suena», en cuyo terceto final se hace una referencia bien distinta de la de Guillén a la llegada de la muerte:

Ya formidable y espantoso suena
dentro del corazón el postrer día;
y la última hora, negra y fría,
se acerca, de temor y sombras llena.
Si agradable descanso, paz serena, 5
la muerte, en traje de dolor, envía,
señas da su desdén de cortesía;
más tiene de caricia que de pena.
¿Qué pretende el temor desacordado
de la que a rescatar, piadosa, viene 10
espíritu en miserias anudado?
Llegue rogada, pues mi bien previene;
hálleme agradecido, no asustado;
mi vida acabe, y mi vivir ordene[9].

Pero la actitud de Guillén no es ascética. Para el poeta contemporáneo, se trata de un punto final, no como en Quevedo, donde la muerte es un paso y la meditación de su llegada un ejercicio de edificación, como se dice en este soneto:

Todo tras sí lo lleva el año breve
de la vida mortal, burlando el brío
al acero valiente, al mármol frío,
que contra el Tiempo su dureza atreve.
Antes que sepa andar el pie, se mueve 5
camino de la muerte, donde envío
mi vida oscura: pobre y turbio río
que negro mar con altas ondas bebe.
Todo corto momento es paso largo
que doy, a mi pesar, en tal jornada, 10
pues, parado y durmiendo, siempre aguijo.
Breve suspiro, y último, y amargo,
es la muerte, forzosa y heredada;
mas si es ley, y no pena, ¿qué me aflijo?[10]

El mismo Jorge Guillén tuvo oportunidad de dar su propia opinión sobre la relación de este soneto con Quevedo y su pensamiento, distante sin duda del poeta contemporáneo. Lo hizo en un comentario epistolar al libro de Carmen Bobes, *Gramática de*

[9] *PO,* núm. 8.
[10] *PO,* núm. 30.

Cántico, donde la estudiosa aseguró: «Guillén centra el tema en la muerte del poeta, como fin de la actividad creadora que es el camino de la pervivencia, de la fama»[11]. Y Jorge Guillén le escribió lo siguiente:

> La muerte no está prevista por el animal, pero sí por el hombre. No se piensa una sola vez en el fin mortal. Tengamos presente el hecho más obvio: se muere en los últimos instantes de la vida. No hay mayor antípoda en este punto que nuestro gran Quevedo. La vida: un ir muriéndose. La muerte: umbral de una vida sin fin. En las dos mil páginas de *Aire nuestro* y de *Otros poemas* se repite sin fin: la vida es vida y la muerte es muerte de verdad. Cristiano incrédulo, el autor no acepta la supremacía de una muerte que dé sentido a nuestro breve tránsito por este Globo. Morir es triste, pero normal: "ley, no accidente". Todo en términos de Natura, nada más[12].

Y sobre esta misma idea, Guillén escribió un poema que figura en su libro *Final,* discutiendo con Quevedo, no estando de acuerdo con él, situándose, con claridad, frente a su pensamiento cristiano y ascético, como había hecho ya en el poema de *Clamor* «Ars vivendi» y en otro de *Homenaje,* que citaremos más adelante:

> Quevedo y otros dicen: Vida es muerte.
> La muerte es el principio de la vida.
> Hay contrarios humildes.
> ¿La vida? Pues es vida. ¿Muerte? Muerte.
> Cada uno responda con su fe.
> La fe, no la razón, es quien decide[13].

Pertenece este poema a la última sección del último libro, *Final,* titulada «Fuera del mundo», en la que se recogen los últimos poemas metafísicos de Jorge Guillén: muerte, amor, vida, más allá, violencia, paz...

En relación con «Muerte a lo lejos», señaló Guillén, ante el comentario de Edward M. Wilson, que relacionó el «muro cano» con otro soneto, aun más famoso, de Quevedo: «Miré los muros de la patria mía», que no tuvo presente tal poema, sino que «muro cano» es una referencia a la pared blanca de un cementerio concreto y castellano (el de Valladolid) y de tantos otros camposantos de este país, situados en las afueras de las ciudades o los pueblos, ya en el campo. Así lo recoge el propio Wilson en un «Postscriptum», al reproducir su artículo de 1953 en su libro *Entre las máscaras y Cernuda:*

[11] Bobes Naves, 1975, p. 213.
[12] Bobes Naves, 1984, pp. 107-108.
[13] Guillén, *Final,* p. 351.

> Su interpretación del soneto a mí también me parece justa. «Un muro del arrabal final». Sí eso que usted dice. Más concretamente; la tapia blanca –«muro cano»– del cementerio de Valladolid, –y de tantos otros cementerios españoles, situados en las afueras de la ciudad, donde ya empieza el campo, como una especie de arrabal. No me acordé –conscientemente– de «Miré los muros de la patria mía»; y al comentar en clase ese soneto se me ocurrió pensar en el mío. No así con el otro poema, el que termina «Mas si es ley y no pena, ¿Qué me aflige?». Este verso y otros análogos de Quevedo influyen claramente en mi actitud y en mi escritura[14].

Pero aún así, teniendo en cuenta esta referencia que procede del propio Jorge Guillén, «muro cano» también nos recuerda el conocido verso de Federico García Lorca «¡Oh blanco muro de España!», perteneciente al «Llanto por la muerte de Ignacio Sánchez Mejías», «La sangre derramada», en aquellos inolvidables versos que pueden relacionarse con esta mención de Jorge Guillén:

Pero ya duerme sin fin.
Ya los musgos y la hierba
abren con dedos seguros
la flor de su calavera.
Y su sangre ya viene cantando:
cantando por marismas y praderas,
resbalando por cuernos ateridos
vacilando sin alma por la niebla,
tropezando con miles de pezuñas
como una larga, oscura, triste lengua,
para formar un charco de agonía
junto al Guadalquivir de las estrellas.
¡Oh blanco muro de España!
¡Oh negro toro de pena!
¡Oh sangre dura de Ignacio!
¡Oh ruiseñor de sus venas!
No.
¡Que no quiero verla![15]

Cuando Guillén comenta, en su estudios «Los símbolos de la muerte en *Llanto por Ignacio Sánchez Mejías*», se referirá expresamente a este pasaje: «Y aquellos versos que a este lector le conmueven cada vez que los está releyendo: "¡Oh blanco muro de España! / ¡Oh negro toro de pena!". Ese blanco muro ¿no contiene y potencia el propio país de modo definitivo? Visión, claro, sobre todo andaluza. *¡Oh blanco muro de España!*»[16].

[14] Wilson, 1977, p. 307.
[15] García Lorca, *Obras completas,* ed. García-Posada, p. 621.
[16] Guillén, *Obra en prosa,* p. 629.

«¡Oh blanco muro de España!» figura como epígrafe en el poema de Guillén, «Despertar español», de *A la altura de las circunstancias:*

¡Blanco muro de España!
No quiero saber más.
Se me agolpa la vida hacia un destino,
Ahí, que el corazón se convierte en voluntario.

¡Durase junto al muro!

Y no me apartarán vicisitudes
De la fortuna varia.
¡Tierno apego sin término!
Blanco muro de España verdadera:
Nuestro pacto es enlace en la verdad[17].

Respecto a la cita de su admirado Paul Valéry, «Je soutenais l'éclat de la mort toute pure», es muy importante y pertinente su presencia al frente del poema, porque ya se anuncia la muerte como un fulgor puro, centelleante, sin miedo y sin temor. Casalduero resumía así la importancia de la cita en contraste con el pensamiento cristiano o ascético de Quevedo: «El hombre y la muerte frente a frente sin que haya ninguna confusión, ningún trueque de dimensiones. Pero ¡qué extraordinaria grandeza da el verbo –*je soutenais*– al hombre sin hacerle perder nada de su humanidad; por el contrario, ahondándola, y qué deslumbrante aparece la muerte en helado lirismo!»[18].

Por último, otra referencia literaria evidente es Jorge Manrique, y aquel pasaje de las *Coplas a la muerte de su padre,* en el que «en la su villa de Ocaña / vino la muerte a llamar / a su puerta». El maestre aceptará el reto, con serenidad, con la misma serenidad que expresa Jorge Guillén: «Y consiento en mi morir / con voluntad placentera / clara y pura...». El mismo «arrabal final» parece recordar también a Manrique: «todo se torna graveza / cuando llega el arrabal / de senectud».

Se trata entonces de un poema muy valioso, representativo de lo que un gran poeta, como lo es Jorge Guillén, ha podido expresar a través de los estrechos, pero fecundos, límites de una estructura clásica (el soneto) en torno a un tema perenne en nuestra literatura: el tema de la muerte. La actualización de motivos y la presencia su opción personal ante la tradición, reflejan bien su actitud innovadora, moderna, en definitiva, ya que, teniendo presente la tradición medieval y áurea, y con Paul Valéry en el recuerdo, Guillén escribe su propia reflexión de la muerte, ante la

[17] Guillén, *Clamor,* ed. Díaz de Castro, p. 386.
[18] Casalduero, 1974, p. 86.

que expresa escepticismo y serenidad contenida, sirviéndose para ello de un lenguaje poético de gran entereza simbólica y eficacia expresiva.

Otro poema de Jorge Guillén, perteneciente a *Clamor. A la altura de las circunstancias,* va precedido por un verso de Quevedo. Se trata de «Ars vivendi»:

Presentes sucesiones de difunto
QUEVEDO

Pasa el tiempo y suspiro porque paso,
Aunque yo quede en mí, que sabe y cuenta,
Y no con el reloj, su marcha lenta
–Nunca es la mía– bajo el cielo raso.
Calculo, sé, suspiro –no soy caso 5
De excepción– y a esta altura, los setenta,
Mi afán del día no se desalienta,
A pesar de ser frágil lo que amaso.
Ay, Dios mío, me sé mortal de veras.
Pero mortalidad no es el instante 10
Que al fin me privará de mi corriente.
Estas horas no son las postrimeras,
Y mientras haya vida por delante,
Serán mis sucesiones de viviente[19].

El soneto recordado de Francisco de Quevedo es el siguiente, que transcribimos literalmente por contener los términos antagónicos del diálogo establecido entre Guillén y Quevedo:

¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?
¡Aquí de los antaños que he vivido!
La Fortuna mis tiempos ha mordido;
las Horas mi locura las esconde.
¡Que sin poder saber ni cómo ni adónde 5
la salud y la edad se hayan huido!
Falta la vida, asiste lo vivido,
y no hay calamidad que no me ronde.
Ayer se fue; mañana no ha llegado;
hoy se esta yendo sin parar un punto; 10
soy un fue, y un será, y un es cansado.
En el hoy y mañana y ayer, junto
pañales y mortaja, y he quedado
presentes sucesiones de difunto[20].

Frente a las «presente sucesiones de difunto», Guillén sitúa «serán mis sucesiones de viviente»; frente al «soy un fue y un será y

[19] Guillén, *Clamor,* ed. Díaz de Castro, p. 510
[20] *PO,* núm. 2.

un es cansado», sitúa «mi afán del día no se desalienta»; frente al «hoy se está yendo sin parar un punto», sitúa su «pero mortalidad no es el instante». Y también la imagen del tiempo: las horas, el reloj; frente a «las horas mi locura las esconde» sitúa «y no con el reloj, su marcha lenta / –nunca es la mía– bajo el cielo raso».

Justifica esta actitud disidente y disconforme con el pensamiento de Quevedo un curioso poema de *Homenaje,* en el que de forma impulsiva y en cierto modo irónica y divertida, Guillén expresa su rebeldía ante el pensamiento de Quevedo, al que, sin embargo, tanto admira y homenajea. De hecho el poema forma parte de su libro *Homenaje:*

Me moriré, lo sé, Quevedo insoportable,
No me tiendas eléctrico tu cable.

Amé, gocé, sufrí, compuse. Más no pido.
En suma: que me quiten lo vivido[21].

El poema se titula muy significativamente «Resumen» y va situado al final de *Homenaje,* en la sección titulada «Remate», junto a poemas muy significativos como «Obra completa», «El cuento de nunca acabar» o «El balance». Poema que luego comentaba divertido Jorge Guillén: «Y llegamos al fin de *Aire nuestro:* "Remate". El fin del fin. Aquí, el "Resumen" [...] "Que me quiten lo vivido" corresponde a la frase de la lengua: "que me quiten lo bailado". El autor advierte que admira mucho a Quevedo, escritor formidable. Pero disiente de su doctrina»[22].

Otro poema de gran interés para continuar examinando este diálogo poético entre Jorge Guillén y Francisco de Quevedo es «Del transcurso», también perteneciente a *Clamor:*

Miro hacia atrás, hacia los años, lejos,
Y se me ahonda tanta perspectiva
Que del confín apenas sigue viva
La vaga imagen sobre mis espejos.
Aun vuelan, sin embargo, los vencejos 5
En torno de unas torres, y allá arriba
Persiste mi niñez contemplativa.
Ya son buen vino mis viñedos viejos.
Fortuna adversa o próspera no auguro.
Por ahora me ahínco en mi presente, 10
Y aunque sé lo que sé, mi afán no taso.

[21] Guillén, *Homenaje,* ed. Díaz de Castro, p. 585.
[22] Guillén, *Obra en prosa,* ed. Díaz de Castro, pp. 814-15.

Ante los ojos, mientras, el futuro
Se me adelgaza delicadamente,
Más difícil, más frágil, más escaso[23].

Este soneto, perteneciente a *Que van a dar en la mar,* y encuadrado plenamente en las líneas maestras que dan fuerza a este libro («elegías sobre la memoria, el pasado, el recuerdo, la vejez, la muerte, el paso del tiempo», según comunicó Guillén a Claude Couffon), ha sido puesto en relación con «Muerte a lo lejos» por Antonio Gómez Yebra en su edición de *Sonetos completos.* Emilio Alarcos Llorach advirtió, en este mismo sentido, que «la actitud nuclear del poeta es idéntica, aunque el paso de los años haya modificado los tonos sentimentales: frente al juvenil goce del presente imponiéndose sobre el estremecimiento del futuro, ahora el melancólico paladeo del pasado, acumulado en el presente, se instala como contrapeso de la cada vez menor potencia de futuro»[24].

Hemos de referirnos, obligatoriamente, para terminar, al conjunto de poemas que figuran con el título conjunto de «Al margen de Quevedo» en su libro *Homenaje,* y que pertenecen a un género poético inventado por Jorge Guillén y que nutre una gran parte de este libro. Se trata de reflexiones poéticas escritas, como hiciera el maestro Azorín, «al margen de los clásicos». Tras las reflexiones ya apuntadas en los comentarios anteriores, algo hay que añadir todavía sobre las relaciones Quevedo-Guillén, sugeridas por este conjunto excepcional de siete poemas, dedicados a José Manuel Blecua, gran e inolvidable quevedista. La sección se abre con un soneto, «La vieja y don Francisco», que evoca versos quevedescos («Y luego dais la teta a las arañas») para referirse una vez más a la relación de Quevedo con la muerte; se continúa con una letrilla modernizada por Guillén, pero escrita al estilo de las letrillas burlescas de Quevedo, titulada «Hora de la verdad»; un breve poema, titulado «Regino Soler» (personaje inventado, según Macrí), rehecho sobre el esquema de otra conocida letrilla quevedesca; como ocurre en el poema siguiente, «Ofrecimiento del tesoro», en el que se evocan los conocidos «Parióme adrede mi madre, / ojalá no me pariera»; un breve poema «Hay quien discurriera así» precederá a «Hora de las diferencias», poema del género de «Censura costumbres y propiedades de algunas naciones» de Quevedo, en el que se lleva a cabo un repaso de las características de algunos nacionales de la actualidad: italiano, francés, ruso, inglés y norteamericano. La serie se cierra con «Obsesión», precedido de los versos de Quevedo «Del vientre a la prisión vine en naciendo, / de la prisión

[23] Guillén, *Clamor,* ed. Díaz de Castro, p. 219.
[24] Alarcos, 1974, p. 48.

al sepulcro...», pertenecientes al conocido soneto de Quevedo «Amante desesperado del premio y obstinado en amar»:

¡Qué perezosos pies, qué entretenidos
pasos lleva la Muerte por mis daños!
El camino me alargan los engaños,
y en mí se escandalizan los perdidos.
Mis ojos no se dan por entendidos; 5
y por descaminar mis desengaños,
me disimulan la verdad los años
y les guardan el sueño a los sentidos.
Del vientre a la prisión vine en naciendo,
de la prisión iré al sepulcro amando, 10
y siempre en el sepulcro estaré ardiendo.
Cuantos plazos la Muerte me va dando,
prolijidades son que va creciendo,
porque no acabe de morir penando[25].

Jorge Guillén se plantea, una vez más, tras la lectura de este soneto quevedesco el sentido de la vida, desde su punto de vista, reflexionado y glosando, al margen de sus versos inmortales, la opinión del poeta barroco, confirmando una vez más su propia opinión de que si la vida tiene un término obligado, lo importante es vivirla con sosiego y sin congoja, tal como avisó muchos años antes en «Muerte a lo lejos»:

Ser antes de nacer, ser después de morir,
Ser –y con perfección– dentro de una clausura:
En el vientre materno como en la sepultura
Tiniebla protegida. No hay mejor elixir.
La madre otorga entonces suma seguridad,
Hermético, recóndito, siempre interior estado,
Orbe sin falla donde todo es íntimo y dado.
Tenebroso profundos: sed felices, estad.
Pero se interrumpió la existencia guardada.
El nacer impulsó la criatura a vida.
Entre el aire y la luz, la vida es muy sufrida
Congoja de prisión en que el ser se degrada.
Los años son la espera del retorno al sosiego,
Un afán por llegar al segundo recinto,
La paz bien sepultada del angustiado extinto
Sin problemas al sol, pasivamente ciego.
Intervalo difícil entre el materno vientre
Y la entraña materna de tierra y sepultura.

[25] Ver *PO,* núm. 475.

Liberadora llegue, llegue la hora pura,
El hijo con la madre se compenetre y centre[26].

Homenaje es en gran parte la obra poética de un lector. Su mundo poético central y constitutivo está formado por los libros, los de todos aquellos escritores de la literatura universal que forman también parte de la existencia del poeta, quien a través de su palabra poética, rinde tributo de admiración. La experiencia poética aquí, en su casi totalidad, es una experiencia de lector y la emoción transmitida surge de la lectura de numerosos escritores universales clásicos y contemporáneos.

Pero en una obra de Jorge Guillén no puede dejar de haber preocupaciones humanas, reflejo de la presencia del poeta en el mundo. Es imposible que nuestro mundo, nuestro tiempo, la vida en definitiva, estén ausente de una poesía que, por muy ordenada y bien distribuida que nos la ofrezca el poeta, no perciba los latidos de la vida y del mundo en el que se está. Guillén, y los libros y los amigos, pero también Guillén metafísico, interrogante, investigador del papel del hombre en este mundo, indagación para la cual Quevedo, como tantos otros, ha prestado su ejemplo y su verso. Y, por esta vez, Guillén ha preferido, muy metafísico, meditador inseguro e interrogador constante, el antes y el después a la vida: del vientre materno a la madre tierra que, finalmente, habrá de acogerle. Es, en este momento, su quevedesca «Obsesión», tal como el poema se titula.

[26] Gillén, *Homenaje,* ed. Díaz de Castro, p. 57.

Bibliografía

Alarcos Llorach, E., «La lengua de Jorge Guillén: ¿unidad, evolución?», *Revista de Occidente,* 130, 1974, pp. 39-57.

Balcells, J. M., «De Quevedo a Miguel Hernández», *Revista del Instituto de Estudios Alicantinos,* 36, 1982, pp. 89-90.

Bobes Naves, M. C., *Gramática de Cántico,* Barcelona, Planeta, 1975.

Bobes Naves, M. C. «La lírica de Jorge Guillén», *Anales de Literatura Española,* 3, 1984, pp. 107-08.

Calvo Carilla, J. L., *Quevedo y la generación del 27,* Valencia, Pre-Textos, 1992.

Calvo Carilla, J. L., «Dos ejemplos de la presencia de Quevedo en Cernuda y Alberti, entre 1927-1936», *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* ed. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 343-61.

Casalduero, J., *Cántico de Jorge Guillén y Aire nuestro,* Madrid, Gredos, 1974.

Couffon, C., *Dos encuentros con Jorge Guillén,* París, Centre de Recherches de l'Institut d'Études Hispaniques, 1963.

Debicki, A. P., *La poesía de Jorge Guillén,* Madrid, Gredos, 1973.

Diego, G., *Obras completas. Prosa. Prosa literaria,* ed. J. L. Bernal, Madrid, Alfaguara, 2000.

García Lorca, F., *Obras completas. Poesía,* ed. M. García-Posada, Barcelona, Galaxia Gutenberg-Círculo de Lectores, 1996.

Gil de Biedma, J., *El pie de la letra. Ensayos 1955-1979,* Barcelona, Crítica, 1980.

Guillén, J., *Aire nuestro. Cántico. Clamor. Homenaje. Y otros poemas. Final,* ed. F. J. Díaz de Castro, Madrid, Anaya-Mario Muchnik, 1993.

Guillén, J., *Cántico,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Labor, 1970.

Guillén, J., *Obra en prosa,* ed. F. J. Díaz de Castro, Barcelona, Tusquets, 1999.

Guillén, J., *Sonetos completos,* ed. A. Gómez Yebra, Granada, Ubago, 1988.

Macrí, O., *Cántico. El mundo y la poesía de Jorge Guillén. La obra poética de Jorge Guillén,* Barcelona, Ariel, 1986.

Morris, C. B., «Parallel Imagery in Quevedo and Alberti», *Bulletin of Hispanic Studies,* 36, 1959, pp. 135-45.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1999.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1999.

Wilson, E. M., «Modern Spanish Poems, Guillén and Quevedo on Death», *Allante,* 1, 1953, pp. 22-26. También en *Entre las máscaras y Cernuda,* Barcelona, Ariel, 1977, pp. 301-309.

Presencias diabólicas en Quevedo

J. Enrique Duarte
Universidad de Navarra-GRISO

El demonio ha sido retratado en multitud de ocasiones por los escritores españoles de distintas maneras y a veces contradictorias: desde la aterradora visión de un demonio encargado de atormentar las almas del infierno y capaz de colocar trampas en el camino de los incautos humanos, hasta la imagen de un demonio familiar, cómico, fácil de engañar y descrito con un disfraz grotesco que causa risa y desprecio. Quevedo no es una excepción y a lo largo de su vasta obra nos encontramos con la presencia de este personaje que lo invade todo: la prosa doctrinal, la prosa festiva, la prosa política, el verso religioso, el verso burlesco. Son diferentes géneros y cada uno de ellos muestra una galería de imágenes que, en ocasiones, pueden ser muy diferentes: se parecen en muy pocas cosas los demonios calvos, cojos, zambos, rabudos y extraordinariamente risueños de los *Sueños,* del Satanás perfilado con rápidos trazos en la *Política de Dios:* un demonio desesperado y lloroso, soberbio, aterrador, acechante y peligroso que puede manifestarse de la forma más inesperada: en una invitación al rey al descanso, en una conversación privada, en el ruego de un favor político, en la dejación de las obligaciones diarias, en una doctrina política o religiosa o en un grupo social. En la mayoría de las ocasiones en las que aparece, muestra con precisión y brevedad un aspecto determinado que al escritor le interesa para detallar, realzar o intensificar una idea o una acción. Creo que el corpus quevediano consultado refleja con claridad cinco características apoyadas siempre en la teología dogmática y la Biblia o en la tradición popular: el demonio rebelde, el demonio tentador, el personaje destructor, el demonio burlesco y, por último, una serie de personajes endemoniados que comparten algunas de las características diabólicas.

A pesar de que varios autores explican que el demonio es un personaje de moda, faltan estudios que nos determinen con cierta

claridad una historia literaria del demonio en España y sus influencias. Es un terreno donde confluyen la teología, lo filosófico, lo social, lo literario y lo plástico[1] que muchas veces es ignorado como si esas referencias no existieran. Y, sin embargo, la experiencia de la maldad en la vida plantea al hombre el problema de justificarla, entenderla y conjurarla de alguna manera plasmándola.

1. El demonio rebelde

La desobediencia es uno de los pilares básicos que hace que el ángel se convierta en demonio. En la Biblia no encontramos la narración épica de esas batallas de los rebeldes que describe la literatura en tantas ocasiones. Sin embargo, sí que hallamos textos que sugieren esa rebelión y posterior caída. Uno de los más conocidos a lo largo de la historia es el que muestra el capítulo segundo de *Jeremías:*

> Ya hace tiempo que has quebrado tu yugo, has roto tus coyundas y has dicho: «No serviré»[2].

En otros textos, los padres de la Iglesia han visto mencionada la caída de Satanás del cielo, como en *Isaías, Lucas* o el *Apocalipsis*[3]. En este último texto de una manera muy clara, al igual que en otros dos. El primero es la *Segunda carta de Pedro* en el que menciona la caída de los ángeles:

> Si Dios no perdonó a los ángeles pecadores, sino que precipitados en el infierno, los entregó a las prisiones tenebrosas en espera de juicio[4].

[1] Ver Sola, 1973, p. 11.

[2] *Jeremías,* 2, 20.

[3] *Isaías,* 14, 12-15: «¿Cómo has caído del cielo, / brillante estrella, hijo de la aurora? / ¿Cómo has sido derribado a tierra / tú el vencedor de las naciones? / Te decías en tú corazón: / "El cielo escalaré, / encima de las estrellas de Dios / levantaré mi trono; / en el monte de la asamblea me sentaré, / en lo último del norte. / Subiré a las alturas de las nubes, / seré igual que el altísimo". / Más, ¡ay!, has caído en el Seol, / en las honduras del abismo»; *Lucas,* 10-18: «Y Jesús les dijo: "Yo veía a Satanás cayendo de cielo como un rayo"»; *Apocalipsis,* 12, 7-9: «Entonces hubo una batalla en el cielo: Miguel y sus ángeles lucharon contra el dragón. El dragón y sus ángeles combatieron, pero no pudieron prevalecer y no hubo puesto para ellos en el cielo. Y fue precipitado el gran dragón, la serpiente antigua, que se llamaba "Diablo" y "Satanás", el seductor del mundo entero y sus ángeles fueron precipitados con él».

[4] 2 *Pedro,* 2, 4.

y el segundo texto, una *Carta de San Judas:*

> Y ha reservado en eterna prisión, en el fondo de las tinieblas, para el juicio del gran día, a los ángeles que no conservaron su dignidad, sino que perdieron su propia mansión[5].

Estos dos textos bíblicos muestran una conocida leyenda judía que no nos detallan. Probablemente, muchos de los detalles que apuntan tienen relación con el apócrifo *Libro primero de Henoc.* Comienza el capítulo 6 contando como doscientos ángeles se juramentaron bajo el mando supremo de Semyasa para tomar mujeres y engendrar hijos[6]. Poseían una distribución militar y estaban distribuidos en decenas, al frente de las cuales había un jefe. Cada ángel tomó una mujer y con estas doscientas mujeres engendraron 3000 hijos, que fueron enormes gigantes. Estos ángeles enseñaron a los hombres la maldad, fabricando armas, la hechicería y la astrología. Pero como los gigantes devoraban a los hombres, estos claman a Dios que envía a Uriel para advertir a Noé del inminente diluvio, mientras que Rafael y Miguel entablan combate con los ángeles amotinados. Tras la derrota son encadenados a la tierra y tras el juicio final serán arrojados a las mazmorras de fuego[7]. El *Segundo libro de Henoc* muestra a Satanás rebelado deseando tomar el trono de Dios por lo que fue arrojado de la altura al abismo. Lleno de envidia decidió inducir al pecado a Adán por medio de Eva[8]. También en otro apócrifo titulado *Vida de Adán y Eva,* se explica que la causa de la expulsión se produce porque Dios exige a los ángeles la adoración de la naturaleza humana, creada a imagen y semejanza de Dios, y mientras Miguel y sus ángeles obedecen, Satán y los suyos se niegan por lo que son arrojados del cielo a la tierra. Como Satanás no puede soportar la felicidad de Adán en el paraíso, lleno de envidia le induce a desobedecer y compartir el destino de los ángeles derribados[9].

Fueron los padres de la Iglesia los que perfilaron esta rebelión y crearon este demonio soberbio que aparece en tantos pasajes de la literatura española. San Agustín, San Gregorio Magno y Santo Tomás explican que el pecado del demonio fue de soberbia, desmarcándose así de la tradición judía que veía un pecado sexual en los ángeles (el asalto a las hijas de los hombres) y compartido por

[5] *Carta de san Judas,* 6.
[6] *Génesis,* 6, 1-4.
[7] Haag, 1978, p. 164.
[8] Haag, 1978, p. 173.
[9] Ver Haag, 1978, pp. 172-73. Esta leyenda aparece en varias ocasiones en Calderón, en *El divino Orfeo, 1634,* vv. 621 y ss.; *La cura y la enfermedad,* p. 754; *Primer flor del Carmelo,* vv. 261 y ss.

algunos padres de la Iglesia[10]. En la *Suma teológica* se nos dice que hablando con propiedad en los demonios solo hay dos pecados: la soberbia y la envidia, pues un espíritu puro, como es el del ángel, solo puede apartarse de Dios por apetito desordenado de la propia excelencia[11]. Lo que se subrayaba era que toda la creación fue buena en un principio y la explicación al mal y el pecado se halla en el ángel pecador que puso obstáculo a la bienaventuranza, siendo estas doctrinas sancionadas por el IV Concilio de Letrán (1215) que definió la doctrina contra el dualismo de los gnósticos y maniqueos: «Pues los diablos y los demás demonios fueron creados buenos por Dios en su naturaleza, pero ellos mismos por sí se hicieron malos»[12]. Además, San Agustín explica que la causa de la caída de los ángeles fue la soberbia y luego la envidia[13]. Todas esta ideas aparecerán de alguna u otra forma en los textos quevedianos.

El propio demonio cuenta su sublevación y derrota en el «Poema a Cristo resucitado»:

La espada de Miguel, su grave ceño,
nos venció en la batalla más violenta;
bien las heridas en mi rostro enseño,
que sin consuelo son, como sin cuenta.
Echonos de su alcázar, como dueño;
grande el castigo fue; pero la afrenta
mayor será si a nuestra noche pasa,
y saquear intentare nuestra casa[14].

Y en «El Padre nuestro glosado» vuelve a recordar la batalla:

[10] San Justino, Atenágoras, Tertuliano, San Clemente Alejandrino y San Ambrosio. Ver Ott, 1986, p. 199.

[11] Santo Tomás, *Suma,* 1, 63, 2. Niega que los demonios se deleiten con los pecados carnales y la causa de la caída de nuestros primeros padres fue la envidia

[12] Denzinger, 428: «Diabolus enim et alii daemones a Deo quidem natura creati sunt boni, sed ipsi per se facti sunt mali»; Santo Tomás, *Suma,* 1, 63, 5 ad 4 y 6, donde explica que todos los ángeles merecieron la bienaventuranza, pero al instante algunos pusieron obstáculo a ella, destruyendo así el mérito precedente y fueron privados de la bienaventuranza que habían merecido. En *Suma,* 1, 63, 8, ad 1 y ad 3 y 2-2, 24, 3, ad 1, se explica que todos ellos pecaron gravemente, de lo que se siguió que el libre albedrío de los demonios esté obstinado al mal para siempre (*Suma,* 1, 64, 2) y una condenación eterna (2-2, 18, 3c).

[13] San Agustín, *Del Génesis a la letra,* libro 11, cap. 14. La envidia del demonio aparece como causa del pecado del hombre en *Sabiduría,* 2, 24: «Mas por la envidia del diablo entró la muerte en el mundo». Ver Sans, 1963, donde estudia la envidia del demonio en San Clemente Papa, San Justino, San Teófilo, San Ireneo y otros.

[14] Ver *PO,* núm. 192, vv. 145-52. Para un excelente estudio de este poema con algunos sobre el demonio, ver Galván, 2004.

Tú, que los despoblaste [los cielos]
de la familia ángélica, que osada,
por la soberbia mereció tu espada[15].

A la rebelión, provocada por la soberbia, sigue de forma inevitable la derrota y la condenación eterna. De igual manera, este perfil del demonio rebelde se muestra de una forma muy precisa en la prosa quevediana. Son muy comunes los textos que justifican el castigo al valido o a aquellos dignatarios que ofenden al poder real. En los *Grandes anales de quince días* lo explicita:

> Doctrina de Dios es castigar, si peca, con publicidad al mayor ministro: con demostración castigó Dios su mayor ministro entre los serafines, y no teniendo otro ministro ni otro hombre sino Adán en la tierra, por una manzana que tomó a intercesión de la mujer, le condenó a muerte y le desterró del paraíso; Cristo a San Pedro le echó de sí llamándole Satanás, porque enterneció el lenguaje, regateándole la pasión. Remítome en este punto al capítulo en que lo trato con la pluma de los evangelistas en mi libro, cuyo título es *Política de Dios*[16].

Y efectivamente, en la *Política de Dios* hay varios pasajes que se apoyan en la rebelión diabólica para justificar el castigo al inobediente. En la «Primera parte», desarrolla este enunciado anterior:

> Esfuerzan la opinión contraria los que pretenden asegurar de los castigos con decir que no está bien al que una vez favorecen los reyes, le desacrediten y depongan, y que es decrédito de su elección, que conviene disimular con ellos y desentenderse. Doctrina de Satanás, con que se introduce en los malos ministros obstinación asegurada; y en los príncipes ignorancia peligrosa, para que porfiadamente prosiga en sus desatinos. Veamos: Dios en su república, y con el pueblo y familia de los ángeles, ¿qué hizo? Apenas había empezado el gobierno della, cuando al más valido Serafín, y que entre todos amaneció más hermoso, no solo le depuso, mas le derribó y condenó con toda su parcialidad y séquito; sin reparar en la política del engaño que pregunta si los había de deponer, ¿para qué los crió? [...] Hemos visto lo que hizo Dios con los ángeles, veamos lo que hizo con los hombres. Pecó Adán por complacer a la mujer; la mujer fue inducida de la serpiente, que se lo aconsejó. Advierta V. M. que el primer consejero que hubo fue Satanás vestido de serpiente; no hubo comido contra el precepto un bocado, cuando un ángel con espada de fuego le arroja del paraíso[17].

[15] *PO,* 191, vv. 22-24.
[16] Quevedo, *Grandes anales,* ed. Roncero, pp. 260-61.
[17] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 9, p. 73.

Y esta idea del castigo ejemplar necesario se desarrolla en otros pasajes[18]. Este perfil del demonio rebelde sirve también para caracterizar en varios pasajes de la *Política de Dios* al mal servidor:

> ¿qué hará el lado y favor de los reyes hombres en lo que habiendo adquirido con maña la gracia de un príncipe están a su oreja? No solo pretenderán las dos sillas; tratarán como Luzbel de quitarle su trono, pues fue aquel serafín, y su pecado lo será, inventor de las caídas de los poderosos con soberbia[19].

Un ejemplo de mal servidor puede estar en el Cardenal Richelieu, que intenta, como el demonio hacerse con la silla real:

> El señor de la Montaña dijo: «Es cierto que el cardenal ha estudiado en los cartapacios de Lucifer, pues toda su doctrina es deponer a su señor»[20].

Y en la *Providencia de Dios* identifica el tirano con la rebeldía satánica[21]. Frente al demonio, resaltará entonces la imagen del criado fiel en el arcángel Miguel[22]. Relacionada con la soberbia y la caída angélica, está la envidia causa por la que se pierde el hombre, como hemos visto arriba. En *La cuna y la sepultura* se refiere de nuevo al motín demoniaco para expresar esta idea y en otros textos:

> de la invidia de los espíritus amotinados que no perseveraron como tú y pretenden que yo caiga como ellos[23].

En la *Constancia y paciencia del Santo Job* se vuelve a utilizar esta imagen para expresar la ingratitud:

> Por Dios empezaron las criaturas a ser ingratas. El primer ángel en la dignidad fue inventor de las comunidades y motines en el cielo contra su Criador. La mujer contra el precepto divino, sigue la interpretación del demonio[24].

[18] En Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 9, p. 77, donde debe castigar a los malos ministros,, imitadores de Herodías, que procuran su diversión. También, *Política de Dios,* 2, cap. 2, p. 158, donde ha de castigar a los que pretender ser como el monarca.

[19] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 13, p. 91.

[20] Ver Riandière, 1984, p. 108.

[21] Quevedo, *Providencia de Dios,* p. 1040: «¿Quién [inventó] los tiranos, sino el querer ser Dios y que él no lo sea?».

[22] Quevedo, *La cuna y la sepultura,* p. 120; *Virtud militante,* p. 139; *Política de Dios,* 2, cap. 23, pp. 312-13, etc.

[23] Quevedo, *La cuna y la sepultura,* p. 112; *Virtud militante,* p. 76 y p. 89.

[24] Quevedo, *La constancia y paciencia,* p. 1005.

La Ingratitud de este pasaje está muy cerca de este perfil demoniaco, porque, según Santo Tomás, pertenece a la primera y segunda especie de soberbia, lo mismo que la infidelidad[25].

Una metáfora muy común es el apelativo de *comunero* al demonio, que aparece en numerosos pasajes de la literatura española e hispanoamericana[26]. La revuelta de 1521 de los líderes de la Comunidades de Castilla contra Carlos V, derrotados en Villalar, pronto se identificó con un movimiento de rebeldía en el que se veía la intervención del demonio, como expresa Pedro Mexía en su *Relación de las Comunidades de Castilla:*

> Dos años y medio había, y aun no cabales, que el emperador había venido a estos reinos, y gobernándolos por su persona y presencia, y los tenía en mucha tranquilidad, paz y justicia, cuando el demonio, sembrador de cizañas comenzó a alterar los pensamientos y voluntades de algunos pueblos y gentes de tal manera que se levantaron después tempestades, alborotos y sediciones; de que se siguieron grandes daños. [...] Fue obra del demonio; el cual, pesándole de los buenos sucesos deste rey, y de la paz y justicia que en Castilla había, se dio tan buena maña (permitiéndolo Dios por nuestros pecados [...]) que en lugar de quietud y tranquilidad, puso desasosiego y temor[27].

En Quevedo, encontramos la imagen en el «Poema a Cristo resucitado»:

> La soberbia, rebelde y comunera,
> de sí propia se teme despeñada,
> pues cuanto crece más su orgullo fiero,
> se previene mayor despeñadero[28].

Y en la prosa quevediana, la imagen aparece con relativa frecuencia comunicando todo este conjunto de valores[29].

[25] Santo Tomás, *Suma,* 2-2, 162, 4 ad 3. Para la infidelidad, 2-2, 10, 1 ad 3. Ver *Providencia de Dios,* p. 1042: «[el] demonio fue soberbio, invidioso e ingrato; y en siéndolo, fue astuto y vengativo».

[26] Para una relación de estos pasajes, ver Sola, 1973, pp. 45 y ss. No da ni un solo testimonio de Calderón, donde esta metáfora es muy frecuente: ver *El divino Orfeo, 1663,* v. 257; *El gran duque de Gandía,* p. 98, entre otros muchos.

[27] Ver Mexía, «Relación de las comunidades de Castilla», p. 367; también Sola, 1973, pp. 45-46, que comenta este pasaje entre otros muchos.

[28] *PO,* núm. 192, vv. 85-88.

[29] Por ejemplo en *Providencia de Dios,* p. 1042: «El ángel comunero, para ser demonio fue soberbio, invidioso y ingrato»; *Providencia de Dios,* p. 1056: «El primero que confesó esto, si bien con intento traidor fue el serafín comunero»; *La caída para levantarse,* p. 1091: «El serafín comunero en el principio de la creación»; *Política de Dios,* 2, cap. 23, p. 305: «La guerra no bajó del cielo a la tierra. Cayó precipitada al infierno en los ángeles amotinados, en el serafín comunero» y otros.

Como vemos en estos textos, la imagen del demonio rebelde es uno de los rasgos con los que se nos aparece el demonio en multitud de ocasiones. Con ella se permite identificar al soberbio, al envidioso y al ingrato o al tirano. De igual forma, avala la necesidad de un castigo ejemplar que destruya el desorden creado por las ambiciones personales y restituya el orden establecido.

2. El demonio tentador

En la Biblia, una de las ocupaciones del demonio es tentar a la humanidad, por lo que los textos que expresan el temor ante la tentación diabólica son numerosos[30]. Sin embargo, hay dos que tienen especial importancia en nuestro caso porque aparecen con cierta frecuencia: el primero es el pasaje del evangelio en el que Cristo es tentado por el demonio[31], y el segundo es el texto en el que Cristo anuncia por primera vez su pasión, Pedro le reprende y Cristo lo llama «Satanás»[32]. Aunque también aparece el texto más clásico, el de la tentación de la serpiente del *Génesis*.

Según la teología dogmática, los demonios procuran hacer todo el mal moral que pueden a los hombres para incitarles al pecado. Para Santo Tomás, la causa de la tentación diabólica es la envidia[33] y solo son causa de nuestros pecados indirectamente, en cuanto nos persuaden y proponen algo apetecible[34]. Incluso si se les permite, pueden impedir el uso de la razón, por lo que podrían forzar suficientemente al hombre al acto pecaminoso, pero no al pecado[35].

Aunque el texto del *Génesis* no especifica que en la tentación de la serpiente a Eva se encontrase el demonio[36], la exégesis cristiana ha querido ver siempre al demonio detrás. Bien sea por su especial peligrosidad y sigilo, o bien sea por el contraste con otras religiones, como en la antigua Babilonia, en la que la serpiente era un animal sagrado a la que se le realizaba ofrendas, esta ha pasado a ser un animal maldito y símbolo del mal. Santo Tomás explica que el demonio, al tentar a nuestros padres no pudo tomar la forma que quiso, sino solamente la de la serpiente y admite que el demonio puede adoptar, con permisión divina y para engañar, la forma

[30] Ver, por ejemplo, 1, *Pedro,* 5, 8: «¡Sed sobrios y estad en guardia! Vuestro enemigo el diablo, como león rugiente, da vueltas y busca a quien decorar»; *Efesios,* 6, 11: «Revestiros de la armadura de Dios para que podáis resistir las tentaciones del diablo»; 1 *Corintios,* 10, 13: «No os ha sobrevenido ninguna tentación que no sea proporcionada».

[31] Ver *Lucas,* 4, 1-13; *Mateo,* 4, 1-11; *Marcos,* 1, 12-13.

[32] *Mateo,* 16, 21-23; *Marcos,* 8, 31-33; *Lucas,* 9, 22.

[33] Santo Tomás, *Suma,* 1, 63, 2c ad 1-2.

[34] Santo Tomás, *Suma,* 1, 63, 2c; 1-2, 80, 4; 3, 8, 7, ad 2; 1-2, 75, 3; 1-2, 80, 1

[35] Santo Tomás, *Suma,* 1-2, 80, 3.

[36] Ver Haag, 1978, pp. 125 y ss., y sobre todo, pp. 175 y ss.

de animales[37]. El *Génesis,* 3, 1, especificaba que la serpiente «era la más astuta de todos los animales» y para San Agustín era astuta por la astucia del demonio, ya que engañaba en su nombre[38], mientras que San Ambrosio asegura que detrás de la serpiente se encontraba el demonio, que es la sabiduría de este mundo[39].

Quevedo utiliza este pasaje del Génesis en la *Política de Dios* para explicar el sometimiento de Adán, primer rey de la creación, a la mujer y a la serpiente:

> púsose al lado de la serpiente, obedeció a la mujer[40].

Otro ejemplo más claro se produce en *La caída para levantarse.* En los *Hechos de los apóstoles,* 16, 16-24, nos narra cómo Pablo y Silas, estando en Filipos, se encuentran con una muchacha poseída que adivinaba el futuro. Quevedo, después de describir la situación, identifica el demonio con la serpiente y la mujer:

> Ningún traje viste tan ajustado a sus escamas la serpiente antigua como el cuerpo de una mujer, cuyo sexo y edad son esfuerzo mudo a la persuasión[41].

Y en la *Constancia y paciencia del Santo Job,* vuelve a identificar al demonio con el animal tentador, relacionando de manera clara la astucia de la serpiente con la sutileza del demonio:

> Esta palabra «por qué» en lo que Dios hace y manda fue la primera que habló el diablo; y como la logró no la dejan de la boca en los que tienta. *Génesis,* 3, 1: «Empero era la serpiente más astuta que todos los animales de la tierra que había hecho el Señor Dios; la cual dijo a la mujer: ¿Por qué os mandó a vosotros...?» [...] Toda la astucia de Satanás estudió esta palabra «por qué», para empezar con ella a pronunciar con ella aquel veneno linajudo que se incorporó en el linaje humano y discurre herencia de padres a hijos, haciendo la muerte patrimonio de todos. Él fue el primero que preguntó «¿Por qué Dios?» y fue la primera palabra de su pregunta[42].

Y la serpiente del *Génesis* aparece también sin referencia explícita al demonio en dos poemas, probablemente porque la identificación también es muy clara: el «Poema a Cristo resucitado» y el burlesco «Dichas del casado primero; la mayor sin suegra»[43].

[37] Santo Tomáss, *Suma,* 2-2, 165, 2 ad 3.
[38] San Agustín, *Del Génesis a la letra,* libro 11, cap. 29.
[39] San Ambrosio, *Paraíso,* cap. 12.
[40] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 2, pp. 48-49.
[41] Quevedo, *La caída para levantarse,* p. 1121.
[42] Quevedo, *La constancia y paciencia,* p. 1009.
[43] Ver *PO,* núm. 192, v. 489 y núm. 699, v. 29.

Quevedo utilizan mucho más los otros dos textos. El primero, en el que Cristo regaña a Pedro llamándole Satanás, se utiliza para advertir del esfuerzo del mal por apartar al personaje del camino correcto que debe seguir. Un ejemplo de la *Política de Dios:*

> A San Pedro, su valido, su sucesor, porque le quiso excusar los trabajos y le buscaba el descanso le llamó Satanás y le echó de sí; este fue grande acierto de rey: quien se descuidare de esto, ¿qué sabe? También perderá el reino, la vida y el alma[44].

En el resto de los ejemplos, aparece siempre con el mismo sentido, aunque en algunos intente demostrar que las palabras de Pedro fueron inspiradas por el demonio[45].

Con otros muchos significados ilustra Quevedo la tentación de Cristo en el desierto. En los ejemplos de la *Política de Dios,* el pasaje puede significar tanto el esfuerzo que ha de hacer el rey por cumplir correctamente con sus obligaciones, el peligro que supone el monopolio de la figura del rey por el privado o como ejemplo de lo que no se debe pedir al rey[46]. En otro ejemplo de *La caída para levantarse* sirve para encarecer el valor de la disimulación política, ya que el demonio tuvo que tentar a Cristo para averiguar si era Dios.

3. Demonio destructor

Desde la teología dogmática se reconoce que los demonios pueden tener un enorme poder destructivo contra el hombre, aunque limitado siempre por la bondad divina. La Biblia admite la intervención del demonio como destructor en varios casos, causando algún mal físico. En *Tobías,* 3, 8, se describe la situación de Sara, que va a casarse con Tobías, y que «había tenido siete maridos y el perverso demonio Asmodeo los había matado». En 1 *Corintios,* 10, 13, San Pablo advierte del poder del demonio con un adúltero que vive en la comunidad: «sea entregado este a Satanás para que lo atormente en el cuerpo, a fin de que el espíritu se salve en el día del Señor Jesús». Sin embargo el caso más claro será el del libro de *Job,* donde Satán, con permiso de Dios, destruye la hacienda de Job y le envía una horrorosa enfermedad, por no hablar de casos de posesión diabólica que son muy numerosos[47].

[44] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 2, p. 50.

[45] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 9, pp. 72 y 75; 2, cap. 9, p. 174 y *La caída para levantarse,* p. 1118.

[46] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 7, p. 67; 1, cap. 22, p. 120; 2, cap. 9, p. 192.

[47] Ver Ott, 1986, pp. 203-204.

Santo Tomás explica que el demonio combate a los hombres de dos maneras: instigándoles a pecar y castigándoles, pero en esta función han de ser enviado por Dios, no así para la primera[48]. En otro momento asegura que el demonio puede tentar el alma y vejar el cuerpo[49]. El Santo utiliza el pasaje en el que Cristo expulsa los demonios de un poseído y les permite entrar en una piara de cerdos para explicar tres cosas: primero enseñar al hombre el daño que les hacen los demonios; en segundo lugar, para demostrar que los demonios no pueden hacer nada que Dios no quiera y en tercer lugar para demostrar cuánto más graves cosas obraran los demonios en los hombres que en los cerdos si no fueran los hombres protegidos por la divina providencia[50]. Incluso, el demonio pueden causar con su poder maléfico la lluvia y el viento, en especial la tormenta[51], elemento que es muy aprovechado por la literatura, sobre todo épica, para enfrentar al héroe (santo, conquistador, predicador...) al furor de una tormenta diabólica[52]. El único consuelo que admite Santo Tomás es que a los demonios no les está permitido hacer todo lo que pueden ejecutar por su naturaleza, como tampoco se les otorga la potestad de hacer algo sobrenatural[53].

Este es el apartado en el que encontramos más ejemplos en la obra quevediana y donde el demonio destructor adquiere una mayor variedad, por lo que voy a comentar unos pocos ejemplos.

En Quevedo, el demonio es la causa de la destrucción y no hay nada que pueda escapar a sus manos sin ser destruido, como explica *La constancia y paciencia del Santo Job:*

> Satanás destruye todas las cosas en que pone la mano, y solo tiene manos para destruir. Nada deja Dios en su mano que no se pierda[54].

El objetivo del demonio es hacer del hombre otro demonio como él[55]. Para esta identificación, los dos cometen el mismo pecado: la soberbia[56]:

[48] Santo Tomas, *Suma,* 1, 114, 1 ad 1.

[49] Santo Tomás, *Suma,* 3, 49, 2 ad 2.

[50] Santo Tomás, *Suma,* 3, 44, 1 ad 4.

[51] Santo Tomás, *Suma,* 1-2, 80, 2c.

[52] Ver Sola, 1973, pp. 383-413. La tormenta creada por un dios de la gentilidad, un poder maligno tiene antecedentes clásicos como Homero, Virgilio, Lucano, Tasso, Aristo, *La Chanson de Roland...*

[53] Santo Tomás, *Suma,* 1, 114, 4 ad 2; 3, 29, 1 ad 3.

[54] Quevedo, *La constancia y paciencia del Santo Job,* p. 991. Ver *Política de Dios,* 2, cap. 2, p. 156: «[Cristo] no venía a perder y destruir que es el oficio del demonio. [...] Perder y destruir es de espíritu del demonio, no del espíritu del rey».

[55] Ver Quevedo, *Virtud militante,* p. 140.

[56] El pecado del primer hombre fue la soberbia que le llevó a desobedecer los mandatos de Dios como explica Santo Tomás, *Suma,* 2-2, 105, 2 ad 3. El hombre

> No hay cosa que más persuada a la soberbia que la mayoría de ser el primero. El mayor de los ángeles cayó y el primero de los hombres[57].

Y la destrucción y la muerte son las únicas consecuencias del acto soberbio:

> Dice el soberbio que nadie es como él, que él es como Dios, que él solo lo es todo; dice la muerte que miente, que él es vil gusano, que por querer ser como Dios, es demonio, que todo lo que es, es solamente ceniza y pecado y ruinas y escándalo[58].

El demonio pretende destruir el orden establecido por Dios y crear una enorme confusión para desesperar al hombre. En este caos, crecerá la injusticia como explica en la *Política de Dios* cuando compara la piscina de Bezata[59], movidas sus aguas por el ángel sanador, con la república revuelta por las maquinaciones del demonio:

> Pues si en la piscina que revolvía un ángel que bajaba del cielo, había este desorden, ¿qué habrá en la del gobierno y los cargos y mercedes que las más veces las revuelve Satanás y las más veces las revuelven los hombres, o son ministros los diablos, que por otro nombre se llaman los ambiciosos, los soberbios y los tiranos?[60].

Construyéndose entonces un mundo al revés[61], un desorden diabólico donde los reyes seguirán a sus criados y estos gobernarán el país[62]. Este gobierno, se caracterizará por la injusticia y la

---

y el demonio pecaron de la misma manera, porque desearon ser como Dios desordenadamente. Según Santo Tomás *Suma,* 2-2, 162, 4 ad 3, la actitud de la naturaleza humana pertenece a la soberbia de cuarta especie en cuanto que se aspira con presunción a lo que supera sus facultades.

[57] Quevedo, *Virtud militante,* p. 160.

[58] Quevedo, *Virtud militante,* p. 161. Otros textos son Quevedo, *Virtud militante,* pp. 162-63: «[el soberbio] quiere ser cielo siendo infierno, serafín y gusano, humo y sol, Dios y demonio»; p. 163: «Condenado blasón es nacer en el ángel, para ser demonio; descender del cielo para poblar los infiernos. No son buenos antepasados serafines que hoy desde entonces son verdugos condenados a los tormentos eternos y a atormentar»; p. 163-64: «Pues si de los ángeles hizo la soberbia demonios, ¿qué no hará de los hombres que de ella se dejan poseer?».

[59] Ver *Juan,* 5, 1-9.

[60] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 18, p. 109.

[61] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 18, pp. 109-10: «Para saber si gobierna Satanás una república, no hay otra señal más cierta que ver si los menesterosos andan buscando el remedio sin atinar con la entrada a los príncipes».

[62] Ver Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 20, p. 114: «gran diferencia de criados buenos de Cristo a criados de Satanás y de sus tiranos; todos lo dicen y hacen al revés: dirán a sus reyes: veis aquí que lo hemos tomado todo y héchote que nos sigas y andes tras nosotros arrastrando»

desmesura[63] como demuestra la historia de la humanidad reflejada en la Biblia, llena de fracasos, asesinatos, infidelidades y soberbias[64].

En definitiva, el demonio conseguirá crear un nuevo infierno en la tierra caracterizado por el desorden y la destrucción, porque la principal característica del infierno es el desorden:

> De aquí se sigue que son premiados los que infaman sus nombres siguiendo sus dictámenes. De que se origina desorden infernal y peor: pues en el infierno, donde no hay orden, a ninguno que sea bueno se da castigo, ni a ninguno que sea malo se le deja de dar: y en esta se dan los castigos a los méritos y los premios a los delitos[65].

Pero la destrucción también puede ser física y material como las horribles llagas que causa Satanás en Job o la destrucción de su hacienda y muerte de sus hijos, como expresa *La constancia y paciencia del Santo Job:*

> Mas luego que Satanás amotinó con pestilencial plaga todos los humores discordes contra la paz de su salud, extendiendo las llagas por toda su estatura y desapareciéndole el semblante de hombre, derramó en podre sus entrañas, hecho alimento y manantial de gusanos; no solo desfigurado de vivo, no solo con señas de muerto y cuerpo enterrado, sino reducido a las sobras que del cadáver deja con hastío la hambre de la tierra[66].

[63] Ver *Política de Dios,* 2, cap. 20, p. 263: «Aconsejan los instrumentos de Satanás que por un leve descuido quiten el oficio y el crédito a uno; quéjase y dícenle con enojo que agradezca a la suma paciencia del rey el haberle sufrido sin hacerle morir en una prisión; préndenle y dícenle que agradezca no haberle hecho quitar la vida; hácenle morir, lloran los hijos, dicen que fue paciencia no degollarlos con el padre. ¿Quién creerá esto, sino el que lo mandare hacer? Porque el demonio que lo aconseja, porque conoce lo que es, lo aconseja. El no hace sino poner nombres: a la soberbia llama grandeza, a la envidia atención y al robo ganancia y a la avaricia prudencia y a la mentira gracia y a la venganza castigo; y por el contrario, a la humildad vileza, a la pobreza infamia, al desinterés descuido, a la verdad locura, a la clemencia flojedad».

[64] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 1, p. 43; 2, cap. 6, 172-73. El texto más claro de manipulación de la historia del hombre por el demonio está en *Providencia de Dios,* p. 1058, donde explica que el demonio crea el desorden con su desobediencia, provoca la caída del hombre causando ruptura del orden natural, confunde a los idólatras creando dioses y después de la venida de Cristo crea la herejía para destruir el reino de Dios. No lo cito por la longitud del texto.

[65] Ver Quevedo, *Política de Dios,* 2, cap. 76, p. 179. El infierno es el reino del desorden como describe en el *Discurso de todos los diablos,* p. 203: «y con ser la casa de suyo confusa, revuelta y desesperada y donde *nullus est ordo,* los demonios no se conocían ni se podían averiguar consigo mismo [...] Lucifer daba gritos y andaba por todas partes pidiendo minutas y juntando cartapeles. Todo estaba mezclado, unos andaban tras otros, nadie atendía a su oficio, todos atónitos».

[66] Ver Quevedo, *La constancia y paciencia del Santo Job,* pp. 1043-44 y ver también p. 1037, donde explica que Satanás toca con su mano a Job.

Vemos en este ejemplo como el desorden diabólico trastorna el orden sano de los humores de Job. El daño físico puede alcanzar a todos aquellos que, ingenuos, se atrevan a imitar a los apóstoles[67]. Pero además el demonio intenta destruir las haciendas y los reinos como ejemplifica en la *Política de Dios* el pasaje de *Marcos,* 5, 1-20, donde Jesús expulsa una legión de demonios de un hombre y les permite entrar en una piara de cerdos:

> Piden que los deje entrar en el ganado, permíteselo; ellos los pidieron por hacer aquel mal de camino al dueño del ganado. El rey Cristo les dio licencia que al demonio le ha concedido fácilmente cuando se la ha pedido para destruir las haciendas y bienes temporales, que antes es la mitad diligencia para el arrepentimiento y recuerdo de Dios: así en Job largamente le permitió extendiese su mano Satanás sobre todos sus bienes; quería avivar la valentía de aquel espíritu tan esforzado y a esta causa no rehusa Dios dar esta permisión al infierno, pues es hacer los instrumentos del desembarazo del conocimiento propio, y en esta parte es elocuente la persecución y pocas almas hay sordas a la pérdida de los bienes[68].

Dios castiga al hombre por sus pecados y uno de sus medios es la utilización del demonio para causarle la desdicha y la destrucción[69].

Para alcanzar la destrucción del hombre, su condenación, el demonio utilizará también la verdad, aunque sea conocido como el padre de la mentira[70], apelativo que aparecerá en muchas ocasiones. En el *Alguacil endemoniado,* el demonio predica la verdad para hacer mal a los hombres:

[67] Ver Quevedo, *La caída para levantarse,* p. 1125: «Eran los que hacían esto siete judíos, hijos de Sceva, príncipe de sacerdotes, a quienes, después de haber respondido el demonio: "Conozco a Jesús, sé quién es Pablo, vosotros ¿quién sois?", embistiendo con ellos el espíritu condenado que tiranizaba aquel cuerpo, apoderándose de ellos y venciéndolos en su furia, los obligó a que desnudos y heridos, saliesen huyendo de la casa donde estaba. [...] Justísimo procedimiento de la providencia de Dios es permitir que los mismos demonios de que se valen para su maldad, se la descubran y castiguen, obligándoles a huir con vergüenza de los que buscaron sin ella».

[68] Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 3, p. 55. Incluso, los malos validos pueden causar la destrucción del reino, como expresa en *Política de Dios,* 2, cap. 3, p. 161: «Los tiranos que ha habido, los demonios políticos que ha poblado de infierno las repúblicas han acostumbrado a los príncipes a no comer nada sin comerlo con vasallos. Todo lo guisan con sangre de pueblos: hacen las repúblicas pan, que necesariamente acompaña todas las viandas».

[69] Idea muy común en la época como anotan los editores de la *Execración a los judíos,* p. 6. La base de esta idea de Dios como azote también puede estar en también en *Hebreos,* 12, 5-7: «Hijo mío, no desprecies la corrección del Señor, ni te desanimes cuando él te reprenda; porque el Señor corrige al que ama y azota a todo aquel que reconoce como hijo. Lo que sufrís sirve para vuestra corrección».

[70] Ver Arellano, 2000, p. 72, para la relación con *Juan,* 4, 44, y diversos textos.

> Cuando el demonio predica, el mundo se acaba. ¿Pues cómo, siendo tú padre de la mentira –dijo Calabrés– dices cosas que basta a convertir a una piedra? –¿Cómo? –respondió–; por haceros mal y que no podáis decir que faltó quien os lo dijese. Y adviértase que en vuestros ojos veo lágrimas de tristeza y pocas de arrepentimiento, y de las más se deben las gracias al pecado que os harta y os cansa[71].

Pero no siempre utiliza la verdad más pura, porque en ocasiones manipula esa verdad astutamente para poder engañar mejor[72]. La ira de este demonio destructivo no acaba con la muerte, ya que el hombre se lo vuelve a encontrar en el juicio actuando como fiscal acusador[73]. Esta función que realiza el demonio deriva de las características del personaje en el Antiguo Testamento, donde Satán es un hijo de Dios cuya misión es recorrer la tierra y enterarse de todo lo malo que hacen los hombres para contárselo a Yahvé. Satán, entonces, ya haría una función de fiscal de la creación y por eso su nombre significa el 'adversario'. Sin embargo, empezará a cumplir su misión con un exceso de celo y no sólo vigilará al hombre sino que le incitará al pecado[74]. Una descripción de ese juicio aparece en el *Sueño del juicio final,* donde los ángeles custodios defienden a los reos, mientras los demonios aportan pruebas para conseguir la condenación de los hombres:

[71] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 168. Incluso en el *Sueño del infierno,* los demonios torturan a los condenados al infierno con la verdad, como cuando se burlan de los dos hidalguillos presuntuosos: «Toda la sangre, hidalguillo, es colorada» (p. 198).

[72] Ver Quevedo, *Política de Dios,* 1, cap. 3, p. 53: «Estos delincuentes, viendo venir Cristo, dieron a tierra con sus cuerpos que poseían, en manera de adoración; pronunciaron palabras de su gloria: "Jesús, hijo de Dios (confesión que tanto ennobleció la boca del primero de los apóstoles) ¿por qué viniste aquí antes de tiempo a atormentarnos?". Estos no confiesan verdad, aunque sea para apadrinar su ruego que no acompañen con blasfemia. El padre de la mentira desquitó la verdad de llamarle Hijo de Dios, con decir que venía antes de tiempo; propio pecado de la insolencia de su intención desmentir en la cara de Cristo todos los profetas y a los decretos de su Padre». También en *Política de Dios,* 2, cap. 2, p. 156, y 2, cap. 16, p. 231, para este mismo pasaje. En *La caída para levantarse,* p. 1121, donde comenta los *Hechos de los apóstoles,* 16, 16-24.

[73] La imagen del demonio-fiscal acusador es común en la literatura. Ver Crawford, 1910, pp. 377 y ss., donde cita ejemplos de ese demonio acusador. Ver también Fothergill-Payne, 1977, pp. 57 y ss., donde explica que uno de los esquemas que siguen los autos anteriores a Calderón es el de juicio al hombre; sobre el demonio fiscal, ver pp. 121-22, entre otras.

[74] Ver Busto Saiz, 2002, p. 24. Ver en el Antiguo Testamento *Job,* 1, 6-7: «Un día que los hijos de Dios fueron a presentarse ante Yahvé, fue también entre ellos Satán. Y preguntó Yahvé a Satán: "¿De dónde vienes?". Satán respondió a Yahvé: "De recorrer la tierra y pasearme por ella"». *Zacarías,* 3, 1: «Y me hizo ver a Josué, el sumo sacerdote que estaba delante del ángel de Yahvé, mientras que Satán estaba a la derecha para acusarle».

> Andaban los ángeles custodios mostrando en sus pasos y colores las cuentas que tenía que dar de sus encomendados, y los demonios repasando sus tachas y procesos; al fin todos los defensores estaban de la parte de adentro y los acusadores de la de afuera[75].

En *La cuna y la sepultura,* el narrador prepara al lector para una buena muerte, y, sobre todo, para contestar acertadamente las acusaciones que el demonio le hará en el tribunal del final de la vida:

> Si dijere [el demonio]: «¡Hombre!, ¿qué esperas salvarte, concebido en pecado? Y tú pecador gravísimo en tribunal de Dios, cuya justicia halló mancha en los ángeles, a quien nada es oculto, ante quien tiemblan las potestades y los serafines, ¿no te contentas con ser pecador, sino que añades tal insolencia como entrar en juicio con aquel a quien David decía que no entrase con él en juicio?»[76].

En definitiva, este demonio destructor es una de las imágenes más comunes, como se ha visto por los ejemplos, manifestándose en características como la imagen de fiscal de un juicio o la utilización de la verdad para poder dañar al hombre.

4. El demonio burlesco

Para Maxime Chevalier[77], la imagen del demonio aterrador que muestran los predicadores no responde a la única imagen que los españoles tenían de este personaje. Existía otra mucho más familiar, más cercana que frecuentaba las tablas de los corrales de comedias, sobre todo en las comedias de santos. Esta imagen de un demonio cercano, familiar y hasta simpático lo cree ver Julio Caro Baroja en fachadas de catedrales góticas, con sus garras, alas, cuernos y picos más decorativos que amenazantes, en tablas aragonesas y catalanas de alrededor de 1450 o en la pintura del Bosco[78].

Chevalier explica que una de las claves en la desdramatización del demonio está en su representación física, elemento que se da en Quevedo de una manera notable. Pero además la presencia de la risa en el infierno ayuda a aligerar este personaje. En el *Tribunal de la justa venganza,* los autores se quejan de la manera en la que Quevedo representa los demonios:

[75] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 106.

[76] Quevedo, *La cuna y la sepultura,* p. 118.

[77] Chevalier, 1986. Este personaje cómico ya aparece en los primeros autos sacramentales, como señala Crawford, 1910, p. 382-83, donde en el *Aucto de la resurrección de Nuestro Señor,* es toreado en el juego de las hoces por los apóstoles.

[78] Caro Baroja, 1966. Ver también sobre este aspecto Flores Arroyuelo, 1985, pp. 46 y ss. Para ver estas representaciones del demonio como dragón, con cuernos, cola y garras, ver Crawford, 1910, pp. 309-10.

> con su acostumbrada bufonería, con que tiene enfadado al mundo, usando della en todas las conversaciones y escritos (aunque es verdad que como él no supo ni sabe otra cosa, usa de lo que sabe), hace a unos demonios mal barbados[79].

Y un poco más adelante critican la presencia de la risa en el infierno:

> Con mayor exceso es culpado don Francisco de Quevedo por lo que dice en folios 35, 38 [de *El Sueño del Infierno*], que en el infierno dan los condenados carcajadas de risa y que los demonios se ríen. [...] Este delito ha cometido don Francisco de Quevedo [...] queriendo quitar el temor que las sagradas letras y sus evangelizantes con toda verdad ponen a los fieles para que, siguiendo la virtud, se libren de tan miserable lugar como en el que están y estarán eternamente los condenados; y podría seguirse que alguna parte del vulgo (no sólo el rústico, sino alguna parte de los de capa negra) crédulo a semejantes desatinos, le pareciese que donde se ríen, que es demostración significativa del interior contento, se podría ir sin miedo, y que no es tan mala morada como se encarece[80].

Hay que tener en cuenta que en este apartado del demonio burlesco, nos encontramos con la descripción y representación física de una serie de demonios que no aparecen en otras obras. La figura del demonio ha sufrido una enorme evolución a lo largo de los siglos como explica Jeffrey Burton Russell. El demonio era el ángel más bello de la creación. Para San Gregorio Magno, el demonio era un querubín, el más alto de los ángeles y podía haber permanecido así si no hubiese pecado, característica que aparece también en San Isidoro, para quien el demonio antes de la caída era el señor de todos los ángeles[81]. Sin embargo, las consecuencias del pecado no solo afectaron a su jerarquía y a su situación en la creación, sino que también tuvo consecuencias en su aspecto físico. San Gregorio Magno explicaba que antes del pecado los demonios eran seres celestiales, pero después quedaron reducidos a cuerpos hechos de aire más bajo y cenagoso. Al estar formados por aire denso y bajo, cercano a la tierra, este los aprisiona[82]. La representación del demonio como un ser humano o con rasgos humanoides comienza en siglo VI y domina desde el IX hasta el XI con diferentes formas: anciano, gigante, como un ser fuerte y desnudo con pezuñas y cola[83]. Aunque hasta el siglo XII se le representaba con alas de plumas, a partir de este siglo aparecerá con

[79] Cito de Iffland, 2004, p. 146.
[80] Cito de Iffland, 2004, p. 158.
[81] Russell, 1984, pp. 102-104.
[82] Russell, 1984, pp. 107-108.
[83] Russell, 1984, pp. 144-45.

alas de murciélago y se desarrollarán otras características físicas como el estar cubierto de pelo liso y oscuro (aunque también hay representaciones en el que se nos muestra con pelo rizado o serpentino, semejante a las llamas del infierno) ojos relumbrantes, bocas en rictus y narices largas y ganchudas: en las narices hay una identificación con el pueblo judío. También podían aparecer con un halo que representaba su poder, cuernos, colas, etc.[84]. En el teatro medieval europeo, la tendencia hacia el demonio cómico aparece ya en el siglo XII, bajo la influencia del folclore y de las representaciones de mimos, juglares y máscaras. De esta forma, el demonio se domestica y su derrota provocaba un mayor descanso emocional[85]. En el folklore europeo es frecuente que aparezca deforme y monstruoso: es cojo por la caída del cielo, con las rodillas torcidas y con caras en las nalgas o en el vientre[86].

En el texto del *Alguacil endemoniado,* el demonio que padece dentro del alguacil ya se queja de la manera en que los humanos representamos a los seres diabólicos:

> Mas dejando estos, os quiero decir que estamos muy sentidos de los potajes que hacéis de nosotros, pintándonos con garra sin ser aguiluchos; con colas, siendo diablos rabones; con cuernos, no siendo casados; y mal barbados siempre, habiendo diablos de nosotros que podemos ser ermitaños y corregidores[87].

Pero en el *Sueño del infierno* es donde con más precisión se nos describen, caracterizándose por el color negro y por la fealdad:

> Riéronse todos [del maestro de esgrima], y un oficial algo moreno le preguntó que nuevas tenía de su alma[88].

> Tras estos están los que se enamoran de viejas, con cadenas; que los diablos, de hombres de tan mal gusto, aún no pensamos que estamos seguros, y si no estuviesen con prisiones Barrabás aún no tendría bien guardadas las asentaderas dellos, y tales como somos les parecemos blancos y rubios[89].

El libro de Francisco Flores Arroyuelo describe distintos aspectos y formas que adoptaba el demonio para aparecerse a los españoles contemporáneos de Quevedo. Dejando otras formas como las del gato negro, las del macho cabrío y figuras

[84] Russell, 1984, pp. 145-47.
[85] Russell, 1984, pp. 294-95.
[86] Russell, 1984, p. 74.
[87] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 155.
[88] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 112.
[89] Quevedo, *Los sueños,* p. 155. Para ver otras manifestaciones del demonio como negro en las primeras manifestaciones de los autos sacramentales, ver Crawford, 1910, p. 308-309.

monstuosas, el demonio adopta formas humanas un tanto exageradas, como explica Martín del Río:

> Los demonios se manifiestan en cuerpos humanos negros, mugrientos, hediondos y tremendos, o por lo menos en cuerpos de rostro oscuro, moreno y pintarrajeado, de nariz deformadamente rajada, de ojos hundidos, chispeantes, de manos y pies ganchudos como de buitre, de brazos y muslos delgados y llenos de pelo, de piernas de burro o de cabra, de pies de cuerno algunas veces rajado y algunas veces sólido, y por último de estatura y proporciones del cuerpo siempre demasiado grandes o demasiado pequeñas y contrahechas[90].

La primera vez que aparece el demonio pintado de color negro es en el *Salterio* de Stuttgart, del siglo IX. Este color negro será el característico del demonio a lo largo de toda la Edad Media, aunque también podía aparecer con un color azul oscuro o violeta. De esta forma se representaba el aire inferior, oscuro y denso en el que se había convertido, a diferencia de los ángeles obedientes que se representan, en un principio, con el color rojo, símbolo del fuego etéreo y de su contacto con Dios. A veces se le mostraba con el color pardo o gris pálido, color de la enfermedad y la muerte. Solo en el arte medieval posterior se le dibuja con el color rojo, que es el color de la sangre y de las llamas del infierno[91].

Quevedo también contrahace estas figuras exagerando rasgos desagradables y grotescos para convertirlos en figuras. Se exagera la fealdad de los demonios:

> dando lugar unas damas alcorzadas que comenzaron a hacer melindres de las malas figuras de los demonios[92].

Y en las descripciones físicas se extreman los defectos: la cojera, jorobas, calvicies, suciedades, grietas, sabañones, los cuernos...

> Salió de un lugar donde estaba aposentado un diablo de marca mayor, corcovado, cojo[93].
>
> Dijo un diablo lleno de cazcarrias, romo y calvo[94].
>
> Un demonio mulato y zurdo[95].

[90] Cito por Flores Arroyuelo, 1985, p. 41.
[91] Ver Russell, 1984, p. 147.
[92] Quevedo, *Los sueños*, ed. Arellano, pp. 129-30
[93] Quevedo, *Los sueños*, ed. Arellano, p. 184.
[94] Quevedo, *Los sueños*, ed. Arellano, p. 187.
[95] Quevedo, *Los sueños*, ed. Arellano, p. 189.

> salió a responder un diablo zambo, con espolones y grietas, lleno de sabañones[96].
>
> Pregunté a un mulato, que a puros cuernos tenían hecha espetera la frente, que dónde estaban los sodomitas, las viejas y los cornudos[97].

Quevedo crea figuras diabólicas ridículas que imitan otras figuras humanas también criticadas en sus obras burlescas como el calvo, el cornudo y cualquier otro defecto físico degradante como la cojera o los sabañones[98].

El culmen de esta degradación llega cuando hace víctimas a los demonios de los vicios de los humanos. El infierno quevediano es un mundo al revés donde los propios demonios deben defenderse para no ser sodomizados:

> De los sodomitas y viejas, no solo no sabemos dellos, pero ni querríamos saber que supiesen de nosotros, que en ellos peligran nuestras asentaderas, y los diablos por eso traemos colas, porque como ellos están acá, habemos menestrer mosqueador de los rabos[99].

Esta burla del demonio afecta incluso a la manera de representarlo en el teatro. En el *Sueño de la Muerte* la mujer del poeta critica la manera de simbolizar este personaje:

> ¿es posible que siempre en los autos de Corpus ha de entrar el diablo con grande brío, hablando a voces, gritos y patadas, y con un brío que parece que todo el teatro es suyo y poco para hacer su papel, como quien dice ¡Huela la casa al diablo! y Cristo muy encogido, que parece que apenas echa la habla por la boca? Por vida mía que hagáis un auto donde el diablo no diga esta boca es mía, y pues tiene por qué callar, no hable; y que hable Cristo, pues puede y tiene razón, y enójese en un auto, que aunque es la mesma paciencia, tal vez se indignó y tomó azote y trastornó mesas y tiendas y cátedras y hizo ruido. [...] Hícele que, pues podía decir "Padre eterno", no dijese "Padre eternal", ni Satán sino Satanás, que aquellas palabras eran buenas cuando el diablo entra diciendo "bu, bu, bu" y se sale como cohete[100].

[96] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 190.

[97] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 207.

[98] Ver Arellano, 2003, pp. 72-79, donde estudia lo escatológico y pp. 98-103, donde estudia las figuras.

[99] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 207.

[100] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 390. Ver también Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* p. 208, donde a un demonio que pierde el tiempo con unos mercaderes, gente que se condena sola, se le cambia el destino: «Lleva ese demonio y pupilo de algún juez, donde aprenda a condenar; que este se debe de haber alquilado en los autos para diablo».

5. Figuras diabólicas

A lo largo de la obra de don Francisco encontramos a una serie de personajes que comparten, de un modo serio o festivo, alguna de las cualidades de los demonios. Creo que se puede establecer tres grandes grupos: la sátira burlesca en general, los herejes y los judíos.

5.1. Sátira burlesca

En el terreno burlesco es muy común identificar al demonio o alguna de sus cualidades con distintos personajes criticados. Uno de estos terrenos es la sátira de los oficios[101], y dentro de ellos uno de los más criticados es el del alguacil[102], al que dedicó el *Alguacil endemoniado*. El demonio hablador llega a rogar por el éxito del exorcismo, ya que sufre en el cuerpo del endemoniado, además de ser una afrenta para él:

> Y ten lástima de mí y sácame del cuerpo deste alguacil, que soy demonio de prendas y claridad, y perderé dempués mucho en el infierno por haber estado acá con malas compañías[103].

Puestos a encontrar diferencias entre los alguaciles y los demonios, los primeros superan a los diablos en maldad:

> ¿Quién podrá negar que demonios y alguaciles no tenemos un mismo oficio, pues bien mirado nosotros procuramos condenar y los alguaciles también; nosotros que haya vicios y pecados en el mundo y los alguaciles lo desean y procuran con más ahínco, porque ellos lo han menester para su sustento y nosotros para nuestra compañía. Y es mucho más de culpar este oficio en los alguaciles que en nosotros, pues ellos hacen mal a hombres como ellos y a los de su género, y nosotros no, que somos ángeles, aunque sin gracia. Fuera desto, los demonios lo fuimos por querer ser más que Dios y los alguaciles son alguaciles por querer ser menos que todos. Así que por demás te cansas, padre, en poner reliquias a este, pues no hay santo que si entra en sus manos no quede para ellas. Persuádete a que el alguacil y nosotros somos todos de una orden, sino que los alguaciles son diablos calzados y nosotros diablos recoletos, que hacemos áspera vida en el infierno?[104].

[101] Ver Arellano, 2003, pp. 79 y ss.
[102] Arellano, 2003, pp. 80-84.
[103] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 146.
[104] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 144. Ver también *El mundo por de dentro,* en *Sueños,* p. 296: «Y renegad de oficio que tiene situados sus gajes donde los tiene situados Bercebú».

Los demonios llegan a temer por su continuidad laboral si entran muchos alguaciles en el infierno, ya que serán despidos por mano de obra mucho más eficaz:

> tememos que han de venir [los alguaciles] a hacer que sobremos nosotros para lo que es materia de condenar almas, y que se nos han de levantar con el oficio de demonios, y que ha de venir Lucifer a ahorrarse de diablos y despedirnos a nosotros por recibirlos a ellos[105].

Otro oficio que comparte las características diabólicas son los mercaderes:

> Mas, ¿quién duda que la obscuridad de sus tiendas les prometía estas tinieblas? Gente es esta –dijo al cabo muy enojado– que quiso ser como Dios, pues pretendieron ser sin medida, mas el que todo lo ve los trajo de sus rasos a estos nublados que los atormenten con rayos[106].

La identificación en este ejemplo es clara pues al demonio se le denomina el «príncipe de las tinieblas» y las tinieblas es una de las características del infierno. La soberbia de estos mercaderes hace que la identificación sea completa, ya que no respetan las medidas para obtener más beneficios. No pueden faltar a esta identificación los médicos, boticarios y barberos[107]. El médido Matatías tiene un pacto diabólico con el boticario según confiesa su mula:

> Como con el diablo, tiene
> con el boticario hecho
> pacto explícito de purgas,
> y le llaman Vaderretro[108].

En *El sueño de la Muerte,* los médicos y los boticarios se identifican con los demonios:

> sus tiendas son purgatorios [la de los boticarios] y ellos los infiernos, los enfermos los condenados y los médicos los diablos; y es cierto que son diablos los médicos, pues unos y otros andas tras los malos y huyen

[105] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 227; Ver *PO,* núm. 697, vv. 49-60: «y hoy, si alguno ha de vestirse, / le desnudan dos primero: / el mercader de quien compra / y el sastre que ha de coserlo, / [...] / Sin duda inventó las calzas / algún diablo del infierno, / pues un cristiano atacado / ya no queda de provecho».

[106] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 196. Ver *PO,* núm. 668, vv. 18-19: «que hurte con la medida, / sin tenerla en el hurtar» y núm. 750, vv. 69-72, en la que un gato de un mercader describe a su dueño: «Y por la vara en que mide, / ha venido a trepar tanto / que se ha subido a las nubes, / para que lo lleve el diablo». Ver también *El discurso de todos los diablos,* p. 208, donde explica que los mercaderes se condenan solos.

[107] Arellano, 2003, pp. 84-88.

[108] *PO,* núm. 735, vv. 45-48.

de los buenos, y todos su fin es que los buenos sean malos y que los malos no sean buenos jamás[109].

Otro ejemplo de figura diabólica es la bruja[110]. La bruja era dueña de una sabiduría maléfica transmitida por el demonio. Este conocía las virtudes más secretas de los animales y de las plantas y se las comunicaba, por lo que la mujer, ser débil e inconstante, era una puerta para la influencia del mal en el mundo[111]. En Quevedo, aparece en la madre del Pablos, especialmente cuando puede llegarse a la cárcel por la chimenea para sacar a su marido:

> ¿Cómo a mí sustentado? –dijo ella con grande cólera. Yo os he sustentado a vos, y sacádoos de las cárceles con industria y mantenídoos en ellas con dinero. Si no confesábades, ¿era por vuestro ánimo o por las bebidas que yo os daba? ¡Gracias a mis botes! Y si no temiera que me había de oír en la calle, yo dijera lo de cuando entré por la chimenea y os saqué por el tejado[112].

Hay dos sonetos burlescos en los que se nos presenta el mundo de las brujas. El soneto número 541[113] describe el testamento de una bruja que deja sus instrumentos a su nieta y el soneto número 598[114], donde hay una referencia al *sabbat* o aquelarre en los siguientes versos:

> Estos los güesos son de aquella vieja
> que dio a los hombres en la bolsa guerra
> y paz a los cabrones en el rabo[115].

[109] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 316.

[110] Arellano, 2003, pp. 53-54. Dentro de la sátira de la mujer, la vieja y la bruja comparten muchas carcaterísticas. En el *Sueño de la Muerte,* p. 395, Garibay identifica a la mujer fea con el demonio: «Cuando yo viví [Garibay] en el mundo me quiso una mujer calva y chica, gorda y fea, melindrosa y sucia, con otra docena de faltas: si esto no es querer el diablo, no sé qué es el diablo, pues veo según esto que me quiso por poderes»

[111] Flores Arroyuelo, 1985, pp. 115 y ss.

[112] Ver Flores Arroyuelo, 1985, pp. 72 y ss., para el traslado satánico, especialmente y pp. 77 y ss., para los ungüentos y bebedizos alucinógenos que se atribuían a las brujas. Ver el *Buscón,* ed. Arellano, pp. 110-11: «De vuestra madre, aunque está viva ahora, casi os puedo decir lo mismo, porque está presa en la inquisición de Toledo, porque desenterraba los muertos sin ser murmuradora. Halláronla en su casa más piernas, brazos y cabezas que en una capilla de milagros». Flores Arroyuelo, 1985, trae diferente documentación en la que se detalla la necrofilia de las brujas y otros detalles escabrosos, aunque no le da una explicación detallada.

[113] Ver Arellano, 2003, pp. 53-54.

[114] Comentado por Arellano, 2003, pp. 549-50.

[115] Para la descripción de las reuniones de brujas ver Flores Arroyuelo, 1985, pp. 90-114.

La mujer, en general, es un personaje muy común en el poesía satírica relacionado con el demonio[116]. Pero también es común la identificación en abogados, viejos teñidos, escribanos…

5.2. El demonio y la herejía

Un problema interesante es la influencia que las herejías han tenido en la doctrina católica sobre el demonio. El contacto con los movimientos heréticos, especialmente desde el siglo XI, obligó a afinar la argumentación teológica para precisar detalles que de otra manera no hubieran importado a nadie. El dualismo se reaviva a partir de 1140 por medio del catarismo y el bogomilismo. Los cátaros fueron los más peligrosos y no se acabó con ellos más que por medio de la cruzada y la inquisición, dándose la réplica católica en el IV Concilio de Letrán de 1215, condenado la opinión de los cátaros que afirmaban que el Dios del Antiguo testamento era en realidad el demonio y que el del Nuevo testamento era el Dios verdadero[117].

En el apartado anterior del demonio destructor, se veía como el demonio era un fuerza maligna capaz de destruir el orden establecido y crear un mundo al revés desordenado semejante al infierno. El demonio desordena la historia salvífica del hombre para evitar su salvación[118] y entonces introduce distintos errores que alejan al hombre de su encuentro con Dios. Es el responsable de la introducción de la idolatría en el mundo, por lo que los dioses adorados no son más que demonios que ansían la adoración humana. En *La caída para levantarse:*

> dicen que el uno es Júpiter y el otro Mercurio [de San Pablo y Silas]: como estos eran demonios y el compararlos con ellos oprobio, despreciáronle[119].

Después de la venida de Cristo e instaurado de nuevo el orden del Dios creador mediante su muerte justificadora, el demonio

[116] *PO,* núm. 662, v. 30, describe a una mujer tras el dinero; núm. 699, v. 42, califica a la suegra de infernal; 620, v. 60, identifica a la mujer flaca con el diablo y la siguiente estrofa explica que entra en su casa volando, clara alusión a su carácter de bruja; núm. 641, v. 135, donde la bruja es enseñada por el diablo en astrología y anda por los cementerios a horas inusuales; núm. 738, v. 3, donde explica que las dueñas son un relago infernal; núm. 748, v. 83, cuyo título es: «Pintura de la mujer de un abogado / abogada ella del demonio»;

[117] Russell, 1984, pp. 207 y ss.

[118] Ver *Providencia de Dios,* 1058, mencionado antes, como ejemplo claro de la actividad demoniaca.

[119] Ver Quevedo, *La caída para levantarse,* p. 1110. En *Providencia de Dios,* p. 1076: «[Los discípulos dicen] A los idólatras que sus dioses eran demonios y sus simulacros infames y sus templos abominación y todos los que los adoraban bestialmente sacrílegos». Esta idea se puede estudiar en Seznec, ¿????.

encuentra la manera de introducir el desorden por medio de la herejía. El demonio es el primer hereje de la historia, como explica en la *Virtud militante:*

> La Soberbia fue fundadora de los primeros herejes y los primeros herejes fueron los ángeles soberbios[120].

Entre los personajes diabólicos relacionados con doctrinas condenatorias están Lutero[121] y Mahoma, sobre todo en los *Sueños,* como figuras burlescas, pero no son los únicos textos en los que se señala la relación con el demonio[122]. Formando una tríada maldita con estos dos está Judas, el discípulo que entregó a Cristo después de la Última cena[123]. Judas aparece descrito en el infierno, compartiendo algunas características con el demonio como la envidia o siendo descrito como un demonio más, como aparece en la *Política de Dios* y en otros textos, sobre todo a partir de los evangelios que antes de la pasión explican que el demonio se había entrado dentro de Judas[124]:

[120] Quevedo, *La virtud militante,* p. 139. Todos los que se oponen a la herejía tienen de su parte a San Miguel: «Sepan todos los que como valientes católicos se opusieren a los herejes que tiene de su parte a San Miguel, que acabó en los primeros en Lucifer y su séquito, y acabará con los últimos en el Anticristo y sus sequaces».

[121] Para ver la relación del Lutero y el demonio en varios textos de la literatura española e hispanoamericana, ver Sola, 1973, pp. 331-81.

[122] Para Mahoma, podemos ver Quevedo, *Los sueños,* p. 122: «Digo verdad que vi a Judas tan cerca de atreverse a entrar en juicio, y a Mahoma y a Lutero, animados de ver salvar a un escribano, que me espanté que no lo hiciesen»; En *Los sueños,* p. 130, preguntan por Judas y todos quieren ser Judas. Ver *Los sueños,* p. 260: «Fui pasando por estos y llegué a una parte donde estaba uno solo arrinconado, y muy sucio con un zancajo menos y un chirlo por la cara, lleno de cencerros, ardiendo y blasfemando. –¿Quién eres tú –le pregunté–, que entre tantos malos eres el peor? –Yo –dijo él– soy Mahoma. [...] –Todo lo estoy pasando –dijo– mientras los malaventurados de africanos adoran el zancarrón o zancajo que aquí me falta»; en la *Providencia de Dios,* p. 1078: «Mahoma, el peor de los embusteros, negó que Cristo había padecido y muerto y afirma que en el prendimiento Dios se lo llevó al cielo. No lo niega con ignorancia, sino con diabólica malicia. Reconoció las hazañas de las afrentas y la valentía de los oprobios de la cruz y cuán infinitos eran los que se alistaban a la imitación suya por el martirio; y por desarmar su ley de las proezas de los trabajos, quiso cancelarlos el soberano ejemplar»; y en la *Constancia y paciencia del Santo Job,* p. 992, se describe a Mahoma como discípulo de los rabíes, grupo también diabólico: «Hasta Mahoma en el Alcorán, entre todos sus embustes, dicen que Adán, antes de Eva, tuvo otra mujer, que se llamó Lilith, y que preñada de él parió a los demonios; en que alude a la significación de Lilith, "noche y demonio y lamia y espanto". Fue maldito discípulo de los rabíes»

[123] Ver Vidal, 1984, para el estudio de esta figura.

[124] Ver *Lucas,* 22, 3: «Entró Satanás en Judas, llamado Iscariote, que era del número de los doce» y *Juan,* 13, 27: «Después del bocado, en el mismo instante, entró en él Satanás».

> Judas era diablo previniendo que la noche en que le instituiría, se le había de entrar Satanás en el corazón. La segunda que habiéndole elegido Cristo entre los doce apóstoles por uno de ellos, dijo que era el diablo[125].

5.3. El demonio y los judíos

Por último, en los textos quevedianos la raza más diabólica es la judía, y son innumerables los textos en los que aparecen identificados o relacionados con las fuerzas diabólicas. Este carácter demoniaco de los judíos no es exclusivo de Quevedo, porque, como estudia Russell[126], los judíos eran demonizados más a menudo que los musulmanes porque su presencia era más tangible en las ciudades de Europa occidental. A los judíos se les acusaba de secuestrar niños y asesinarlos[127], profanar la Eucaristía o envenenar pozos. Se les criticaba por haber crucificado a Cristo y su actitud de no querer aceptarle como Mesías se consideraba una prueba de que Satán estaba en ellos y les endurecía el corazón.

En la *Execración contra los judíos,* estos son comparados con Behemoth y Levitán, Dios permite su existencia para que engendren al Anticristo y los compara con el demonio meridiano:

> Que estas tres cosas son las que más se deben temer y los judíos son estas tres cosas: saeta que vuela de día, que es cuando hay luz para acertar y ofender; son negocio que camina en tinieblas para esconder los pasos y ocultar las zancadillas y los lazos; su caudal es demonio meridiano, tesoro de duende que, vulgarmente dicen, se vuelve carbón[128].

Los pasajes pueden ser innumerables y en ellos se los identifica con el infierno, con la cizaña evangélica o tienen una inteligencia diabólica para hacer el mal.

Conclusión

A pesar de que el demonio es una presencia constante en la obra de Quevedo, la mayoría de las veces se haya limitado a una función o un perfil, que permite matizar, intensificar o resaltar diferentes pasajes. No he podido encontrar en sus páginas un es-

[125] Quevedo, *Política de Dios,* p. 181.

[126] Russell, 1984, p. 215. Ver también Russell, 1984, p. 216: «¿En que medida la diabología cristiana fue responsable del maligno antisemitismo de finales de la Edad Media, el Renacimiento y la Reforma? Ha dado frutos amargos. Pero de no haber existido la idea del diablo, es probable que el curso del antisemitismo no hubiera sido distinto».

[127] Como en el cuento de Chaucer, «El cuento de la Priora», en *Cuentos de Canterbury,* ed. P. Guardia, pp. 394-98.

[128] Quevedo, *Execración,* p. 41.

tudio demonológico sistemático, sino que la inmensa mayoría de las referencias son breves y hacen relación a aspectos muy conocidos del demonio: su rebeldía, la tentación a los hombres y su poder destructivo. Estas tres características no son compartimentos estancos entre los que no puede haber relaciones: primero porque se trata de un personaje que teológicamente posee estas características y segundo porque los ejemplos son tan numerosos que en muchos casos es muy difícil juzgar cuál es el rasgo que domina: un demonio tentador es también un demonio destructor, porque tienta para condenar y destruir al hombre: sin embargo creo que se pueden establecer diferencias. Estas características, junto a los personajes imbuídos de lo demoniaco, permiten una caracterización ágil, ya que utilizando en la mayoría de los casos muy pocas líneas, se consigue dar el matiz y la dramatización necesaria a la caracterización.

Bibliografía

Agustín, San, *Del Génesis a la letra,* en *Obras de San Agustín,* ed. Á. Custodio Vega, Madrid, BAC, 1955, vol. 2.

Ambrosio, San, *Hexameron; Paradise; Cain and Abel,* Nueva York, Fathers of the Church, 1961.

Arellano, I., *Diccionario de los autos sacramentales,* Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 2000.

Arellano Ayuso, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos,* Madrid, Iberoamericana, 2003.

Busto Saiz, J. R., «El demonio cristiano: invariantes», en *Demonio, religión y sociedad entre España y América,* ed. F. del Pino Díaz, Madrid, CSIC, 2002, pp. 23-32.

Calderón de la Barca, P., *El divino Orfeo,* ed. J. Enrique Duarte, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Reichenberger, 1999.

Calderón de la Barca, P., *El gran Duque de Gandía,* en *Obras completas. Autos sacramentales,* ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987, vol. 3, pp. 95-110.

Calderón de la Barca, P., *La cura y la enfermedad,* en *Obras completas. Autos sacramentales,* ed. Á. Valbuena Prat, Madrid, Aguilar, 1987, vol. 3, pp. 749-73.

Calderón de la Barca, P., *La primer flor del Carmelo,* ed. F. Plata Parga, Pamplona-Kassel, Universidad de Navarra-Riechenberger, 1998.

Caro Baroja, J., «Infierno y humorismo (reflexiones sobre el arte gótico y folklore religioso)», *Revista de dialectología y tradiciones populares,* 22, 1966, pp. 26-40.

Chevalier, M., «¿Diablo o pobre diablo? Sobre una representación tradicional del demonio en el Siglo de Oro», *Filología,* 21, 1986, pp. 125-36.

Crawford, J. P. W., «The Devil in Spanish religious drama», *Romanic review,* 1, 1910, pp. 302-12 y 374-83.

Denzinger, H., *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum,* Barcinone, Herder, 1973.

Flores Arroyuelo, F. J., *El diablo en España,* Madrid, Alianza, 1985.

Fothergill-Payne, L., *La alegoría en los autos y farsas anteriores a Calderón,* Londres, Tamesis Books, 1977.

Galván, L., *«El poema heroico a Cristo resucitado» de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 2004.

Haag, H., *El diablo: su existencia como problema,* tr. M. Villanueva, Barcelona Herder, 1978.

Iffland, J., «"Todos somos locos / los unos y los otros": Quevedo con cascabeles», en *Quevedo en Manhattan,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor, 2004.

Mexía, P., «Relación de las comunidades de Castilla», en *Historiadores de sucesos particulares,* Madrid, Atlas, 1946, vol. 1, pp. 367 y ss., BAE, vol. 21.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Ott, L., *Manual de teología dogmática,* Barcelona, Herder, 1986.

Quevedo, F. de, *Discurso de todos los diablos,* en *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 1, pp. 197-225.

Quevedo, F. de, *Execración contra los judíos,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1996.
Quevedo y Villegas, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. I. Arellano Ayuso, Madrid, Espasa Calpe, 1997.
Quevedo, F. de, *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la iglesia en la Vida de San Pablo apóstol,* en *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 1, pp. 1083-1148.
Quevedo, F. de, *La constancia y paciencia del Santo Job en sus pérdidas, enfermedades y persecuciones,* en *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 1, pp. 978-1026.
Quevedo, F. de, *La cuna y la sepultura para el conocimiento propio y desengaño de las cosas agenas,* ed. L. López Grigera, Madrid, Real Academia Española, 1969.
Quevedo, F. de, *Los «Grandes anales de quince días» de Quevedo. Edición y estudio,* ed. V. Roncero, Madrid, Universidad Complutense, 1988.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano Ayuso, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo, F. de, *Política de Dios: govierno de Christo,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.
Quevedo, F. de, *Providencia de Dios padecida de los que la niegan y gozada de los que la confiesan. Doctrina estudiada en los gusanos y persecuciones de Job,* en *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 1, pp. 1027-82.
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.
Riandière la Roche, J., «Francisco de Quevedo y Villegas: *Visita y anatomía de la cabeza del eminentísimo cardenal Armando Richeleu*», *Criticón,* 25, 1984, pp. 19-120.
Russell, J. B., *Lucifer. El diablo en la Edad Media,* Barcelona, Laertes, 1984.
Sans, I. M., *La envidia primigenia del diablo según la patrística primitiva,* Madrid, Fax, 1963.
Sola, S., *El diablo y lo diabólico en las letras americanas: (1550-1750),* Biblbao, Universidad de Deusto, 1973.
Tomás de Aquino, Santo, *Suma teológica,* Madrid, BAC, 1957, 16 vols.
Vidal, J., «Judas según Quevedo. (Un tema para una biografía)», en *Francisco de Quevedo,* ed. G. Sobejano, Madrid, Taurus, 1984, pp. 106-19.

¿Turista conceptista? La irrealidad de la realidad en Quevedo

Henry Ettinghausen
University of Southampton

Lo primero que se me ocurrió cuando recibí la gratísima invitación a participar en este congreso fue pensar en la posibilidad de ofrecer una comunicación sobre la visión que de sus largas estancias en Italia nos brinda Quevedo, pero enseguida me di cuenta de algo de lo que había sido medio consciente desde hacía mucho tiempo: el hecho de que no nos dice prácticamente nada al respecto. Luego pensé que eso mismo quizás fuese algo en lo que merecería la pena indagar, y esta es la idea que me va a servir de punto de partida.

Desde luego, en el corpus quevediano constan numerosos italianos, pero casi siempre se reducen a uno solo: al arquetípico asentista genovés, que aparece únicamente para ser satirizado, siendo uno de los ejemplos más paradigmáticos el que hallamos en el *Buscón:* «uno destos anticristos de las monedas de España», como le denomina Pablos, «con un paje detrás, y él con su guardasol, muy a lo dineroso»[1]. Aparte del fantoche genovés, son muy pocos los italianos que aparecen en su obra, a no ser que sean escritores cuya autoridad busca o rechaza nuestro autor. Lo cual no quiere decir que Italia esté ausente de su obra.

En efecto, Italia figura en numerosos escritos quevedianos, pero da la 'no casualidad' de que esa Italia no sea una Italia digamos 'real', de carne y hueso, sino una Italia más bien inconcreta y abstracta. En definitiva, Italia consta en su obra más que nada como un ente geopolítico, un espacio crucial para los intereses imperiales de España en su pugna (en particular, con Francia) por el dominio de Europa. Muchas veces aparece como la suma de sus estados constituyentes, unos estados que forman un juego de alianzas con o contra una u otra de las dos grandes potencias

[1] Quevedo, *La vida del buscón,* p. 130.

continentales que los procuran dominar. Quevedo percibe a Italia siempre desde el punto de vista de la monarquía española, como un área en la cual España tiene posesiones (Sicilia, Nápoles, el Milanesado), aliados (Génova, Mantua) y un enemigo tradicional (Venecia), y donde tiene que contar, además, con Roma y con la tornadiza Saboya[2].

El escrito más importante y representativo que dedicó Quevedo al papel desempeñado por Italia en la política imperial española es, desde luego, su *Lince de Italia,* pero el mismo tema aflora en varios escritos suyos más, como por ejemplo *La Hora de todos,* escrita probablemente en la década de 1630, en la cual Italia irrumpe no ya tan solo como un ente abstracto, sino hasta alegórico: como (en la palabra de Quevedo) un «volatín» que «por falta de suelo, andaba en la maroma con admiración de todo el mundo: fijos los ejes de su cuerda en Roma y en Saboya»[3]. En esa misma obra, Nápoles se materializa en la forma del caballo desenfrenado que figura en sus armas, lo cual le permite a Quevedo gastar un concepto casi gongorino, aseverando, entre otras muchas cosas, que «el grande Girón [o sea, el duque de Osuna] le había hecho gastar por herraduras las medias lunas del turco»[4].

Un tema íntimamente relacionado con el del papel de Italia en la política europea, y que aparece más de una vez en la obra de Quevedo, es el de la larga experiencia de la política italiana adquirida por el propio autor al servicio del duque de Osuna, virrey, primero de Sicilia (1611-1615) y luego de Nápoles (1616-1620). Al finalizar el reinado de Felipe III, Quevedo se vio tocado por la caída en desgracia del «grande Girón». Uno de los propósitos de sus *Grandes anales de quince días* (cuyo prólogo «Al que leyere» está fechado, desde su exilio en la Torre de Juan Abad, mes y medio después de la llegada al trono de Felipe IV)[5] consiste en autodisculparse, procurando explicar Quevedo cómo, pese a haber sido encarcelado cuando se comenzó a procesar a su amo, él se había librado de cualquier cargo o acusación[6].

[2] En cuanto a la participación de Quevedo en la llamada conjuración de Venecia, avalada por Tarsia, ya hace tiempo que se considera como una fábula (ver, por ejemplo, Crosby, 1955).

[3] Quevedo, *La Hora de todos,* p. 118.

[4] Quevedo, *La Hora de todos,* p. 122.

[5] Resulta evidente que la obra dedicada en 1621 sería una versión primitiva de la que luego se iría aumentando en sucesivas redacciones.

[6] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 743: «Pedí licencia, y víneme a Madrid dos años y medio antes que el duque, lastimado solo con una voz que derramaban de que el duque estaba quejoso de mí, a que nunca ni respondí ni repliqué. Vino el duque echado de Nápoles, y a vista de toda España hizo conmigo más demostraciones de amor que nunca, y tantas caricias, que hubo quien dijese que la desavenencia pasada había sido traza entre los dos; y con estas acciones y favores decía que solo yo le había dicho lo que si [lo] hubiera hecho, no se viera en el estado que lloraba».

En su *Carta del rey don Fernando,* un texto comentado que dedicó a Baltasar de Zúñiga, el poderoso tío del conde duque de Olivares, tan solo tres semanas después de inaugurarse el nuevo reinado, Quevedo hace alarde ante el equipo gubernamental de Felipe IV de su larga y extensa experiencia personal de la política italiana, sin mencionar para nada el nombre de Osuna, quien ya se hallaba en desgracia:

> Lo que he escrito lo he estudiado en el tumulto destos años, y en catorce viajes que me han servido más de estudio que de peregrinación, siendo parte en los negocios que de su real servicio me encomendó su majestad, que está en el cielo, y con Su Santidad y los potentados[7].

Tanto aquí como en el *Lince de Italia,* escrito siete años después, según parece durante otro destierro en la Torre, Quevedo da la impresión de querer dejar bien claro que él podría ser de mucha más utilidad a su patria como consejero político en Palacio que no exiliado de la Corte. Dirigiéndose esta vez directamente al rey, nuestro autor aprovecha la oportunidad para incluir una especie de relación de servicios en la que repite lo que había afirmado en su *Carta del rey don Fernando,* dejando constancia de su carrera diplomática bajo el ya difunto duque de Osuna, para ofrecerse otra vez, implícitamente, al servicio real como consejero o asesor sobre asuntos italianos, ya que, en su opinión, siguen sin haberse resuelto los mismos problemas tocantes a Italia que ocuparon al gobierno de Felipe III[8]. No obstante, incluso en estos escritos, en los que Quevedo hace mención de su propio protagonismo en la política italiana de España, apenas si asoma nada que se parezca, ni de lejos, a un recuerdo personal de sus largas estancias en Italia[9].

[7] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 707.

[8] Quevedo, *Lince de Italia,* pp. 68-69: «Once años me ocupé en el real servicio de vuestro padre (que está en el cielo) en Italia, con asistencia en Sicilia y Nápoles, y noticia y negocios en Roma, Génova y Milán; y esto fue cuando nacía la discordia que hoy dura con señas de vida muy larga. El ministro que seguí fue don Pedro Girón, duque de Osuna, y con él fui al cargo de Sicilia y bajé al de Nápoles. Encargome de los parlamentos de los dos reinos, y de todo lo que se *ofreció en vuestro real servicio, así con la santidad de Paulo V como con los potentados,* y en lo tocante a la restitución del mar Adriático. La calidad de mis servicios el duque de Osuna la certificó por su carta a la majestad de vuestro padre; y su majestad (que está en el cielo) respondió por Consejo de Estado; carta que yo tengo original, con otra de la santidad de Paulo V. Esto, señor, no es ostentarme suficiente para la pretensión, sino acreditarme ejercitado para el advertimiento; y verá vuestra majestad que *catorce viajes, que por mar y tierra en vuestro servicio,* no sin fruto, he hecho, *han tenido más de estudio aprovechado que de peregrinación vagabunda*». Nótese, en cursiva, tres pasajes, los cuales, juntos, casi repiten la cita anterior, tomada de la *Carta del rey don Fernando.*

[9] En *Lince de Italia* hay algunas referencias a actuaciones personales durante sus estancias en Italia. Ver Quevedo, *Lince de Italia,* pp. 76-77: «Así lo entendí

Lo que sí se expresa, y repetidamente, es el principio central que, para Quevedo, ha de regir siempre en la política exterior española, una doctrina que ya se vio plasmada en 1609 en su *España defendida:* la noción de que, en sus relaciones con sus enemigos, España siempre debe tomar la ofensiva. En la *Carta del rey don Fernando* Quevedo reprende la actitud defensiva adoptada por Felipe III frente a Saboya y, por lo contrario, alaba y recomienda la robustez viril de la política seguida antaño por Fernando el Católico, una política seguida luego, por su propia cuenta y a su riesgo, por «el grande Girón»[10]. Sin embargo, como bien sabemos, pese a sus repetidos ofrecimientos, después de la muerte de Felipe III Quevedo no pisó nunca más Italia y no volvió a participar en la política exterior española.

Pues bien, ¿no nos dejó Quevedo nada que se parezca a un recuerdo personal de Italia?[11] Algún que otro recuerdo sí hay, pero no en tanto recuerdo por el recuerdo. Además, cuando a nuestro autor se le presenta la oportunidad de recordar la Italia que conoció, parece que la desecha sin ambages. Así, pues, Italia aparece en tres escritos suyos redactados en su prisión de San Marcos de

---

yo el año de 1613, en Niza, 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 [...] Yo pasé a Génova una noche antes, por mar, el hijo y dos hijas de mi huésped, y de todo di cuenta en Sicilia al duque de Osuna [...] En Tolosa de Francia, el año de 1615, viniendo a España con el parlamento de Sicilia, y estando todo aquel reino en armas por el príncipe de Condé, que contra el rey era cabeza de los herejes, y habiéndome preso en Mompeller los de la religión, por haberles dicho venía con despachos al rey Católico [...] yo satisfice dándoles a entender mi venida, y que era procurador del reino de Sicilia, aunque dentro de tres días, con buenas palabras y no mal tratamiento, me soltaron»; También Quevedo, *Lince de Italia,* p. 77: «Más trabajado me llevaron estas palabras, que otras tres prisiones que padecí antes de arribar a Salsas».

[10] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 706: «El buen modo de conservar la jurisdicción es, no solo mantenerla, sino tener a los vecinos medrosos de su aumento, y que antes aspire a crecer que a sustentarse. [...] El duque de Saboya ha ganado mucho con atreverse a mucho, sin adquirir nada; y nuestras armas han perdido por contentarse con defenderse»; también Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 707: «Es de notar que, como carta de mano del Rey [la *Carta del rey Don Fernando*], es todo fuego, y no se conoce en ella el apocamiento de las civilidades con que algunos secretarios afeminan lo robusto del discurso de los grandes reyes; ni está manchada con dudas recelosas de consejeros, a quien los casos que habían de enojarlos, antes los embarazan y espantan». Nótese cómo Quevedo pone el acento en la autonomía de la autoridad real, a la vez que critica la influencia de consejeros pusilánimes, toques ambos que recuerdan *Política de Dios,* la primera parte de cuya obra Quevedo había dedicado a Olivares el 5 de abril de 1621, o sea menos de una semana después de la llegada al trono de Felipe IV. Para la noción quevediana de política viril, véase Ettinghausen, 1999. Desde 1616, al llegar a Nápoles, el duque de Osuna había enviado tropas al norte de Italia para contrarrestar al duque de Saboya (ver Crosby, 1958, p. 229).

[11] Riandière la Roche, 1988, p. 74, comenta también el hecho de que, aunque en algunos de sus escritos Quevedo alude a su carrera política en Italia, «il en est tout autrement de sa vie privée».

León, unos veinte años después de su vuelta definitiva a España. En el primero, *El martirio pretensor del mártir* (el comienzo, apenas esbozado, de su biografía del padre Marcelo Mastrilli, redactado en 1640), es cierto que figura Nápoles. Sin embargo, esa ciudad, una de las más importantes de Italia, donde Quevedo había pasado tres años de su vida, aparece allí tan solo momentáneamente, pero pura y simplemente por haber sido Mastrilli natural de la misma, condición que justifica el que nuestro autor llame a ese mártir jesuita «el milagro de Nápoles»[12]. Es por esta misma razón casi protocolaria por la que ese escrito va dedicado «A la nobilísima y fidelísima ciudad de Nápoles, por excelencia grande, rica y hermosa»[13], pero lo que dice Quevedo acerca de la ciudad y reino de Nápoles se limita sencillamente a la fórmula sumamente convencional con que empieza su dedicatoria: «Ciudad honor de Italia, corona y cabeza de tan poderoso reino, la más favorecida de naturaleza por el sitio, la más admirada del mundo por el valor; tú, que has merecido el comercio del cielo [o sea, el martirio de Mastrilli]»[14], y nada más.

No obstante, un año después de dejar inconcluso el comienzo de su biografía del mártir jesuita, Quevedo va un poco más lejos y hasta nos confía el recuerdo de un acontecimiento concreto que había presenciado en Nápoles. En *Providencia de Dios,* escrito cuando todavía seguía recluido en San Marcos, Quevedo hace mención de un «hombre que en un aposento de espejos (como yo le vi en casa de Juan Baptista Porta, en Nápoles, hombre curiosamente docto) no ve sino lo que los espejos le representan»[15]. Sin embargo, de dicha curiosa experiencia Quevedo no nos dice ni una palabra más, y resulta evidente que la brevísima mención que hace de la misma no se debe a ningún interés por su parte por deleitarse en un momento autobiográfico. Bien considerado, el hecho de que el aposento de espejos se ubicase en Nápoles no va ni viene, ya que ni siquiera se menciona por su interés intrínseco, sino únicamente con el fin de servir como analogía a una noción metafísica: a saber, lo que sucede «al alma, en el cuerpo cerrado, donde la imaginación la cerca de espejos, que la muestran imágenes, simulacros y formas sin materia»[16].

[12] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 1323.

[13] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 1325.

[14] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 1325. Quevedo ambienta (teóricamente) su comedia *Cómo ha de ser el privado* en Nápoles, pero, por ser el rey Fernando de Nápoles en realidad Felipe IV de España en clave, y el marqués de Valisero un simple acróstico de Olivares, no hace casi nada por resaltar el carácter napolitano del escenario.

[15] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 1411. Esta edición pone equivocadamente «Junta» por «Juan».

[16] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 1411.

En *La caída para levantarse* (escrito también en San Marcos, en 1643) asoma algo que casi se aproxima a un recuerdo personal de Sicilia cuando Quevedo relata cómo San Pablo fue llevado a Mesina por los sicilianos, y luego comenta: «Yo [...] estuve en Mesina (siendo virrey de Sicilia el [...] duque de Osuna) y vi la católica confianza que la ciudad de Mesina y todo su pueblo tiene en esta protección de la Madre de Dios»[17]. Sin embargo, como se ve, el recuerdo está expresado en términos muy poco específicos, pues Quevedo ni tan solo precisa cuál fue el acontecimiento que le permitió apreciar la peculiar devoción mariana de los mesineses[18].

Siendo tan parca la prosa quevediana en recuerdos italianos, podría imaginarse que por lo menos en su poesía, tan variada y dilatada, aparecería retratado algún bello paisaje italiano o alguna que otra de sus famosas ciudades. Pues sí, en efecto, Sicilia aparece en uno de sus sonetos, pero tan solo para hacer un brevísimo acto de presencia.

Se trata de un soneto amoroso, y Sicilia está ahí meramente porque una fuente siciliana –según me ha informado con mucha gentileza Enrica Cancelliere, se trataría de la Fuente Aretusa–, proporciona una metáfora que le permite al protagonista del poema referirse a la crueldad de su dama:

> Hay en Sicilia una famosa fuente
> que en piedra torna cuanto moja y baña,
> de donde huye la ligera caña
> el vil rigor del natural corriente[19].

Sin embargo, cabe observar que tampoco hacía falta haber visitado Sicilia para enterarse de la existencia o de las propiedades de esa fuente, pues en su conocida elegía «Lycidas» el poeta inglés John Milton (1608-1674) también hace mención de la «fountain Arethuse»[20].

Sorprende el hecho de que apenas si encontramos en la poesía de Quevedo recuerdo alguno del paisaje, de las ciudades, de las antigüedades o de los habitantes de esta hermosísima isla. Y no es precisamente que Sicilia, o Nápoles, carezcan de impacto visual. Evidentemente, Quevedo conocía los volcanes que dominaban ambos virreinatos, pero tan solo conozco una descripción queve-

[17] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 1526.

[18] Cuando Sicilia vuelve a mencionarse un par de páginas más adelante (Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 1527), no se trata siquiera de un recuerdo expresado con suma vaguedad, sino sencillamente de una cita tomada de un libro publicado en Palermo: Rocco Pirri, *Notitiae Siciliensium ecclesiarum* (Panormi, ex Typographia Ioannis Baptistæ Maringhi, 1630).

[19] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 354, vv. 1-4.

[20] Milton viajó a Italia, pero sin llegar a Sicilia, en la primavera de 1638, año de la publicación del citado poema.

diana de uno de los mismos casi «porque sí». Se trata del Etna y de la amenaza que representa para la ciudad de Catania:

En su 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.
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,
cuando de combatir al cielo airado
los humos solamente le han quedado[21].

Sin embargo, cabe observar que, en el contexto del poema en que se halla esta hermosa descripción –el de la jura del príncipe Baltasar Carlos en 1632–, el Etna figura menos como tal que como símbolo o metáfora de las fuerzas extranjeras que desafían el poder de la monarquía española.

El Etna aparece también en otro poema quevediano de tema político, y aquí también como símbolo o metáfora. Dirigido en una versión a Felipe III, y en otra a Felipe IV, el soneto «Escondido debajo de tu armada» termina comparando al Etna, aparentemente, con la violencia eruptiva de los enemigos protestantes de España:

Pues tus vasallos son el Etna ardiente,
y todos los incendios que a Vulcano
hacer el metal rígido obediente;
arma de rayos la invencible mano,
caiga roto y deshecho el insolente
belga, el francés, el sueco y el germano[22].

En efecto, llama la atención la ausencia en la obra de Quevedo de cualquier descripción, como tal, del Vesubio o del Etna. En su famoso soneto a la muerte de Osuna, «Faltar pudo su patria al grande Osuna», nuestro poeta incluye ambos volcanes, pero no por el efecto emocional que podían haber tenido en él, o en su

[21] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 235, vv. 169-76. Debo el conocimiento de este pasaje a la amabilidad de Alessandro Martinengo, quien me la señaló en el debate que suscitó la presente comunicación.

[22] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 219, vv. 9-14.

amo, sino únicamente para que figuren metafóricamente como testigos de las hazañas del duque. Si en este soneto el Vesubio y el Mongibelo (o sea, el Etna) humean, lo hacen por puro compromiso, en señal de luto respectivamente por Parténope (Nápoles) y Trinacria (Sicilia), rezando así los versos 9-10:

> En sus exequias encendió al Vesubio
> Parténope, y Trinacria al Mongibelo[23].

Sin embargo, las más de las veces, ambos volcanes le sirven a Quevedo, de forma parecida que la fuente siciliana, como metáforas en poemas amorosos. Así, un soneto suyo, cuyo título en algunas versiones reza «Al Vesubio, que interpoladamente es jardín y volcán», después de haber definido el volcán ingeniosamente como «salamandra frondosa», «jardín piramidal» y «fénix cultivada», termina en el último terceto equiparando la ebullición volcánica del Vesubio con la pasión del sujeto locutor:

> ¡Oh monte!, emulación de mis gemidos;
> pues yo en el corazón, y tú en las cuevas,
> callamos los volcanes florecidos[24].

En otro soneto, titulado «Compara con el Etna las propiedades de su amor», el locutor pone de relieve el hecho de que ese volcán puede quedar nevado, para terminar el poema quejándose de la frialdad del rechazo que recibe su pasión:

> Si yo no fuera a tanto mal nacido,
> no tuvieras, ¡oh Etna!, semejante,
> fueras hermoso monstruo sin segundo.
> Mas como en alta nieve ardo encendido,
> soy Encelado vivo, y Etna amante,
> y ardiente imitación de ti en el mundo[25].

Sin embargo, el mismo volcán podía aprovecharse también como metáfora en una poesía moral. En la primera «Peste» de *Virtud militante,* Quevedo compara la envidia con el Etna, citando unos versos latinos que traduce de la forma siguiente:

[23] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 223, vv. 9-10.
[24] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 302, vv. 12-14.
[25] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 293, vv. 9-14. Uno de sus idilios, una «Lamentación amorosa», incluye los versos: «Tú, Etna, que en incendio desatado / das magnífico túmulo al gigante» (Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 390, vv. 45-46).

No puede arder el Etna
fuera de sí otra cosa;
así la invidia a sí se quema sola,
y no a los otros; arde el invidioso
con la invidia interior y exteriormente[26].

En este respecto, como en tantos otros, existe un contraste muy evidente entre Quevedo y Góngora, pues este último no solamente se interesa, sino que se apasiona, por la apariencia física de las cosas, como se ve a lo largo de las *Soledades,* en las que se hace hincapié una y otra vez en los colores y las texturas de innumerables sustancias: pieles, plumas, escamas, etc. Además, resulta evidente que a Góngora le fascinaban los procesos y las fuerzas naturales, como por ejemplo la evaporación del agua (descrita en *Soledad* I, vv. 34-41) o el magnetismo (*Soledad* I, vv. 379-92), mientras que, como demuestra el caso citado del aposento de espejos de Nápoles, a Quevedo el fenómeno físico parece interesarle menos por sus cualidades intrínsecas que por poderse prestar a servir como metáfora de un concepto metafísico.

Es aleccionador el contraste que presentan con Quevedo dos autobiógrafos españoles coetáneos suyos que también pasaron largos años en Italia: Alonso de Contreras y Diego Duque de Estrada. Tanto en su *Derrotero* del Mar Mediterráneo como en su *Discurso de mi vida,* Contreras describe brevemente muchos de los numerosísimos lugares que menciona, y en algunas ocasiones explica hechos o leyendas asociados con los mismos que, evidentemente, le habían llamado la atención[27]. Por su parte, en sus *Comentarios del desengañado de sí mismo,* Diego Duque de Estrada ofrece algunas veces hasta una página entera de descripción casi 'turística' de las principales ciudades que recorre. Tal es el caso, por ejemplo, de sus descripciones de Pisa y de Nápoles[28]. Sin embargo,

[26] Quevedo, *Obras completas,* vol. 1, p. 1234.

[27] Buen ejemplo de ello sería lo que cuenta en su *Vida* acerca de la Isla de la Lampedosa. Después de describir brevemente su puerto, Contreras, *Discurso de mi vida,* pp. 95-96, afirma: «Dicen [que la isla] está encantada y que en esta isla fue donde se dieron batalla el rey Rugero y Bradamonte, para mí fábula» y luego explica algo que asevera es pura verdad: el hecho de que los cristianos dejan limosnas de comida a la imagen milagrosa de la Virgen que está allí en una cueva, y los turcos a la tumba de un morabito turco, que está al otro lado de la misma cueva, para que los esclavos de ambas religiones que logran huir puedan sustentarse hasta que sean rescatados por bajeles amigos. Además, según cuenta Contreras, únicamente los bajeles de la Orden de San Juan de Malta pueden llevarse parte de la limosna del altar de la Virgen si la dejan en la Iglesia de la Anunciada en Trapani: «Y si otro lo toma no hay salir del puerto» (Contreras, *Discurso de mi vida,* p. 97).

[28] Duque de Estrada, *Comentarios,* pp. 176-77, 187-88. Si bien no dejó una descripción de Palermo, sí relata varios actos que tuvieron lugar en esta ciudad, en particular las fiestas celebradas en noviembre de 1623 con motivo del nacimiento de una infanta (p. 310) y la entrada triunfal en el puerto de la armada

quizás donde mejor se aprecia el contraste entre Quevedo y ambos autobiógrafos es en el hecho de que tanto Contreras como Duque de Estrada pretenden haber presenciado la espantosa erupción del Vesubio ocurrida en diciembre de 1631, una erupción que ambos describen en términos gráficos: Contreras con su acostumbrado laconismo, Duque de Estrada en un estilo mucho más culto y prolijo[29].

Por supuesto, podría argumentarse que el tratamiento que dan Contreras y Duque de Estrada a lugares concretos se debe a las convenciones del género autobiográfico. Sin embargo, otros escritores de la época también hacen alarde de sus conocimientos del mundo, sean estos personales, o bien librescos. Sin ir más lejos, cabe recordar cómo sitúa Cervantes la acción de sus novelas en lugares que se esmera en evocar: *Rinconete y Cortadillo* en Sevilla, *La ilustre fregona* en Toledo, *La española inglesa* en Londres, etc., o bien cómo describe la ciudad y el puerto de Barcelona hacia el final del *Quijote*. En lo que le toca a Italia, entre otros muchos pasajes significativos, cabe recordar uno bastante extenso, hacia el comienzo de *El licenciado Vidriera,* en el cual el narrador explica la llegada a Génova de Tomás Rodaja y su primer encuentro con los vinos del país, que se van nombrando uno a uno, con las rubias genovesas y con «la gentileza y gallarda disposición de los hombres»[30], antes de dar un repaso, casi estilo folleto turístico, a las principales ciudades de Italia y de Flandes, por las que pasa Tomás en esa especie de 'Grand Tour', o viaje cultural[31].

Sería lícito objetar que los casos aludidos corresponden a obras de ficción, y que no es apropiado comparar con ellas otros géneros tales como tratados políticos o poesías. Por ello valdría la pena preguntarnos qué es lo que hace Quevedo, en este respecto, en la novela que escribió él. Podría pensarse que, por lo menos en *El Buscón,* Quevedo se interesaría por situar la acción geográficamente, sobre todo cuando el protagonista viaja de una ciudad a otra –Segovia, Alcalá, Madrid, Toledo, Sevilla–. Sin embargo, lo que hace es que Pablos relate los itinerarios de sus viajes con un mínimo de detalles, limitándose casi siempre únicamente a registrar el nombre de los lugares por los que pasa. Así, en su viaje de Alcalá a Segovia, Pablos encuentra al arbitrista «pasado Torote», al diestro después de Torrejón, quedándose con él en una posada en

---

victoriosa del marqués de Santa Cruz en junio de 1624 (pp. 322-23). Véase también el pequeño poema épico que escribió sobre la misma victoria naval (Duque de Estrada, *Octavas rimas*).

[29] Ver Contreras, *Discurso de mi vida,* pp. 230-32; Duque de Estrada, *Comentarios,* pp. 401-408.

[30] Cervantes, *Novelas ejemplares,* vol. 2, p. 48.

[31] Cervantes, *Novelas ejemplares,* vol. 2, pp. 48-51. Para las numerosas referencias a Sicilia en la obra de Cervantes, ver Ruta, 2001.

Rejas, y luego encuentra al clérigo poeta en un punto del camino que ni tan siquiera se nombra[32]. La introducción de nuevos lugares en los que el protagonista-narrador pasa varios días, y hasta semanas, suele hacerse de la misma forma. Su llegada a Alcalá es típica por su forma de evitar entrar en detalles: «Con estas y otras cosas, llegamos a la villa; apeámonos en un mesón»[33]. En cuanto a su llegada con el clérigo a Madrid, Pablos no la narra, a pesar de ser, presumiblemente, esta la primera vez que pisa la Villa y Corte, dedicándose, por lo contrario, a citar por extenso la «Premática contra los poetas güeros» y a comentar los despropósitos proferidos al respecto por el sacristán coplero. Cuando explica su viaje de vuelta a Segovia con el fin de recoger su herencia, Pablos no es más explícito en lo que toca a los lugares que vio por el camino[34], y, al comienzo del Libro III, cuenta su llegada a Madrid con don Toribio de forma igualmente lacónica: «Entramos en la Corte a las diez de la mañana. Fuímonos a apear, de conformidad, en casa de los amigos de don Toribio»[35]. Más adelante, su llegada a Toledo sigue las mismas pautas: «Y con tanto, llegamos a Toledo», sin comentario alguno[36], mientras que su viaje a Sevilla le merece únicamente un adverbio: «Pasé el camino de Toledo a Sevilla prósperamente»[37].

Quevedo no permite que Pablos muestre el más mínimo interés en revelar sus impresiones de ninguna de las ciudades que recorre, limitándose tan solo a ubicar tal o cual episodio en una plaza o calle determinada, de la que no nos cuenta absolutamente nada[38].

[32] Quevedo, *La vida del buscón,* pp. 105, 107, 110 y 114.

[33] Quevedo, *La vida del buscón,* p. 84. Del viaje de Segovia a Alcalá, solamente se menciona la noche que pasan Pablos y don Diego en la venta de Viveros.

[34] Pablos empieza a «caminar para el puerto [de Guadarrama]» y, después de topar con el falso soldado y el ermitaño, y quedarse los tres una noche en Cercedilla, al día siguiente encuentran al genovés, y luego «En estas pláticas, vimos los muros de Segovia» (Quevedo, *La vida del buscón,* pp. 123, 126, 128, 130 y 131). Después de recoger su herencia, en su viaje de Segovia a la corte, Pablos encuentra a don Toribio en un punto del camino que no se define (p. 141), y tan solo nombra un lugar: «las Rozas, adonde nos quedamos aquella noche» (p. 149).

[35] Quevedo, *La vida del buscón,* p. 151.

[36] Quevedo, *La vida del buscón,* p. 210.

[37] Quevedo, *La vida del buscón,* p. 220.

[38] El episodio del Rey de Gallos ocurre en la Plaza Mayor de Segovia, pero solamente porque allí es donde está el mercado y, por ende, las 'revendederas' que tiran verduras. El episodio del robo del «cofín de pasas» ocurre en la Calle Mayor de Alcalá (Quevedo, *La vida del buscón,* p. 97); después de robar las espadas de la ronda de Alcalá, Pablos dice: «emboqueme por una callejuela que va a dar a la Vitoria» (p. 100). Refiriéndose a su llegada a Alcalá, Pablos explica: «Antes que anocheciese, salimos del mesón a la casa que nos tenían alquilada, que estaba fuera la puerta de Santiago, patio de estudiantes donde hay muchos juntos, aunque ésta teníamos entre tres moradores diferentes no más» (p. 85) (nótese cómo no hay ningún intento de complicar una manera muy clara de expresarse); una narración concisa y directa; pero sin descripción alguna de Alcalá o del «patio de estudiantes»; únicamente el suficiente indicio como para

Así, no sabemos en qué barrio o parroquia de Segovia vivían ni sus padres, ni la familia Coronel, ni el licenciado Cabra, y cuando nos enteramos del lugar donde vivía su tío, el verdugo, es evidente que el detalle se incluye puramente con fines satírico-burlescos: «Tenía mi buen tío su alojamiento junto al matadero»[39]. En resumidas cuentas, a diferencia de muchos de sus contemporáneos, hasta en su modalidad novelística nuestro autor otorga una importancia ínfima a los escenarios concretos en los que se desarrolla la acción.

Por el contrario, en lo que sí se explaya Quevedo, desde luego, es en la descripción satírico-burlesca de personajes y acciones, y es allí donde ofrece algunos de los pasajes más memorables de la novela, pasajes en los que el narrador se expresa muchas veces de una forma grotesca que raya en lo surreal. El ejemplo más destacado es, por supuesto, la famosa descripción del licenciado Cabra, pero podrían citarse muchos más, como, pongamos por caso, la narración del estado en que quedan Pablos y Don Diego al salir de la casa del dómine:

> Echáronnos en dos camas con mucho tiento, porque no se nos desparramasen los huesos de puro roídos de el hambre. Trujeron exploradores que nos buscasen los ojos por toda la cara, y a mí [...] en buen rato no me los hallaron. [...] Mandaron los dotores que, por nueve días, no hablase nadie recio en nuestro aposento, porque, como estaban güecos los estómagos, sonaba en ellos el eco de cualquier palabra[40].

Como dice Lía Schwartz, al comentar la manera de describir Quevedo los tipos que ridiculiza en sus obras satíricas:

> Poco importa la verosimilitud de estas variaciones sobre tipos satirizados. Lo fundamental parece siempre la posibilidad de imaginar nuevas metáforas o figuras retóricas hasta el punto que el lector se concentra en el discurso mismo y no en su valor referencial. Las imágenes

---

localizar el patio en la ciudad. Más adelante, Pablos sí menciona, de pasada, varias iglesias, parroquias y calles madrileñas: San Luis (p. 158), San Jerónimo (p. 161), la puerta de Guadalajara (p. 164), la calle Mayor y la de Carretas (p. 165), luego el Prado (p. 188), la Casa de Campo (p. 191), «la calle del Arenal a San Filipe» (p. 195), Palacio (p. 198), la Puerta del Sol y la calle de la Paz (p. 200). Una vez en Sevilla, Pablos nos cuenta: «Fuime luego a apear al mesón del Moro» (p. 222), y nombra «la calle de la Mar» y «la Iglesia Mayor» (p. 225).

[39] Quevedo, *La vida del buscón,* p. 132.

[40] Quevedo, *La vida del buscón,* pp. 76-77. Compárese otra famosa descripción, igualmente exagerada: «Era de ver a uno ponerse la camisa de doce veces, dividida en doce trapos, diciendo una oración a cada uno, como sacerdote que se vista. A cuál se le perdía una pierna en los callejones de las calzas y la venía a hallar donde menos convenía asomada. Otro pedía guía para ponerse el jubón, y en media hora se podía averiguar con él» (Quevedo, *La vida del buscón,* p. 156).

adquieren una presencia casi física y se convierten en el centro de atención de la lectura[41].

Cabe recordar las conexiones que apunta el mismo Quevedo entre su obra satírica y la pintura del Bosco y de Arcimboldo[42].

Si la novela picaresca creada por Quevedo huye la descripción de lugares concretos, podríamos preguntar qué es lo que pasa cuando toca otro género –el periodismo–, que se dedicaba precisamente a plasmar en palabras realidades concretas, supuestamente con el fin primordial de informar. En una carta escrita al duque de Osuna el 21 de noviembre de 1615 en la que comenta la boda de Ana de Austria con Luis XIII de Francia, Quevedo deja muy claro que no va a entrar en detalles al describir el atuendo de los asistentes, algo que era de rigor para los relacioneros de la época[43]. Tanto para Quevedo como para Lope y Gracián, una prosa puramente descriptiva debía parecer sencillamente *prosaica,* de poca monta, desprovista de toda aspiración a demostrar agudeza o arte de ingenio[44]. Al igual que muchos de los máximos creadores de obras literarias de la época, resulta evidente que Quevedo consideraba el periodismo como un género menospreciable, una especie de infraliteratura.

Que esto sea así lo demuestra también la carta-relación escrita por Quevedo al marqués de Velada cuando, en el invierno de 1624, nuestro autor acompañó a Felipe IV en su viaje oficial a Andalucía. Esta carta-relación –el propio Quevedo declara: «Esta es la vida de que pudieron hacer relación a V. E.»[45]–, es una sarta de chistes, una versión burlesca del periodismo de la época[46]. Refiriéndose a la noche que pasó en Aranjuez, Quevedo afirma que «don Enrique y yo tuvimos dos obleas por colchones, y sin almohadas. Dormí con pie de amigo; soñé la cama, tal era ella»[47]. Del viaje a Linares por caminos llenos de lodo, dice que fue «jornada

[41] Schwartz Lerner, 1986, p. 262.

[42] Fue Ignacio Arellano quien, en el debate que suscitó la presente comunicación, señaló muy acertadamente la relevancia de las artes visuales para el tema que trato. Para el impacto en Quevedo del Bosco y de Arcimboldo, ver, entre otros estudios, Levisi, 1963 y 1968.

[43] Quevedo, *Epistolario completo,* p. 23: «no cuento a v. ex.ª el numero de acémilas ni digo lo acostumbrado de cordones de seda[,] reposteros bordados y garrotes de plata por ser cosa tan cierta».

[44] Ver Ettinghausen, 2000.

[45] Quevedo, *Epistolario completo,* p. 115.

[46] En esta misma carta nuestro autor se mofa del relacionero más conocido del momento, Andrés de Almansa y Mendoza, llamándole «el negro en duda y mulato de contado» (Quevedo, *Epistolario completo,* p. 117). En su respuesta, el marqués de Velada contesta: «Andrés, aquel anochecido de rostro, tan Mendoza por línea curva como mulato por línea recta, ha enviado aquí quejas de que vuesa merced escribe las nuevas sin su licencia» (Quevedo, *Epistolario completo,* p. 121).

[47] Quevedo, *Epistolario completo,* p. 115.

para el cielo y camino de salvación, estrecho y lleno de trabajos y miserias. [...] Oíanse lamentos de arrieros en pena, azotazos y gritos de cocheros, maldiciones de caminantes. Los de a pie sacaban la pierna de donde la metieron, sin media ni zapato; y hubo alguno que dijo: "¿Quién descalza allá abajo?" Parecía un purgatorio de poquito»[48]. Luego, jugando con el equívoco 'compañía' / 'Compañía de Jesús', Quevedo sigue explotando metáforas teológico-eclesiásticas: «Hase juntado hoy Hortensio ante esta cofradía, y vamos para los peligros con confesor, y para los gustos con compañía»[49]. Sin embargo, incluye también muchos chistes harto seglares[50].

Puede parecer injusto, y hasta impertinente, hablar de lo que se puede encontrar a faltar en un autor, sobre todo tratándose de un autor tan productivo, tan polifacético y tan genial como lo fue Quevedo. Sin embargo, posiblemente pueda ayudar a hacer resaltar precisamente el carácter y las cualidades de una personalidad artística pensar en los temas que deja de tratar, en lo que está ausente de su obra, en sus silencios. De todas formas, el mundo cotidiano y material no está totalmente ausente del corpus quevediano. Una realidad 'real' y transparente –aunque, como hemos visto, no la descripción de lugares concretos–, aparece en algunos de los pasajes narrativos del *Buscón*[51].

Una de las razones por las que fascina su correspondencia es, sin duda, precisamente por la presencia en la misma de pasajes que atestiguan la capacidad de nuestro autor, por lo menos a nivel personal y en un plan de intimidad, de tratar de cosas vulgares y corrientes, algunas veces con amargura o sarcasmo, y casi siempre con humor e ingenio[52]. Ahí están, sobre todo, las cartas que dirigió en el último decenio de su vida a Sancho de Sandoval, al duque de Medinaceli y a Francisco de Oviedo, cartas en las que se muestra capaz de advertir: «yo me truje una docena de salchichas, y [...] están celestiales»; o bien de pedir «un par de posturas de clavel, de unas peras que dice don Alonso se hacen ahí muy grandes de olivo bueno, de peras bergamotas y de ciruelas de fraile»; o

[48] Quevedo, *Epistolario completo,* pp. 116-17.

[49] Quevedo, *Epistolario completo,* p. 118.

[50] El estilo satírico-burlesco de esta carta-relación recuerda el de las que había escrito Quevedo al duque de Osuna durante sus estancias en Madrid. Crosby, 1956, p. 1121, comenta los conceptos gastados en la carta fechada en 16 de diciembre de 1615.

[51] Considérese, por ejemplo, el siguiente: «Pusimos el hato en el carro de un Diego Monje; era una media camita, y otra de cordeles con ruedas para meterla debajo de la otra mía y del mayordomo, que se llamaba Baranda, cinco colchones, ocho sábanas, ocho almohadas, cuatro tapices, un cofre con ropa blanca y las demás zarandajas de casa» (Quevedo, *La vida del buscón,* p. 78).

[52] Ver Riandière la Roche, 1988, p. 84: «Ainsi ne trouverons-nous de confidences que dans ses lettres aux plus intimes de ses amis, ou dans des documents promis au secret»

de informar que «Aquí hace tiempo ciego, que es menester luces a mediodía. 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»; o de relatar cómo «Yo, señor, tengo anegada la cueva de esta casilla, y ha mes y medio que no he salido sino a oír misa los días de fiestas, nadando»[53]. Y escribió por lo menos un poema en el que evoca un paisaje: su silva al Yelmo de Segura de la Sierra, un monte que habría visto en sus visitas a Sancho de Sandoval en Beas de Segura[54].

De la misma manera que se habla del sentido del humor, o del sentido de la historia, sería interesante poder hablar del sentido del lugar o del sitio, algo parecido a lo que en inglés se entiende por «a sense of place». En cuyo caso, por lo que he ido diciendo, se comprenderá que ese es un sentido que encuentro algo a faltar en Quevedo. Sin embargo, quizás fuese casi necesario que faltase para poder dejar lugar a los extraordinarios conceptos ingeniosos y a las exuberantes irrealidades (o, quizás mejor, surrealidades) que fue capaz de producir esa mente tan sumamente genial.

[53] Quevedo, *Epistolario completo,* pp. 272, 373, 390, 393.

[54] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 402. Ver también Sánchez Sánchez, 2002, cap. 2, «Sancho de Sandoval y Beas de Segura».

Bibliografía

Cervantes Saavedra, M. de, *Novelas ejemplares,* ed. H. Sieber, Cátedra, Madrid, 1991, 2 vols.

Contreras, A. de, *Discurso de mi vida,* ed. H. Ettinghausen, Madrid, Espasa Calpe, 1988.

Crosby, J. O., «Quevedo's Alleged Participation in the Conspiracy of Venice», *Hispanic Review,* 23, 1955, pp. 259-73.

Crosby, J. O., «Quevedo and the Court of Philip III: Neglected Satirical Letters and new Biographical Data», *Publications of the Modern Language Association,* 71, 1956, pp. 1117-26.

Crosby, J. O., «Nuevos documentos para la biografía de Quevedo, 1617-1621», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 3, 1958, pp. 229-61.

Duque de Estrada, D., *Comentarios del desengañado de sí mismo. Vida del mismo autor,* ed. H. Ettinghausen, Madrid, Castalia, 1982.

Duque de Estrada, D., *Octavas rimas a la insigne victoria conseguida por el marqués de Santa Cruz,* ed. H. Ettinghausen, Exeter, University of Exeter, 1980.

Ettinghausen, H., «Austeridad viril *vs.* consumismo afeminado: Quevedo ante el final del reinado de Felipe II», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 143-55.

Ettinghausen, H., «¿Lope reportero?: su *Relación de las fiestas de San Isidro*», *Anuario Lope de Vega,* 6, 2000, pp. 93-105.

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. 217-35.

Quevedo, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Quevedo, F. de, *La Hora de todos,* ed. L. López-Grigera, Madrid, Castalia, 1979.

Quevedo, F. de, *La vida del buscón,* ed. F. Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993.

Quevedo, F. de, *Lince de Italia u zahorí español,* ed. I. Pérez Ibáñez, Pamplona, Eunsa, 2002.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1960-1961, 2 vols.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Riandière la Roche, J., «Discours autobiographique de Quevedo», en *Écrire sur soi en Espagne: modèles et écarts. Actes du IEE Colloque International d'Aix-en-Provence, Études Hispaniques 14,* Aix-en-Provence, Université de Provence, 1988, pp. 73-87.

Ruta, M. C., «Cervantes y el "granero de Italia"», en *Cervantes en Italia. Actas del X Coloquio Internacional de la Asociación de Cervantistas,* ed. A. Villar Lecumberri, Palma de Mallorca, Asociación de Cervantistas, 2001, pp. 387-96.

Sánchez Sánchez, M., *Cartas de Quevedo: el manuscrito Barnuevo,* Tesis doctoral, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid, 2002.

Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.

Con otra mirada: Quevedo personaje dramático

Celsa Carmen García Valdés
Universidad de Navarra

Alrededor de la compleja personalidad de Francisco de Quevedo formó la leyenda un velo que ha oscurecido su verdadera figura a la posteridad. Pero fue gracias a esa leyenda como el gran satírico llegó a ser uno de los personajes preferidos de novelistas y dramaturgos posteriores.

Desde *El retraído* (1635) de Juan de Jáuregui hasta los actuales *bestsellers* de Arturo Pérez Reverte, pasando por *El caballero de las espuelas de oro,* de Alejandro Casona, son numerosas las obras que tratan distintos aspectos de la vida de Quevedo. Todavía, hace unas semanas, la obra ganadora del premio Nadal Guión 2003 de la Editorial Destino, *El mercenario del Dux,* del escritor vallisoletano Vicente Álvarez, tiene a Quevedo como uno de sus personajes protagonistas.

Quevedo se convirtió pronto en un personaje folclórico a quien se atribuyeron todo tipo de chistes picantes y escatológicos e ingeniosas procacidades que circulaban de boca en boca. Y como toda leyenda, también esta tiene su fundamento en la realidad, pues como escribe Francisco Ayala «En esto puede verse una proyección legendaria de su verba satírica y burlesca y, por lo tanto un fenómeno de deformación vinculado, después de todo, a un aspecto real de su obra literaria»[1].

El ingenio mordaz de Quevedo, al que ya se refieren sus contemporáneos[2], ha querido verse como máscara tras la cual escondería una personalidad extremadamente sensitiva[3].

[1] Ayala, 1974, p. 241.

[2] El autor de *Venganza de la lengua española,* escrita contra el autor de *Cuento de Cuentos,* habla de su «condición burlona», «humor mordicante en su decir», habla «solamente para provocar a risa al vulgo indocto e indócil», «impúdi-

De otro lado, la leyenda popular enseguida hizo a Quevedo protagonista de lances y aventuras caballerescas en las que brilla por su valentía, destreza en las armas y gallardía.

Ya Menéndez Pelayo, refiriéndose a las obras inéditas que algunos editores poco escrupulosos pretendían atribuir a Quevedo, escribió que la mayoría son obras «que producen el grave inconveniente de alterar la fisonomía de Quevedo conforme al sentir del vulgo, presentándole como un calavera espadachín y fanfarrón»[4].

Esta segunda faceta de las formaciones legendarias creadas alrededor de la personalidad quevediana fue la que interesó a los dramaturgos, especialmente a los dramaturgos románticos, que en ningún caso le han tomado como el personaje folclórico popular chocarrero y deslenguado. Y es que la vida de Quevedo o lo que nos ha llegado de ella no carece de aspectos atractivos para un poeta romántico.

Con escasos años de diferencia se estrenaron a mediados del siglo XIX nueve obras dramáticas, que tienen como protagonista a Francisco de Quevedo: *¿Quién es ella?,* de Bretón de los Herreros (1796-1871); *La corte del Buen Retiro* (1ª y 2ª parte) y *También los muertos se vengan,* de Patricio de la Escosura (1807-1878); *Don Francisco de Quevedo,* de Eulogio Florentino Sanz (1822-1881); *Una broma de Quevedo* de Luis de Eguilaz (1830-1874); la zarzuela *Cuando ahorcaron a Quevedo,* del mismo Luis de Eguilaz; *Una noche y una aurora* de Francisco Botella y Andrés y *La boda de Quevedo* de Narciso Serra (1834-1877), quien trató también la figura de Cervantes en *El loco de la guardilla* (1861) y su segunda parte *El bien tardío* (1867).

Son obras de muy distinto valor literario que el equipo GRISO pretende ir dando a conocer en los anejos de *La Perinola. La boda de Quevedo* (1854) de Narciso Serra ha sido publicada recientemente en cuidada edición de Carlos Mata[5]. El drama *Don Francisco de Quevedo,* de Eulogio Florentino Sanz, cuya edición preparo, es el objeto de esta ponencia.

Eulogio Florentino Sanz (Arévalo, 1821-Madrid, 1881), poeta y periodista, hombre de ideas liberales, desempeñó algunas misiones diplomáticas y participó en la Revolución del 68. Como escritor ganó popularidad desde las páginas del periódico *El Español,* y compuso bellos poemas, como el titulado *Epístola a Pedro,* incluido por Menéndez Pelayo entre los cien mejores de la lengua castellana. Coetáneo del Duque de Rivas, Hartzenbusch y Zorrilla, Sanz es

---

co autor», «escribiente cular», etc. (Quevedo, *Obras en verso,* ed. Astrana, p. 1039 ss.)

[3] Ayala, 1974, p. 245.

[4] Quevedo, *Obras completas,* ed. Fernández-Guerra y M. Menéndez Pelayo, tomo 1, p. 549.

[5] Ver Serra, *La boda de Quevedo,* ed. Mata. Es el Anejo núm. 10.

un escritor poco conocido, a pesar de que cuando estrenó *Don Francisco de Quevedo,* a los 27 años, se hablaba de él como uno de los más prometedores dramaturgos de su generación.

> Si Eulogio Florentino Sanz –escribe Castro y Serrano–, en vez de contentarse con el *Quevedo,* dedica su potente numen a la literatura dramática, el teatro español habría tomado rumbo distinto del que siguió después, más en armonía con las tradiciones de nuestra gran escuela y menos ocasionado a la nota de extranjerismo; pero él se limitó a asomarse a todos los géneros para probar que no le era rebelde ninguno: escribió la sátira, la poesía lírica, el idilio, la fábula, la copla: todo le fue familiar, excepto la constancia y el apego para el trabajo[6].

El drama *Don Francisco de Quevedo* se estrenó en 1848 en el madrileño teatro del Príncipe en una gala benéfica que tuvo como estrellas al autor y al célebre actor Julián Romea que representó el papel de Quevedo. El éxito fue notable y la crítica ensalzó tanto las bondades del drama con expresiones como «escenas audaces», «versificación fácil y correcta», «diálogos ya serios ya festivos, de carácter alegre o afligido, pero siempre agradables», como la «talentosa interpretación» del actor. El entusiasmo que suscitó contrasta con el olvido posterior lamentado por el propio poeta.

Las figuras centrales del drama son Quevedo y su antagonista el conde duque de Olivares, alrededor de los cuales se entretejen varios subtemas históricos como el asesinato del conde de Villamediana y ulteriores consecuencias en las relaciones entre el rey Felipe IV y la reina Isabel; el temor y odio de Olivares hacia Quevedo provocados por la campaña que este último llevó a cabo en determinados momentos contra el favorito; la independencia de Portugal y penosa situación de su última gobernadora la infanta Margarita, duquesa de Saboya, nieta de Felipe II y prima del rey. Un tema de ficción da unidad a las escenas del drama: el amor platónico entre Quevedo y la infanta Margarita. Olivares aparece como el gobernante inepto por cuya causa España ha ido perdiendo sus posesiones; oculta al rey el verdadero estado de la nación entreteniéndole y apartándole incluso de los miembros de la familia real; es un personaje oscuro, engreído y, en definitiva, enemigo común de Quevedo, de la reina y de la infanta Margarita.

La acción transcurre alrededor de los años 1639-1640, y si bien el dramaturgo no manifiesta excesiva preocupación por la cronología de los acontecimientos, se documentó y utilizó las fuentes que tuvo a mano en ese momento, como se expondrá más adelante.

El drama en cuatro actos se desarrolla en Madrid; en la plaza y calles adyacentes a la iglesia de San Martín el primer acto y en los

[6] Ver *Diccionario enciclopédico hispanoamericano,* vol. 7, p. 704.

salones y dependencias del palacio del Buen Retiro, los tres restantes.

Además de los personajes principales, tres nobles cortesanos, don Juan Castilla, un tal Mendaña y el marqués de la Grana integran el reparto. Son personajes representativos de distintas actitudes para con el favorito: el marqués de la Grana, afectuoso; don Juan de Castilla, distante, crítico y muy en la línea de la actitud de Quevedo; Mendaña es el cortesano adulador, obsequioso, tiralevitas, exageradamente solícito con el privado, a quien no dudará, sin embargo, en abandonar cuando le vea caído.

Con respecto a Quevedo, los parlamentos de Mendaña son representación de la idea que tiene el vulgo del escritor. Para Mendaña Quevedo es el hombre ingenioso, de cuya boca salen chistes continuamente, capaz de provocar en cualquier ocasión la risa del que le escucha[7].

Quevedo no le soporta. Ve en Mendaña la necedad que tanto odia y sobre la que se pronuncia varias veces a lo largo del drama:

> Es fuerte apuro
> que me hayan de perseguir
> necios siempre, y de seguro
> con este infame conjuro:
> «Quevedo, hacednos reír» (vv. 1789 y ss).

Y en otro lugar:

> Necios, los que abrís las bocas,
> abrid los ojos, quizás
> veréis que mis risas locas
> son de lástima no pocas,
> y de tedio las demás.
> ¡No! Con su chata razón
> no comprenden, cosa es clara,
> que mis chistes gotas son
> de la hiel del corazón
> que les escupo a la cara.
> Y jamás librarme puedo
> de ese infernal retintín
> que ya me produce miedo:
> «Divertidnos vos, Quevedo».
> Y hablo... y los divierto al fin.
> ¿Qué tal? «Me divierto mucho»,
> dice, al divertirse, un bicho

[7] Sus comentarios a lo largo de la obra son: «nos dirá alguna letrilla», «lo menos quince sonetos / nos guarda para después», «mucho nos hará reír», «nadie triste / puede estar donde estéis vos. / Hacednos reír...». Otro tanto sucede con el capitán de la guardia: «Cosas de Quevedo son... / Si es el mismísimo diablo... / Cada letra es una pulla».

ya en diversiones muy ducho.
Y ¡con qué temblor lo escucho!
yo que en mi vida lo he dicho.
Sí; los necios de mil modos
que se divierten, discurro
hasta por cogote y codos.
Y yo al divertirse todos,
siempre me canso y me aburro. (*Pausa*)
Cansado estoy de cansarme
y aburrido de aburrirme.
¡Necios, venid a enseñarme
cómo tengo de arreglarme
para saber divertirme!
Y si en torno, hasta morir,
sólo necios me he de hallar
y con necios sonreír
y entre necios divertir,
viendo a los necios bailar:
Padre Adán, tu parentela
mire yo en corro infinito,
a la luz de una pajuela,
bailando la tarantela,
pues... ¡y el baile de San Vito! (vv. 1799-1837).

Versos en los que Sanz pone de manifiesto el arrogante desprecio de los estúpidos y todos los mediocres de que dio el gran satírico tantas muestras, y a los que dedicó la obrita *Origen y difinición de la necedad* en la que afirma «ser infinito el número de los necios, y sus impertinencias y abusos sin enmienda ni reparo»[8]. Quevedo se queja de la incomprensión de sus contemporáneos, muchos de los cuales reconocían únicamente la superficial agudeza de sus sátiras, mientras que él se hallaba entregado a una gran causa.

Los amigos aguardan a Quevedo para entrar a la Iglesia de San Martín a las tinieblas del Jueves Santo y comentan entre ellos la reciente pragmática real prohibiendo que las mujeres se «mostrasen tapadas por las calles, a pie o en coche, so pena de multa y destierro»[9]. Esta pragmática, llamada «ley de los mantos», que efectivamente se promulgó el año 1639, confirmaba otras anteriores de 1593 y 1610; cuchichean los cortesanos que el favorito la dio con el fin particular de poder identificar a alguna dama determinada. Quevedo escribió a este propósito el romance satírico «Allá van nuestros delitos /(le dijeron al Destapo / de la premática nueva /

[8] Ver Quevedo, *Prosa festiva completa,* pp. 192-210 y notas.

[9] Pragmática real de 1639. Ver *Cartas* de Andrés de Almansa, Carta 16, p. 302. Referencia de Deleito y Piñuela, 1987, pp. 75-76.

unos pecadores mantos)»[10]. En el drama también se burla de la nueva disposición mediante varios juegos de palabras.

Se entera Quevedo de que la infanta Margarita huyó de la prisión de Ocaña, donde Olivares la tenía confinada, y se encuentra en Madrid. Relaciona la presencia de la infanta en la corte con una carta que misteriosamente le han entregado en la que una dama le da cita en la iglesia de San Martín al acabar las tinieblas. Olivares, cuyos espías han interceptado la carta antes de hacerla llegar a Quevedo, ronda en las cercanías; ha planeado que su esbirro Medina asesine a la infanta, pues quiere impedir a cualquier precio que Margarita llegue a hablar con Felipe IV.

Adelanta aquí el dramaturgo para el espectador referencias a la muerte del conde de Villamediana, que serán básicas en el desarrollo de la intriga y en el papel que Quevedo desempeña en el drama.

Se presenta Margarita y, aunque tapada con el manto, es reconocida por Olivares, que se le acerca. En este diálogo inicial ya queda patente la animosidad entre los dos personajes. Los parlamentos de la infanta muestran a la vez miedo y desprecio. Olivares intenta convencerla de que regrese a Ocaña; de ese modo, piensa él, no sería necesario darle muerte. Margarita se niega y se dirige a la iglesia donde la espera Quevedo.

Las dos fuerzas antagónicas se muestran desde este comienzo: Olivares, con su poder, poniendo obstáculos, impidiendo que la infanta se comunique con el rey; Quevedo, con su inteligencia, y corazón, prometiéndole hacerlo.

Medina se niega a dar muerte a la infanta cuya identidad ignoraba y únicamente acepta con la condición de que Olivares le firme una orden de asesinato. Cuando Margarita abandona el templo, Medina la va a atacar, pero Quevedo que se hallaba escondido en las inmediaciones se lo impide. Riñen y Quevedo le mata. Al irse, toma equivocadamente la capa de Medina.

La infanta cree que el muerto es Quevedo y se desmaya. Así la encuentra la ronda y Olivares que ordena conducirla a sus aposentos en palacio.

Sanz se apropia ya en este primer acto de escenas que pertenecen a la leyenda popular acerca de la personalidad de Quevedo.

La defensa de una dama ultrajada en una iglesia, tema esencial en el desarrollo de la comedia *La boda de Quevedo,* de Narciso Serra, tiene su origen en la biografía de Tarsia:

> Estando, pues, en la iglesia de San Martín, de Madrid, un jueves de la Semana Santa asistiendo a las tinieblas, y hallándose allí de rodillas una mujer, al parecer de porte y de lindo arte, un hombre, por debates que tuvo con ella, con muy poca o ninguna razón le dio una bofetada [...]

[10] Quevedo, *Poesía original completa,* ed. Blecua, núm. 687, vv. 1-4.

> Tomó don Francisco por su cuenta sosegar al hombre que, llevado de ciego furor, intentaba demostración más sangrienta contra la mujer, y viendo que no se reportaba le sacó fuera de la iglesia, donde, habiéndole afeado mucho el atrevimiento y desafuero, riñó con él, de que resultó haberle dejado tan malamente herido, que en pocas horas pagó con la muerte su osadía[11].

Sanz toma de Tarsia incluso los detalles de lugar y tiempo: Jueves Santo, liturgia de tinieblas, iglesia de San Martín, riña fuera de la iglesia y muerte del ofensor.

También en la escena de la riña con Medina, muy propia de comedia de capa y espada, acude Sanz a la imagen del Quevedo protagonista de lances aventureros y a su fama de gran espadachín, divulgada igualmente con apoyo de varias anécdotas por el abad Tarsia:

> Y porque nada le faltase de lo que concurre a formar un varón insigne y cabal, profesó el ejercicio de las armas con grande ventaja. Jugaba la espada con tal destreza y agilidad que, [...] como en la poesía le llamaron Apolo y en la elocuencia Mercurio, así en el valor le dieron renombre de Marte.

La reina Isabel requiere la ayuda de Quevedo. Su esposo Felipe IV, influenciado por Olivares, hace años que se mantiene alejado de ella. Sospecha el monarca que la reina le haya sido infiel con Villamediana y que haya tenido que ver en su muerte, sospechas que el favorito se encarga de avivar.

En conversación con Olivares, la reina se interesa por su prima Margarita, que cree permanece todavía en Ocaña, y le pide al valido la haga venir a palacio. De ese modo ella no se encontraría tan sola. También le insiste para que entregue al rey el papel que Villamediana pudo escribir en su agonía con su propia sangre, escrito que Olivares tiene en su poder, y que es prueba de la inocencia de la soberana:

> Es que van ya muchos años
> desde que vivo muriendo
> despreciada de mi esposo,
> que escucha vuestros consejos;
> y en palacio, viuda y sola,
> sufro su amargo desprecio,
> porque aduladores viles
> le han trastornado el cerebro (vv. 765 y ss.).

[11] Pablo Antonio de Tarsia, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* en Quevedo, *Obras en verso,* ed. Astrana, p. 781. Fernández-Guerra sitúa este acontecimiento el día 21 de marzo de 1611.

Con respuestas bastante impertinentes, Olivares se niega a todo ello.

Del apartamiento y soledad en que vivía Isabel de Borbón, bien reflejados en el drama, hay numerosos testimonios. Se duda que el rey estuviese en verdad enamorado de doña Isabel, sobre todo valorando su vida casquivana y libertina. «El rey la honra y la demuestra estimación, pero íntimamente no la ama», escribió Contarini, y el veneciano Mocenigo, refiriéndose a doña Isabel, escribía en estos términos: «La reina, descontenta de ver al rey tan dado a los placeres y de que la tenga a ella casi abandonada, lleva mísera vida»[12]. Conocidas del valido las peculiares debilidades del monarca, para mejor ejercer su privanza, le organizaba, en aquella corte decadente, todo tipo de fiestas para atarlo más al vicio de la carne y separarlo a su vez de la virtuosa reina. Las reiteradas infidelidades conyugales del rey contrastaban con la honestidad de doña Isabel que amaba a su marido, a pesar de su conducta. La tristeza de la reina queda continuamente reflejada en el drama no solo en sus parlamentos sino también por boca de otros personajes que lamentan: «Siempre triste», «¡Pobre mártir!», «¡Pobre víctima!».

Pero Olivares aún puede causar más dolor a la soberana: quiere alejarla de su hijo el príncipe niño Baltasar Carlos[13], dándole a este aposentos independientes, separados de los de su madre; para más afrenta pide a la reina que ella misma elija cuáles han de ser. Aquí la reina que siempre se muestra sumisa y atemorizada ante el favorito, en un rasgo de entereza y dignidad, elige los que él mismo ocupa:

Ocupáis en palacio
el más ostentoso y regio;
y entre príncipe y vasallo
lo primero es lo primero.

Olivares se siente profundamente humillado por esas palabras, y vierte toda su hiel en un monólogo que comienza:

[12] Junceda Avello, 1991, pp. 182 y 269.

[13] El nacimiento del príncipe (27 de octubre de 1629) había sido precedido por cuatro niñas muertas todas al poco tiempo de nacer. Su nombre le fue puesto en honor de los Reyes Magos, a quienes se había confiado la buena evolución del embarazo, engendrado el día o la noche de Epifanía «como gentil obsequio de Su Majestad a su dulce consorte», según indicación de una dama de la corte, la camarera mayor, duquesa de Gandía (Junceda Avello, 1991, pp. 187-88). Por estos tiempos nos revela el embajador veneciano Corner que la reina «vivía muy melancólica, más entre remedios de médicos que en las fiestas, mostrando mucha pena de no tener más que un hijo y deseando ansiosamente tener nueva prole» (Junceda Avello, 1991, p. 188).

Reina, me hiciste un ultraje;
que no rinde vasallaje
quien hizo vasallo al rey (vv. 810 y ss.).

En venganza jura no entregar jamás al rey el famoso escrito del conde.

El rey te abrirá sus brazos
si a ver llega tal escrito;
mas primero el favorito
se lo comerá a pedazos (vv. 825 y ss.).

El diálogo entre la reina y Olivares sobre el establecimiento del joven príncipe de Asturias en apartamentos independientes de la familia está tomado evidentemente de dos documentos que habían sido publicados en los años 1787-1791 por Valladares en *Semanario Erudito:* el «Memorial de don Francisco de Quevedo contra el conde duque de Olivares a Felipe IV»[14] y la «Caída de su privanza y muerte del conde duque de Olivares»[15], si bien en estos documentos es el rey Felipe IV quien decide los aposentos que ha de ocupar el príncipe: «Dice Felipe: ¿No habría sido mejor, conde duque, fuera el apartamento que usted mismo ocupa? Es especialmente particular por ser el primer hijo del Rey, y es el que mi padre y yo mismo tuvimos cuando éramos príncipes».

Florentino Sanz ha sabido sacar provecho a esta escena histórica para dar ocasión a que la soberana, por una vez, ponga en su sitio al favorito.

Tanto Olivares como Quevedo se encuentran intranquilos. Al primero le preocupa el paradero de la orden escrita que dio a Medina; a Quevedo la suerte que haya podido correr la infanta Margarita. Se considera su valedor y ha prometido salvarla o morir. Su inquina hacia Olivares se acrecienta, y en un vehemente diálogo se acusan mutuamente de asesinos. Pero Olivares tiene pruebas: la cruz que Quevedo lleva en la capa. Es entonces cuando este cae en la cuenta del trueque, y de que está vistiendo la capa de Medina que era caballero de la orden de Santiago. Aquí comete el dramaturgo una inexactitud cronológica al dar a entender que Quevedo no podía llevar la insignia de la orden de Santiago, cuando de hecho ya pertenecía a ella desde el 29 de diciembre de 1617 en que el rey Felipe III le concedió el hábito de Santiago[16].

[14] Valladares de Sotomayor, *Semanario erudito,* vol. 15, pp. 215-45; la referencia en p. 214.

[15] Valladares de Sotomayor, *Semanario erudito,* vol. 3, pp. 1-62; la referencia en p. 49.

[16] Los trámites no concluyeron hasta el 8 de febrero de 1618 (Quevedo, *Obras en verso,* ed. Astrana, pp. 934-35).

Mientras Olivares va en busca de la guardia para prenderle, Quevedo encuentra en un bolsillo interior de la capa de Medina la orden de asesinato.

Ahora la situación se ha invertido. Quevedo, con la orden en la mano, está en situación de exigir. Olivares le informa que la infanta vive y permanece presa y oculta en palacio.

Para los cortesanos presentes la casi trágica escena tiene visos de chanza. Suponen que el papel que muestra Quevedo al favorito contiene versos satíricos. Y Olivares lo confirma diciendo que, en efecto, Quevedo les va a divertir con un soneto. Quevedo les sigue la corriente y lee en voz alta para los cortesanos los versos de «Érase un hombre a una nariz pegado», mientras en tono más bajo amenaza al privado en versos paralelos. En adelante, cada vez que Olivares dude ante un deseo u orden de Quevedo, este echará mano al escrito y dirá «Soneto». La fama del Quevedo ingenioso y burlón es utilizada por Eulogio Florentino Sanz para resolver varias escenas.

Acompañado por la guardia, que había acudido a prenderle y que ahora le hace los honores, va Quevedo en busca de la infanta a la que libera y lleva junto a la reina con gran alegría de ambas.

El espectador conoce por boca de la infanta que Quevedo ha viajado a Lisboa en busca de documentos probatorios –sobre todo cartas de Olivares– que abran los ojos al monarca sobre las sordas maquinaciones del valido que concluyeron con la independencia de Portugal. En ese momento era gobernadora del país vecino la infanta Margarita, que avisó a Olivares del peligro y le pidió dinero y tropas, con tiempo para someter la insurrección, pero este no quiso escucharla y la tomó por loca y visionaria.

Margarita muestra inquietud por la excesiva tardanza de Quevedo y reconoce que sus sentimientos hacía él van más allá de la gratitud. Es cierto que le debe la vida y también su seguridad personal. Pero algo más hay cuando «delante de Quevedo / mis mejillas se coloran / y mis ojos se humedecen / y mi mente se trastorna» (vv. 1413 y ss.).

Margarita espera destruir a Olivares con las pruebas que Quevedo traiga de Lisboa, pero la soberana le hace ver que el privado podría tomar venganza contra ella y no mostrar nunca al rey el escrito de Villamediana, con lo cual perdería toda esperanza de acercamiento a su esposo y de ser dichosa.

Tanto la reina como la infanta han puesto, pues, su dicha en manos de Quevedo, y en ambos casos, para lograrlo, Quevedo ha de habérselas con Olivares. Para rescatar de sus manos el escrito salvador de la reina, le entrega a cambio la orden que dio a Medina. De este modo Quevedo se ha quedado sin armas frente al conde duque, que se crece y de nuevo ordena prenderle. En esta ocasión lo impide una llamada del soberano; quiere ver al embajador

que acaba de llegar de Sicilia, y ese embajador no es otro que Quevedo que desde Lisboa se había dirigido a Palermo en busca de otras pruebas contra el conde duque. Olivares presiente que se acerca su fin.

Los sentimientos de admiración primero, de amor después, entre Quevedo y Margarita han ido creciendo gradualmente a lo largo del drama de forma callada solo reflejada en algunas acotaciones y apartes. A partir de este momento el diálogo cuasi amoroso es explícito entre los dos (vv. 1918-76). Margarita, como todos, cree que Quevedo es una persona feliz, que siempre sonríe y hace sonreír a los demás; sin embargo, Quevedo expresa su profunda tristeza en una tirada en silva de consonantes en la que intercala los versos iniciales del tercer soneto de «Canta sola a Lisi»:

> Y ella también, cual todos, se ha engañado,
> y muy feliz, cual todos, me ha creído.
> ¡Cómo insultan mi ser desventurado
> los que ciego me ven de haber llorado
> y las lágrimas saben que he vertido! (vv. 1986-1990).

Con la excusa de que el rey se dispone a partir para El Escorial, Olivares ha prohibido toda visita al monarca, prohibición que rige también para todos los miembros de la familia real, incluida la reina. A Quevedo se le ocurre entonces una ingeniosa idea para hacer llegar un mensaje al rey: prende con alfileres un escrito en la espalda de Olivares cuando este se dirige a despachar con el monarca. El favorito se sienta a escribir en una mesa mientras el soberano se pasea a su espalda y le mira con curiosidad hasta que, finalmente, habiendo leído el escrito, se lo quita y se lo entrega.

Florentino Sanz ha utilizado teatralmente la repetida anécdota según la cual, un día de primeros de diciembre de 1639, el rey encuentra en su servilleta un memorial que contiene una elocuente descripción de la dolorosa situación del país y una acusación a Olivares.

El desenlace del drama se apoya en una ceremonia que se celebraba anualmente desde el año 1638 en que Olivares liberó Fuenterrabía de los franceses. Como agradecimiento, el día del aniversario de la victoria, el rey envía al favorito una copa de oro con un billete en su interior en el que le prodiga grandes elogios. En ausencia del rey, la reina entrega la copa al valido, y según uso y costumbre un caballero de la corte –en esta ocasión Quevedo por petición del conde duque– lee el pliego real. En el escrito, contra lo que todos esperan, el rey ordena a Olivares que abandone el palacio.

Felipe IV ha dado la vuelta desde Atocha y pide ver a su esposa. Gran alegría por parte de los cortesanos que aclaman jubilosos a los reyes.

Quevedo queda solo en escena, apartado del bullicio, dando rienda suelta a su desengaño: ya nadie se acuerda de él. La infanta se le acerca y ambos confiesan abiertamente sus sentimientos; se aman pero son muy conscientes de su distante condición. Tienen además muy presente el trágico final del conde de Villamediana por poner sus ojos en la reina. «¿Por qué yo no nací más?», dirá Quevedo; «¿Por qué yo no nací menos?», responderá Margarita.

La actitud caballerosa de Quevedo y la virtuosa nobleza de Margarita de Saboya los preserva de una existencia vulgar. Se separan jurándose amor eterno; Quevedo se marcha a su Torre de Juan Abad y Margarita a un convento.

El dramaturgo no da culto a la imagen tan repetida y vulgarizada del Quevedo misógino. Es cierto que del testimonio de su obra se desprende la sátira encarnizada con la que vilipendia a las mujeres, pero también lo es la rendida admiración que les manifiesta en su poesía amorosa, dualismo que Francisco Ayala reduce «fácilmente a unidad en la pudorosa timidez del poeta»[17].

En el drama, el objeto del amor de Quevedo, la infanta Margarita de Saboya, es inaccesible. Objeto de amor platónico tan sublime que no se atreve a tocarlo. Y es este, en mi opinión, un gran acierto del dramaturgo. Se trata de un amor puro que puede perdurar más allá de la muerte.

Quevedo como protagonista de una historia de amor creíble es personaje difícil para cualquier autor, pero Sanz lo logra con éxito mediante una excelente progresión emocional.

En el año 1848, en que se estrenó *Don Francisco de Quevedo,* no existía una edición autorizada y accesible de las obras de Quevedo. Lo más conocido y publicado, aparte de la edición de Sancha, eran las obras festivas, obras jocosas, obras escogidas, en algunos casos; habían comenzado a salir los volúmenes de la poco fiable edición de Sebastián Castellanos[18], y faltaban aún cuatro años para que apareciese el primer tomo de la edición de Fernández-Guerra en la Biblioteca de Autores Españoles. Sin embargo, Sanz se documentó concienzudamente.

Un importante elemento en la intriga es la lucha de la reina Isabel para obtener de Olivares el papel escrito con sangre por el conde de Villamediana y que probaría su fidelidad a su esposo Felipe IV. La existencia de tal documento como prueba de valor es

[17] Ayala, 1974, p. 262.

[18] Castellanos editó, en colaboración con Vicente Castelló y Antonio Rotondo las obras de Francisco de Quevedo, en seis tomos que vieron la luz entre los años 1840 y 1851. Ver Pérez Cuenca, 1994.

pura invención de Sanz, ya que Villamediana murió instantes después de ser apuñalado[19].

Las murmuraciones de Madrid atribuyeron su muerte a Olivares –y así se refleja en el drama de Sanz– y el motivo sería su odio al conde. Otros recaen la culpa en Felipe IV cuyos celos habrían sido originados por las atenciones de Villamediana a doña Isabel. Material histórico que Sanz tomó de dos informes de la administración de Olivares publicados por Valladares.

Pocos años antes del estreno del drama *Don Francisco de Quevedo,* el Duque de Rivas había publicado las cuatro partes de *El conde de Villamediana:* «Los toros», «Las máscaras y cañas», «El sarao» y «Final». Así que Sanz aprovechó un episodio de matices marcadamente románticos que los espectadores de su teatro tenían todavía presente.

Las circunstancias del encarcelamiento de la infanta Margarita en Ocaña, su huida a Madrid y el subsiguiente confinamiento por parte de Olivares se cuentan con detalle en «Caída de su privanza y Muerte del conde duque de Olivares»[20], y en el «Memorial de Don Francisco de Quevedo contra el Conde Duque de Olivares a Felipe IV»[21], ya mencionados. Según se explica en esos documentos el conde duque había recibido y no contestado un escrito en el que la infanta, gobernadora de Portugal, exponía sus quejas contra el perverso comportamiento de Vasconcellos, y el suicidio político de Olivares en apoyo del duque de Braganza.

Los episodios intensamente dramáticos de la presentación de la copa de oro a Olivares, así como el Memorial a Felipe IV están fundamentados sobre los hechos y los *Avisos* de Pellicer que contienen con exactitud los detalles[22].

En cuanto a las escenas que leyendas apócrifas atribuyen a Quevedo proceden, como se ha visto, del abad Tarsia[23], cuya bio-

[19] Murió el 21 de agosto de 1622.

[20] Valladares de Sotomayor, *Semanario erudito,* vol. 3, pp. 1-62.

[21] Valladares, *Semanario erudito,* vol. 15, pp. 215-45.

[22] «Aviso de los sucesos particulares de la monarquía española por don Juan Pellicer y Tovar», en *Semanario Erudito,* vol. 31, p. 25. El *Aviso* corresponde al 5 de junio de 1639.

[23] El primer biógrafo de Quevedo, Pablo Antonio de Tarsia, no le conoció personalmente. Para trazar su biografía se basó en las noticias que le aportaron «personas dignas de crédito», una de las cuales pudo ser Pedro Aldrete, sobrino de Quevedo, de quien Tarsia era amigo, y en las visitas que realizó a la Torre de Juan Abad, cuando aún Quevedo permanecía en la memoria y conversaciones de los vecinos. A esto añadió las noticias de «papeles y otros recados auténticos» que llegaron a sus manos. Con todo, Tarsia, incurre en numerosos yerros, recoge varias anécdotas que ya formaban parte de la leyenda y redacta una biografía ensalzadora en la que se basaron otras posteriores como las de Nicolás Antonio, *Bibliotheca Hispana Nova,* vol. 1, p. 460; Álvarez Baena, *Hijos de Madrid,* vol. 2, pp. 137-45; o Fernández-Guerra, *Obras de Don Francisco de Quevedo,* pp. XXXIX-LXXXI.

grafía del escritor, poco ajustada a la realidad, pero rica en anécdotas sugerentes, fue el abrevadero en el que bebieron los dramaturgos decimonónicos del postromanticismo tan amantes de personajes históricos.

Eulogio Florentino Sanz no es muy riguroso con la cronología histórica de los hechos, como ya dijimos. Por los años en que tiene lugar la acción del drama –la independencia de Portugal se produjo en el año 1640– Quevedo se encontraba preso en San Marcos de León, donde escribió, con el afán de granjearse el favor del valido que había ordenado su detención, el memorial *Descífrase el alevoso manifiesto con que previno el levantamiento del duque de Berganza,* en el que echa la culpa de la sublevación de los portugueses a los judíos y al «tiránico» duque de Berganza[24]. Y la caída de Olivares, consecuencia de desaciertos y tiranías, no tendrá lugar hasta el 23 de enero de 1643.

Pero ahora no nos interesa la autenticidad o no de los rasgos biográficos sino el Quevedo personaje dramático. Sanz construye su personaje con rasgos psicológicos, históricos y biográficos en diversas circunstancias, y el resultado es un interesante retrato escenificado del gran satírico: valentía, nobleza, belleza de alma, corazón de oro, disimula con sus chanzas su profunda tristeza. Conecta Sanz en ocasiones los datos conocidos de la biografía de Quevedo con sus escritos con el fin de mejor iluminar su personalidad.

A través del ingenio amargo y burlón de Quevedo, de su desprecio a la cobardía y la estupidez, de su odio a la intriga sórdidamente urdida, a la mezquindad del actuar de los mediocres vierte Eulogio Sanz su buen hacer lingüístico, su facilidad lírica, su pericia en el ensamblaje de las situaciones, su dominio escénico envuelto en excelente expresión literaria. En palabras de la crítica:

> Un sello de profunda originalidad distingue al *Don Francisco de Quevedo* de todas las obras que ocuparon la escena española desde 1834 a 1848. Aliento innovador se siente discurrir por aquellos extraños diálogos, tan llenos de estudio, de intención y de filosofía, y por las situaciones, el estilo y la versificación. [...] Histórico por los personajes, este drama anunció una evolución artística, no siendo al cabo el personaje principal sino un instrumento por cuya boca habla el autor, vertiendo a raudales el desengaño y la misantropía. El gran satírico aparece no con su rostro festivo y provocante, sino con otro enlutado por el dolor, y al que asoman de cuando en cuando las sonrisas, pero siempre mezcladas con los desdenes, el sarcasmo y la amargura[25].

[24] Ver Ettinghausen, 2003, pp. 52-53.
[25] Ver *Diccionario enciclopédico hispanoamericano,* VII, p. 704.

Bibliografía

Álvarez Baena, J. A., *Hijos de Madrid ilustres en santidad...: Diccionario histórico,* Madrid, Atlas, 1973, 4 vols.

Antonio, N., *Bibliotheca Hispana nova, sive Hispanorum scriptorum qui ab anno MD. ad MDCLXXXIV. Floruere notitia,* Matriti, apud Joachimum de Ibarra, 1783, 2 vols.

Ayala, F., *Cervantes y Quevedo,* Barcelona, Ariel, 1974.

Deleito y Piñuela, J., *La mala vida en la España de Felipe IV,* Madrid, Alianza Editorial, 1987.

Diccionario enciclopédico hispanoamericano, Barcelona / Buenos Aires, Montaner y Simón, 1912.

Ettinghausen, H., «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», en V. Roncero y J. E. Duarte, *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000),* Pamplona, Eunsa, 2003, vol. 2, pp. 27-64.

Junceda Avello, E., *Ginecología de las reinas de España,* Madrid, Temas de Hoy, 1991.

Pellicer y Tovar, J., «Aviso de los sucesos particulares de la monarquía española por don Juan Pellicer y Tovar», en Valladares de Sotomayor, A., *Semanario erudito que comprende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de los mejores autores,* Madrid, Antonio Espinosa, 1787-1791, vol. 31, p. 25.

Pérez Cuenca, I., «Basilio Sebastián Castellanos: editor de Quevedo en el siglo XIX», *Edad de Oro,* 13, 1994, pp. 113-29.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. A. Fernández-Guerra y M. Menéndez Pelayo, Sevilla, Bibliófilos andaluces, 1897.

Quevedo, F. de, *Obras de Don Francisco de Quevedo,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Rivadeneyra, 1852.

Quevedo, F. de, *Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 2.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.

Serra, N., *la boda de Quevedo,* ed. C. Mata Induráin, Pamplona, Eunsa, 2002.

Tarsia, P. A. de, *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* en Quevedo, F. de, *Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, vol. 2.

Valladares de Sotomayor, A., «Caída de su privanza y Muerte del Conde Duque de Olivares, gran privado del señor Rey don Felipe IV el Grande, con los motivos y no imaginada disposición de dicha Caída», en *Semanario erudito que comprende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de los mejores autores,* Madrid, Antonio Espinosa, 1787-1791, vol. 3, pp. 1-62.

Valladares de Sotomayor, A., *Semanario erudito que comprende varias obras inéditas, críticas, morales, instructivas, políticas, históricas, satíricas y jocosas de los mejores autores,* Madrid, Antonio Espinosa, 1787-1791.

Quevedo y las «poesías relojeras»

Antonio Gargano
Università di Napoli Federico II

Con esta expresión, en absoluto irrisoria, Eugenio Asensio hacía referencia a un grupo de composiciones que Quevedo dedicó a la «material macchinetta misuratrice del tempo», según la definición que Emanuele Tesauro dio del artefacto cronométrico[1]. En su imprescindible contribución a este conjunto de poesías, donde se ocupa principalmente de la silva en quintillas «Este polvo sin sosiego», Asensio localiza con su habitual maestría la fuente humanista de Quevedo en dos epigramas latinos de Amalteo. En ellos, en efecto, encontramos asentado el tema de la silva, esto es, «la conexión entre dos motivos tan divergentes a primera vista como el amor infeliz y el reloj de arena»[2], cuyo paso o salto de la literatura epigramática neolatina a la poesía italiana documenta el mismo Asensio en dos libros de *Rime* de principios del siglo XVII, pertenecientes, respectivamente, a Filippo Alberti y al más conocido Tommaso Stigliani.

Como es sabido, este grupo de poesías no se limita únicamente a la silva que tuvo la fortuna de llamar la docta atención del maestro Asensio, sino que se extiende a un número no exorbitante pero sí significativo de composiciones, del que forman parte, además de la ya citada silva en quintillas, otras tres silvas métricas, a las que se deben añadir dos sonetos. Un corpus, por tanto, de seis composiciones cuyo «rasgo determinante es el motivo literario del reloj»[3], mientras que en lo demás predomina la variedad. Una variedad, sobre todo, métrica, como acabamos de ver, pero también una diversidad que afecta al género poético o temático, dado que dos silvas, «El metal animado» y «Ves, Floro, que, prestando la Arismética», son claramente morales, mientras que las otras dos, «Este

[1] Tesauro, 1669, p. 36.
[2] Asensio, 1988, p. 21.
[3] Candelas Colodrón, 1997, p. 167.

polvo sin sosiego» y «¿Qué tienes que contar, reloj molesto?», junto al soneto «Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas», «presentan –afirma Candelas– rasgos nítidos de poesía amorosa, arropados por motivos morales»[4]. Por último, el segundo soneto de la serie, «A moco de candil escoge, Fabio», está clasificado entre las composiciones satíricas[5]. Aún más, y quizá sea lo que más importe desde la actual perspectiva, también los modelos de reloj varían de una poesía a otra, dando cabida a un reloj de arena, a uno de campanillas y a uno de sol, cuyas respectivas composiciones –según Heiple– «treat the three types of clocks common in his time, and provide a kind of history of the development of the clock from the sundial to the mechanical clock»[6]. En el soneto satírico, por último, la «fragilidad de la vida» está representada –como afirma el epígrafe– «en el mísero donaire, y moralidad de un candil, y reloj juntamente», en donde se trata claramente de un reloj mecánico engastado en un candelabro.

Refiriéndose a las cuatro silvas de relojes, Manuel Ángel Candelas ha recordado que «los orígenes de tal motivo literario [el del reloj] se hallan sin demasiada dificultad en la poesía epigramática y en la literatura de emblemas, que gusta de compaginar e integrar ilustración gráfica y palabra»[7]. En efecto, a propósito de tal integración de figura y texto en la literatura emblemática entre los siglos XVI y XVII, un estudioso italiano, Vitaniello Bonito, que ha dedicado una monografía al «reloj barroco entre ciencia, literatura y emblemática», ha escrito que el reloj «oggetto costruito per vedere il tempo [...] ben rappresentava la tendenza del "pensiero

[4] Candelas Colodrón, 1997, p. 167.

[5] Las seis composiciones mencionadas, en la clásica edición de J. M. Blecua (Quevedo, *Obra poética*), tienen las siguientes numeraciones: «¿Qué tienes que contar, reloj molesto», núm. 139, vol. 1, pp. 270-72; «El metal animado», núm. 140, vol. 1, pp. 272-73; «¿Ves Floro, que, prestando la Arismética», núm. 141, vol. 1, pp. 273-74; «Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas», núm. 380, vol. 1, p. 536; «Este polvo sin sosiego», núm. 420, vol. 1, p. 599; «A moco de candil escoge, Fabio», núm. 552, vol. 2, p. 29. La silva «¿Qué tienes que contar» se encuentra recogida también en Quevedo, *Poesía varia,* pp. 507-508, con un breve comentario final, mientras que el soneto «A moco de candil», además del estudio de Price, 1967, ha recibido la edición con ricas notas explicativas de Arellano, 1984, pp. 430-31, y de Arellano y Schwartz, en Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* p. 342. Sobre el soneto «Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas», ver las breves consideraciones de Walters, 1985, pp. 166-67. Sobre el género de la silva quevediana, además del ya mencionado libro de Candelas Colodrón, ver Asensio, 1983; Jauralde Pou, 1991. Sobre la edición aldina de Estacio (*Sylvarum libri quinque, Thebaidos libri duodecim, Achilleidos duo,* Venecia, 1502), que perteneció a la biblioteca de Quevedo y «which along with Quevedo's signature also containes a significant number of annotations in his hand», ver Kallendorf, 2000, p. 132.

[6] Heiple, 1983, p. 128.

[7] Candelas Colodrón, 1997, p. 167.

visivo" a coagulare in icone ogni esperienza umana»[8]. Sin embargo, el reloj, quizá justamente en virtud de tales características, estaba también destinado a convertirse en uno de los lugares privilegiados de la poesía barroca, dado que «emblema meccanico —como lo ha definido el estudioso apenas mencionado— l'ordigno è un *Bild-Gedanke* che si fa metafora visibile dell'invisibile»[9]. Aquí está el punto: entre los muchos objetos que la poesía barroca toma prestados de la realidad material, la máquina cronométrica, con su vasta gama de modelos, es una de las imágenes o figuras que mayormente se presta a la producción de una densa red de conceptos, gracias a los cuales se realiza una combinación polifónica de diversos sistemas simbólicos que está en la base del pensamiento analógico, el cual constituye, a su vez, la irrenunciable y regresiva condición de cualquier forma de cultura y de poesía barroca. Recurriré a una última cita del libro de Bonito en la que sostiene que «l'orologio viene a rappresentare [...] nel XVII secolo, un nodo speculativo particolarmente complesso dal momento che mette in campo virtualità intuitive e razionali tali da dislocare su più *plateaux* teorici la sua multiforme figura di *machina machinarum*»[10].

El compacto conjunto de poesías relojeras de Quevedo representa un ejemplo de los más precoces y significativos de poesía barroca europea en el que, en torno al aparato cronométrico, se ha construido una espesa red metafórica y simbólica, dando lugar así a un sentimiento del tiempo que se mueve enteramente en una relación analógica entre la vida humana y el icono móvil del reloj, es decir, en el denso sistema de relaciones entre el reloj y los múltiples significados a los que el objeto está destinado. Pocos y breves ejemplos extraídos de algunas de las composiciones quevedianas serán suficientes para ilustrar lo que hasta ahora se ha afirmado en términos más generales.

En la silva métrica dedicada a Floro, la vida humana se percibe en su dimensión temporal gracias al reloj de sol al que ella es emparejada en los veintiséis endecasílabos y heptasílabos de la composición. Como es obvio, no es el indudable eco de la reflexión estoica que se concretiza en la idea de la vida humana como tránsito fugaz lo que hace digna de atención la poesía mencionada[11],

[8] Bonito, 1995, pp. 71-72. Del mismo autor puede verse también la antología de poesías barrocas italianas dedicadas al reloj, Bonito, 1996.

[9] Bonito, 1995, p. 93. Ver también Gallego, 1996, pp. 220-23.

[10] Bonito, 1995, p. 18

[11] Léase, por ejemplo, el siguiente pasaje que pronuncia el Desengaño al comienzo del *Mundo por de dentro,* en Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 182: «¿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. ¿Quién te ha dicho que lo que ya fue volverá cuando lo hayas menester si le llamares? Dime ¿has visto algunas pisadas de los días? No por cierto, que ellos solo vuelven la cabeza a reírse y burlarse de los que

sino, más bien, la trama de varios planos que se engendra a partir de la reflexión de la vida humana en el reloj. Así, desde los primeros versos de la silva, con su explícita referencia a las dos artes del *Quadrivium,* son –nada menos– las grandes categorías del espacio y del tiempo las que se ponen en correlación gracias a los números, que son capaces de traducir la cantidad de espacio recorrido por el sol en la cantidad de tiempo transcurrido. Un tiempo que, al menos en esta fase inicial de texto, todavía no es el de nuestra vida humana, sino el más objetivo y despersonalizado expresado por los números marcados en el cuadrante del reloj:

> ¿Ves, Floro, que, prestando la Arismética
> números a la docta Geometría,
> los pasos de la luz le cuenta al día?[12]

En los versos inmediatamente sucesivos, la correlación de espacio y tiempo vuelve a presentarse en el adjetivo *velocísima,* referido a la belleza del sol:

> ¿Ves por aquella línea, bien fijada
> a su meridiano y a su altura,
> del sol la velocísima hermosura
> con certeza espiada? (vv. 4-7).

La *línea* es la de gnomon, cuya posición y dimensión, al estar determinadas de una vez para siempre por el meridiano y por la altitud, permanecen inmutables e inmóviles[13]. Así, en esta descripción aparentemente objetiva del funcionamiento del reloj, son al menos dos los fenómenos que llaman la atención. En primer lugar, el contraste entre el estatismo del gnomon y el dinamismo de la luz solar se hace responsable de un efecto paradójico, desde el mo-

---

así los dejaron pasar. Sábete que la muerte y ellos están eslabonados y en una cadena, y que cuando más caminan los días que van delante de ti, tiran hacia ti y te acercan a la muerte, que quizá la aguardas y es ya llegada, y según vives, antes será pasada que creída». Sobre las fuentes senequianas del pasaje, ver las observaciones de Crosby en Quevedo, *Sueños y discursos,* vol. 2, p. 1323 y, para un comentario estilístico, Schwartz, 1983, pp. 114-16. Sobre el tema de la muerte y del paso del tiempo en la poesía moral de Quevedo, ver las atinadas observaciones de Rey, 1995, pp. 88-90, en cuyas notas el lector encontrará ulterior bibliografía a propósito.

[12] Quevedo, *Obra poética,* núm. 141, vv. 1-3.

[13] Sobre la silva ver el comentario de Heiple, 1983, pp. 135-38, y, en especial, sobre los versos mencionados léanse las siguientes observaciones: «The more likely interpretation would be that the phrases "a su meridiano" and "a su altura" equivocally refer to both the "línea", the shadow on the clock, and to the sun itself which is at full ascent at midday, suggesting the fullness of life, and a forthcoming descent and decline» (pp. 136-37), que, a mi manera de ver, fuerzan bastante el significado de los versos en cuestión.

mento en que, correspondiéndole a la inmóvil varilla medir la velocidad del sol, la aparente fijeza del cuadrante del reloj acaba por representar exactamente su contrario, la extrema inestabilidad del espacio y del tiempo. En segundo lugar, gracias al desplazamiento de un atributo, el de la 'velocidad', del sujeto al que legítimamente le pertenece, el sol, hacia otro atributo del mismo sujeto, la belleza, se logra el efecto de introducir en el texto un sentido de provisionalidad y de caducidad, ya que el verso 6 —«del sol la velocísima hermosura»—, mientras hace referencia al rápido movimiento del astro, o de su luz, también alude a la fugacidad de la belleza. Y esta es, a su vez, la premisa de la transitoriedad de la vida humana, sobre la que los versos siguientes de la silva se encargan de instruir a Floro. Solo ahora, en efecto, la poesía deja finalmente espacio a la analogía entre el reloj y la vida humana; una analogía que, al menos en un primer momento, viene presentada a Floro en términos absolutamente eufóricos, gracias a un sistema de triple equivalencia, en base al cual la luz es el indicador de las horas y estas de la vida:

> ¿Agradeces curioso
> el saber cuánto vives,
> la luz y las horas que recibes? (vv. 8-10)

De ahora en adelante —estamos casi en la mitad del texto— no hay más preguntas a través de las cuales dirigir la mirada de Floro hacia el reloj así como alentar su reflexión sobre la rica y luminosa vida futura. A partir del verso 11, con el amenazador *empero* inicial, se suceden hasta el final de la composición una serie de admoniciones con las que Floro verá convertirse en su contrario todos los elementos que hasta ahora le habían sido presentados de manera favorable:

> Empero si olvidares, estudioso,
> con pensamiento ocioso,
> el saber cuánto mueres,
> ingrato a tu vivir y morir eres (vv. 11-14)

En efecto, en el tiempo de la vida (*cuánto vives,* v. 9) el reloj mide simultáneamente el de la muerte (*cuánto mueres,* v. 13), mientras que la actitud de Floro frente a esta doble medición del tiempo queda reflejada en el pasaje desde la grata *curiositas* por la vida que todavía le espera hasta la ingratitud ajena a todo recuerdo, de la que deja a sus espaldas. En suma, en el reloj de sol, luz y sombra, tiempo futuro y pasado, vida y muerte son uno el espejo del otro («en él, recordada, / ves tu muerte en tu vida retratada», vv. 19-20); y la silva que hasta ahora solo ha tenido palabras para la

parte luminosa del cuadrante, desplaza finalmente toda la atención hacia su parte oscura, y se cierra con un puñado de versos en los que las sombras señorean, decretando así una asimilación total entre Floro y el reloj de sol:

> cuando tú, que eres sombra,
> pues la santa verdad ansí te nombra,
> como la sombra suya, peregrino,
> desde un número en otro tu camino
> corres, y pasajero,
> te aguarda sombra el número postrero (vv. 21-26).

La vida humana, como *peregrinatio,* no se diferencia de la carrera del reloj. Por lo demás, este concepto se encontraba ya explícitamente expuesto, en términos positivos, en los dos versos precedentes que todavía no he citado: «pues tu vida [...] / camina al paso que su luz camina» (vv. 15-16). Ahora bien, en los versos finales de la silva, el mismo concepto se desarrolla en términos menos propicios, ya que la vida material de Floro, como sombra, a la que es asimilada por la similitud bíblica, resulta equiparada, por otro lado, con la sombra que el gnomon proyecta sobre el cuadrante del reloj, con un idéntico destino que espera a ambos –a Floro y al reloj– al sonar de la última hora («el número postrero»): en la oscuridad de la noche que cubre por entero el cuadrante del reloj resulta representado el reino de las tinieblas, al cual está destinada la existencia terrena de Floro. Y, sin embargo, a través de la asimilación del reloj con la vida humana, la silva acaba aludiendo, ahora, a otra gran analogía entre macrocosmos y microcosmos humano, al ser puesto el arco temporal de la existencia terrena de Floro en directa relación de conformidad con la trayectoria del astro solar y con el ciclo del día y de la noche. Quisiera, no obstante, añadir alguna cosa más sobre los versos finales de la silva, con su triple referencia a la «sombra», y, en particular, querría detenerme en la referencia explícita al concepto bíblico del hombre como sombra que leemos en los versos 21-22: «cuando tú, que eres sombra, / pues la santa verdad ansí te nombra». En efecto, la similitud que equipara al hombre con la sombra, en razón del carácter extremadamente pasajero y fugaz de ambos, se encuentra con cierta frecuencia en las Sagradas Escrituras, desde los *Salmos,* donde tropezamos en ella en más de una ocasión, como, por ejemplo, en el *Salmo* 38: «*ut umbra tantum pertransit homo*»[14]; o desde el primer libro de las *Crónicas* con una formulación análoga: «*Dies nostri quasi umbra super terram, et nulla est mora*»[15], hasta llegar al libro de *Job,* que para representar la brevedad de la vida huma-

[14] *Salmo,* 38, 7.
[15] 1 *Paralipomenon,* 29, 15.

na recurre a una doble comparación, es decir, añadiendo a la fugacidad de la sombra la caducidad de las flores:

Homo, natus de muliere, brevi vivens tempore,
Repletur multis miseriis.
Qui quasi flos egreditur et conteritur,
Et fugit velut umbra, et nunquam in eodem statu permanet[16].

Y, en verdad, a estas alturas no sabría decidirme sobre la mayor o menor casualidad del nombre elegido por Quevedo para el destinatario de la silva: Floro, precisamente, que ya en su nombre lleva grabado el destino de todos los hombres, el de ver cercenar su vida con la rapidez de la flor al igual que la de la sombra. Sin embargo, más allá de los fragmentos bíblicos hasta ahora citados, y algún otro que les ahorro, quisiera señalar un último pasaje, perteneciente al segundo libro de los *Reyes* –o cuarto, según la *Vulgata*–, donde se cuenta el episodio de la enfermedad y curación del pío Ezequías, en el que volvemos a encontrar nuestra similitud, pero ahora en directa relación con el cuadrante de un reloj de sol. Pues bien, al enfermo rey Ezequías que le pregunta cuál será la señal de que el Señor habrá cumplido su palabra de curarlo, el profeta Isaías responde:

> *Hoc erit signum a Domino, quod facturus sit Dominus sermonem, quem locutus est: Vis ut ascendat umbra decem lineis, an ut revertatur totidem gradibus? Et ait Ezechias: Facile est umbram crescere decem lineis: nec hoc volo ut fiat, sed ut revertatur retrorsum decem gradibus. Invocavit itaque Isaias propheta Dominum, et reduxit umbram per lineas, quibus iam descenderat in horologio Achaz, retrorsum decem gradibus*[17].

Este que acabo de citar es el único pasaje de la *Biblia* en el que la aproximación de la muerte viene equiparada con los grados que la sombra recorre en el cuadrante de un reloj solar. No excluyo en absoluto que Quevedo tuviera presente este pasaje bíblico que, en cualquier caso, constituye el arquetipo al que hace referencia sin duda alguna el concepto que encontramos en los versos finales de la silva quevediana[18].

No pudiendo consagrar análoga atención a cada uno de los restantes poemas que componen la serie de las poesías relojeras, dedicaré, pues, mis últimas consideraciones a una cuestión que atraviesa un poco todas estas composiciones, con una presencia más o menos acentuada. Para indicar la cuestión con la que con-

[16] *Job,* 14, 1-2.
[17] 4 *Reyes,* 20, 9-11.
[18] Para la tradición clásica, en relación a *sombra,* ver las notas de comentario de Alfonso Rey a los versos 9-11 del soneto «Ven ya, miedo de fuertes y de sabios» en Quevedo, *Poesía moral (Polimnia),* pp. 214-16.

cluiré mi intervención, recurriré a una breve cita de Lucien Febvre quien, en su gran libro sobre Rabelais, se ha referido al «gran y antiguo duelo entablado entre el tiempo vivido y el tiempo-medida»[19]. ¿Y qué mejor ocasión, entonces, para perpetuar ese antiguo duelo que las poesías barrocas sobre las máquinas cronométricas, en las que el tiempo medido por los relojes viene constantemente confrontado con el vivido por los hombres?

Los únicos dos versos de la silva a Floro que, en el transcurso del anterior comentario, no he tenido ocasión de mencionar son los siguientes:

> No cuentes por sus líneas solamente
> las horas, sino lógrelas tu mente (vv. 17-18)

donde la exhortación se basa en la oposición *contar* / *lograr*. Pues bien, tras los numerosos factores de asimilación que hemos visto entre el reloj y Floro, he aquí finalmente algo que les separa radicalmente: la relación que el reloj establece con el tiempo se limita exclusivamente a su cuantificación o medición, mientras que es prerrogativa solo humana la de «lograr el tiempo», es decir, sacar provecho de las horas y, al hacerlo, infundir un sentido vital a lo que de otra manera sería solo una categoría vacía, una serie de números sin ningún sentido.

El contraste entre el mero cómputo de las horas y su vital utilización se repite más de una vez en la otra silva moral, «El metal animado», donde a propósito de las «disimuladas / advertencias sonoras repetidas» (vv. 18-19) emitidas por el reloj de campanilla, leemos: «pocas veces creídas / muchas veces contadas» (vv. 20-21) y, algunos versos después, con repetición literal de la silva precedente: «la [hora] que cuentas, lógrala bien»[20] (v. 28). Sin embargo, la composición en la que tal oposición llega a desarrollar un papel central, hasta constituir el motivo que estructura la entera pieza, es la silva dedicada al reloj de arena, «¿Qué tienes que contar, reloj molesto?», que no sin razón Asensio juzgó «la más bella de sus poesías relojeras»[21]. En la mencionada silva, la medición del tiempo no solo contrasta con el tiempo vivido, sino que también resulta absolutamente inadecuada para dar cuenta de la existencia humana. El conflicto entre el aparato cronométrico y el hombre difícilmente podría ser presentado como más insalvable; y lo ab-

[19] Febvre, 1978, p. 378.

[20] Sobre este poema, ver el comentario de Heiple, 1983, pp. 171-74.

[21] Asensio, 1988, p. 26; ya algunos años antes el maestro había escrito: «El *Reloj de arena* o clepsidra es para mí la mejor de las cuatro composiciones que dedicó Quevedo a los relojes, tema obsesivo, ligado en su poesía no a la belleza o ingeniosidad del objeto, sino al paso del tiempo y a la fragilidad del vivir» (Asensio, 1983, p. 26).

surdo es que lo irreducible del antagonismo no se verifica en absoluto en el terreno de la cualidad, sino en el propio terreno de la cantidad, es decir, de la medición. Hecho inútil por el mismo objetivo para el que ha sido concebido y construido, el reloj parece resultar completamente vencido; con una derrota que, por otra parte, acaba siendo incluso doble, puesto que –como veremos inmediatamente– el reloj resulta doblemente ineficaz, tanto cuando le toca medir una duración inconmensurablemente pequeña, como cuando se trata de contar un número excesivamente grande de unidades. En el primer caso, en efecto, la brevedad de la vida hace, si no imposible, al menos superflua, la actividad del reloj, como ilustran los versos iniciales de la silva:

¿Qué tienes que contar, reloj molesto
en un soplo de vida desdichada
que se pasa tan presto;
en un camino que es una jornada
breve y estrecha, de este al otro polo,
siendo jornada que es un paso solo? (vv. 1-6)[22]

versos en los cuales quizá se insinúa la idea de una identificación, si hacemos nuestra la interpretación de Heiple, cuando escribe que «The journey of life is "breve y estrecho" like the neck of the glass, it goes from one pole to the other as the sands pass from one bulb to another, and it is a single "paso", just as the sands fall in one continous movement»[23].

En el segundo caso, por el contrario, es la enormidad de las penas de amor que sufre el poeta lo que hace irrealizable el deber del reloj, si son estas y no las horas lo que se esfuerza en calcular:

Que, si son mis trabajos y mis penas,
no alcanzarás allá, si capaz vaso
fueses de las arenas
en donde el alto mar detiene el paso (vv. 7-10).

donde la hiperbólica hipótesis de una clepsidra que, incluso estando llena de la arena del océano, no dejaría de ser incapaz de su cometido, está puesta al servicio de la amplificación de una pasión

[22] Sabido es que de esta silva se conservan dos redacciones, la publicada en *Las tres Musas* (1670) y la que Juan Antonio Calderón incluyó en un manuscrito fechado en 1611 y que lleva el título de *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España.* Para los textos de las dos redacciones, ver la edición de Blecua (Quevedo, *Obra poética,* vol. 1, pp. 270-72). Aquí se hace referencia únicamente a la redacción del texto impreso.

[23] Heiple, 1983, p. 144.

amorosa que asume, a su vez, los rasgos propios de la inmensidad marina[24].

Si en la silva a Floro se trataba, por tanto, de contraponer al mero cómputo un más vital aprovechamiento del tiempo, aquí está en juego un rechazo aún más radical, porque, al rehusar el reloj y su función, juzgada, por lo demás, ineficaz, es de la dimensión temporal de la que uno intenta evadirse:

> Deja pasar las horas sin sentirlas,
> que no quiero medirlas (vv. 11-12).

Sin embargo, el reloj de arena, rechazado en su peculiar función de máquina medidora del tiempo, reconquista todo su valor simbólico cuando se consideran los materiales de los que está hecho: arena y cristal, a los cuales el poeta identifica con el destino mortal del hombre y con la extrema fragilidad de la vida humana en los cuatro espléndidos endecasílabos con que concluye la silva:

> Bien sé que soy aliento fugitivo;
> ya sé, ya temo, ya también espero
> que he de ser polvo, como tú, si muero,
> y que soy vidro, como tú, si vivo (vv. 33-36).

Son versos que me permiten concluir mi intervención volviendo a Italia porque, como es sabido, suenan casi idénticos en italiano, en el terceto de un soneto que Ciro di Pers dedicó al *Orologio da polvere:*

> Io son ben che'l mio spirto è fuggitivo,
> che sarò como tu, polve, s'io moro
> e che son come tu, vetro, s'io vivo[25].

Versos a propósito de los cuales se ha escrito que «la tecnica gnomico-epigrammatica della chiusura del sonetto procede verso una condensazione del pensiero, nel giro corto e laconico della

[24] En un trabajo inédito de Mercedes Blanco sobre *El reloj de arena,* cuya lectura debo a la amabilidad de la autora, a propósito de los versos que acabamos de comentar, se lee que «el concepto por correspondencia [...] consiste en la doble motivación del término *las arenas,* símbolo del número incontable de los trabajos y las penas, y descripción de un referente objetivo, el reloj de arena». Más en general, el sentido de la silva, según la estudiosa mencionada, consistiría en «una reflexión sobre el tiempo y la condición humana que podríamos compendiar en un oxímoron: la vida mortal se reduce a casi nada, y, sin embargo, es un abismo de miserias, vacila entre lo infinitamente pequeño de su duración y lo infinitamente grande de las penas que causa».

[25] Cito de la edición de Bonito, *Le parole e le ore,* p. 81. Ver también Pers, *Poesie,* ed. Rak.

stessa terzina»[26]. Pero, más allá de las diferentes soluciones técnicas dictadas por géneros métricos tan diferentes como la silva y el soneto, una cuestión en cuyos recovecos no es ahora el caso de adentrarse, interesa subrayar el hecho de que las «poesías relojeras» de Quevedo no solo tuvieron amplio eco en la poesía española, como ha documentado perfectamente Asensio en la segunda parte del estudio citado al principio de estas notas, sino que también contribuyeron significativamente a alimentar las tramas simbólicas en las que están entretejidos los sonetos de Ciro di Pers, de modo que la deuda contraída por la cultura literaria española para con la italiana, a través de Quevedo, fue una vez más pagada con creces gracias a la poesía del mismo Quevedo.

[26] Bonito, 1995, p. 138. Sobre las relaciones entre Quevedo y Ciro di Pers, ver también Pinna, 1971, pp. 73-87, y el mismo Bonito, 1992.

Bibliografía

Arellano, I., *Poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos,* Pamplona, Eunsa, 1984.

Asensio, E., «Un Quevedo incógnito. Las "Silvas"», *Edad de Oro,* 2, 1983, pp. 13-48.

Asensio, E., «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas, derivaciones españolas)», *Dicenda,* 7, 1988, pp. 17-32.

Blanco, M., *El reloj de arena,* trabajo inédito.

Bonito, V., «Intertestualità barocche: Quevedo e Ciro di Pers», *Rivista di letterature moderne e comparate,* 3, 1992, pp. 231-44.

Bonito, V., *L'occhio del tempo. L'orologio barocco fra scienza, letteratura ed emblematica,* Bolonia, CLUEB, 1995.

Bonito, V., *Le parole e le ore. Gli orologi barocchi: antologia poetica del Seicento,* Palermo, Sellerio, 1996.

Candelas Colodrón, M. A., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad de Vigo, 1997.

Febvre, L., *Le problème de l'incroyance au XVIe siècle. La religion de Rabelais,* Paris, Editions Albil Michel, 1968[27].

Gallego, J., *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro,* Madrid, Cátedra, 1996.

Heiple, D. L., *Mechanical Imagery in Spanish Golden Age Poetry,* Madrid, Porrúa, 1983.

Jauralde Pou, P., «Las silvas de Quevedo», en *La silva,* ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla-Universidad de Córdoba, 1991, pp. 157-80.

Kallendorf, H. y C., «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 63, 2000, pp. 131-68.

Pers, C. di, *Poesie,* ed. M. Rak, Torino, Einaudi, 1978.

Pinna, M., «Influenze della lirica di Quevedo nella tematica di Ciro di Pers», en *Studi di letteratura spagnola. Lope de Vega, Quevedo, Rosalía de Castro, Antonio Machado, Guillén,* Ravena, Edizioni A. Longo, 1971, pp. 73-87.

Price, R. M., «The lamp and the Clock: Quevedo's Reaction to a Commonplace», *Modern Language Notes,* 82, 1967, pp. 198-209.

Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa-Calpe, 1998.

Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, London, Támesis, 1999.

Quevedo, F. de, *Poesía varia,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.

Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1993, 2 vols.

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

Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.

Schwartz Lerner, L., *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1983.

[27] Edición italiana Torino, Einaudi, 1978.

Tesauro, E., *Il cannocchiale aristotelico,* Venecia, Baglioni, 1669.
Walters, D. G., *Francisco de Quevedo, Love Poet,* Washington-Cardiff, The Catholic University of America Press-University of Wales Press, 1985.

El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica

Susana Hernández Araico
California State Polytechnic University

En el teatro de Quevedo, su genio lírico-satírico-burlesco, famoso en su poesía y prosa, se despliega en un plano tridimensional escénico-gestual como intensificado arte de la risa para un público en vivo. Con la excepción de varias comedias palaciegas –de las cuales solo conocemos *Cómo ha de ser el privado*[1]– Quevedo escribe para las tablas teatro breve, llamado así por su reducida extensión, comparada con la de la comedia o del auto sacramental que acompaña. No obstante su brevedad, en general las piezas

[1] Por los Avisos que Fernández Guerra cita, sin páginas ni fecha (Barrera, 1860, p. 313) y que Cotarelo Valledor, 1945, p. 57, dice son de Pellicer, sabemos que, por encargo del marqués de Eliche, yerno del conde-duque, «para festejar los días de la reina» Isabel de Borbón, componen Quevedo, Hurtado de Mendoza y Mateo Montero una comedia «llena de muy donosos chistes que fue representada en el Real palacio, el día 9 de julio de 1925, por los ayudas de cámara, con su correspondiente aderezo de bailes y entremeses». Colabora Quevedo además con Hurtado de Mendoza en otra comedia, *Quien más miente, más medra,* la cual Fernández-Guerra (Barrera, 1860, p. 313) dice escribieron: «en un día, por encargo del conde-duque, para la magnífica fiesta que este dio a los Reyes, la noche de San Juan de 1631, en los jardines del conde de Monte-Rey y del duque de Maqueda próximos al Prado». «Estaba (dice la Relación contemporánea de dicha fiesta, reimpresa por don Casiano Pellicer en su *Origen de la comedia*) poblada de las agudezas y galanterías cortesanas de don Francisco. [...] En muchas comedias de las ordinarias no se vieron tantos sazonados chistes juntos como en esta sola». Según Cotarelo Valledor, 1945, p. 57, esta *Relación* de la fiesta que publica Pellicer al final de su *Origen y progresos del histrionismo* informa que la comedia de Quevedo la representa «la compañía de Manuel Vallejo, excelente cómico, "autor" de título, [...] esposo de la virtuosa María de Riquelme (que dijo la loa)». Sobre *Cómo ha de ser el privado,* de la segunda mitad de la década de los 1620, obviamente para representación palaciega, ver mis dos estudios (Hernández Araico, 1999 y 2000).

cortas en torno a las jornadas de una comedia –loa, entremeses o bailes, y fin de fiesta– en su conjunto rebasan en extensión la cuarta parte del texto dramático principal. Por lo tanto, las compañías interesadas en promocionar sus autos y comedias, se ven obligadas a desarrollar y adaptar continuamente piezas breves[2]. En ese vasto repertorio se difunden tipos originarios de la prosa y poesía burlesca además del teatro menor de Quevedo –como el Escarramán, la dueña y la pedigueña o tomajona[3]. Y si bien, como el estudio fundamental de Asensio establece, los entremeses de Quevedo desempeñan un papel clave en el desarrollo de este género, mediando entre Cervantes y Quiñones de Benavente, su mérito no se reduce a la invención de esos tipos que se popularizan aun más

[2] Sentaurens, 1983, pp. 71-72, comparando el número regular de versos en una comedia («unos tres mil versos») y en las piezas breves («una loa unos doscientos, un entremés quinientos, un baile, una mojiganga o una jácara, más o menos ciento cincuenta»), afirma que: «más del cuarto de la duración de la representación está dedicada a espectáculos menores. [...] Esta particular importancia de los entremeses queda aseverada, en el plano cuantitativo, por el hecho de que las compañías cómicas contratadas para los corrales de Sevilla suelen presentar un repertorio en el que los entremeses son dos veces más numerosos que las comedias; y en el plano cualitativo por el hecho de que la obligación de estrenar obras nuevas, de capital importancia para el éxito comercial de las representaciones, también se aplica a los bailes y entremeses».

3 El Escarramán de la jácara quevediana de hacia 1611 surge en el entremés anónimo *La cárcel de Sevilla* y eminentemente en *El rufián dichoso* de Cervantes (Ver Asensio, 1971, pp. 90-91 y 103-106). Para más información sobre la fama de la jácara sobre Escarramán, ver la edición de Astrana Marín (Quevedo, *Obras completas,* pp. 250-51) y principalmente la de Blecua (Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, pp. 261-62) quien afirma: «Debió de componerse hacia 1610-1612 y divulgarse, quizá, en pliego suelto, puesto que en 1612 figura vuelta a lo divino en el raro libro de Gaspar Serato, *Relación verdadera*... (Málaga, 1612)». Según Snell, 1994 p. 175: «Quevedo fue aparentemente el primero en componer una jácara cuyo protagonista, Escarramán, era el nombre de un baile»; pero no da ninguna constancia de la preexistencia del baile. Cabe preguntarse entonces si la mención del baile al final de *La cueva de Salamanca* también alude a la jácara de Quevedo cuando Pancracio pregunta: «¿dónde se inventaron todos estos bailes de las Zarabandas, Zambapalo y Dello me pesa, con el famoso del nuevo Escarramán?» (ver Cervantes, *Teatro completo,* ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, p. 824). El hombre afeminado de *El marión* como revés de la dama de la comedia lopesca, se remeda en *Los mariones* de Quiñones de Benavente (ver Asensio, 1971, p. 233). Si todos los críticos reconocen la herencia quevediana de tipos al género entremesil, Chevalier puntualiza otros «paradigmas» entremesiles que no son propiamente quevedescos. Respecto a la comparación del lindo en la prosa de Quevedo y entremeses de Salas Barbadillo y Castillo Solorzano, para Chevalier, 1988, p. 155; 1992, p. 221, no «es concluyente el cotejo». En cuanto a la figura del hablador en varios entremeses, según Chevalier, 1988, p. 155: «no se observa ninguna reminiscencia concreta de Quevedo»; tampoco considera la figura del valentón propiamente quevedesca. En cuanto al entremés, *El caballero de la Tenaza,* cuyo protagonista obviamente se deriva del opúsculo quevediano, *Cartas del caballero de la Tenaza,* y por consiguiente Astrana Marín se lo atribuye a Quevedo, García Valdés, 1985, p. 35, dice que aún queda por consignar; pero Blecua (Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, pp. 14-15) definitivamente lo descarta del corpus quevediano.

en los entremeses de otros. El logro entremesil quevedesco consiste en una construcción dramática risible muy especialmente barroca donde destaca el artificio teatral mismo.

Este realce escénico de la actuación engañosa de los personajes lo reconcentra Quevedo en sus entremeses, llevándolo más allá de *El retablo de las maravillas,* a tal grado que en este sentido mayormente marca la transición entre Cervantes y Quiñones[4]. Quevedo, empero, explota ridículamente el artificio del teatro como reflejo del interés monetario manipulador que predomina en la vida de la corte y pervierte toda relación entre hombres y mujeres. Sus entremeses representan la sensualidad femenina ridículamente engañosa y la inocencia masculina exageradamente taimada o paciente como juego de disfraces risibles que destacan la hipocresía de todos los valores idealizados en la comedia. Al entrelazar las tres jornadas con tales temas, los entremeses abarcan considerable tiempo de espectadores y actores —exigiendo gran talento de estos. No obstante, la crítica denomina estas piezas «teatro menor».

Así se catalogan los entremeses como arte inferior por su inherente ridiculez o esencia risible; pues como función del cuerpo, la risa se considera a través de la cultura occidental ajena e inferior a la razón y a la trascendencia del pensamiento. Marginada por el cristianismo, la tradición antigua de lo cómico persiste a nivel popular en la tradición carnavalesca[5]. Dicha jerarquización de nuestra cultura explica que los personajes risibles que expresan las necesidades del cuerpo representen sectores socioeconómicamente marginados del poder. Este nivel de representación con su correspondiente lenguaje tradicional se llama por lo tanto «bajo» y, a pesar de (o quizá inclusive por) su popularidad, carece de prestigio estético, como afirma Lope: «aquí se ve que el arte por bajeza / de estilo vino a estar en desprecio»[6]. El teatro breve de Quevedo es, pues, «menor» por su nivel netamente risible o «bajo».

En este género carnavalesco, Quevedo encuentra la forma escénica ideal para burlarse de una creciente hipocresía convencional, a manera de contraste radical o parodia de las fórmulas artificiosas y lugares comunes de la comedia lopesca. El matrimonio, entonces, meta del argumento cómico y punto de partida para el trágico, en el entremés funciona con frecuencia como resorte estructural para los fingimientos ridículos con que la mujer de astu-

[4] Asensio, 1971, pp. 141-44, traza «la magia equívoca» del teatro en los entremeses de Quiñones de Benavente, relacionándolo en este sentido con Cervantes e incluso Calderón, pero no con Quevedo.

[5] Para la prohibición de los juegos de escarnio dentro de las iglesias, ver en las *Siete partidas* la Primera partida, título I, ley 11, «Como los clérigos deben... facer las cosas que son convenientes e buenas e guardarse de las otras»; Asensio, 1971, pp. 20-24, traza la evolución carnavalesca del sacristán; además véase Huerta Calvo, 1983b, p. 47; 1988, p. 16; 1990, pp. 113-14; Bajtín, 1974.

[6] Lope de Vega, *Arte nuevo,* vv. 74-75.

cia aguzada por la criada engaña a marido y a amantes, algunos de los cuales a su vez también actúan marcadamente. Así pues, en el *Entremés de Diego Moreno* y *Segunda parte* y en el *Entremés primero de Bárbara* y *Segunda parte,* las mujeres traman y ejecutan artimañas irrisorias dentro del matrimonio. Por otro lado, Diego Moreno estereotipifica al marido consentidor-cornudo (o «cartujo» por su callada aceptación[7]). Hartacho representa al amante paciente que se beneficia de cómo Bárbara, con marido ausente, engatuza a otros amantes que, aceptando la paternidad de su criatura, le dan más dinero. Fuera del contexto matrimonial, también se nota un contraste radical con la comedia. Por ejemplo, en el *Entremés famoso «El Marión»* así como en el *Entremés del marido pantasma,* los personajes masculinos representan el reverso ridículo de la medalla del galán de comedia que se encamina siempre a darle la mano a su dama en las bodas del final. En este entremés, Muñoz, escéptico particularmente de la mujer rodeada de otras mujeres, logra evadir el matrimonio con la inspiración de un amigo que primero en un sueño le advierte todos los males de su estado; al final los músicos cantan «alto a casar» (v. 258, p. 82). En *El Marión,* el protagonista hace el papel de dama, cortejado al balcón y sorprendido por su padre, mientras que tres damas a manera de galanes contrincantes riñen por él. En la *Segunda parte del famoso entremés del Marión,* el protagonista «maricote» (v. 14, p. 69), ahora casado, lagrimea por la tiranía de su mujer que, a manera de marido cruel, lo amenaza con repetir latigazos antes de salir con «espada y manto» (v. 60, p. 71). En otros entremeses donde no figura el matrimonio, la mujer aparece risiblemente desprotegida y, si no ansiosa de estafar al hombre, más que dispuesta a enseñar o a aprender cómo. Así pues, los entremeses de Quevedo que entrelazan las jornadas de la comedia, explícitamente se burlan de los ideales que esta convencionalmente promociona.

A diferencia de la comedia lopesca, las breves piezas acompañantes, como género de tradición carnavalesca, no hacen concesión alguna a los valores extra-escénicos. Y lo poco que la censura llegara a expurgar de su texto literario se compensa –como los moralistas suelen quejarse– en movimientos y gestos risibles y hasta lascivos[8]. Carentes de toda retórica idealista-lírica, estos textos de habla callejera-popular se desarrollan kinésicamente con la gesticulación ridícula de los actores para que explote la carcajada del público. Si bien la relación del teatro breve con el carnaval se constata en su producción autónoma precisamente en fiestas de

[7] Ver Asensio, 1971, p. 188.

[8] Dice J. Ferrer, «porque no se torna a representar lo que se presenta como lo que mostraron escrito», en su «Tratado de las comedias», en Cotarelo y Mori, 1904, p. 251.

carnaval[9], de cualquier manera el entremés funciona como contraste ridículo ante el paradigma idealizante de la popularísima comedia lopesca, igualmente bien conocido por los espectadores.

Según observa Maria Grazia Profeti[10], «la relación mutua entre comedia y teatro breve en el momento de la *performance* [es] fundamental». Y aunque «la ausencia de personajes altos [con]lleva [...] la pérdida del registro lírico, sentencioso, [...] la parodia [de la pieza breve] presupone el nivel alto [de la comedia], que así convive, o mejor dicho, es co-presente». En este sentido, el entremés se ubica al lado de la comedia como el gracioso y demás personajes bajos al lado de los nobles dentro de la comedia misma[11]. E igual que la figura del donaire en la comedia, los entremeses divierten a todos los espectadores, sea cual fuere su dominio de la cultura oficial y de la tradicional o su limitación a esta. El entremés entretiene y hace reír a todo el público —como insiste Profeti[12].

Para acudir así al gusto de un público masivo, Lope había combinado con genial perspicacia el tono bajo o tradicional con el alto o culto en su comedia e irónicamente llama «bárbaros» a sus modelos que «enseñaron al vulgo a sus rudezas» (vv. 26-27). En la fórmula teatral de Lope con que el teatro comercial llega a su auge, los representantes del poder político-cultural siempre se acompañan con los del cuerpo y de la risa que dan expresión al hambre y a la sed (de preferencia, enófila), al cansancio y al sueño, y a una atracción netamente física hacia el sexo opuesto —con

[9] En los días de carnaval, se representan «follas de entremeses» (Asensio, 1971, p. 16). Sentaurens, 1983, pp. 81 y 85, señala otros casos de representaciones únicamente de piezas breves —para la visita del embajador inglés en 1631, el nacimiento de Carlos II en 1661 y la víspera de la Inmaculada Concepción en 1666. Para Soons, 1970, p. 424, la importancia de la lectura autónoma del entremés se nota además en la publicación por separado del primero en 1618. Al respecto, ver además Asensio, 1971, p. 68.

[10] Profeti, 1988, p. 34, n. 8.

[11] Nótese cómo el protagonista del entremés, igual que el gracioso, se conoce primero por un nombre que lo caracteriza de manera ridícula. Para Alonso Hernández, 2001, p. 51, el nombre de los protagonistas de los entremeses de Quevedo o el título del entremés que aquellos encierran de antemano en una actuación esterotipada —a saber, Diego Moreno o Diego Verdugo, Marión o Polilla— destaca la representación como teatro de marionetas con un efecto supuestamente grotesco. Este crítico no observa el paralelo de nombres semejantes con el gracioso de la comedia a quien nunca se le ha considerado grotesco por su nombre. No cabe duda, sin embargo, que el nombre-apodo designa la inferioridad popular del personaje «bajo» como cosa o mera función física-emocional.

[12] Ver Profeti, 1988, p. 35. En cuanto a los escenarios de Sevilla, Sentaurens, 1983, p. 78, detalladamente matiza cómo las piezas breves sí proliferan al aumentar los espectadores «desventajados en el plano cultural». Por otro lado, en representaciones particulares en salones aritocráticos o burgueses a partir de 1630-1640, «bailes y entremeses aparecen en los programas con la misma frecuencia que en los tablados de los corrales» (p. 84).

excepción de la ocasional pareja rústica de casados que, también por tradición cómica, funciona como resorte de irrisoria desaveniencia quejumbrosa. Dicha fórmula lopesca de la comedia «nueva» plantea a los criados y demás personajes «bajos» como incapaces de la expresión sublime o del disimulo retórico-gestual de los héroes con que se codean en escénica «variedad», de la cual, dice Lope, «buen ejemplo nos da naturaleza» (v. 179).

Pero en los entremeses, según recuerda Lope (vv. 70-72) llegan a llamarse «las comedias antiguas» de Lope de Rueda, es «donde está en su fuerza el arte», dice con irónico desafío a la estética clasicista. Pues el dominio absoluto de la risa carnavalesca excluye todo nivel culto —«siendo una acción, y entre plebeya gente». Los personajes bajos de la comedia lopesca dominan entonces por completo el discurso del entremés, de tal manera que los actores que hacen esos papeles «menores» protagonizan las piezas breves. Así y todo, el entremés no surge a manera de «esqueje desgajado de la comedia», como Asensio extrañamente lo considera[13] a pesar de trazar su fondo carnavalesco respecto a la figura del sacristán[14]. El entremés más bien se desarrolla como ágil unidad hereditaria de una tradición cómica popular que se remontaría a los juegos de escarnio medievales que se prohiben dentro de la iglesia en las *Siete Partidas*. Y si bien esa tradición nos resulta desconocida hoy día[15], se vislumbra en recuerdos de Cervantes[16] una actividad teatral que se reimpulsa con la *commedia dell'arte*[17]. La astuta sensibilidad de Lope efectivamente sí desgaja «pasos» de esa tradición cómica combinándola con la comedia latina para formar un «arte

[13] Asensio, 1971, p. 15. Pensar que Lope de Rueda, según Asensio, deriva o extrae (el germen de) sus pasos de piezas más extensas del todo desconocidas resulta inaceptable. Huerta Calvo, 1988, p. 17, sugiere lo mismo, aunque utiliza el mismo vocablo para indicar el desdén de la crítica hacia el entremés: «ha sido considerado un esqueje menor, casi insignificante, del gran teatro del Siglo de Oro». Asensio quizá se atiene a los tratadistas que equiparan el entremés con el episodio aristotélico (Newels, 1974, p. 155).

[14] Asensio, 1971, pp. 20-24.

[15] Huerta Calvo, 1983b, p. 34, observa: «Qué duda cabe de que la creación del paso por Lope de Rueda había de suponer una tradición inmediatamente anterior en que apoyarse y que en gran medida nos es desconocida».

[16] Ver Cervantes, «Prólogo al lector» en sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*, ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, pp. 7-9.

[17] Asensio, 1971, pp. 61-62, refiriéndose a los primeros entremeses en verso que se documentan, en la primera parte de *Comedias* de Lope (Valencia 1608; Valladolid 1609), observa lo siguiente: «Los entremeses manuscritos reflejan, a la par que mayor osadía social, mayores oportunidades para la colaboración improvisada del actor, respaldada sin duda por el flagrante ejemplo de la *Commedia dell'arte* que por entonces, gracias a la compañía de Ganasa y Trastulo, triunfaba en España. Al igual que en esta, se celebra el ímpetu sexual de la mujer coronando al viejo o rústico marido. Compite en popularidad con el engaño conyugal la pintura más graciosa que ejemplar de las tretas y hurtos de los ladrones».

nuevo», mezclando niveles de personajes y tonos. He aquí su reconocimiento del entremés como «comedia antigua», el teatro en que Quevedo se ha de especializar.

La única de las piezas menores reconocidas o atribuidas a Quevedo con subtítulo de «comedia antigua»[18] (aunque sea por mero azar editorial) es el entremés *La polilla de Madrid*[19]. Nada más lejos, sin embargo, del género renacentista de Lope de Rueda, esta ágil pieza ejemplifica por excelencia el aporte peculiar de Quevedo al teatro breve que, además de la perversión monetaria de la sensualidad[20], es la artificiosidad teatral. Bien dice Soons[21] que Quevedo «cuenta con el aplauso de un público, haciendo "teatro teatral" que no teatro literario». Buen conocedor del mundo de la farándula[22], los entremeses de Quevedo se burlan de la sensualidad e interés monetario del todo carente de ética moral en ese mundo de los actores y poetas cómicos que a su vez en el escenario representan ideales sociales falsos. Igualmente sus diálogos entre galán y dama y «Entre Morales y Jusepa» dramatizan una mofa de los engaños que predominan en el ambiente del teatro y de los cómicos[23]. Considérese también cómo Quevedo alaba y admira «por el estilo, dulzura, afectos y sentencias» las comedias de Lope, «cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo

[18] Asensio, 1971, p. 307; Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. 4, p. 111; Huerta Calvo, 1983b, p. 37, señala que «contemporáneos de Lope, como Castillo Solórzano, Salas Barbadillo y el propio Quevedo, [...] subtitularon de comedias antiguas algunos de sus entremeses». De Salas Barbadillo, Newels, 1974, p. 196, cita «Cuatro comedias antiguas que el vulgo de España llama entremeses», incluidas en sus *Coronas del Parnaso y Platos de las Musas* (Madrid 1635). Para estas «comedias antiguas» de Salas Barbadillo, véase Cotarelo Mori, 1911, pp. 285-301, y García Valdés, 1985, pp. 48-50; para Castillo Solórzano, ni Cotarelo Mori, 1911, pp. 303-321, ni Newels, 1974, ni García Valdés, 1985, pp. 51-55, dan ninguna referencia a «comedias antiguas».

[19] Para Alonso Hernández, 2001, p. 51, es «el ejemplo más interesante tanto del punto de vista de su extensión como por su complejidad y los varios niveles que comporta de teatro dentro del teatro».

[20] Para Huerta Calvo, 1983a, pp. 33-36, la dimensión monetaria de la sensualidad que se observa en *La Celestina* y la prosa picaresca, ingresa en el género entremesil por Quevedo. Ya Cauz, 1966, p. 2166, observa anteriormente que «el móvil subyacente del dinero, que conduce al engaño descarado, sirve de denominador común» en la mayoría de los entremeses; pero no aborda la conexión con la sensualidad.

[21] Soons, 1970, p. 434.

[22] Cotarelo Valledor, 1945, pp. 44-50, detalla las referencias en la prosa de Quevedo a actores y prácticas escénicas.

[23] Estos diálogos con que inicia Astrana Marín, en Quevedo, *Obras completas,* pp. 571-75, la sección de teatro, Blecua los clasifica por separado como poemas satíricos y burlescos y dos específicamente como letrillas burlescas (*Obra poética,* vol. 2, pp. 186-87, nums. 663 y 664), aunque acuerda con Astrana Marín en que una de estas aparece al final del entremés *El Marión.* El diálogo entre Jusepa y Morales, Blecua lo coloca entre sátiras personales (*Obra poética,* vol. 3, 1971, p. 257, núm. 847).

lo bueno»[24], mientras que su *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid* se mofa de él como «Lope de Vergas» (v. 156). Por otro lado, el marido complaciente que por antonomasia representa su *Entremés de Diego Moreno,* y las mujeres que engañan ya sea a este tipo de marido o al ausente como en su *Entremés primero de Bárbara* y su *Segunda parte...* escenifican los matrimonios de conveniencia mutua en las compañías de actores que el mismo Quevedo ridiculiza en *El buscón*[25]. Cotarelo Valledor[26] subraya cómo, en su novela picaresca, Quevedo alude a los infortunios y a la promiscuidad en la vida de los cómicos.

> Habla allí de las astucias de los empresarios para sonsacarse los buenos cómicos unos a otros, y de la habilidad y gracia de algunas farandu-leras, hermosas pero no esquivas, punzando la interesada complacencia de sus cónyugues.

Los entremeses de Quevedo ridiculizan, pues, los esquemas y valores idealizados en el nivel culto de la comedia lopesca, incorporando progresivamente la práctica en sí del arte escénico como reflejo del fingimiento que absurdamente sustenta los ideales de su propia sociedad cortesana de espectadores.

En complicada construcción barroca, la actuación escénica ridículamente exagerada por personajes verosímiles o que representan actores semi-profesionales destaca el propósito explícito de derivar ganancia por medio del engaño. El baile y la esgrima-casi-baile igualmente requieren un artificio de fingimiento enfocados también en el robo, como se puede ver en *La vieja Muñatones* y *La destreza,* así como en bailes relacionados a estos entremeses. Difícilmente, entonces, en los entremeses de Quevedo, se puede catalogar de realista o de costumbrista la representación de personajes bajos o agentes de la risa que actúan conscientemente, incluso disfrazándose para engañar o impresionar a otros. Sobre la creación imaginativa que el entremés progresivamente deviene como género y a la cual Quevedo aporta significativamente, Asensio observa lo siguiente:

[24] Citado por Cotarelo Valledor, 1945, pp. 45-46, de su *Aprobación de las Rimas de Burguillos*. Citando de la *Aprobación de la veinte y una parte,* también señala cómo Quevedo considera las comedias de Lope «de muy honesta enseñanza y otros tantos ejemplos elegantes y entretenidos para la advertencia moral» además de (citando del Prólogo a la *Eufrosisna,* Aut. Esp., II, 492) «de espanto por el número demasiado para un siglo de ingenios, cuanto más para uno solo».

[25] Respecto al *Entremés de Diego Moreno,* ver el excelente estudio de De Pretis, 1982; para la burla del matrimonio en los entremeses ver el de Chauchadis, 1980, y específicamente en los de Quevedo, ver el libro ya clásico de A. Mas, 1957; para la relación matrimonial del autor de comedias con su mujer actriz y otras maniobras suyas, en *El Buscón,* ver libro 3, capítulo 9 (ed. Arellano, pp. 225 y ss.).

[26] Cotarelo Valledor, 1945, p. 49.

> A pesar de su mayor adherencia al lenguaje cotidiano, de sus personajes vulgares, goza desde su nacimiento de una amplia libertad imaginativa que en los días de Felipe III y IV crece hasta acoger las más desaforadas fantasías[27].

Para apreciar entonces la complejidad de la construcción entremesil de Quevedo incumbe evitar la errónea etiqueta de realismo. Apremia más bien precisar en qué consiste y cómo funciona la representación escénica, la distorsión risiblemente exagerada de una supuesta realidad.

Si bien el teatro en general –la comedia lopesca en particular y aún más su evolución a través del siglo diecisiete– se caracteriza por la escenificación del auto-engaño y el fingir entre diversos personajes, el teatro breve quevediano no solo acude irrisoriamente a esta dinámica sino que destaca el arte escénico en sí, el disfraz, y la representación misma. Su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas, como traslado al escenario de su genio lírico-satírico-burlesco en poesía y prosa, resulta consustancialmente teatral, destacando con gustosa risa el artificio mismo del teatro como profesión. La comicidad satírica quevedesca de gran despliegue visual en poesía y prosa[28] cobra cuerpo entonces en esas piezas de risa y burla explícitamente para la representación.

Asensio ha explicado que, como «Teofrasto del hampa cortesana»[29], Quevedo delinea figuras de la corte –el «tipejo estrambótico», «el personaje que tras ostentosa apariencia esconde mezquina realidad»[30] –incorporando también la tradición de los padres de la iglesia sobre el disfraz de los vicios. «Quevedo, al reflexionar sobre este natural doblez de la conducta, se percata de la intensa teatralidad del vicio»[31], según se nota en el *Marco Bruto:*

> Ninguno ve la cara de su pecado que no se turbe [...] Para introducirse en la voluntad [...] se pone caras equívocas con las virtudes. Es el pecado grande representante: hace con deleite de quien le oye infinitas

[27] Asensio, 1971, p. 33.

[28] Ver Orozco Díaz, 1982.

[29] Asensio, 1971, p. 184. Respecto a la teatralidad de la figura, Asensio, 1971, p. 183, observa lo siguiente: «Quevedo –que en la *España defendida* menciona a [Isaac] Casaubon el protestante– debió de leerle con entusiasmo, y meditar la sugestión latente en las palabras del humanista de que muchísimas cosas en Teofrasto eran afines a la poesía, en especial a la escénica y cómica, por la forma de expresar las costumbres». Sobre Casaubonus, Newels, 1974, p. 154, observa lo siguiente: «Hasta el siglo XVI no se empieza a hacer de nuevo la distinción entre la satírica poesía escénica y la épica [...]. La definición precisa de los dos géneros distintos tuvo que esperar hasta 1605, en que Casaubonus escribe su *De Satyrica Graecorum Poesi et Romanorum Satira*».

[30] Ver Asensio, 1971, p. 189.

[31] Asensio, 1971, pp. 180-81.

figuras y personajes, no siendo alguno dellos. Es hijo y padre de la hipocresía[32].

Este engaño y duplicidad que llevan al hombre a fingir son bien conocidos sobre todo en la prosa satírica-burlesca de Quevedo donde destaca la máscara de esta hipocresía extraliteraria en situaciones casi entremesiles, ya que varios de sus entremeses se alinean estrechamente a escenas sueltas de los *Sueños,* o la *Vida del Buscón*[33]. En efecto, los entremeses de Quevedo así como sus otras piezas de teatro breve –bailes, loas, jácaras y letrillas– destacan la artificiosidad de la hipocresía y el engaño, sobre todo en las relaciones sexuales-sensuales con intención de lucro monetario. Pero plasmar la risa en las tablas implica mucho más que un diálogo cargado de agudeza apoyado en un narrador.

Las figuras de la prosa quevediana no se trasladan, pues, a los entremeses por medio de un lenguaje que no se ajusta a la representación escénica, según Cabañas[34] erróneamente insiste. Incluso en el *Entremés de los enfadosos,* de hecho carente de todo conflicto, donde cada uno de los parlamentos de las cuatro figuras que comparecen ante el juez andrógino[35] enmarca un artificioso juego verbal, el lenguaje exageradamente lúdico de los cinco personajes se teatraliza por la visualización de la vestimenta, la gesticulación y los movimientos ridículos del juez, del calvo, del «casi caballero», de la pedigüeña exhibidora de sus manos, y de la cien-veces-doncella. La elaboración teatral del lenguaje quevedesco en los entremeses se nota claramente en el *Entremés de los refranes del viejo celoso* donde la imperante burla de los refranes se da escénicamente con un desfile de figuras teatralmente más complicado que el del *Entremés de los enfadosos.* Cada refrán o frase trillada del viejo celoso que le menciona un personaje tradicional a su joven mujer enamoradiza súbitamente convoca su aparición en el escenario; pues el amante escondido sale a actuar o dirigir con gran agilidad y con vistosos disfraces la representación de esas figuras de cada expresión tradicional del viejo, con fin de ridiculizar su didactismo vulgar. Este entremés que Blecua acepta como quevediano «con muchas reservas»[36] ofrece la mejor muestra de cómo el lenguaje del autor del *Sueño de la muerte* se transforma en teatro[37].

[32] Asensio cita de las *Obras completas,* ed. Astrana Marín, vol. 1, p. 617.

[33] Asensio, 1971, pp. 192-97.

[34] Cabañas, 1991, p. 291.

[35] La acotación que lo introduce señala la ambigüedad cómica de su aspecto: «Sale Pentona qu'es el Juez, con una ropa de mujer por sotana, cuello de clérigo italiano, ferreruelo más corto, sombrero de verdulera. Figura ridícula» (Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, p. 124).

[36] Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, p. 15.

[37] Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, p. 12-13, donde Blecua observa al respecto: «Como inédito y autógrafo lo publicó Astrana Marín, pags. 573-580, pero James

En otras piezas, su arte escénico entremesil construye el diálogo de tal extensión y modulación que determina ciertos movimientos de los actores dentro de los parámetros del mundo de la comedia al revés. En el entremés que por un lado parodia la comedia y por otro destaca gustosamente sus técnicas y mecanismos, Quevedo acude a una sátira escénica, gestual-actorial, donde la duplicidad humana se eleva exponencialmente a un complejo plano de fingimiento. Acude además a la actividad teatral de actores en sí, como en *El retablo de las maravillas* de Cervantes, para destacar toda la hipocresía en torno al espectáculo social de la corte.

A diferencia de Cervantes que indudablemente influye sobre Quevedo, al escritor cortesano no le interesaría comerciar con autores de compañía para promover sus propios entremeses[38]. Su teatro –tanto comedias como piezas breves que (recuérdese) además de entremeses incluyen loas, jácaras y bailes[39]– Quevedo lo

---

O. Crosby, actual poseedor del manuscrito, ha demostrado que tampoco es autógrafo, pero dada las concordancias que se encuentran con el *Sueño de la muerte* y por sus valores literarios "bien pudiera ser de Quevedo" [Crosby, 1967, p. 77]. Eugenio Asensio [p. 227] llega a decir que en la segunda parte Quevedo se ha plagiado a sí mismo elevando al tablado los fantasmas folclóricos por él evocados en el *Sueño de la muerte*. Pero E. Asensio había leído una versión "autógrafa" y supongo que, discretamente impresionado, no se le ocurrió pensar que ese entremés, aunque ingenioso, y con motivos archiquevedescos, pudiera ser de otro autor. El problema es de muy difícil solución, porque la lengua tampoco es muy quevedesca. Yo lo incluyo con todas las reservas posibles, esperando que algún estudioso demuestre de quién es».

[38] Según Urrutia, 1982, p. 174: «Si Quevedo hubiera buscado el aplauso del público y verse felicitado a la salida de un corral –como afirmaba Cotarelo Valledor– hubiera insistido en la escritura de comedias. [...] No era muy factible volcar el genio satírico en la comedia y, por ello, se decidió por los entremeses». Ver, para la referencia, Cotarelo Valledor, 1945, pp. 41-42, donde dice este que «siempre ejerció el teatro fascinadora atracción sobre la gente de letras» porque «en ninguna otra forma logra el poeta gozar más directamente los halagos del triunfo ni el homenaje del aplauso. [...] No supo sustraerse a esta fascinación don Francisco de Quevedo». Que Quevedo no puede ser ajeno al placer de recibir felicitaciones de un público por sus piezas breves, no significa que comercia con ellas escribiéndolas para los corrales.

[39] El libro ya clásico de Mancini, 1955, pp. 18-20, después de referirse a las comedias, jácaras, diálogos y bailes, resume «Nel quadro generale della produzione chevedesca gli *entremeses* non sono, dunque, un tentativo isolato, cosí come lo era stato l'esperimento teatrale di Góngora» (p. 18). Habría que considerar además las letrillas, como R. Jammes, 1983, pp. 97-98, sugiere recordando que González de Salas había incluido dos letrillas (donde personajes-tipos de teatro, galán y dama, se baten a manera de esgrima retórica sobre el amor vs. interés monetario) «en la *Musa quinta (Terpsícore),* la cual, como dice en su estilo bastante enrevesado, "canta las poesías que se cantan y bailan, esto es letrillas satíricas, burlescas, y líricas, jácaras y bailes de música interlocución"». Y si Jammes, 1983, p. 98, n. 13, reconoce la duda de que todas las letrillas se bailaran, la edición de Astrana Marín (Quevedo, *Obras completas,* vol. 2, 1952, p. 572, n. 1) que incluye esos dos diálogos al principio del apartado para el teatro de Quevedo, indica que dos años antes de que González de Salas los incluyera entre las letrillas burlescas en *El Parnaso español,* el segundo diálogo aparece impreso en

escribe para producciones palaciegas, igual que su amigo y colaborador Hurtado de Mendoza con el *Miser Palomo,* entremés en verso y el primero en publicarse solo[40]. Exitosamente risibles, las piezas breves de Quevedo igualmente pasarían después a los corrales por copias de actores y memorillas, como sugieren el manuscrito de Évora que Asensio edita así como otras pobrísimas ediciones[41]. En principio destinado para montajes de palacio, el teatro breve de Quevedo evita el «tono realista, costumbrista» que los entremeses en general van perdiendo a la vez que adoptan el verso[42]. En los entremeses de Quevedo destacan la experiencia teatral misma como reflejo más expresivo de la monetariamente interesada falsedad social que gran parte de su arte literario pretende ridiculizar. El teatro breve quevediano destinado para ocasiones palaciegas a su vez va a animar e inspirar otras piezas como *El examinador Miser Palomo* de Hurtado de Mendoza[43]– entremés representado el 10 de octubre de 1617, con *El caballero del sol* de Vélez de Guevara en las suntuosas fiestas que el duque de Lerma obsequia a Felipe III y a su corte[44].

Cádiz en 1646, al fin del *Entremés famoso El Marión. De don Francisco de Quevedo, Primera y segunda parte.* Tal ubicación al final de un entremés de una de las letrillas-diálogo entre personajes de comedia –las cuales Blecua incluye no en el tomo de teatro sino entre «Poemas satíricos y burlescos» (*Obra poética,* vol. 2, 1970, nums. 663 y 664, pp. 186-88), señalando también que la segunda (p. 187) aparece al final de una edición del entremés de *El Marión*– apunta a su intencionada ejecución en baile al cantarse en el escenario. Otros diálogos burlescos en forma de sonetos que Astrana Marín (Quevedo, *Obras completas,* vol. 2, 1952, pp. 572-74) cataloga como teatro y Blecua (*Obra poética,* vol. 2, núm. 582, pp. 45-46; núm. 586, pp. 48-49) como poemas satíricos constituyen verdaderos mini-entremeses apoyados en los movimiento y gesticulación de actores.

[40] Asensio, 1971, p. 68.

[41] Asensio, 1971, pp. 206-207, observa que «el manuscrito es copia de copias», con «ortografía lunática»; Blecua (en Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, p. 15) agrega que «el manuscrito está, a ratos, copiado bárbaramente» y que la ortografía y rimas comprueban «la procedencia de copistas». Fernández Guerra (de la Barrera, 1860, p. 312), dice sobre el *Entremés famoso El Marión, primera y segunda parte:* «Un memorilla detestable hubo por desgracia de dictar estos dos entremeses, y diéronse a la estampa de tan lastimosa manera, que no hay medio de reproducirlos mientras no parezcan los originales».

[42] Ver Asensio, 1971, p. 66.

[43] Aunque Chevalier, 1992, p. 220, no rebate del todo esta observación de Asensio, parece cuestionarla.

[44] Uno de los cronistas de las fiestas de Lerma, Pedro de Herrera documenta «un entremés de don Antonio de Mendoza, en que con mucha agudeza se satirizaron en donaire por diferentes figuras diversas inclinaciones y costumbres de gente cortesana» (según Asensio, 1971, p. 114, que cita incorrectamente de Alenda y Mira, 1903, p. 250; las referencias a las fiestas de Lerma, Alenda y Mira las hace en las pp. 186-88 y no incluye ninguno de los comentarios citados por Asensio en ningunas de las seis relaciones que resume y que yo no he podido consultar directamente, pero sí indica que las fiestas se llevaron a cabo del 7 al 23 de octubre de 1617 (p. 187), o que (p. 186) «dieron principio las fiestas el 6 del mismo mes por la noche, habiendo durado hasta el viernes 20» y que, aparte de la real familia,

En este entremés, de más importancia histórica que valor artístico, su gordo protagonista sugiere el personaje del refrán que Quevedo celebrara ya en una letrilla[45]. Además, fácilmente se asocia con la prosa satírica de Quevedo el desfile de tipos «buscavidas» y su correspondiente serie de dichos con que comparecen ante Miser Palomo en el mesón donde instala su tribuna[46]. Miser Palomo burlescamente lanza epigramas contra los «que pulula[n] en torno a la nobleza cortesana, remedándola, divirtiéndola o explotando sus flaquezas»[47]. Junto con el desfile de figuras que desplaza el reflejo de la actualidad callejera, la rima para rematar latigazos epigramáticos y el diálogo último en romance octosílabo como transición a la letra final para canto y baile marcan la evolución del entremés de prosa a verso y el desplazamiento de la anécdota costumbrista-realista, entre 1605 y 1620 –fechas en que respectivamente se publican los primeros entremeses en verso y el último en prosa[48]. Al año siguiente de estrenarse en los festejos de Lerma, el *Miser Palomo* es el primer entremés en publicarse solo, con fin de resistir a los memorillas en Valencia después de haberlo representado diecinueve veces, explica el prologuista[49].

Entre los entremeses de Quevedo que Asensio descubre en el manuscrito de Évora[50], uno ya publicado anteriormente, *La venta,*

«muchos y señalados sujetos concurrieron, contándose entre ellos el poeta don Luis de Góngora».

[45] Quevedo, *Obra poética,* núm. 644: «Yo me soy el rey Palomo / yo me lo guiso y yo me lo como». Lógicamente la letrilla quevediana se podría haber cantado con gran gestualidad en algún momento de la misma fiesta teatral palaciega.

[46] Ver Asensio, 1971, pp. 115-17.

[47] Ver Asensio, 1971, p. 116.

[48] Asensio, 1971, pp. 67 y 69, explica la transición de prosa a verso en los entremeses, señalando que, entre los cinco incluidos en las *Comedias* de Lope (1605, Valencia), uno está escrito en verso mientras que en la tercera parte de las *Comedias* de Lope (Barcelona, 1612), hay tres en verso. Por otro lado, los entremeses de Cervantes (1615), prueban la competencia entre prosa y verso. Todavía en 1617, en la séptima parte de las *Comedias* de Lope aparecen dos entremeses en prosa. Pero después de reimprimirse el *Miser Palomo* dos veces (1619 y 1620), no se publican más entremeses en prosa, solo dos de Salas Barbadillo destinados a la lectura.

[49] Asensio, 1971, p. 68.

[50] En el manuscrito de la Biblioteca de Évora, se encuentran tres escritos en prosa (*Bárbara, Diego Moreno,* de dos partes cada uno, y *La vieja Muñatones*) que Blecua acuerda (Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, p. 15) «parecen ser los más primitivos»; estos no solo son anteriores a 1618-1620, según Asensio, 1971, p. 200, sino que podrían remontarse hasta antes de la publicación del primer entremés en verso que se publica en 1605 con las *Comedias* de Lope impresas en Valencia (Asensio, 1971, p. 67). Además Asensio descubre otros dos entremeses inéditos de Quevedo, escritos en verso, el *Entremés de la destreza* y *La polilla de Madrid,* que Asensio, 1971, pp. 200-201, considera «compuestos hacia 1624» por «datos conocidos sobre los actores que los representaron». Blecua en Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, p. 15, opina sobre el descubrimiento de Asensio: «Aunque no puede ponerse la mano en el fuego para garantizar una atribución, y más entremeseril, en este

se asocia con el *Miser Palomo* por la fecha de posible composición, el ambiente de huéspedes, y entre estos, la comparecencia de actores –un gracioso en *El Miser Palomo* y el autor Guevara con su compañía en *La venta*. La atribución al Quevedo entremesista de costumbrismo, especialmente en este entremés de *La venta*[51], simplifica su complejidad de dramaturgo barroco, disminuyendo el logro de su construcción de un texto teatral. En esta pieza, la artificiosidad risible de un motivo ya progresivamente estilizado en la literatura burlesca[52], se introduce con una seguidilla y se acentúa

---

caso, tanto por los temas, lengua y estilo, cuanto por la autoridad del códice (donde además se encuentran otros auténticos ya publicados [*La venta* y *Los enfadosos*]) sí los podemos ahijar a don Francisco sin demasiadas complicaciones, al menos hasta que se demuestre que no son suyos». Entre los entremeses anteriormente propuestos como quevedianos por Fernández Guerra en el *Catálogo bibliográfico* de Cayetano Alberto de la Barrera y por Astrana Marín en su edición de 1932, Blecua, en Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, pp. 10, 12 y 14-15, con ayuda de E. Asensio, de H. Bergman y de J. O. Crosby afirma que «quedan, por lo tanto, en pie, los [seis] entremeses siguientes [...]: *Niño y Peralvillo de Madrid, La ropavejera, El marido pantasma, La venta, El Marión,* y *El zurdo alanceador;* mejor titulado ahora *Los enfadosos.* Con muchas reservas, [...] añado al final el *Entremés de los refranes del viejo celoso*». Si Crosby prueba que ni este ni el *Famoso entremés del Hospital de los mal casados* son autógrafos, Blecua (p. 10), siguiendo las dudas de Asensio, dice sobre el segundo «también me resisto a aceptarlo como de Quevedo».

[51] Asensio, 1971, p. 231, afirma que «*La venta* es la única pieza de Quevedo esencialmente| costumbrista». Para Buendía, 1965, p. 365: «La venta, con sus típicos personajes de posada [...] es un cuadro de costumbres. [...] El lenguaje corresponde debidamente al ambiente [...] con los personajes aludidos, muy característicos del lugar y de la época». Para García Valdés, 1985, p. 36, *La venta* es: «un gracioso cuadro costumbrista [donde] el ambiente y los tipos responden a los de cualquier venta de la época. La *realidad* de las precarias condiciones de las ventas de camino y la rapacidad de los venteros *llegaron a ser tópicas en la literatura.* A ello se deberán sin duda, las semejanzas que se encuentran entre el entremés de Quevedo y *El reloj y genios de la venta,* entremés de Calderón» (subrayado mío). De hecho, se trata de un motivo literario que progresivamente se va estilizando; Quevedo mismo ficcionaliza «la maldita venta de Viveros» en *El Buscón* (libro 1, capítulo 4; ed. Arellano, pp. 84 y ss.) además de metaforizar el motivo de la venta en una letrilla (*Obra poética,* vol. 2, ed. Blecua, 1970, p. 153): «Toda esta vida es hurtar / no es el ser ladrón afrenta / que como este mundo es venta, / en él es propio el robar». Curiosamente, en esta letrilla también acude a los apellidos Hurtado y Ladrón de Guevara (vv. 19 y 26). No precisamente «de epígrafe», como Asensio, 1971, p. 231, sugiere, pero sí como pieza acompañante cantada en algún otro intervalo de la misma fiesta teatral coincide muy bien esta letrilla con el entremés de *La venta*.

[52] Al respecto observa Quevedo, *La venta,* ed. Huerta Calvo, p. 163, equivocando alegoría por analogía: «El espacio de la venta viene a caracterizar numerosas obras literarias de los Siglos de Oro y también diversos géneros, asociados al cronotopo novelesco del camino: la novela picaresca, el *Quijote,* los entremeses. Con un sentido alegórico utiliza este espacio dramático Quevedo en *La venta*». Para la imagen del mundo como mesón o venta, véase a Maravall, 1990, pp. 319-20. Considérese además la «Jácara de la venta» de Quevedo mismo (*Obra poética*, ed. Blecua, vol. 3, núm. 863, pp. 342-44) que igual que la letrilla

con los nombres animalizados de los protagonistas[53]. El estudiante, prototipo entremesil ya bien establecido[54], además contribuye al artificio escénico que se destaca al final con la entrada de Guevara y su compañía de actores, como si se les presentara a manera de loa entremesada. Pero su aparición recalca los engaños con que el ventero estafa a sus huéspedes y, por otro lado, las tretas del ventero destacan el engaño con que el autor ha sonsacado a los actores para emplearlos en su compañía, la cual a su vez entretiene al público con un gran engaño escénico. El final del entremés con una jácara de Quevedo mismo evade el remate tradicional de palos que critica en otros lugares[55] a la vez que destaca una creación estética-sensual propia.

El baile o celebración final restaura provisionalmente un orden de manera semejante a las bodas de la comedia lopesca y el gusto por dicha restauración explicaría una creciente musicalización del género entremesil. Aunque Quevedo se burla de que los entremeses terminen en palos o en música, en los suyos va a optar por el final regocijante y más ordenado del baile[56]. El prestigio artístico literario cortesano de Quevedo, junto con la publicación de los entremeses de Cervantes, habrá influido sobre la preferencia por la conclusión en canto y baile[57], de mayor exigencia que los palos en

---

podría haber acompañado al entremés homónimo en otro intervalo de alguna comedia.

[53] Cauz, 1966, p. 2167.

[54] Cervantes recoge la tradición memorablemente en su entremés *La cueva de Salamanca* (eds. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, 1987, pp. 812-25).

[55] Cotarelo Valledor, 1945, p. 45; citando de *Aut. Esp.,* pp. 45, 346 y 501, señala las siguientes tres referencias de Quevedo a la manera de finalizar los entremeses. En *Visita de los chistes,* Quevedo critica el final de la comedia en bodas como peor que el del entremés en palos, «porque son palos y mujer». En el *Buscón,* ruega Quevedo que dejen los entremeses de terminar en palos; por otro lado, en el *Entrometido* se mofa de que terminen en «barbería, guitarricos y cántico». Asensio, 1971, p. 21, (citando de *Obras completas,* ed. Astrana Marín, vol. 1, pp. 143, 191, y 215) señala otros pasajes en la prosa de Quevedo donde se burla del final de los entremeses en palos o en baile. En *El alguacil endemoniado* se burla «de los palos que han dado a muchos hombres honrados por acabar los entremeses». En *El sueño de la muerte,* doña Fáfula presume de haber convencido al mal poeta de su marido de concluirlos a palos. En el *Discurso de todos los diablos,* el poeta de los pícaros critica las fallas de los entremeses «deshonrando mujeres, afrentando maridos [...], acabando con palos o con músicos, que es peor».

[56] El único que termina en palos es el *Entremés de los refranes del viejo celoso,* el cual Blecua «con muchas reservas» atribuye a Quevedo. La acotación después del verso final (v. 268) de esta pieza indica que «andan todos a porrazos, con matapecados, con que dan fin al entremés» (p. 146). Para el fondo carnavalesco de este curioso trasto, ver Asensio, 1971, pp. 21-22.

[57] En vez del «crescendo final que resuelve la acción en refriega y aporreo» (Asensio, 1971, p. 62), concluyen ya en canto y baile dos entremeses manuscritos, *El platillo* y *Los negros,* ambos con rúbrica de Simón Aguado y fechados en Granada en 1602 (núms. 59 y 60, Cotarelo y Mori, 1911, vol. 1, pp. 231-35). Los ocho entremeses que Cervantes publica junto con sus comedias en 1615 terminan

cuanto a su estilización kinésica-gestual y mucho más divertida para los espectadores por su dinámica musicalidad. Recuérdese que ya terminan en canto y baile el *Entremés primero de Bárbara* y *Segunda parte del entremés de Bárbara* (pp. 26-28 y 35-36), el *Entremés segundo de la vida de Diego Moreno* (pp. 55-56), y *La vieja Muñatones* (p. 62) –los tres entremeses de Quevedo que Blecua considera los «más primitivos»[58] por estar escritos en prosa, y que, por la misma razón, Asensio considera posiblemente anteriores a 1605 pero definitivamente no posteriores a 1620.

Al final de *La venta,* se nota el contexto palaciego y el realce teatral mismo de los entremeses de Quevedo, por su graciosa burla de apellidos cortesanos-teatrales, como el de su ocasional colaborador, el susodicho Hurtado de Mendoza[59]:

GRAJAL	Seor Corneja,
	al seor Guevara démosle la cena
	y será calidad [¿caridad?], si se repara,
	pues seremos ladrones de Guevara.
ESTUDIANTE	En esta pobre choza
	todos somos hurtados sin Mendoza[60].

Si Asensio[61] fecha *La venta* entre 1616 y 1619, cuando se puede documentar la actividad teatral de Pedro Cerezo de Guevara[62], autor de compañía que entra al final del entremés, cabe especular que *La venta* se representara probablemente para las mismas fiestas de Lerma que duran dos semanas en octubre de 1617, o quizá en torno a otro festejo cortesano de esas fechas. El juego de palabras parece mofa de una especie de robo o hurto por parte de Guevara a Mendoza o a otros por parte de los cómicos, incluso de los espectadores. La alusión a «ladrón de Guevara», por otro lado, bien

---

en canto y baile. La danza final de *El retablo de las maravillas* se combina con una escena de palos. Gran efecto habrá tenido sobre Quevedo precisamente este entremés cervantino donde habrá disfrutado el artificio teatral que da forma a toda la pieza para ridiculizar la hipocresía social en torno a la limpieza de sangre.

[58] Ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, p. 15.

[59] Sobre la relación de Quevedo con Hurtado de Mendoza, ver Davies, 1983, p. 20.

[60] Quevedo, *La venta,* ed. Huerta Calvo, vv. 208-13.

[61] Ver Asensio, 1971, p. 232.

[62] Según Asensio, 1971, p. 232, el «único Guevara que sabemos estuvo al frente de una compañía, perdiéndose luego su rastro». Blecua en Quevedo, *Obra poética,* vol. 4, p. 84, apunta la sugerencia y agrega que la edición de *La venta* en *Entremeses nuevos de diversos autores* (Zaragoza, 1640) indica «Representole Avendaño», quien «se independiza de la compañía de Tomás Fernández de Cabredo el 11 de enero de 1619, y al año siguiente figuraba como autor de comedias» (Pérez Pastor, 1901, pp. 168 y 186).

podría ser una burla hacia Vélez de Guevara mismo[63] ya que en las fiestas de Lerma y en alguna otra, Vélez de Guevara, además de dramaturgo, habría tenido que hacerlas de director de su comedia y quizá hasta de actor[64].

Sobre *El caballero del sol,* de hecho, Valbuena Briones[65] aclara que en Lerma, los criados del duque de Lerma ponen la comedia. Shergold[66], citando de las relaciones de Herrera y de Fernández de Caso, explica que las dos semanas de fiestas en Lerma incluyen un «entremés satírico» de Hurtado de Mendoza, unos espectáculos dirigidos por Mira de Amescua[67] y dos entremeses –uno de ellos sobre una boda fingida, y otro sobre «amateurs teatrales»[68]. ¿Podrían ser estos entremeses de Quevedo, aquel quizá el *Entremés primero de Bárbara* o *El marido pantasma* y este *La venta,* alguna versión de *La polilla de Madrid*[69] o el *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid* que menciona burlescamente a «Mira de Mosca» (v. 155)?

El contexto palaciego del teatro breve de Quevedo se reafirma aun más con su entremés *El zurdo alanceador* o *Los enfadosos* «cuya fecha conocemos con plausibilidad», dice Asensio[70]. Como su primera impresión de 1628 indica que: «Representole Amarilis en Sevilla», afirma Asensio que «podemos precisar la fecha y circuns-

[63] El conde don Vela Ladrón, señor de la casa de Guevara, era hijo de Nuño Ladrón, tío del protagonista en la comedia de Vélez, *El Conde don Pero Vélez.* Para el desdén de Quevedo hacia Vélez de Guevara, cristiano nuevo en busca de apoyo cortesano, ver Davies, 1983, p. 25; además, ver la siguiente referencia a un Vélez –a manera de lugar y, por lo tanto, bien desdeñoso físicamente– al finalizar en germanía casi ininteligible la (jácara) *Relación que hace un jaque de sí y de otros,* «En Vélez, a dos de marzo, / que, por los putos de allá, / no quiere volver las ancas, / y no me parece mal» (*Obra poética,* ed. Blecua, vol. 3, p. 309). Por otro lado, Quevedo expresa su admiración por Vélez en la *Perinola* (*Obras festivas,* ed. Jauralde Pou, p. 211): «deje las novelas a Cervantes, y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros».

[64] Para Vélez de Guevara como actor en sus propias comedias palaciegas, ver Peale, 1997, pp. 48-49 y Hernández Araico, 1995, p. 191.

[65] Valbuena Briones, 1983, pp. 40-41, cita de P. de Herrera, *Traslación del Santísimo Sacramento a la iglesia colegial de San Pedro,* Madrid, Juan de la Cuesta, 1618, fols. 29-33.

[66] Shergold, 1967, pp. 255-58.

[67] Sobre Mira de Amescua, Quevedo incluye una graciosa burla llamándolo «Mira de Mosca» en su entremés *Niño y Peralvillo de Madrid* (v. 155) donde también se mofa de Lope, aludiendo a él como «Lope de Vergas» (v. 156).

[68] Shergold, 1967, p. 258.

[69] Según Asensio, 1971, p. 221, los nombres apuntados a un lado del de los protagonistas de *La polilla de Madrid* en el manuscrito de Évora que él edita se refieren a dos actores que se documentan en 1624 en la nómina del autor de compañía Morales Medrano; concluye que, por lo tanto, este entremés «sería» de esa época. Sin embargo, hay que pensar que el texto podría ser bastante anterior y que el manuscrito se refiere a las producciones con los actores de esa temporada de 1624. Bien podría ser entonces *La polilla de Madrid* ese entremés en las fiestas de Lerma, sobre «amateurs teatrales».

[70] Asensio, 1971, p. 238.

tancias» a principios de 1624, en la jornada de Andalucía que Felipe IV y su séquito (que incluye a Quevedo) emprenden después de partir el príncipe de Gales, al romperse los tratos de la boda con la infanta (según se trasluce en *Cómo ha de ser el privado*). Por ser cuaresma, no hubo en Sevilla entretenimientos teatrales sino en el Bosque de Doña Ana, del duque de Medinasidonia, donde las compañías de Tomás Fernández y Amarilis agasajaron al rey el sábado y domingo 16 y 17 de mayo, según la *Relación* de Bernardo de Mendoza[71]. Concluye Asensio:

> Sin que sea posible asentarlo con certeza, es muy probable que *El zurdo alanceador* se estrenase este fin de semana, y que la visión regocijada de los imitadores de la nobleza o hacia caballeros de la Corte, hubiese sido compuesta para los grandes cortesanos[72].

En celebraciones cortesanas como estas de Andalucía en 1624, las de Lerma en 1617, o las del cumpleaños de la reina en 1625, los entremeses de Quevedo probablemente se combinarían con otros de distintos dramaturgos y también con otras piezas breves suyas.

Considérese que sus letrillas, jácaras y bailes son, si no sus primeros textos de teatro menor, sí de extensión literaria más reducida que los entremeses y más expuestos a la censura moralista por los movimientos lascivos que implican. Los bailes de Quevedo, como parlamentos o diálogos kinésicos-musicales, están concebidos para un espectáculo coreográfico de conflicto risible manifiesto en canto de exagerada gesticulación sensual[73], y así constituyen teatro. Ana María Snell observa que:

> Los diez *Bailes* de Quevedo desarrollan en varias escalas metafóricas y en términos germanescos el conflicto entre los sexos, con énfasis especial en la rapacidad femenina y el valor del dinero[74].

Coinciden, pues, los bailes de Quevedo exactamente con la temática y la intencionalidad burlesca de sus entremeses. Si en sus orígenes de «género inestable» el entremés aprovecha «todas las formas asimilables de divertimiento» como la música y los bailes[75], estos a su vez se distinguen por expresar el conflicto en movimien-

[71] Asensio, 1971, p. 239, n. 44, cita de Alenda y Mira, 1903, núm. 848, p. 242: «A la noche se representó una comedia sumptuosa por el aparato, admirable por la grandeza del asumpto y propiedad de la representación, y *entretenida por los bailes y entremeses*» (énfasis mío).

[72] Asensio, 1971, p. 239.

[73] Snell, 1994, p. 174, observa que: «Quevedo nunca parece aludir al baile en lo que tiene de gracia, ritmo o forma de movimiento, y los que describe son esencialmente informes, espasmódicos o violentos».

[74] Snell, 1994, p. 175.

[75] Ver Asensio, 1971, p. 40.

to coreográfico y con diálogo cantado. En este texto del baile afirma Caballero Fernández-Rufete «se observa un uso masivo de las formas estróficas típicas de toda la música vocal profana del barroco español –en concreto de la copla de romance y la seguidilla– en detrimento de las silvas, frecuentes en el entremés»[76]. Por la extensión literaria más reducida de su texto, varios de los bailes de Quevedo parecen embriones, resúmenes o ecos coreográficos de algunos de sus entremeses[77]. Evidentemente un baile quevedesco que se asemeja temáticamente a un entremés, a pesar de la precedencia cronológica de la composición de una u otra pieza, puede funcionar como cierre a este, o coincide estrechamente con él precisamente por aparejarse en otro intervalo teatral de una misma comedia.

Considérese cómo el entremés quevediano *La destreza* –que a manera de loa entremesada comienza con alabanza a tres compañías, denotando así un contexto de fiesta palaciega[78]– termina con un baile de Quevedo publicado por separado con el título de *Las estafadoras*[79]. Además, el baile *Las valentonas y destreza* que alude a «la destreza verdadera» y «la herida [...] de la faltriquera»[80] igualmente coincide con el tema del entremés donde la esgrima representa la estilización del robo. Si el entremés *La destreza* parecería una burla del enemigo capital de Quevedo, don Luis Pacheco de Narváez, que escribe un par de libros sobre esgrima[81], Astrana Marín[82] cree que el baile de *Las valentonas y destreza* (que él prefiere titular *Baile de las Armas*) igualmente «se escribió para

[76] Caballero Fernández-Rufete, 2002, p. 26.

[77] Caballero Fernández-Rufete, 2002, p. 26, señala que en los bailes «deberían de tomarse en consideración las numerosas repeticiones de versos, estrofas y estribillos, además del hecho de que la dicción poética en el entremés es mucho más ágil y rápida que el canto». Afirma también que: «A la hora de describir el baile dramático se ha puesto de manifiesto reiteradamente su extensión más reducida respecto al entremés. Aunque es cierto que el número de líneas suele ser menor, [...] en mi opinión, su entidad como intermedio teatral no es en absoluto menor que la de los entremeses contemporáneos». Incumbe aclarar, sin embargo, que otros bailes, sin duda dramáticos también, probablemente serían, por lo menos a veces, más breves ya que se incluyen al final de un entremés. Snell, 1994, pp. 174-75, equipara la extensión de los dos tipos de baile al observar que «los *Bailes* y las *Jácaras* tenían en común el aparecer como finales de entremés o entre actos de comedia».

[78] Recuérdese que los festejos palaciegos ocupan por lo menos las dos compañías de los teatros comerciales. Asensio explica que la de Morales Medrano, la de Avendaño, y la de Prado representan en Madrid entre 1623-1624; mientras que las actrices aludidas en el texto se asocian con la compañía de Prado en 1624.

[79] Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, núm. 874.

[80] Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, núms. 865 y 866.

[81] Luis Pacheco de Narváez (Asensio, 1971, p. 219), quien denuncia a la Inquisición cuatro libros de Quevedo, escribe *Libro de las grandezas de la espada* (Madrid 1600) y *Las cien conclusiones o formas de saber la verdadera destreza* (Madrid 1608) y otros tratados o manualitos para la esgrima.

[82] Quevedo, *Obras completas,* ed. Astrana Marín, p. 578, n. 1; p. 581, n. 1.

mortificación del [mismo] maestro de esgrima y enemigo de Quevedo». Para Asensio, esta pieza coreográfica reafirma el gusto de Quevedo por «el baile con las posturas de esgrima [...] para representar el duelo de los sexos»[83]. Incumbe subrayar, sin embargo, la fuerte posibilidad de un acompañamiento escénico de estas piezas, dada la coincidencia temática del robo estilizado en coreografía de esgrima que enlaza ambos el entremés *La destreza* y su baile final *Las estafadoras* con el baile *Las valentonas y destreza* (para Astrana Marín y Asensio, *Baile de las Armas*).

Por otro lado, en el baile «Los valientes y tomajonas»[84] la familia de bailes viejos personificados como herederos de los personajes del hampa comienza con *Escarramán* «gotoso y lleno de canas» (vv. 97-98)[85] y concluye con «las *Valientas* y *Santurde* / en el baile de las *Armas*» (vv. 119-120), con lo cual «nacido nos ha un bailito / nacido nos ha un bailón». Este, en el lenguaje de germanía en un romance del cual Quevedo «casi copia literalmente el comienzo»[86], se refiere a un rufián que va a instruir a sus hermanas en el arte de sacar dinero. Ya en el entremés *La vieja Muñatones* se da el tema del arte de pedir dinero en metáfora de danza. Como este está escrito en prosa, probablemente sería anterior a 1620 y cabe especular si el baile y el entremés se llegan a aparejar escénicamente a fines de esa década o si el entremés da pie posteriormente a la composición del baile que presenta a Escarramán ya como viejo.

Por otro lado, en el entremés *La ropavejera* que concluye con un baile sobre el baile ya viejo conocido como «Rastro»[87], el personaje que dialoga con la protagonista lleva el nombre del baile «Rastrojo». Este se menciona y de hecho se semipersonifica para describir sus movimientos en otro baile autónomo de Quevedo mismo, *Cortes de los Bailes,* el cual a su vez trata de la vejez de los bailes[88]:

[83] Asensio, 1971, p. 221.

[84] Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, núm. 865.

[85] Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, p. 352. Blecua fecha este baile «como posterior a 1613-1615», ya que, según él, la jácara del Escarramán de Quevedo en que se basa el baile del mismo nombre «debió de componerse hacia 1610-1612». No obstante, el baile basado en la jácara de Quevedo goza de más de medio siglo de popularidad, pues todavía en 1663, según Blecua (Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, p. 262; cita de Paz y Mélia, *Sales españolas,* vol. 1, p. XXXIII), en cierta información del Santo Oficio se observa que «asimismo se cantan jácaras, y el Escarramán, y cuantas seguidillas lascivas se cantan en la comedia, reducidas a lo divino, con el mismo aire, quiebros y guturaciones que las canta la mayor lascivia de los representantes».

[86] Snell, 1994, p. 176.

[87] Véase la edición de *La ropavejera* de I. Arellano y C. García Valdés (2001, p. 35, n. 133); para otras referencias a este entremés que serán de esta misma edición solo se indicarán los versos.

[88] Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. 3, núm. 869.

Hoy la trompeta del Juicio
de los bailes de este mundo
al Parlamento los llama
que en Madrid celebra el Gusto.
[...]
Ya por la imperial Toledo,
[...]
el *Rastro viejo* y *Rastrojo*
amenazan con los bultos.
[...]
Dígalo *Rastrojo*,
que de valiente,
a puñadas come,
y a coces bebe. (vv. 1-4; 29-32, 37-40)

Y si este baile, *Cortes de los Bailes,* trata sobre la revitalización de los bailes, en el final bailado de *La ropavejera,* la protagonista (indica la acotación) «va limpiando con un paño las caras a todos» los personajes-bailes mientras los músicos comentan, «¡Qué acciones tan extrañas! / Estaban ya con polvo y telarañas» (vv. 138-139). *Cortes de los bailes* calza temáticamente, pues, con el final de *La ropavejera* anticipando o prosiguiendo al entremés cronológicamente o complementándolo quizá como pieza acompañante entre las jornadas de la misma comedia. Por otro lado, en el baile al final del entremés y el de las *Cortes* destacan el artificio técnico del baile y la urgencia de su novedad como parte de la representación breve. Los bailes de Quevedo que se compaginan con algunos de sus entremeses comparten así el relieve del artificio de la representación engañosa.

En ambos tipos de pieza breve destacan los artificios del texto dramático principal de la comedia que interrumpen planteando su reverso risible. La burla de los valores idealizados en las tres jornadas que entremeses y bailes acompañan constituye su propósito principal. Subrayando el artificio teatral, los entremeses, además de incluir un baile al final, a veces van a incorporar momentáneamente compañías de actores verídicas pero, con mayor regularidad, personajes que arman todo un montaje de palabrería engañosa.

Este fingimiento retórico siempre en risible lenguaje callejero en los entremeses de Quevedo, además musical coreográfico en sus bailes, reviste la conducta escénica de los protagonistas en obvia actuación a manera de disfraz, más que evidente para los receptores que explotan en carcajada ante la ingenuidad de los personajes engañados. A veces el engaño conlleva una vestimenta que desmiente o contradice ridículamente los sentimientos auténticos del personaje. Así, en la *Segunda parte del entremés de Diego Moreno,* las «bravas tocas de viudas» (acotación entre vv. 36-37, p. 48) que llevan Justa y su criada Gutiérrez les pesan y cansan junto con

toda la actuación de duelo que evidentemente han tenido que aparentar antes de salir a la escena. En *El marido pantasma,* Lobón «aparécese lleno de luto»[89], es decir, con largo capuz negro, en desplante ridículo como Violín en *Como ha de ser el valido*[90]. Pero en vez de fingir burlescamente venir de su propio entierro como este, Lobón se alegra de haber enviudado y de haberse librado de la esposa, «en negro descanso» con «dulcísimo capuz»[91]. En otros casos, la indumentaria fantasiosa consiste en un verdadero disfraz, en el sentido de que algún personaje lo revela a los espectadores o a otros personajes para subrayar la ventaja de la apariencia engañosa respecto a una realidad extraescénica, para ridiculizar su desventaja en la misma, y para burlarse de o embaucar a otros personajes explotando su candidez.

Tales disfraces en el teatro breve de Quevedo destacan el teatro mismo como diversión especialmente peculiar a una sociedad donde impera el engaño. En los romances que Astrana Marín identifica como loas[92], de acuerdo con las observaciones de González de Salas[93], el disfraz de la mujer vestida de hombre denota una celebración por parte de Quevedo de la obvia indumentaria escénica como signo visual del fingimiento ridículo tanto en las convenciones literarias como en las extraescénicas. En *La ropavejera,* la protagonista del título elabora ropajes de juventud para viejos, no de paño sino de artificiosa adaptación a diversas partes del cuerpo mismo de sus clientes; «retacillos de personas» (p. 24) vende, «pues los cuerpos humanos son de punto / como calza de

[89] Ver Arellano y García Valdés, 1997, p. 64, acot. v. 231.

[90] Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. 4, p. 191, vv. 765-802.

[91] Ver Arellano y García Valdés, 1997, p. 64, vv. 233 y 235.

[92] Ver Quevedo, *Obras completas,* ed. Astrana, pp. 599-602. Blecua (en Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, pp. 72 y 164) no discrepa con Astrana Marín de que estos romances sean loas recitadas por Jerónima de Burgos, a quien llamaban «la Roma». Sin embargo, Blecua no los incluye en el volumen de teatro. El romance núm. 768 claramente precede y anuncia, como González de Salas aclara en *El Parnaso español,* según Astrana Marín observa (Quevedo, *Obras completas,* p. 600, n. 1), la comedia de Tirso, *Amores y celos hacen discretos,* impresa en 1627. Blecua (Quevedo, *Obra poética,* 1971, vol. 3, p. 72) sí aclara que la comedia «ya en 1615 la representaba Pedro Valdés en Sevilla». Según Cotarelo Valledor, 1945, p. 53, «dos, por lo menos, de sus romances son indiputables loas, ambas ofrecen algunos versos comunes y ambas fueron declamadas por la misma histriona en hábito de hombre». Cotarelo Valledor, 1945, p. 54, además observa que «la obra de Tirso se representó en Sevilla, por la compañía de Pedro Valdés, en 1616, según parece, con que esta será la fecha de la loa». La célebre Jerónima de Burgos era esposa de Pedro Valdés, y (nos recuerda Cotarelo Valledor, 1945, p. 55) muy amada de Lope, quien escribió para ella *La dama boba*. Hay que notar que la intervención de Jerónima de Burgos en la loa demuestra que los actores en este tipo de pieza podrían ser los actores principales de la comedia, a diferencia del entremés donde los papeles protagónicos los representan los graciosos de la comedia.

[93] Ver Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. 3, num. 768, pp. 72-76; y núm. 787, pp. 164-66.

aguja» (vv. 13-14). Primero señala fuera del escenario en «aquella cazuela» (v. 18) y «a mano izquierda» (v. 20), incorporando así entre su clientela a posibles espectadores extratextuales. La ropavejera disfraza de juventud a viejos que de manera ridícula quieren disimular la edad y por eso dice:

> Ya en el mundo no hay años
> pues aunque el tiempo a averiguallos venga,
> no hallará en todo el mundo quien los tenga (vv. 110-12).

Así pues el espacio teatral que se abre hacia un posible público extratextual desde un principio del entremés se extiende hasta abarcar la totalidad del ambiente social extraescénico en torno a personajes y espectadores. La burla del afán de disfrazar el avance de la edad se aplica entonces a todo ser humano.

En el *Entremés de los refranes del viejo celoso* y el *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid,* Quevedo presenta un desfile de disfraces obviamente exagerados que a manera de caricaturas duplican el artificio teatral configurado para la burla del viejo celoso refranero y para la advertencia del ya sobre-precavido *Niño*[94]. En esta teatralidad escénica de personajes disfrazados con indumentaria estrambótica destaca el engaño de la ilusión dramática de toda la composición que culmina en la dinámica fantasía de los palos o el baile. En el *Entremés de los refranes del viejo celoso,* Rincón vestido de «capigorrón», galán de la joven dama Justa (vestida «de graciosidad») casada con el vejete refranero, se esconde cuando este llega y se las arregla para representar, junto con su cómico compinche y la dama, el personaje de cada refrán que el viejo recita. En este entremés la transformación teatral del lenguaje hablado (que ya hemos observado antes) implica el empleo espectacular de disfraces ridículamente obvios para todos menos el vejete refranero. Por eso Rincón tranquiliza así a Justa anunciando la representación que se propone escenificar: «Tente, Justa, no más, que ansí yo viva, / qu'en tu marido mi remedio estriba, / pues con ardides, tretas y ademanes / han de ser mis terceros sus refranes» (vv. 50-53). Cuando el vejete, pues, maldice a su mujer como «Justa del diablo» (v. 97), Rincón inicia el desfile de figuras que las expresiones trilladamente populares del viejo van a invocar al escenario

[94] Asensio, 1971, p. 234, observa que el Niño «en el dúo con su madre [antes de partir a la corte], exhibe la misma sabiduría que la vieja sobre los únicos riesgos que la Corte ofrece; los de las mujeres que tratan de apoderarse de la bolsa». Y por eso subraya *ingenuo* para referirse irónicamente a este personaje supuestamente infantil. Alonso Hernández, 2001, p. 44, observa al respecto: «Uno se pregunta si se trata realmente de un Niño o de un adulto, viejo, que se finge niño». Asensio, 1971, p. 233, ve en este «Niño de la Guarda» un vocero o altavoz de Quevedo, tal como Muñoz en *El marido pantasma*.

de la casa de la pareja. Sale vestido de diablo, «con botarga colorada y un cohete encendido en la mano» (acotación entre vv. 97 y 98). Con el siguiente refrán del viejo que alude a Calaínos, sale disfrazado de tal, «de francés, a lo gracioso» (acotación entre vv. 107 y 108) un personaje nuevo hasta ahora no mencionado, claramente compañero capigorrón de Rincón. Al escaparse los dos junto con Justa, se deduce (ya que el texto no lo estipula) que ellos tres representan los demás personajes que cada refrán invoca. Y por eso el vejete reconoce a su mujer entre los personajes que se acumulan al final para darle de palos. Rincón resulta así autor de compañía que, aparte de representar el primer papel de diablo y otros no estipulados, efectivamente dirige «las tretas y ademanes» de los otros personajes, imaginativa y rapidísimamente creando sus disfraces.

En el *Entremés del niño y Peralvillo de Madrid,* Juan Francés que sale «de amolador, con su carretón» funciona igual que Rincón a manera de autor de comedias que llama al escenario personajes disfrazados ridículamente con fin de aleccionar al astuto Niño sobre los peligros que le aguardan en la corte. Los personajes comparecen cargados de objetos que denotan su manera de haber perdido su dinero, según indican las acotaciones (pp. 98-99): «Sale atravesado de varas de medir, medidas de sastre y tijeras, Alonso» (acotación entre vv. 96 y 97); «Aparécese, rodeado de ollas y pucheros y asadores, Diego» (acotación entre vv. 116 y 117); «Aparécese lleno de procesos, escribanías, y plumas en el cabello y las manos, Cosme» (acotación entre vv. 128 y 129); y «Aparécese lleno de carteles de comedias y papelones de confitura, Antonio» (acotación entre vv. 148 y 149). Los tres primeros hacen comentarios sobre el oficio o la situación en la que mujeres los han hecho sobregastar a tal punto que han empobrecido. El último aparece disfrazado de caricaturesco arrendador de corral que alude a problemas con actores y espectadores que lo han arruinado, según lo presenta Juan el «amolador»:

JUAN — El pobre Antonio-Alvillo,
fue galán de extraña tema,
asaeteado de dulces,
de aposentos y comedias.
La nunca vista le saja,
astillas le hace la nueva,
si escribe Mira de Mosca,
si escribe Lope de Vergas.

ANTONIO — Si vuelan los *Antecristos,*
con mi dinero se vuelan;
si baja Luisa de Robles,
mis pobres cuartos me cuesta.
No quiere subir Vallejo,

y por ver cómo se queda,
de miedo de las tramoyas
antecristo barbinegra,
pago aposento y confites
si la silban por las fiestas;
si hay hedor, pago el hedor,
que aun no aprovecha que hiedan (vv. 149-68).

De la alusión burlesca a complicaciones ocasionadas por las comedias de Mira de Amescua y de Lope, el diálogo pasa a recordar el costoso escándalo de *El Anticristo* de Ruiz de Alarcón[95].

El estreno de esta comedia, aparte de los huevos podridos que los enemigos del novohispano traen al corral, también resulta objeto de burla por la gran osadía de Luisa de Robles que se lanza a volar por una maroma ante la cobardía del autor Manuel de Vallejo que no se atreve a tirarse por la tramoya[96]. El diálogo alude al costo que estos percances ocasionan y continúa con las observaciones del Niño sobre la división de la compañía de dos valencianos que –siguiendo la pauta burlesca del tema del anticristo– «se sueltan / con todo el Juicio final, / resurrección y trompeta; / pues para los dos hermanos / dos juicios habrá por fuerza» (vv. 175-78)[97]. Así pues, el desfile de disfrazados estrambóticos ha culminado con el arrendador de corral que, víctima de los cómicos, negociantes venáticos e inestables, y de un público tanto burlesco como exigente, padece una pérdida de dinero tan grande que inmediatamente después «descúbrese una bolsa vacía encima de dos huesos de muerto» (acotación entre vv. 196 y 197). Juan el amolador, auténtico director de escena, explica el risible descubrimiento mortífero-monetario así:

Esta que miras al cabo
triste bolsicalavera,

[95] Ver Primorac, 1993.

[96] Blecua cataloga un poemita de Quevedo sobre el mismo asunto entre sus «sátiras personales» (Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, núm. 848, p. 258), señalando su discrepancia con el epígrafe que hace a Luisa de Robles mujer de Vallejo, ya que, según Crosby, 1967, pp. 127-28, este se encuentra casado con otra en 1623, cuando se estrena *El Anticristo.* Además apunta Blecua que: «el episodio da, a su vez, origen a cierto soneto de Góngora cuyo epígrafe reza: "A Vallejo, autor de comedias, que representando la de *El Antecristo* [sic] y habiendo de volar por una maroma, no se atrevió, y en su lugar voló Luisa de Robles"» (Ver Góngora, *Obras completas,* ed. J. e I. Millé y Jiménez, p. 570).

[97] Asensio, 1971, pp. 233-34, no cree que aluda el entremés a la representación de *El Anticristo* que Cotarelo Valledor, 1945, p. 75, asigna a 1618. Por la referencia a estos hermanos valencianos, autores de comedia, fecha el entremés alrededor de 1622 e igual parece pensar Blecua al citarlo en su introducción del entremés (p. 95), sin percatarse de su propia nota al poemita de Quevedo sobre la cobardía de Vallejo (Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, 1971, p. 258), donde indica que *El Anticristo* se estrena en 1623, apoyándose en la autoridad de Crosby.

notomía de las lindas,
esqueleto de las feas,
es la bolsa condenada,
que, cercada de culebras,
está en los eternos dacas,
ardiendo en uñas eternas (vv. 197-204).

Con esta visión que la pobreza del arrendador de corrales precede, los cómicos y los espectadores burlescos que lo arruinan quedan equiparados con las pedigüeñas que salen inmediatamente después a acosar al Niño y dar final al entremés con canto y baile. En este entremés así como en *Los refranes del viejo celoso,* la serie de disfraces se exagera hasta convertirse en teatro de máscaras que a su vez destaca el arte escénico como prototipo del engaño. La serie de máscaras en estos dos últimos entremeses, aunque con distinto propósito, constituye el mismo recurso teatral: un desfile de figuras carnavalescas que, según Asensio[98] habría de evolucionar en la mojiganga de años futuros[99].

En estos dos entremeses se ha observado claramente el personaje que Alonso Hernández[100] llama «intermediario» o «director escénico». Y si no solo estos sino también otros entremeses de Quevedo exhiben una obvia construcción de dos pisos[101], este personaje, como hemos visto, se responsabiliza de construir esa segunda etapa o de armar el segundo momento. En primer lugar, se da en el entremés quevediano una exposición o planteamiento en términos supuestamente «realistas» ya que dos personajes, sin fingir aun, abiertamente planean un engaño o befa –aunque con retórica enormemente artificiosa y por lo tanto inverosímil. En segundo lugar, se da el montaje de esa burla o engaño hiperbólico ante personajes increíblemente ingenuos. En este segundo nivel de actuación se acentúa la artificiosidad escénica –por ejemplo en los entremeses de *Bárbara, Diego Moreno, El marido pantasma,* y sobre todo *La polilla de Madrid.* En todos estos casos aparece un personaje consejero-director que a Alonso Hernández[102] le parece producir un teatro grotesco de marionetas.

[98] Asensio, 1971, pp. 226 y 229.

[99] Para Alonso Hernández, 2001, p. 45, el desfile de figuras es «formidable ejemplo del grotesco popular», e igualmente considera (p. 49) grotesco la exageración en los personajes de los demás entremeses. Para un estudio comprehensivo de lo grotesco en la poesía y prosa de Quevedo, véase Iffland, 1978.

[100] Alonso Hernández, 2001, p. 51.

[101] Soons, 1970, p. 434, señala «dos "momentos" que exhiben algunos de ellos». Asensio, 1971, p. 228, observa que son «edificios de dos pisos» *Los refranes del viejo celoso* y *El hospital de los mal casados,* a pesar de que considera (p. 230) la posibilidad de que este no sea de Quevedo. Blecua (p. 10) se resiste a aceptarlo como de Quevedo.

[102] Alonso Hernández, 2001, pp. 50-51.

Pero la acción rápida y concentrada del entremés requiere un diálogo inicial para plantear inmediatamente el problema y planear su solución engañosa que se procede luego a poner en práctica. La inmediata aplicación del plan propuesto por el personaje-consejero de hecho convierte a este en director o autor de comedias pero sin efecto grotesco alguno de un posible manipulador de marionetas humanas. Pues la rapidez del género recorta la capacidad introspectiva del personaje principal que se mueve a instancias de su interlocutor-director cuya función dramática es precisamente mover al protagonista a la acción u observación aleccionadora –como en el *Entremés del Niño y Peralvillo de Madrid* y en el de *Los refranes del viejo celoso.* Después de este segundo momento que se prolonga más que el primero por constituir la doble actuación de central diversión en el entremés, a veces incluso con disfraces obvios, de repente se da la solución de una continuidad abierta que resuelve provisionalmente el conflicto en baile, con letra burlesca en forma de letrilla o jácara[103]. La estructura del entremés como parodia de la comedia también resulta entonces igualmente tripartita –con exposición, complicación, y una resolución lúdicamente repentina. La comedia termina en bodas y el entremés en baile, recalcando así para los espectadores que se hallan en la artificiosa diversión del teatro, muy aparte de la realidad social cotidiana de controles y amenazas. El espectador del siglo XVI y XVII está, pues, muy consciente de estar viendo teatro, una ficción escénica lúdica, precisamente porque el mismo espectáculo, y sobre todo el teatro menor, se lo recalca.

En *La polilla de Madrid* se logra excelsamente este realce del artificio teatral que los entremeses de Quevedo despliegan ridículamente subrayando la perversión monetaria de la sensualidad que convierte a los personajes en actores. Desde el primer momento o piso del edificio entremesil, los personajes rufianescos salen obviamente disfrazados para una actuación ya medianamente tramada. Desde un principio aparecen en papeles de escudero y de dueñas, dirigidos por la supuesta hija y hermana de las que hacen el papel de estas. Con tal cortejo, la ingeniosa joven, «picarona sobrada» (v. 16), pretende hacerse pasar por una de esas «señoras de lugares» (v. 11) ante galanes que vienen a regalarle joyas, telas, y dineros para una comedia que les ha hecho creer va a poner en esa casa de comediantes. No se aclara qué pretexto ha dado la dama fingida para convencer a sus galanes adinerados de que prepara dicha representación. Basta con las instrucciones burles-

[103] Para Amezcua, 1981, p. 25, el baile final que bruscamente detiene el transcurrir de los entremeses quevedianos en sí resulta provocador, dejando sin desenlace alguno lo que pide resolución. Como «sitio por excelencia del carnaval», el baile demuestra para Amezcua «lo más contestatario de la ideología» de Quevedo.

cas que muy dramáticamente les da a sus familiares de cómo se muevan y hablen aparentando ser criados de dama rica, junto con la gesticulación ridícula que incita en ellos, para que explote en satisfecha carcajada el receptor de este entremés. Con un «Ensayemos primero todo el paso» (v. 35), practican cómo han de fingir que necesitan dinero y materiales para los disfraces y escenario de una supuesta comedia que aun no acuerdan sobre qué ha de tratar. Por eso, planeando cómo robar más eficazmente a los galanes donantes, dice la pícara directora: «En lo de la comedia estemos todos» (v. 95). Así pues, todo el primer piso de esta construcción entremesil, en sí ya presenta a los personajes como obvios actores que, disfrazados, ridículamente intentan adoptar un papel que aun no dominan.

El segundo piso de actuación comienza al llegar las primeras visitas, un ingenuo galán dadivoso acompañado de un astuto conocedor de pedigüeños, quien comenta burlescamente sobre el aspecto engañoso de estos y sobre la inocente generosidad de aquel. Astutamente expresando carencias para los disfraces de «el negro ensayo de la comedia» (vv. 204-205)[104], los pícaros disfrazados de escudero y dueñas preceden a su ama doña Elena, alias «la Pava», que «sale en hábitos de hombre» (v. 212) ya que supuestamente van a hacer «estas señoras y otras damas / una comedia [...] toda entre mujeres» (vv. 209-10). El efecto revelador de su traje masculino con que luce las piernas, sin embargo, reconcentra la seducción de sus ricos galanes. Después de despojar a una serie de visitas adineradas, la gran actriz Elena y sus compinches que ha dirigido con gran eficacia despiden a esos nobles sucesivamente para poderse escapar antes de que vuelvan a ver el ensayo. Elena le ha explicado a uno de los últimos engañados que «el dueño de la casa es gran persona, / ha sido comediante y cada día /está ensayando fiestas de alegría; / y han de hacer el entremés y el baile» (vv. 349-52). El segundo piso del entremés se complica entonces más porque al desaparecer los farsantes, entra este «güesped» o autor con los regidores de alguna aldea tratando de convencerlos del mérito de su pieza *El robo de Elena*.

Los pícaros ladrones han estado actuando disfrazados muy convincentemente como preludio a una representación que no ha de darse; ahora se va a hacer teatro ridículamente fantasioso que contrasta con la representación anterior de un latrocinio dirigido

[104] Citando esta frase, J. Amezcua, 1981, p. 22, señala que en *La polilla de Madrid* y en las dos partes de *El Marión,* de *Bárbara,* y de *Diego Moreno,* «de lo que se burla el autor no es de la vida cotidiana del XVII, sino de la convencional codificación del género de la comedia». Sin embargo, Amezcua concluye que «lo específicamente quevedesco» no se encuentra ni en estos ni en sus otros entremeses –aunque quizá en *El zurdo alanceador, La ropavejera* y *Los refranes del viejo celoso,* propone Amezcua, 1981, p. 25, sin explicación alguna se «podrá encontrar rasgos más propiamente quevedianos».

y no sufrido por una Elena. Con la «muestra de representantes» (v. 415) que el «güesped» autor ofrece a los regidores se da una breve escena burlesca donde, antes de salir «Héctor [el] troyano» (v. 428), tres soldados ridículos discuten sobre cómo «a Elena la robó Pares y nones» (v. 427). Cuando autor y regidores admiran al «buen personaje» de Héctor (v. 429), interrumpen las visitas que regresan a ver el ensayo de doña Elena. Como estos engañados no pueden creer que la dama regalada se haya desaparecido junto con dueñas y escudero, equiparan el suceso de su estafa con la ficción del teatro:

D. Lorenzo ¿Es paso de comedia?
D. Alejo Antes sospecho
que el paso ha sido de entremés de robo.
D. García Yo en aqueste entremés he hecho el bobo (vv. 439-41)

De esta manera queda igualado el engaño de los dos niveles de representación hasta con un mismo título, *El robo de Elena*. La canción con que se pasa a la tercera parte final del entremés surge de la carta que la Pava ha dejado con el autor para desengañar a los nobles dadivosos que regresan a ver el ensayo de la comedia que han patrocinado con joyas y dinero. Aclarando la función activa y no pasiva de Elena en ese robo, la canción en este caso no da lugar a un baile, de tal manera que no se agrega otro nivel de representación a una estructura ya bastante compleja.

Entre los dos montajes que forman el segundo piso del entremés y que la canción final equipara, obviamente la actuación del robo no literario se presenta mucho más convincente. En esta primera representación, supuestamente fuera de las tablas, una astuta manipulación dirigida con mucha gracia y provecho por una actriz muy talentosa se proyecta como verídica. En el segundo nivel, un autor intenta engatusar a unos patrocinadores con unas figuras divertidísimas pero increíblemente ridículas en una burla del motivo clásico del rapto de Elena de Troya. Irónicamente en esta pieza ni figura la mujer pasiva del título mientras que la actriz que adopta el papel de Doña Elena ha dirigido y montado una gran actuación.

En la complejidad teatral de este segundo piso de *La polilla de Madrid,* con dos niveles de representación, se observa claramente cómo Quevedo explota la metáfora del teatro para destacar la mentira estafadora que predomina en las relaciones entre hombres y mujeres. Si a través de sus entremeses se nota el realce del artificio del teatro para recalcar la metalización en estas relaciones, *La polilla de Madrid* con magistral imaginación subraya el papel de la actriz-primera-dama como la maestra del engaño en esa perversión

monetaria de la sensualidad. En vez de encarnar la sublimidad del nivel alto de la comedia, la cómica por excelencia no es más que una gran pícara ladrona que despoja a los nobles que se ciegan ante su gran atractivo físico. Pero sin criticarla, los entemeses de Quevedo celebran su actuación de un plan de estafa, pues con gran astucia y gesticulación expresiva da lugar al entretenido engaño de los increíblemente ingenuos. No se trata del «predominio del punto de vista de la mujer»[105] ni de su «triunfo» en las tablas como compensación o «válvula de descarga»[106]. El entremés quevediano elogia festivamente el arte mismo de la actriz que, con seductivo despliegue sensual engatusa a inocentes dentro y fuera del escenario; pues gracias a sus provechosos despojos, se lleva a cabo una divertida representación.

Esta rapacidad de la mujer-actriz se festeja a través de las piezas breves quevedescas como resultado de gran ingenio e imaginación así como razón principal de un espectáculo risible. Tal admiración de Quevedo por la energía escénica de la actriz explica el enfoque en el disfraz de la mujer-vestida-de-hombre en su loa con que Jerónima de Burgos, la Roma, se luce a la vez que se mofa de la hipocresía social circundante. También se nota en la repetida alusión de Quevedo a la audacia de Luisa de Robles que se lanza por la tramoya cuando el autor Vallejo no se atreve en *El Anticristo*. Tal celebración burlesca del teatro mismo bajo el liderazgo de la mujer ingeniosamente audaz constituye la marca distintiva del teatro breve de Quevedo. El escenario invisible en una aldea de *El retablo de las maravillas* y el actor paradigmático de *Pedro de Urdemalas* se transforman en los entremeses, loas y bailes de Quevedo en tinglados urbanos escénicamente muy complejos que dirige la mujer prototipo-de-actuación-escénica. Y aunque Asensio[107] por un lado niegue que Cervantes haya modificado el rumbo del entremés y por otro, observa en Quiñones de Benavente «la ufanía mimética»[108] y «la pasión barroca por el disfraz»[109], Quevedo media entre los dos precisamente por su realce festivo de la actuación ágilmente eficaz de la mujer. La insistencia en la risible represen-

[105] Huerta Calvo, 1988, p. 28.

[106] Esta última frase es de M. G. Profeti (García Lorenzo, 1988, p. 121) en el «Coloquio» en torno al «predominio del punto de vista de la mujer» (pp. 118-121) donde Huerta Calvo le rebate a Pilar Cabañas muy acertadamente: «La presencia de la mujer en el entremés es casi más determinante que la presencia en la comedia. Y no hay más que acudir a los moralistas [... que] no se refieren a los actores, se refieren a las mujeres; no se refieren a los papeles masculinos, se refieren a los femeninos. Hay toda una femineidad que no es feminista, o lo que se entiende modernamente como feminismo, pero que está latente en el género y es evidente».

[107] Asensio, 1971, pp. 109-10.

[108] Asensio, 1971, p. 142.

[109] Asensio, 1971, p. 143.

tación engañosa que la mujer como actriz dirige y monta a costa de inocentes e ingenuos distingue el arte nuevo quevedesco de hacer ridículos en las tablas. Ante una riqueza inagotable de recursos de la risa con que los entremeses de Quevedo dan realce al artificio del teatro, sirvan tales observaciones primerizas por parte de una casi-quevedista que se arrima a la corte de las nobles amistades de siempre –del «cofrade que ha sido y es de la carcajada»[110]– si no de prolegómenos, definitivamente de lego-promenos.

[110]*Memorial pidiendo plaza en una academia, con las indulgencias concedidas a los devotos de monjas* (*Obras festivas,* ed, P. Jauralde Pou, p. 101).

Bibliografía

Alenda y Mira, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.

Alonso Hernández, J. L., «Transformaciones carnavalescas en los entremeses de Quevedo», *Foro hispánico,* 19, 2001, pp. 41-53.

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.

Arellano, I., y C. C. García Valdés, «El entremés *El marido pantasma,* de Quevedo», *La Perinola,* 1, 1997, 41-68.

Arellano, I., y C. C. García Valdés, «*Entremés de la ropavejera,* de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 25-38.

Asensio, E. *Itinerario del entremés; desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente, con cinco entremeses de don Francisco de Quevedo,* Madrid, Gredos, 1971.

Astrana Marín, L., «Notas a "Jácaras"» y «Teatro-diálogos, bailes, loas, entremeses», *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas. Obras en verso,* Madrid, Aguilar, 1952, vol. 2, pp. 249-74 y 571-649.

Bajtín, M., *La cultura popular en la Edad Media y el Renacimiento,* Barcelona, Barra, 1974.

Barrera, C. A. de la, *Catálogo bibliográfico y biográfico del teatro antiguo español desde sus orígenes hasta mediados del siglo XVIII,* Madrid, Rivadeneyra, 1860.

Buendía, F., «El entremés», en *Antología del entremés,* Madrid, Aguilar, 1965, pp. 9-86.

Buendía, F., «Francisco de Quevedo y Villegas», *Antología del entremés,* Madrid, Aguilar, 1965, pp. 361-68.

Caballero Fernández-Rufete, C., «Baile dramático», en *Diccionario de la comedia del Siglo de Oro,* Madrid, Castalia, 2002, pp. 25-29.

Cabañas, P., «El espectáculo verbal. Comicidad y sátira en los entremeses de Francisco de Quevedo», en *Comedias y comediantes. Estudios sobre el teatro clásico español,* ed. M. V. Diago y T. Ferrer, Valencia, Universidad de Valencia, 1991, pp. 291-303.

Cauz, F., «Un Quevedo poco conocido», *Boletín cultural y bibliográfico,* 9, 11, 1966, pp. 2166-2169.

Cervantes, M. de, *Teatro completo,* ed. F. Sevilla Arroyo y A. Rey Hazas, Barcelona, Planeta, 1987.

Cotarelo y Mori, E., *Bibliografía de las controversias sobre la licitud del teatro en España,* Madrid, Tipografía de Revistas y Archivos, 1904.

Cotarelo y Mori, E., *Colección de entremeses, loas, bailes, jácaras y mojigangas desde fines del siglo XVI a mediados del XVIII,* Madrid, Bailly y Bailliere, 1911, 2 vols., NBAE, 17 y 18.

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

Chauchadis, C., «Risa y honra conyugal en los entremeses», en *Risa y sociedad en el teatro español del Siglo de Oro. Actes du 3e. colloque du Groupe d'Etudes su le Théâtre Espagnol. (Toulouse 31 janvier-2 fervrier 1980),* Paris, CNRS, 1980, pp. 165-83.

Chevalier, M., «Caricatura quevediana y figuras del entremés», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro*

1987), ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 149-61.

Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.

Crespo Matella, S., *La parodia dramática en la literatura española,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1979.

Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.

Davies, G. A., «Luis Vélez de Guevara and Court Life», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos,* ed. C. G. Peale, Philadelphia, John Benjamins, 1983, pp. 20-38.

De Pretis, G., «Forme spettacolare e comiche nel *Diego Moreno* di Francisco de Quevedo», en *Ecdotica e testi ispanici (Atti del congresso nazionale della associazione di ispanisti italiani; Verona, 18-20 giugno, 1981),*Verona, ILLS, 1982, pp. 201-21.

García Lorenzo, L., *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro,* Madrid, Ministerio de Cultura, 1988.

García Valdés, C. C., «Francisco de Quevedo y Villegas», *Antología del entremés barroco,* ed. C. C. García Valdés, Barcelona, Plaza y Janés, 1985, pp. 33-45.

Hernández Araico, S., «Anomalías sorprendentes y alusiones históricas en una comedia poco conocida de Vélez de Guevara», en *El escritor y la escena III. Estudios en honor de Francisco Ruiz Ramón,* ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 187-96.

Hernández Araico, S., «Teatralización de estatismo: poder y pasión en *Cómo ha de ser el privado* de Quevedo», *Hispania,* 82, 1999, pp. 461-71.

Hernández Araico, S., «Pintura y estatismo teatral en la comedia *Cómo ha de ser el privado*», *Ínsula,* 648, 2000, pp. 30-32.

Huerta Calvo, J., «Cómico y femenil bureo. Del amor y las mujeres en los entremeses del Siglo de Oro», *Criticón,* 24, 1983a, pp. 5-68.

Huerta Calvo, J., «Los géneros teatrales menores en el Siglo de Oro: status y prospectiva de la investigación», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI,* Madrid, CSIC, 1983b, pp. 23-62.

Huerta Calvo, J., «Estudio preliminar» en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII,* ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 7-80.

Huerta Calvo, J., «Poética de los géneros menores», en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987),* ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 15-31.

Huerta Calvo, J., «Risa y eros; del erotismo en los entremeses», *Edad de Oro,* 9, 1990, pp. 113-23.

Iffland, J., *Quevedo and the Grotesque,* Londres, Tamesis, 1978, 2 vols.

Jammes, R., «La letrilla dialogada», en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI,* Madrid, CSIC, 1983, pp. 91-118.

Mancini, G., *Gli entremeses nell'arte di Quevedo,* Pisa, Libreria Goliardica Editrice, 1955.

Maravall, J. A., *La cultura del Barroco,* Barcelona, Ariel, 1990.

Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Ediciones Hispanoamericanas, 1957.

Newels, M., *Los géneros dramáticos en las poéticas del Siglo de Oro. Investigación preliminar al estudio de la teoría dramática en el Siglo de Oro,* London, Tamesis Books, 1974.

Orozco Díaz, E., «Lo visual y lo pictórico en el arte de Quevedo» en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 417-54.

Paz y Mélia, A., *Sales españolas, o Agudezas del ingenio nacional,* Madrid, Impr. y Fundición de M. Tello, 1890.

Peale, G. C., (ed.), *El conde don Pero Vélez y don Sancho el deseado,* Fullerton, Cal State Fullerton Press, 1997.

Pérez Pastor, C., *Nuevos datos acerca del histrionismo español,* Madrid, Imprenta de la Revista Española, 1901.

Primorac, B., «Las luchas literarias y el estreno de *El Anticristo* de Alarcón», en *El escritor y la escena,* ed. Y. Campbell, Ciudad Juárez, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1993, pp. 167-75.

Profeti, M. G., «Condensación y desplazamiento: la comicidad y los géneros menores en el teatro del Siglo de Oro» en *Los géneros menores en el teatro español del Siglo de Oro (Jornadas de Almagro 1987),* ed. L. García Lorenzo, Madrid, Ministerio de Cultura, 1988, pp. 33-46.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952, vol. 2.

Quevedo, F. de, *Obra poética. Poemas satíricos y burlescos,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1970, vol. 2.

Quevedo, F. de, «Jácaras» y «Bailes», en *Obra poética. Poemas satíricos y burlescos,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1971, vol. 3, pp. 259-408.

Quevedo, F. de, *Obra poética. Teatro y traducciones poéticas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981, vol. 4.

Quevedo, F. de, *Obras festivas,* ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981.

Quevedo, F. de, «Entremés de la venta», en *Teatro breve de los siglos XVI y XVII,* ed. J. Huerta Calvo, Madrid, Taurus, 1985, pp. 163-71.

Sentaurens, J., «Bailes y entremeses en los escenarios teatrales sevillanos de los siglos XVI y XVII: ¿géneros menores para un público popular?» en *El teatro menor en España a partir del siglo XVI,* Madrid, CSIC, 1983, pp. 67-87.

Shergold, N. D., *A History of the Spanish Stage from Medieval Times until the End of the Seventeenth Century,* Oxford, Clarendon Press, 1967.

Snell, A. M., «El lenguaje de los bailes de Quevedo», *Edad de Oro,* 13, 1994, pp. 171-79.

Soons, A., «Los entremeses de Quevedo. Ingeniosidad lingüística, y fuerza cómica», *Filologia e letteratura,* 16, 1970, pp. 424-39.

Urrutia, J., «Quevedo en el teatro político» en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 173-85.

Valbuena Briones, A., «Una incursión en las comedias novelescas de Luis Vélez de Guevara y su relación con Calderón», en *Antigüedad y actualidad de Luis Vélez de Guevara: estudios críticos,* ed. C. G. Peale, Philadelphia, John Benjamins, 1983, pp. 39-51.

Vega, L. de, *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo,* ed. J. de José Prades, Madrid, CSIS, 1971.

El *Vejamen* de Antonio Hurtado de Mendoza en Sevilla (1624) y su relación con una Carta de Quevedo

Abraham Madroñal
CSIC (Madrid)

El «Vejamen» de Hurtado de Mendoza

He querido contribuir a este congreso con el estudio de un texto inédito de don Antonio Hurtado de Mendoza, el *Vejamen* que se iba a dar en Sevilla a unos grados en que había de asistir el Rey Felipe IV, en marzo de 1624. Me parece muy interesante en sí mismo y, sobre todo, porque se relaciona directamente con una famosa carta del autor del *Buscón,* escrita justo en este mismo año 1624, y con la contestación a la misma de su destinatario, el Marqués de Velada. La carta, bien conocida, es aquella que comienza «Y yo caí, San Pablo cayó; mayor fue la caída de Luzbel»[1].

Los manuscritos donde se encuentra, particularmente dos de ellos, tienen mucho que ver también con Quevedo, por cuanto en uno, el 6877 de la Biblioteca Rodríguez Moñino, copiado a mitad del siglo XVII, se recogen seguidos vejamen y carta, curiosamente el primero sin atribución y la segunda como «de don Francisco de Quevedo en que refiere a un amigo algunos sucesos de la Jornada de su Majestad»; otro de los manuscritos en que se nos conserva este vejamen (esta vez sí atribuido a Hurtado de Mendoza), el 7274 de la misma Biblioteca, copiado en la primera mitad del XVII, es todavía más interesante para nuestros propósitos, por cuanto no solo incorpora también otra versión de la misma carta, sino un buen número de manuscritos quevedianos, entre los que se encuentra la *Perinola,* la *Carta del rey don Fernando el Católico,* uno de los *Sueños,* etc., y, que yo sepa, no se han tenido en cuenta

[1] La reproduce Astrana Marín en su edición del *Epistolario* de Quevedo. También García Valdés en su *Prosa festiva completa,* 1993.

en las ediciones que se han llevado a cabo de estas obras. De alguna forma, *vejamen* y carta, o lo que es lo mismo, Mendoza y Quevedo, estaban llamados a compartir un destino común.

Todos sabemos que el *vejamen,* como escrito satírico que se escribe contra los compañeros de una academia, una justa o del claustro universitario –como en este caso–, tiene mucho que ver con esas otras composiciones académicas, en verso o prosa, que se propiciaban en las reuniones de ingenios que por aquellos años frecuentaban Mendoza y el propio Quevedo. Muy poco antes, en 1623, ambos habían tomado parte en un poema de burlas contra don Juan Ruiz de Alarcón, encargado oficialmente de componer unos versos a la visita del Príncipe de Gales. Según mi opinión, de alguna forma este *vejamen* y los escritos relacionados con él, que he mencionado antes, también participan de ese carácter académico o academicista de estos dos grandes ingenios, que –como sabemos– estaban muy relacionados entre sí no solo personalmente, sino también en lo literario (ambos son autores de una comedia, escrita por aquel procedimiento de jornada a escote, que llevaba el sugestivo título de *Quien más miente medra más*). La fama repentista de estos escritores, cualidad de la que tanto gustaban Olivares y el propio Rey, se nota también de alguna manera en los dos escritos que nacieron de una misma circunstancia. Y, por supuesto, también en la cuidadosa manera de componerlos.

Son épocas de querellas y rivalidades en el mundo literario, cuando el valimiento de Olivares, muy presente en el *Vejamen* y en la Carta de Quevedo, está empezando a escoger a una serie de intelectuales a su alrededor, entre los que no se descarta a Mendoza ni a Quevedo. No podemos dejar de lado la «guerra literaria» que se establece en estos años y las banderías que existen: Tirso de Molina (que sufrirá en breve los dictámenes de la Junta de Reformación) se encuentra en lucha contra Mendoza[2], precisamente, y Vélez de Guevara por estos años; Lope de Vega se alista en el bando de estos últimos. No hace falta hablar de la postura de Góngora y los poetas andaluces en general contra Lope y los castellanos, de las luchas de este contra los aristotélicos o de la inquina particular contra la poesía culta de Quevedo, Lope y tantos otros ingenios[3].

Los vejámenes, por otra parte, participan de estas rivalidades y forman parte del mundo universitario y del académico igualmente, apenas con leves variaciones, influyendo incluso los de universidad sobre los de academia y al revés en ocasiones[4]. Por otro lado,

[2] Del cual escribe Kennedy, 1983, p. 57, que trunca la carrera del Mercedario en 1625.

[3] Sánchez, 1960; King, 1963. También el artículo de Romera Navarro, 1941.

[4] Para todo lo relacionado con los vejámenes de grado, ver especialmente Egigo, 1984.

la sátira contra los personajes cortesanos es algo muy del gusto de la corte de Felipe IV, porque todos sabemos que los vejámenes de grado –so capa de bajar los humos del graduando–, satirizaban a todos los miembros del claustro allí presentes, y algunas veces con críticas muy difíciles de soportar en público. Era muy frecuente que las visitas de los reyes a las ciudades universitarias se amenizasen con la concesión de un grado, cuyo vejamen en ese caso preparaba una personalidad relevante: caso de Alcalá o este de Sevilla, que se dan (o se iban a dar) justamente por los rectores que acababan de dejar el cargo, como –en este caso– el doctor Fontanilla.

Pero este en particular no responde al esquema típico, no nombra por ejemplo a ninguno de los doctores del claustro, sino que escoge a los cortesanos que acompañan al rey para sustituirlos. Felipe IV debía de divertirse mucho más con la sátira contra las personas conocidas, los nobles de su entorno, que con la de unos pobres doctores de universidad de los que no tenía ninguna noticia. El orden que sigue responde, más o menos fielmente, a la pirámide social establecida en la época: Rey, Infantes, Valido, Nobleza (5+10), Iglesia (3), grandes funcionarios (6), médicos (4), consejeros, ayudas de cámara, secretarios (8), guardia (2), personajes de la Universidad (sin nombre, excepto el doctor que da el vejamen)[5].

Se trata de un vejamen a dos graduandos «muy primos solo en la sangre» de los que se dice que «son tan pobres de estudios los que los reciben que ha sido obra de gran caridad remediar estos dos güerfanitos de letras»[6]. Bastante tópico en su formulación propiamente universitaria, como se ve. Pero es que la forma del vejamen de grado que se adopta en esta ocasión es insignificante en comparación con lo que verdaderamente interesa a Hurtado: la alabanza del Rey por su venida a Sevilla y una especie de instrucción de lo que debe ser su comportamiento para con sus vasallos, dado que el Rey es muy joven. Algo parecido ocurre en el vejamen dado en Alcalá, esta vez en presencia de Felipe III: apenas se habla del doctorando por ser su persona poco interesante en comparación con el séquito real que traía el mismo rey. Todo ello constituye una prueba, creo, de que interesaba menos el acto académico que el ejercicio de diversión que el vejamen suponía.

Aunque el vejamen nunca se llegó a pronunciar en público, es en sí una verdadera obra maestra. No en vano, el talento literario de Mendoza se despliega en él en una serie de gracias, muchas ve-

[5] Evidentemente, que el vejamen lo dispusiera Mendoza no significa que él lo fuera a dar, pues bien claro se dice en la copia del ms. 7274 que quien tenía el cometido de llevarlo a escena era el doctor Fernando Fontanilla Gil, el rector inmediatamente anterior, para quien se adapta el texto.

[6] Serís, 1964, vol. 1, pp. 215 y ss.

ces conseguidas por la transgresión irónica de los códigos lingüístico y literario. Por eso, el autor se permite jugar muy a menudo con los tópicos que se esperan, distanciándose paródicamente de los mismos en una perspectiva muy barroca y quevedesca, como la que se observa –por ejemplo– en el *Cuento de cuentos* de este último autor. La burla satírica alcanza también a determinados literatos de la época como los andaluces Morovelli o Rioja, que se asoman a estas líneas para salir chamuscados de las mismas, según las inquinas personales del vejador, en un contexto no muy diferente del que se daría en las academias a las que todos estos ingenios asistían[7].

La Carta de Quevedo al Marqués de Velada

En 1624 a Quevedo acaba de serle levantado el destierro, como medida de gracia por la visita de Carlos de Inglaterra. Es una época que se ha considerado como de «viajes y entremeses»[8], la predisposición del autor de los *Sueños* es la propia de un escritor que espera granjearse el favor del nuevo valido y de la corte; pero no es menos cierto, como escribe Carmen Peraita, que son estos años también los que emplea el escritor para componer algunas obras relacionadas con el consejo de príncipes tales como los *Grandes anales,* la *Política de Dios* (impresa más tarde) y otras[9]. Su destinatario, don Antonio Sancho Dávila y Toledo, marqués de Velada y gobernador de Orán, es un personaje bien conocido en los círculos literarios del momento, por cuanto se comporta como mecenas de otros autores, como Pantaleón de Ribera, al que da una pensión y encarga de asuntos literarios. A la muerte de este último ingenio, el Marqués conservaba un interesante manuscrito de versos, en el que aparecen también varios vejámenes. Este mecenas participa en academias y convoca justas literarias por esos mismos años de 1625-1626[10] y parece que solicita de Quevedo algún escrito donoso, como la presente carta, e incluso se permite responderle en el mismo tono zumbón en otra.

[7] El vejamen que reproducimos se iba a dar en el Colegio de Santa María de Jesús de la Universidad hispalense en marzo de 1624. Se nos ha conservado, que sepamos, en tres copias manuscritas: dos de la Biblioteca Rodríguez Moñino, una de las cuales (ms. 7274) es más completa y se atribuye a Mendoza, y otra (ms. 6877) en la que no consta atribución, pero que tiene visos de ser más cercana al original. Una tercera copia manuscrita se halla en la Hispanic Society of America, lleva por título «*Vexamen que se havía de dar en Maese Rodrigo de Sevilla a unos grados en que avía de asistir el Rey Philipe 4º, en março de 1624 y no se dio*. Compúsolo don Antonio de Mendoza». Esta última copia manuscrita era la única que se conocía hasta ahora.

[8] Jauralde Pou, 1998, pp. 459-95.

[9] Peraita, 1997.

[10] Brown, 1980.

Esta carta al Marqués de Velada se conocía hasta ahora por dos copias manuscritas, una de la Real Academia de la Historia y otra de la Menéndez Pelayo de Santander, ambas del siglo XVII, según su editora García Valdés. A su vez, fue impresa en una edición de Tomás Alfay (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1650), el cual parece que contó, tal vez, con la ayuda de textos aportados por el mismo Quevedo. Posteriormente la han editado Basilio Sebastián Castellanos, Fernández Guerra, Astrana, y, como he dicho, García Valdés, que da cuenta de los diferentes manuscritos e impresos. Felizmente hoy podemos aportar dos nuevas copias manuscritas del siglo XVII, una la que hacia 1660 copia en su cartapacio Diego Ignacio de Góngora (ms. 6877), basándose en una copia anterior; otra, la recogida en el volumen de manuscritos de Solórzano y Pereira, que también agrupa otros textos de Quevedo[11]. Estos nuevos manuscritos son completos y aportan, en ocasiones, variantes no registradas hasta ahora por los testimonios que se conocían. En particular, la versión de la carta del manuscrito Solórzano y Pereira es mucho más correcta y cercana al original y tal vez sirviera de base al impreso de 1650 de que hablábamos arriba[12].

Esta carta de Quevedo es mucho más que una carta convencional que quiere transmitir una serie de noticias y sentimientos, es una verdadera obra de arte, lo cual ha justificado que su moderna editora la incluya con justicia entre la *Prosa festiva completa* del autor. El ingenio del gran poeta derrocha la habilidad por la que se le conoce y crea en ella un texto que se pueden encuadrar perfectamente en los parámetros de la literatura y que excede en mucho los de la simple correspondencia epistolar. Por eso quizá, porque no interesa al autor tanto como documento histórico, no cita tantos nombres como Hurtado de Mendoza, además se detiene en los ingenios o criados que le ofrecen alguna curiosidad y no tanto en los nobles: cita a don Enrique Enríquez, compañero de coche, Bonifaz (especialmente y varias veces para motejarlo), don Miguel de Cárdenas, Conde de Santiesteban, Mateo Montero, don Gaspar de Tebes, Vargas, Grimaldos, Moroveli, Mendoza –el negro en duda–, Zapatilla y Zapatón, Duque del Infantado, Araciel y Hortensio. No sé si es evidente que Quevedo no escribe por el compromiso de que su escrito se difunda en público, como sí lo hace Mendoza; pero lo que es seguro es que a este le interesa más quedar bien con todos los grandes personajes que componen el séquito real que con los compañeros de aventura literaria que le acom-

[11] Como, por ejemplo, la *Perinola,* tal vez por su carga satírica también.

[12] García Valdés da cuenta de la existencia de tres manuscritos más de la carta quevediana en la BNM, los que llevan las signaturas ms. 4065, 4278 y 12717.

pañaban. El tono adulador del secretario es muy evidente, frente al tono desenfadado de Quevedo.

Otra diferencia importante estriba en los lugares que cita Mendoza: hay que señalar que el vejamen se escribe desde Sevilla, como es lógico, ya que se compone para darse en esa Universidad, pero después rememora episodios como el de la cuesta de Linares (a propósito del Conde de Alcaudete), Santiesteban (el Conde se presenta como preparando el agasajo cuando se entera del viaje), El Carpio (lo mismo con el Marqués), el toro que mató Bonifaz, otra vez la cuesta de Linares (en la que se demora especialmente) y, por fin, la Universidad. Hurtado utiliza a los personajes de que habla, que son los que van estructurando el *Vejamen*.

La carta de Quevedo, sin embargo, empieza con la caída del coche del Almirante, donde iba él mismo, para después referir casi cronológicamente el viaje: visita a Aranjuez, Tembleque (donde se cuenta la actuación de Bonifaz en una corrida de toros), Madrilejos, La Membrilla, su Torre de Juan Abad, Santisteban (se refiere ahora el espléndido agasajo del Conde), cuesta de Linares (episodio del atolladero), Linares (donde se detiene especialmente), Andújar (desde donde escribe y da cuenta de que «las fiestas del Carpio se dilatan»). Hay en ella una sucesión cronológica de los hechos, como corresponde a la estructura de una carta que intenta dar cuenta a un personaje que no los ha vivido de unos hechos que se han ido sucediendo[13].

Antonio Hurtado de Mendoza y Quevedo hacia 1624

El autor del vejamen, don Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644), era el poeta cortesano por excelencia de aquellos días y alcanzó el sobrenombre de «Discreto de Palacio». El de Hurtado es un nombre significativo de la primera mitad del XVII, conocido también por las comedias y entremeses que compuso, algunos tan interesantes como *El examinador Miser Palomo*. Llegaría a ser secretario real de Felipe IV y como tal acompañó al joven rey a la jornada de Andalucía junto con toda la corte[14]. Mendoza colaboró con Quevedo y otros autores en algunas obras y participó en todo tipo de festejos relacionados con la corte, el más importante de los cuales fue la *Fiesta que se hizo en Aranjuez a los años del Rey nuestro Señor don Felipe IIII* (1623), que escribió él mismo.

La relación entre Mendoza y Quevedo es más que evidente, no solo colaboran en la comedia citada[15]; también asisten juntos a las

[13] Para la relación de Quevedo con Andalucía es útil el libro de López Ruiz, 1991. A partir de la p. 239 se ocupa de la jornada de 1624.

[14] Davies, 1971.

[15] En realidad de tres autores: Mendoza, Quevedo y Mateo Montero, también personaje cortesano amigo de ambos. Aunque se ha perdido, sabemos que se debió a un encargo del Conde Duque y se representó en la corte en la noche de San

sesiones de una Academia recién fundada en la corte que escoge entre otros destinatarios de sus iras al desafortunado Juan Ruiz de Alarcón. Comparte Hurtado de Mendoza con Quevedo parecidos gustos literarios y desprecia, como él también, modas como la que Góngora estaba difundiendo con sus poemas[16]. Puede, incluso, que algunos de los poemas de ambos concurrieran con motivo de una o varias reuniones académicas, lo que ha contribuido a alguna mala atribución[17].

En este punto concreto, conviene recordar que los nombres de Quevedo y Hurtado de Mendoza coaparecen siempre que se habla de academias madrileñas, al menos en el primer cuarto del siglo XVII: participan en el *Elogio* recopilado por Luis Vélez el año 1608; forman parte también de la Academia de Saldaña, es decir, del señor de Hurtado de Mendoza, algunos años más tarde; ambos, en fin, constituyen junto a otros grandes nombres el núcleo poético de la Academia de Madrid en torno a Sebastián Francisco de Medrano[18].

Algunas de las composiciones en que colaboran los dos ingenios tienen que ver justamente con este marco que forman las academias, tal la comedia señalada arriba, de 1631; tal también las sátiras a Ruiz de Alarcón por haber compuesto tan deficientemente unos versos a la visita del Príncipe de Gales a Madrid, en 1623[19]. Otros nombres, presentes en el vejamen de que trato, como el del poeta Rioja[20], también formaban parte de estas uniones de ingenios, de ahí que la censura y la sátira, tan frecuente en este tipo de juntas, se mantenga igualmente en composiciones como la nuestra. Buen número de vejámenes se dieron con motivo de estas reuniones, de manera que Antonio Hurtado de Mendoza debía de tener material suficiente para componer el suyo.

De alguna forma el presente vejamen, junto con la carta de Quevedo y la respuesta del Marqués de Velada, forman una especie de conjunto de composiciones en torno a un tema fijado, como es el de los avatares del viaje real y el acompañamiento del mismo, que se comportan como los escritos con pie forzado que se podían producir en una academia de la época. Al fin y al cabo, la re-

---

Juan de 1631. Da la impresión de tratarse de una comedia improvisada, que «por el poco tiempo que tuvieron los farsantes para estudialla no se pudo lograr todo el donaire de la invención y los versos», según palabras de Pellicer (Urzáiz, 2002).

[16] Davies, 1971, pp. 50-53.

[17] Aguilera, 1945. García de Enterría, 1988, aporta sugestivas consideraciones para la relación entre los dos ingenios.

[18] Todos los datos en Sánchez, 1960, que cita fuentes contemporáneas para documentar estos hechos.

[19] Sánchez, 1960, pp. 53-54.

[20] Presente, con Quevedo y Mendoza, en la Academia de Saldaña (Sánchez, 1960, p. 45).

unión de ingenios no desmerecía en absoluto y el hecho de que aparezcan algunos de ellos satirizados en la pieza contribuye a considerarla en este sentido.

No sería sino una prueba más de que en los inicios del reinado de Felipe IV y del valimiento de Olivares los grandes ingenios compiten por granjearse su mecenazgo y Quevedo no se queda atrás; pero fue Mendoza el que mejor situado se hallaba para ello por haberse ganado el favor del Conde Saldaña primero[21] y, en seguida, de Olivares: en 1621, dos meses después de empezar a reinar Felipe IV, era ayuda de la Guardarropa; en agosto del mismo año, ayuda de Cámara del Rey y en 1624, Secretario Real. Su puesto y su persona sirvieron eficazmente a Olivares, que vería en él un aliado y un confidente también[22]. Parece fácil deducir de todo ello que los demás escritores buscarían la amistad de un Mendoza, influyente como pocos en el círculo más íntimo del poder.

Mendoza es hombre acostumbrado a tratar y a poner en solfa a este grupo de cortesanos (que, quizá sin su nombre propio, aparecen también en textos como el entremés *El examinador Miser Palomo*) sin caer en desgracia como a otros autores les sucedería en circunstancias similares, como Pantaleón de Ribera. Otra vez con sus nombres y apellidos los hace desfilar en un texto poco posterior a nuestro vejamen, la *Loa que representó Pedro de Villegas en la comedia que se hizo en Palacio por las nuevas de Bredá* (1625), donde escribe en un tono parecido:

Al cuarto del Rey corriendo
va el Conde y sin muletilla;
sin duda son buenas nuevas,
pero no tomará albricias.
Pedro de Contreras baila,
salta don Diego Mejía,
Insauste canta y gorjean
Rojas, Carnero y Asprilla.
El ingenioso Rioja
lo pondera y solemniza,
Ipeñarrieta lo alaba
y rézalo Zapatilla.[...]
Del Rey todo el aposento
se alborota y vemos risa
aun hasta en Maruán, que no
lo merece cualquier día.
Pedro del Yermo no cierra,
no quiere dormir Matías,

[21] Lo cual da cuenta de la habilidad política del escritor: primero había sido un hombre de Lerma, pero después se ganó a Olivares, enemigo acérrimo de los que habían formado el gobierno anterior y, en particular, del valido a quien sustituía. En 1623 Mendoza obtenía el hábito de Calatrava (Kennedy, 1983, p. 61.)

[22] Elliot, 1990, pp. 187-88.

y ha dado albricias Calero,
que es el postrer maravilla[23].

Es más que evidente que el tono zumbón de Hurtado de Mendoza era del gusto del rey y los cortesanos, también que tenía la suficiente habilidad como para no herir susceptibilidades que podían haber granjeado su caída en desgracia. Por otra parte, el estilo del vejamen no desdice de cualquier pieza de este tipo en las frecuentes academias burlescas en el reinado de Felipe IV, como la de Buen Retiro de 1637. Precisamente otro autor de vejámenes, el sevillano Fernando de la Torre Farfán, en su *Templo panegírico al certamen poético del Santísimo Sacramento* (Sevilla, Juan Gómez de Blas, 1663) da cuenta de que los jueces del certamen burlesco en Buen Retiro en 1637 eran el Príncipe de Esquilache, Luis Méndez de Haro, el conde de Monclova, don Francisco de Calatayud, don Antonio de Mendoza, Francisco de Rioja y Gaspar Bonifaz[24]. Como se ve, participan también en este vejamen de una u otra manera Esquilache, Haro, Bonifaz y, por supuesto, Mendoza y Rioja. Y eso nos autoriza a pensar que esta jornada real, tan dada a fiestas y diversiones cortesanas para entretener los rigores del camino y las inclemencias del tiempo, debió de comportarse en parte como academia ocasional de carácter burlesco, que podría haber propiciado los escritos de Quevedo y Hurtado de Mendoza.

La circunstancia histórica concreta del «Vejamen» y la Carta

Felipe IV había decidido viajar a Andalucía, entre otras cosas para reforzar la defensa de las costas de aquella parte de España[25]; partió de Madrid en febrero de 1624 y llegó a Andújar en nueve días, desde donde Quevedo escribió la carta citada a don Antonio Sancho Dávila y Toledo, Marqués de Velada, relatando los pormenores del viaje[26]. Entre los acompañantes del viaje figuraban también ingenios de la talla de Quevedo, Paravicino, Espinosa o el propio Hurtado de Mendoza, pero también un nutrido grupo de

[23] *El Fénix castellano don Antonio de Mendoza,* p. 78 a y b.

[24] Rioja, *Poesías,* p. 64.

[25] Así lo justifica el contemporáneo Gonzalo de Céspedes y Meneses en su *Primera parte de la Historia de don Felipe IIII, rey de las Españas,* p. 366: «Su Majestad a esta sazón, pronosticando cuán en breve caerían sobre el Andalucía las fuerzas y armas de sus émulos, la quiso antes visitar [...] anteponiendo a su salud tan justo fin, dejó su Corte y en el rigor del recio invierno hizo jornada a disponerle y ordenó esta tan solícito que el publicarla y su salida casi se vio en un mismo tiempo. Jueves a 8 de febrero acompañado del Infante don Carlos, durmió en Aranjuez». (Ver también lo que dice Astrana Marín, 1945, p. 346). Pero no se pueden perder de vista opiniones más sutiles que apuntan hacia el intento de presionar a las ciudades andaluzas, para que ratificaran los impuestos concedidos a la Corona por las Cortes (Elliott, 1990, pp. 166-67).

[26] Quevedo, *Obras completas,* p. 1655.

nobles, cercanos a la persona real, que se mencionan en el vejamen. Da la impresión de que el viaje sirve para reunir la presencia de ingenios dedicados al cultivo de las letras y también de grandes señores, lo que equivale a decir que reproduce el esquema de las Academias ocasionales. Seguramente todos los sucesos más o menos jocosos provocarían los múltiples comentarios y los diversos escritos; lo mismo que sucedía en las academias de la época.

Las circunstancias del viaje y todo lo que conllevaba la visita real generaron un buen número de relaciones que felizmente han llegado a nosotros, así por ejemplo la titulada *Salida del Rey, Nuestro Señor, don Felipe Cuarto de la villa de Madrid para la ciudad de Sevilla, jueves ocho de febrero de 1624*. En ella se nos cuenta que el Rey llevaba con él al Príncipe don Carlos y a otros personajes, pero no se menciona nunca al Cardenal Infante, que se da como ausente en una de estas copias. Su intención con la jornada presente era «el deseo de ver a Sevilla y visitar las costas (que es el principal motivo del viaje)» y, sigue diciendo el auto, acompaña al Rey «el conde de Olivares, atlante en cuyos hombros carga hoy el peso desta monarquía»[27].

Y muy probablemente estos hechos contados en las relaciones, como esta última que menciono, sirvieran de base inicial para otros escritos literarios, además del vejamen y la carta que dan título a estas páginas. Hipólito de Vergara añadió una loa justamente este mismo año para acompañar la representación de su comedia *La Virgen Santísima de los Reyes* que hizo Cristóbal de Avendaño en Sevilla. En el encabezamiento de dicha loa se dice que se representó «estando el Rey nuestro Señor en Sevilla» y, curiosamente, se copia la disposición de nuestro vejamen en sus inicios, cuando se habla de las personas reales presentes y ausentes:

El Rey, que viva mil años,
Con celestial movimiento
Honra a la noble Sevilla,
De su lealtad justo premio.
[...]
Del gran Carlos que envidiando
Deste invicto rey los hechos
Va heredando sus virtudes
¿qué esperanzas no pondremos?
A su hermano, por ser príncipe
De la Iglesia y en efecto
Por la sangre y por el nombre,
Hallo con forzoso empeño.
El atlante que hoy sustenta

[27] Sevilla, Francisco Pérez de Estupiñán, 1624. Impreso de 4 hojas que se conserva en la Biblioteca de la RAH, signatura 9 / 3685 (2). Otro ejemplar en la BNM, signatura: V. E. 1408/9. La cita del fol. 2.

Desta monarquía el peso,
Hijo ilustre es de Sevilla[28].

Si se repara, hay un calco casi al pie de la letra de las palabras que leíamos antes en la relación citada, aunque también pudiera ser al revés, ciertamente; sin embargo, me inclino a creer lo primero.

Otro impreso de la época, la anónima *Relación de las fies[tas] que el Marqués del Carpio hizo a el Rey, Nuestro Señor* (1624)[29] da cuenta exacta del acompañamiento del Rey, dividiendo por grupos a las personas presentes. Entre las de más alta alcurnia menciona: el infante don Carlos, Olivares, Duque del Infantado, Nuncio y Cardenal Zapata. Nunca aparece el Cardenal Infante, tampoco lo mencionan relaciones similares como la de Lucas García Pizaño o la del licenciado Franco, ambas de 1624[30]. En esta última sí se resalta que el Rey partió de Sevilla el 13 de marzo, con lo que estuvo en la ciudad casi dos semanas, tiempo suficiente para poder asistir al grado cuyo vejamen editamos.

Más importante es para nosotros la información que se da en este mismo papel sobre el grado universitario, objeto del vejamen de Hurtado de Mendoza:

> El Colegio y Universidad de Maese Rodrigo prepara un grado de grande obstentación en que se ha de graduar un sobrino de don Sebastián Casaos[31], veinte y cuatro deste ciudad de Sevilla. El aderezo del Claustro toma a su cargo el tesorero de la Santa Iglesia y los estudiantes una máscara que tendrá no poco que ver ni menos que admirar y últimamente dará la Universidad una costosa merienda de regalados dulces[32].

Indudablemente se trata de nuestro vejamen, pero en ninguno de los impresos consultados se menciona por qué dejó de darse esta pieza; tampoco se hace referencia a ninguna fiesta relacionada

[28] Iscla Rovira, 1975, p. 119. Actualizo la grafía y puntuación en las citas.

[29] Sevilla, Diego Pérez, 1624. Impreso de 4 hojas que se conserva en la Biblioteca de la RAH, signatura 9/3685 (4). Hurtado de Mendoza aparece como secretario, nunca como otra cosa. No figuran Quevedo ni Paravicino.

[30] *Breve relación de la venida y recebimiento en Sevilla a Su Majestad el Rey don Felipe Quarto, Nuestro Señor, que Dios guarde muchos años, el de 1624,* Sevilla, Francisco de Lyra, 1624, 2 hs.; o la del licenciado Franco, *Relación de la entrada y recibimiento real de la magestad el Rey don Philipe IIII de este nombre, Nuestro Señor, en la ciudad de Sevilla, viernes primero de março de mil y seiscientos y veinte y quatro años, día del ángel de la Guarda,* Sevilla, Francisco de Lyra, 1624, 2 hs. Ambas en la Biblioteca de la RAH, signatura 9/3685, núm. 5 y 6.

[31] Este personaje se cita en un documento de la época como «grande amigo del Asistente Fariña y confidente del conde duque» (Ver Elliot, 1990, p. 171, nota)

[32] *Salida del Rey, Nuestro Señor...,* fol. 2.

con la Universidad, como las que en la relación se citan. Acaso el tiempo de Cuaresma en que tiene lugar el viaje, la cercanía de la Semana Santa, el celo cristiano del joven Rey que prohíbe un lance de toros (no sin la decepción de varias cuadrillas de caballeros preparadas al efecto) habrían tenido alguna responsabilidad en la citada anulación del grado solemne; pero más probablemente hay que buscar la explicación en las fuertes tensiones existentes entre la Corona y la Ciudad, por cuanto esta se encontraba reticente a la hora de votar la concesión de la ayuda en dinero otorgada al Rey. Graves disturbios se produjeron durante la visita real y, sobre todo, con posterioridad a ella por este asunto[33]. Es fácil imaginar que dentro del mismo ayuntamiento sevillano habría facciones partidarias de la ayuda (y, por tanto, del Conde Duque), como el veinticuatro Casaos, y otras enemigas, como la de don Fernando Melgarejo[34]. Por tanto, es posible que no acudiera el Rey al grado de un pariente de Casaos, que formaría parte de la facción leal al monarca, para no soliviantar más los ánimos de la ciudad.

El vejamen se escribe justamente el año en que el Conde Duque ha conseguido el Patronazgo del Colegio, hecho muy importante para el mismo, porque esperaba contar con la protección del poderoso valido y las recompensas que ella comportaba[35]. El licenciado Álvarez Serrano llevaba las gestiones en Madrid ante don Gaspar y escribía al Rector del Colegio el 20 de junio de 1623 sobre las fiestas que se celebrarían en este en honor del valido, animándole a disponer una relación en la que se hiciera constar lo siguiente:

> y si pareciera a V. M. honrarme con decir que fue pensamiento mío y que dispuse el modo y preeminenzas de la protección; que hubo ocho días fuegos, barriles, luminarias, cohetes, repiques y chirimías y hubo toros y si hubo carrera y la comedia. Ampliar todo esto y qué día se hizo cada cosa, y el grado, quién fue el graduado, quién dio el vejamen, cómo se colgó el Colegio, el mucho concurso de gente y la celebridad, cuántos doctores y maestros asistieron de cada facultad, contando todos los que asisten en Sevilla, aunque faltase alguno del grado, y nombren a V. M. con la autoridad y punto que tuvo y cómo se remite celebrar esto más en el curso con máscara e invenciones cuando venga la confirmación de Roma, encareciendo la estimación que el Colegio hace de tener tal protector y al fin se pondrá el vejamen, remirándolo y quitando y poniendo y aun añadiendo[36].

[33] Elliot, 1990, p. 168.
[34] Elliot, 1990, p. 167.
[35] Se puede leer todo lo relacionado con el patronazgo en la obra de Ollero Pina, 1993, pp. 157-70.
[36] Carta al Rector, 20 de junio de 1623 (ver Ollero Pina, 1993, p. 163).

Es decir que el Colegio de Santa María de Jesús estaba preparando el grado de 1624 con especial cuidado, quizá sin saber todavía que podría asistir el Rey en persona a tal solemnidad. Cuando el Colegio supiera de la visita del monarca y el valido probablemente extremara aún más el cuidado con que organizar los actos. El encargado del vejamen no fue un doctor cualquiera de la Universidad sevillana, sino uno de los acompañantes de la comitiva, el secretario Hurtado de Mendoza.

La agudeza conceptista, que muestra Quevedo, se puede apreciar también en muchas de las obras que escribió Hurtado, como la presente. La pieza que comento de Hurtado es también muy curiosa por varios motivos: primero porque tomando la forma de un vejamen de grado, pasa graciosa revista a todos los nobles que componen la corte de Felipe IV para comentar las incidencias que habían sufrido durante el viaje. En segundo lugar, es verdaderamente llamativo que de este vejamen tengamos nada menos que tres copias manuscritas, cuando lo normal es que solo se nos transmita una, manuscrita o impresa.

Comparación entre los dos textos[37]

A. HURTADO DE MENDOZA: *Vejamen que se había de dar... cuando vino a Sevilla su Majestad por marzo de 1624.* Ms. 6883 BRM, letra siglo XVII	FRANCISCO DE QUEVEDO: *Carta al Marqués de Velada.* Ms. 7274 BRM (RAE), letra siglo XVII.
[El Almirante] El **Almirante** sabe lo que le agradeciera su abuelo el rey don Alonso, que es ser bueno y gran señor. Un poquito va engordando su excelencia. [...] [La caída en la Cuesta de Linares] Ya acabamos de pasar el invierno destos señores con el Nuño Salido	[El Almirante] *Donde va el* **Almirante** *no hay cruz, ni aun por escripto.* Al marqués de Velada y San Román [La caída en la Cuesta de Linares] Yo caí, San Pablo cayó; mayor fue la caída de Luzbel. Mis pies no han menester apetites para tropezar: soy tartamudo de zancas y achacoso de portante. Volcose el coche del **Almirante** (íbamos en él seis); desca-

[37] Edito parte del Vejamen y la carta de Quevedo, según las fuentes manuscritas que señalo. Pongo entre corchetes lo que añado, en negrita los elementos coincidentes entre vejamen y carta, y en cursiva en la carta las variantes de importancia con respecto al texto editado por García Valdés, 1993. Modernizo las grafías sin relevancia fonética, la puntuación, acentuación y mayúsculas. Para la edición completa del vejamen ver Madroñal, (en prensa).

del señor Infante, el buen Conde de Alcaudete, tan cuidadoso pedagogo que solo le pudiera dividir de su amo la **Cuesta de Linares**, y llorando la desesperada ausencia dicen que mandó aquella noche a un criado que tiene largón que le cantase: Montañazas de Linares, / ¿para qué os ponéis en medio?, / que entre un conde y un infante / nadie se puso discreto. [...]

[Otros ingenios]

Dije que me bajaba de la alegoría, porque me estaba acechando **el Patriarca**, que es también inquisidor y treinta cosas más, todas por cierto merecidas de su virtud. En la vida de la Reina, nuestra señora, fue el mejor escritor escolástico de Palacio, hasta que entró en la capilla el galán bonete de don Juan de Fonseca, que es el varón que más doctamente ha corrido la cortina a príncipe y préciase de que ha estudiado esta ciencia latamente jurando que los sumilleres griegos no supieron palabra, y pruébalo con cuatro mil autores que Francisco de Rioja no los da por clásicos, y ahora se espera que publicará un tratado contra el deán de Jaén, que fue eminente en esta facultad. Y se ocupa estos días en averiguar quién fuese el primer poeta que pintando al alba corrió al sol la cortina y en darnos a entender que no es isla el Ponto. Alúmbrele el cielo santo cosa tan importante y encamine tan ilustre y feliz ingenio a materias iguales a él.

[La caída de nuevo]

Pedro de Contreras **cayó con su litera** en el barro y viéndose lleno de labrose don Enrique Enríquez; yo salí por el zaquizamí del coche, asiéndome uno de las quijadas, otro decía: «Don H, deme la mano». Yo decía (*y con más razón*): «Don H, deme el pie», *porque me faltaba uno casi*. Salí de juicio y del coche. **Hallé al cochero hecho santiguador de caminos, diciendo**: «*No me sucedió tal en mi* **vida». Yo le dije: «Vm. lo ha volcado tan bien, que parece que lo ha** *volcado* **muchas veces».** Llegué a Aranjuez, y aquella noche don Enrique y yo tuvimos dos obleas por colchones, sin almohada. Dormí con pie de amigo; soñé la cama, tal era ella.

Esta es la vida de que pudieron hacer relación a V. Exc^{a}., que para ser muy mala no necesitaba de otro achaque que de no estar sirviendo a V. Exª. Como cofrade del diente; *pero* los duelos y los serenos, con Almirante son *buenos*.

[El Rey, ejemplo para todos]

Su Majestad es tan alentado, que los más días se pone a caballo *y no le retiran nieves ni granizos*. En Tembleque, recibió *aquel Concejo* a Su Majestad con una fiesta de toros, a dicho de alarifes de rejón, valentísimos toreadores de riesgo y alguno acertado. Bonifaz lo miraba y de nada se dolía. Tuvieron fuegos a propósito y bien ejecutados. *Mató* su Majestad de un arcabuzazo un toro que no pudieron dejarretar. Y apareciéndosenos en la mesa del Almirante, **Bonifaz**, caballerizo de los chistes del rey y guadaña de los guisados.

[Bonifaz]

El día siguiente fuimos a Madridejos, donde Bonifaz se nos apareció entre los platos y las tazas, diciendo: «Yo soy Bonifacio, que todas las cosas mas co».

lodo dijo a su hijo: «Sebastián, gran trabajo es este, que ya a tu padre no le hallarán limpio». Y respondieron todos: «**Consuélese vuestra merced con que es la primera vez**». Dos noches se quedó sin cama, y lastimándose los de la posada de la descomodidad del buen viejo y que no tenía dónde acostarse, un mozo de mulas que estaba echado en el pajar decía: «Señor secretario, duerma sobre un negocio».

Lo mismo aconsejaba desde sus enjalmas un arriero a Insausti y Albis, diciendo con gran risa de verlos consultados en mala noche y a cojín por cabecera: «¿No tomarían estos señores ministros un par de colchoncitos de cohecho?» Y Insausti se acordaba cuánto mejor lo pasaban los secretarios de antaño y Albis, tendido en la cuna de un muchacho que le sobraba a un huésped, solo temía que lo supiese su suegra. [...]

[Bonifaz y la caída otra vez]

Por si me matare don **Gaspar [Bonifaz]** por esta mentira, quiero llamar a los médicos para que se les deba a ellos la muerte, y pues hay aquí tantos, dígame alguno en qué parte dice Galeno que para ayudar a salir a las mulas de pantanos son buenas las lágrimas, que lloró tantas el doctor Núñez la noche de Linares, que se pensó que era remedio y no flaqueza, pues hecho un Valdovinos de lodo, pedía ermitaño para confesarse hasta decir que lo socorriesen: «El gran Conde de Olivares es mi señor natural». Y por el nombre de la infanta Sevilla proseguía toda la historia, quejándose de los Carlotos de sus hijos, que por ellos había dejado los tres mil horros

Salimos para La Membrilla; y a ruego de los regidores de Manzanares, por consolar aquellos vasallos, pasó Su Majestad por su encomienda de V. Exª. y a todos pareció muy bien el lugar.

Bajamos a La Membrilla, donde el sueño se midió por azumbres, y hubo montería de jarros, donde los gaznates corrieron zorras, hubo pendencias y descuidos de ropa.

Emperezose el madrugar, y partimos para mi Torre de Juan Abad, donde para poder Su Majestad dormir, derribó la casa que le repartieron; tal era, que fue de más provecho derribada. Aquí el Caballero de la Tenaza se recató de todos. Era de ver a don Miguel de Cárdenas con un hacha de paja en las manos, hecho cometa barbinegro, andar por los caminos como alcalde en pena, dando gritos.

[Condado de Santisteban]

De la Torre fuimos a **San Esteban**, donde el **Conde** tuvo al rey muchas lamparillas y por un cordel unos kiries de cohetes, que venía uno, y respondía otro, y luego *el* otro; salió un toro a chamuscarse *encohetado*. Hubo chirimía de acarreo, **caballeros de Úbeda y Baeza** *prestados,* presente numeroso por todo el [esta]do con pan *y* queso y vino. Vasallo sonoro, llamando *con exhortación los pasajeros, diciendo: «Ah, señores, por amor de Dios, que tomen refresco del conde de Santesteban»*. La gente acudía con facilidad, desataban el pellejo, no tenían vaso; y por no beber en *los sombreros,* dejaban el vino, *y por no comer sin beber, dejaban el pan y el queso; porque pan y vino y queso son chilindrón legítimo, de modo que se cumplió con todos y sobro todo.* El conde se mostró magnífico, ostentó séquito; logró el día, faltaron camas, sobraron cohetes. ¡Mirad con quién y sin quién!

de ganancia, trocando muchas orinas por una cámara.

Polanco callaba, creyendo que no podían quejarse los modernos, y el mozo de coche, que se helaba de frío, andando a buscar lumbre le vio lo encendido del rostro y le puso en él unos leños, y sufriolo el doctor porque había tenido razón. Y Serna, como protomédico, mandaba que fuesen a toda la comarca a buscar cirujanos que tirasen el coche de los doctores de su Majestad. Y Andosilla gritaba fuertemente, probando que era más noble su arte, porque Cornelio Celso, ilustre romano, escribió más de cirugía que de medicina y quería salir a poner unos parches a las mulas que corroborasen el cutis y luego tirarían, y el cochero daba voces diciendo que si habían de buscar bestias, trujesen a los que se curan y creen a los médicos.

Y Alonso Gutiérrez Grimaldo, diamanter de la Casa de Borgoña, pedía socorro para que le metiesen en un coche, alegando que entraba en el aposento del Conde, su señor, y del Rey a todas horas y caminando por entre aquellos lodazares se metió en un barranco hasta los hocicos y un literero le preguntaba: «Señor Grimaldo, ¿es fondo?».

Pues los ayudas de cámara también gozaron de la tempestad quedándose hasta el día en el campo y Calero por la mañana pedía la cama de la noche en dinero; el Capitán en vino; **Matías** en sueño y Maruán quería desalojar un peñasco que estaba cerca diciendo que él era el más antiguo. Y don Tomás andaba a pleito con la ursa menor y no hubo estrella de cuantas conoce que hiciese caso dél, aunque les decía que era hijo de Juan Baptista Lavana, y estando a escuras y

[Cuesta de Linares de nuevo]

Del condado pasamos a Linares, jornada para el cielo y camino de salvación, estrecho y lleno de trabajos y miserias. Aperciba V. Exª. la risa, hártese de venganza, logre sus profecías. Ibamos *juntos* en *un* coche don Enrique Enríquez y yo y **Mateo Montero** y **don Gaspar de Tebes**, con diez mulas; y en anocheciendo, en una **cuesta que tienen los de Linares** para cazar acémilas *y coches,* nos quedamos atollados. No hubo locura que febrero no ejecutase *en* nosotros; *que aunque* siempre *es* loco, entonces *fue* furioso *(con menos causa están muchos en los Orates). No había remedio de salir:* determinamos dormir en el coche. Estaba la cuesta toda llena de hogueras y hachones de paja, habían puesto fuego a los olivares del lugar, oíanse lamentos de arrieros en pena, azota*zos* y gritos de cocheros, maldiciones de caminantes. Los de a pie sacaban la pierna de donde la met*ían,* sin media ni zapato; y hubo alguno que dijo: «¿Quién descalza *de* allá bajo?». Parecía un purgatorio de poquito.

Deste suerte, haciendo la mortecina contra la cuesta, nos estuvimos cuatro horas hablando de memoria *y a tiento,* hasta que el Almirante envió gente que nos *rescatase* del captiverio; sólo Vargas con pasaporte de Riche podía librarnos.

[Bonifaz de nuevo]

Llegamos a Linares después de recogido el Almirante, cenamos lo que se pudo *usurpar a las manos* de **Bonifaz**. Fuime a [a]costar, y hallé que me había llevado una frazada; *yo me había prevenido* de otra.

Es cosa de ver a **Bonifaz** venir de noche, haciendo los matachines del cenar y dormir, con una candelilla en las manos, preguntando: «¿Han

lloviendo y en despoblado se puso a escribir a doña María. [...]
Don Gaspar de Tebes se salió de su coche y tomó un rocín, y corriendo se iba preguntando a los hombres y a los árboles si había cenado el Almirante [...]

[Morovelli]

Y nuestro superior ingenio andaluz, **don Francisco de Morveli** (séanme testigos que lo pongo junto a un conde) se informó si aquel camino se llamaba Alonso López de Haro, para escribir contra él y amenazole que pondría mal sus negocios con su Excelencia y vino muy contento con saber que no era limpio [...]
Zapatilla y Zapatón]

Está muy alborotada esta ciudad con la buena nueva que le han dado de que el Rey, Nuestro Señor, se ha de quedar en ella por muchos años y dan por autor muy cierto y dicen que lo ha dicho **don Francisco Zapatilla**, que no dejará mentir a nadie.
Agraviado debe estar **don Gaspar Bonifaz** de que habiendo tratado dos veces de jineta he tardado en nombrarle. Anda de buena gana a caballo porque así **trae buenos pies** y de las manos tiene harto de que preciarse, después que mató el toro Alforjilla, que es graduado en ambos derechos, en la espada y en la pluma. En fin, es un verso de Garcilaso, y aunque no es tan Adonis como cenado? ¿Tienen cama?» Por*que* él anda aquí *con* la cena movediza, el estado fugitivo, y la cama en boleta, pellizcando mantas; de tal suerte que *ya* en esta tierra, para espantar los niños, dicen: «la Bonimanta», como allá la Malimanta; Grimaldos le acompaña y las más noches duerme de portante en una silla *re*nca [a] sueño de dar audiencia; éste es el hijo del hombre, que no tiene donde *arrimar* la cabeza. Come y cena de aparecimientos, y pierde el juicio.

[Morovelli]

Don Francisco de Morveli viene en una putería de alquiler, con: «Dale, Perico[38] y cochero Juan de Araña». Al estribo, Mendoza, el negro en duda, mulato de contado.

[Pérdidas]

Yo vengo sin pesadumbre y sin cama; *seis días ha* que no *he visto a* mi baúl *ni sé dél*. Dormimos a pares don Enrique y yo; hay cama de siete durmientes, y *aún no* segura de Bonifaz.

[Zapatilla y Zapatón]

Es cosa de ver a Su Majestad con dos caballerizos, el uno **Zapatilla y**

[38] Expresión propia de cocheros, tal como se lee en el siguiente cantarcillo recogido en el *Corpus de la lírica antigua,* de Margit Frenk: «Zurra el látigo al coche / y dale, Perico, / que hasta entrar en la venta, / todo es camino» (Frenk, 1997, núm. 1031 bis); también en *Entre bobos anda el juego,* de Rojas Zorrilla: «¡Arre, rucia de un puto; arre, beata! / –¡Dale, dale, Perico, a la reata! / –¡Oiga la parda cómo se atropella! / –¡Arre, mula de aquel hijo de aquella! / –¡Va una carrera, cocherillo ingrato!» (en CORDE). Otras fuentes manuscritas consultadas presentan la lectura «cochea Juan de Arana».

Cantillana, torea peor. [...]

[Condado de Satisteban]

El **Conde de Santiesteban**, prototítulo del Reino de Jaén, cuentan que se puso en Madrid en oración para que el cielo le previniese de milagro su tierra en el hospedaje de su Majestad, y así le acudió con tanta abundancia de bastimentos por los caminos que parece le llovía Dios tiendas como hijos. Tuvo el lugar lucidísimo y la casa adornada con gran lustre y a su Majestad hizo un copioso presente de capones, pavos, terneras, jabalíes y **regidores de Jaén, Úbeda y Baeza**.

el otro Zapatón. Y ayer a Mateo Montero y a mí asistiendo de responso al entierro de nuestro coche; *a pie* venirnos de peregrinos media legua, él ri*yéndose* de verme cojear y *pedir favores* para sacar una pierna; yo *de verle bajar un cerrillo,* llevando la panza en las manos.

[Pérdidas, el Patriarca]

Mis camisas no parecen, sospecho que se las ha vestido algún charco. El Patriarca anda perdido y no se halla. Quédanlo pregonando por los pantanos.
Y alto, a firmar.
*Guarde Dios a V. Ex*ª.
Don Francisco de Quevedo y Villegas

Conclusión

Como se ve, hay una serie de hechos y personajes que aparecen en los dos textos, a veces sirven –incluso– para los mismos o parecidos juegos lingüísticos, pero del cotejo de ambos se puede concluir que se concibieron independientemente el uno del otro, bajo una óptica festiva común y partiendo de unas circunstancias comunes también[39]. Los dos cuentan parecidos hechos, mucho más escuetamente el de Quevedo y acentuando los aspectos personales, porque al fin y al cabo se trata de una carta con un destinatario concreto. El de Hurtado es un vejamen en el que no puede faltar cortesano que se precie, aunque de vez en cuando fustigue también a algún colega de profesión; sin embargo, la carta de Quevedo parece una sátira festiva contra Gaspar de Bonifaz, fundamentalmente, y –en ocasiones– contra algún otro ingenio.

Hay detalles concretos que los diferencian: en la carta de Quevedo, por ejemplo, no aparece el Conde Duque; don Francisco va en el coche del Almirante, junto con otras cinco personas. Sabemos por Ellliot que este gran personaje está cayendo es desgracia y pronto será desterrado de la corte, porque no deja de ser un político de los anteriores gobernantes, caídos en desgracia también y

[39] Dada la amistad entre los dos ingenios, no podemos dejar de pensar que pudieron conocer la producción del otro y, de alguna manera, que eso constituyera un acicate para que la suya propia alcanzara la forma con que ha llegado a nosotros.

enemigos del valido emergente[40]. Lo mismo le ocurrirá a don Francisco andando el tiempo.

No es la misma disposición la que se aprecia en los dos, tampoco sus condicionamientos pragmáticos: el del secretario Mendoza es un escrito oratorio que se tenía que pronunciar delante del rey, los nobles y empleados de la casa real y los miembros del claustro universitario; el de Quevedo escoge un destinatario particular y le da noticias (este destinatario después contesta su carta en el mismo tono festivo). Pero no cabe duda que ambos surgen de una motivación común: festejar en tono de chanza unos sucesos peregrinos y a unos personajes que llaman la atención por diferentes motivos a los dos autores.

La literatura, una vez más, entronca con la fiesta cortesana; prácticamente en ella tiene su origen y su público, para ella se concibe y se apresta. Es verdad que Mendoza escoge a un destinatario especial, como es el Rey, y pone en su punto de mira a la nobleza y el Conde Duque, con intención de adular, y Quevedo dirige su escrito solo al influyente Marqués de Velada, en nada comparable a los anteriores, aunque también mecenas al fin y al cabo. Pero no es menos cierto que con estos escritos que hoy comparamos ambos tenían un parecido fin: agradar a personajes influyentes para asegurarse un puesto entre sus filas.

Quevedo y Mendoza, sin nombrarse el uno al otro en sus respectivos escritos, concibieron sus textos con el bagaje cultural de las academias de la época, como si de un motivo más se tratara que había que volcar en diferente molde: la carta o el vejamen. Tanto daba, es el genio barroco de cuño conceptista lo que en ambos casos se derrama, la agudeza en una de sus manifestaciones más geniales, la vida –en definitiva– volcada de nuevo en un molde literario.

[40] Elliot, 1990, pp. 269-71.

Bibliografía

Aguilera, I., «Sobre tres romances atribuidos a Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menénedez Pelayo,* 21, 1945, pp. 494-523.

Astrana Marín, L., *La vida turbulenta de Quevedo,* Madrid, Gran Capitán, 1945.

Brown, K., *Anastasio Pantaleón de Ribera (1600-1629),* Madrid, José Porrúa Turanzas, 1980.

Céspedes y Meneses, G. de, *Primera parte de la Historia de D. Felipe IIII, rey de las Españas,* Lisboa, Pedro Craesbeeck, 1631.

Davies, G. A., *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644),* Oxford, The Dolphin Book, 1971.

Egido, A., «*De ludo vitando.* Gallos áulicos en la Universidad de Salamanca», *El Crotalón. Anuario de Filología Española,* 1, 1984, pp. 609-48.

El Fénix castellano don Antonio de Mendoza, Lisboa, Miguel Manescal, 1690.

Elliot, J. H., *El Conde-Duque de Olivares,* Barcelona, Crítica, 1990.

Frenk, M., *Corpus de la lírica antigua,* Madrid, Castalia, 1997.

García de Enterría, M. C., «Pruebas escritas de una amistad. Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza», en *Homenaje a Eugenio Asensio,* Madrid, Gredos, 1988, pp. 199-213.

Iscla Rovira, L., *Hipólito de Vergara, autor de «La Reina de los reyes» de Tirso de Molina,* Madrid, CSIC, 1975.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Kennedy, R. L., *Estudios sobre Tirso, I,* Madrid, Revista Estudios, 1983.

King, W. F., *Prosa novelística y academias literarias en el siglo XVII,* Madrid, Anejos del BRAE, 1963.

López Ruiz, A., *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas,* Almería, Zéjel Editores, 1991.

Madroñal, A., *«Ni grado ni gracias». Vejámenes universitarios de los Siglos de Oro,* (en prensa).

Ollero Pina, J. A., *La Universidad de Sevilla en los siglos XVI y XVII,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.

Peraita, C., *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.

Quevedo, F. de, *Epistolario,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.

Quevedo, F. de, *Obras completas de Quevedo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945.

Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.

Relación de las fies[tas] que el Marqués del Carpio hizo a el Rey, Nuestro Señor, Sevilla, Diego Pérez, 1624.

Rioja, F. de, *Poesías,* ed. C. A. de la Barrera, Madrid, Rivadeneyra, 1867.

Romera Navarro, M., «Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII», *Hispanic Review,* 9, 1941, pp. 494-99.

Salida del Rey, Nuestro Señor, don Felipe Cuarto de la villa de Madrid para la ciudad de Sevilla, jueves ocho de febrero de 1624, Sevilla, Francisco Pérez de Estupiñán, 1624.

Sánchez, J., *Academias literarias del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1960.

Serís, H., *Nuevo ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* Nueva York, The Hispanic Society of America, 1964, 2 vols.
Urzáiz Tortajada, H., *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII,* Madrid, FUE, 2002.

El Caín de Quevedo entre exégesis e iconografía

Alessandro Martinengo
Università di Pisa

URANIA. SONETOS SACROS. XIX[1].

A Caín y Abel. S. Pedro Crisólogo: «Ut esse[2] solum zeli liuor[3] faceret, quem primum fecerat lex naturae»[4]. Acuerda aquellas palabras del Génesis: «Respexit ad Abel»[5].

Caín, por más bien visto, tu fiereza
quitó la vida a Abel, porque ofrecía
a Dios el mejor fruto que tenía,
como tú lo peor de tu riqueza.
A quien hizo mayor naturaleza 5
hizo la envidia solo[6] alevosía[7],

[1] T, pp. 227-28; *Janer,* p. 326a; *Astr.,* p. 505; BL, vol. 1, pp. 321-22.
[2] esset: T, *Janer,* Astr., BL.
[3] coeli libor: T, *Janer, Astr.,* BL.
[4] *Ut esse solum [...] lex naturae:* Petri Chrysologi, Sancti, *Collectio sermonum,* p. 33: en el sermón IV, totalmente dedicado a condenar la envidia, el segundo párrafo toma ocasión del episodio del hijo pródigo (*Lucas,* 15, 28) y de la inquina que manifestó hacia el primogénito para atribuir a la envidia también la causa del primer fratricidio.
[5] *Respexit [Dominus] ad Abel:* el verbo generalmente se interpreta como 'delectatus est', 'consolationem accepit', es decir 'agradeció', 'aceptó complacido' (ver Lapide, *Commentaria in Pentateuchum,* p. 92b).
[6] v. 6 sólo: *Janer,* BL (solo: *Astr*).
[7] vv. 5-6: *A quien hizo mayor [...] / hizo la envidia solo alevosía:* Quevedo toma de Crisólogo (ver el epígrafe) la agudeza antitética, que contrapone la primogenitura de Caín (*primum* ⇒ *mayor*) a su pretensión de soledad o unicidad (*solum* ⇒ *solo*): *solo* no debe pues llevar acento, siendo predicado, no adverbio. Siguiendo a Crisólogo, Quevedo ve en la envidia la causa del crimen de Caín, idea

que a la sangre dio voz[8] y llanto al día;
a ti condenación, miedo y tristeza.
Temblando vives, y el temblor advierte[9]
que, aunque mereces muerte por tirano, 10
que tiene en despreciarte honra la muerte.
La quijada de fiera[10], que entre mano[11]
sangre inocente de tu padre vierte,
la tuya chupará sobre tu hermano[12].

Puesto que el soneto T XIX resulta ser de los menos comentados de la obra de nuestro escritor, he empezado presentando, bajo forma de notas a pie de página, algunas de las cuestiones que plantea el poema, concretamente las que atañen estrictamente a la interpretación del texto y las que se refieren a los puntos concretos de exégesis bíblica sobre los que funda el autor su transfiguración del episodio del primer fratricidio (*Génesis,* 4, 3-16). En las páginas siguientes trataré de aislar de un contexto muy complejo, que requeriría mucho más tiempo y espacio, dos temas bien determinados, profundizando algo en ellos: temas que presentan no solo un carácter más general, puesto que enlazan con la entera obra que-

---

reforzada tanto por la agudeza como por la figura retórica sustantivo + sustantivo en función de adjetivo (*envidia alevosía,* es decir 'traidora'), según el tipo «clérigo cerbatana» (*El Buscón,* I, 3), «fénix valentía» (BL, núm. 221, v. 7), «abejas lises» (BL, núm. 226, v. 2), etc. La envidia es considerada como causa del primer fratricidio también en el ovillejo intitulado «A Caín, cuando mató a su hermano», T, p. 243b (BL, núm. 189).

[8] v. 7: *a la sangre dio voz:* ver *Génesis,* 4, 10: «*Vox sanguinis fratris tui clamat ad me de terra*». El pasaje se somete a un fuerte trastrueque: ya no es la voz de la sangre de Abel que grita a Dios desde el suelo, sino la envidia la que da voz a la sangre. Se insiste pues en un motivo considerado fundamental.

[9] vv. 8-9: *miedo y tristeza. / Temblando vives, y el temblor advierte [...]:* comentando *Génesis,* 4, 15 («*Posuitque Dominus Cain signum*»), Cornelius a Lapide, *Commentaria in Pentateuchum,* pp. 96-97, pasa reseña a las varias opiniones sobre cuál pudo ser la señal de maldición impuesta al fratricida y concluye: «Verum communior sententia est signum hoc fuisse tremorem corporis et mentis ac vultus consternationem» (p. 97).

[10] v. 12: *La quijada de fiera:* el motivo de la fiereza, es decir de la violencia impía (ver *Aut.,* s. v. *fiero*), enlaza con las palabras de Cornelius a Lapide (*Commentaria in Pentateuchum,* p. 96) quien, a propósito de *Génesis,* 4, 14, atribuye a Caín, después del crimen, una suerte de locura («furiatae mentis agitatu»).

[11] v. 12: en tu mano: *Astr.,* BL.

[12] vv. 13-14: *sangre inocente de tu padre vierte, / la tuya chupará:* ver *Génesis,* 4, 11: «*maledictus eris super terram quae aperuit os suum et suscepit sanguinem fratris tui de manu tua*», pasaje que San Ambrosio (PL, 14, col. 356) comenta así: «*Est tamen etiam terra testis, quae cepit sanguinem*». Gracias a otra espectacular transposición, don Francisco escribe, no que la tierra abre su boca para chupar la sangre de Abel, sino que es la quijada de una fiera, instrumento del crimen, la que chupará la sangre del homicida. El procedimiento de degradación *os* ⇒ *quijada* y *suscepit (cepit)* ⇒ *chupará* resulta del todo evidente.

vediana, sino un marcado aspecto interdisciplinario, puesto que remiten al patrimonio de la iconografía bíblica, detrás del cual se descubren a menudo –o se adivinan– fuentes folclóricas y antiguas leyendas populares. Me referiré pues, por un lado, a la imagen algo misteriosa, y ajena al texto sagrado, de la quijada (de un asno, según la versión más corriente de la leyenda y de la correspondiente iconografía; pero ya se ha visto que Quevedo la sustituye por la de una *fiera*) por medio de la cual Caín habría asesinado a su hermano (v. 12); por otro, al conjunto de los problemas relacionados con el segundo epígrafe (o segunda parte del epígrafe) que Aldrete –o más probablemente el propio Quevedo– puso al soneto, es decir: «*Respexit ad Abel*», que en una primera aproximación podemos explicar del modo que hemos anticipado: «[El Señor] miró complacido [al sacrificio de] Abel [y no al de Caín]».

He llamado «misteriosa» la imagen de la quijada homicida. Sin embargo, es posible que tanto la idea como su imagen le resulte menos extraña a un lector –o cultor de iconografía– español (o inglés o flamenco) que a un lector o cultor italiano o francés por ejemplo; y esto a causa de la que yo considero una delimitación o repartición bastante precisa de la leyenda de que hablamos según áreas geográfico-culturales: en efecto, según pienso mostrar, la visión de un Caín armado de quijada es prácticamente desconocida en el ambiente artístico y cultural italiano (y en el francés), mientras que conoce una notable difusión en la literatura y la iconografía bíblicas de España, Inglaterra y de Flandes.

Ciñámonos por el momento a Quevedo. Como queda dicho, la *quijada* de nuestro poema no ha merecido, que yo sepa, comentario ni explicación ninguna; en cambio, sí ha sido comentada abundantemente la frecuente aparición de la palabra en contextos satíricos y burlescos, donde –como es bien conocido– suele connotar, junto con otros rasgos tópicos, la deformidad y hasta la monstruosidad de tantas viejas como pueblan los versos de nuestro satírico[13]. Interesa especialmente aquí el comentario que dedi-

[13] Los ejemplos son obvios para cualquier lector de Quevedo: piénsese tan sólo (por lo que se refiere a la vieja) en los poemas BL, núms. 512, vv. 1-4; 569, v. 7; 625, v. 49; 717, v. 11; 741, v. 16; 748, vv. 65-68; etc. De *quijadas* también se habla con referencia a las facciones de Góngora en BL, núm. 841, vv. 33-39 y 82-85. En otro grupo de poemas satíricos figura el personaje de Sansón, que viene a propósito aquí porque de él cuenta la Biblia diversas hazañas: además de la de haber matado un león a manos desnudas (*Jueces,* 14, 5-9), la de haber exterminado, precisamente con una quijada de asno, mil Filisteos (*Jueces,* 15, 15-16); y, en efecto, de tal circunstancia hace mención don Francisco al recordar «el que con una quijada / mató tantas mil personas» (BL, núm. 682, vv. 9-10). También se podría suponer una burlona reminiscencia del episodio bíblico de Sansón detrás del pasaje BL, núm. 748, vv. 65-68 («quijada de pie de cruz, / donde el güeso fugitivo / dejó casas de panal, / y por muelas orificios»: de hecho, a la exhaustiva explicación de Arellano y Schwartz (Quevedo, *Poesía selecta,* p. 341), concerniente al primer hemistiquio –que es una variación en torno a las deformidades de la

ca Arellano a los versos 1-4 del soneto 512 («Encarece los años de una vieja niña»):

> Antes que el repelón eso fue antaño;
> ras con ras de Caín; o, por lo menos,
> la quijada que cuentan los morenos
> y ella, fueron quijadas en un año;

versos en los que resulta significativo –en mi actual perspectiva– el enlace de la *quijada* con el personaje de Caín, enlace que recurre –en Quevedo– en este caso solamente (según creo, y si queremos prescindir, por supuesto, del soneto T XIX), complicándose sin embargo y haciéndose más problemático en virtud de esa glosa pretendidamente explicativa: «que cuentan los morenos». «¿A qué morenos se refiere Quevedo?» se pregunta Arellano, y, tras haber afirmado –remitiendo al manual de Réau[14]– que la inclusión de este específico instrumento de muerte en el relato bíblico del fratricidio corresponde a «la versión más popular» de la leyenda, concluye opinando que se trata de una «muletilla» de uso vago, quizá expresando «un juicio de incredulidad burlesca» sobre la falta de cualquier apoyo escriturario[15].

---

vieja– se podría añadir la hipótesis de que a Quevedo se le hubiese también ocurrido, siguiendo la pista a la quijada manejada por Sansón, pensar en el episodio contextual del león, que aquel fue a ver, días después de haberlo matado, encontrándole un panal de miel selvático incrustado en la mandíbula: «*et ecce examen apium in ore leonis erat ac favus mellis*» (*Jueces,* 14, 8).

[14] Réau, 1956, pp. 96-97.

[15] Arellano, 1984, p. 358. Según allí se anota, Blecua (Quevedo, *Poemas escogidos,* p. 187) ya había manifestado su perplejidad acerca del significado de la expresión: «*moreno,* negro [...]. Parece por lo tanto una frase hecha, cuyo valor ignoro» (y había registrado desde luego el testimonio del *Cuento de los cuentos*). Arellano por su parte, tras examinar las variantes del v. 3, recogidas en otro lugar por Blecua (Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, pp. 3-5), se confirma en su opinión de que «la variación o traslación de la muletilla burlesca demuestra su uso vago, de valor impreciso, semejante al actual "cuentos chinos" o análogos». Woodhouse, 1982, a pesar de un título tan perentorio como el que ha escogido para su artículo («La quijada que cuentan los morenos») se atasca en realidad en la exégesis, por cierto muy documentada, de una variante en particular entre las recogidas por Blecua (Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, p. 3; v. 6 del texto B): «lo del Diluvio es cosa de morenos»: su conclusión, según la cual «cosa de morenos» significa 'burla', 'patraña', resulta por lo tanto singularmente desenfocada, ya que no presta ninguna atención a la versión-variante definitiva («que cuentan los morenos»), que, entre otras cosas, parece atribuir especial protagonismo a los problemáticos morenos. No será de más observar, aunque parezca obvio, que nuestra muletilla tiene la función –por lo menos en este contexto– de aludir a una remota antigüedad o decrepitud.

El repertorio de Réau (cuya consulta puede naturalmente ser integrada con la de muchas otras contribuciones)[16] alude, además de a la apenas mentada, a una pluralidad de leyendas populares, documentadas en la iconografía, que tratan de suplir al silencio del texto sagrado imaginando una serie de detalles (entre otros el del instrumento homicida) sobre la manera de cómo se hizo el primer fratricidio. El investigador elabora una lista (no exenta, a decir verdad, de algunos errores) de los testimonios más conocidos –en el ámbito tanto de la escultura como de la pintura y de la miniatura de libros–, ordenándolos según un criterio puramente cronológico y haciendo caso omiso de esa repartición por áreas de especialización que, a mi parecer, haría mucha falta establecer. La lista empieza explicando que «d'après une légende populaire au Moyen-Âge, Caïn aurait tué Abel avec une branche de l'Arbre de la Science»[17]; sigue pasando reseña a una cantidad impresionante de instrumentos homicidas (piedra, palo, clava, hacha o –con referencia al oficio de campesino que la Biblia atribuye a Caín– una guadaña o un azadón) que frecuentemente aparecen en toda Europa; para concluir que, en efecto, el arma en cuestión es «le plus souvent [...] une *mâchoire d'âne* (*mandibula, maxilla asini*), semblable à celle dont se sert Samson pour massacrer les Philistins»[18].

Importa precisar, a estas alturas, que el área de difusión de la leyenda de la quijada homicida, ciertamente bien documentada también en España, según se verá, es sin embargo la Inglaterra medieval –de cultura y lengua anglosajona–, según ha demostrado George Henderson en un importante ensayo. El testimonio iconográfico más antiguo quizá sea, según este investigador, la miniatura contenida en la llamada *Aelfric's Paraphrase of the Pentateuch and Joshua*[19], que se remonta al segundo cuarto del siglo XI; testimonio coetáneo y posiblemente incluso algo anterior respecto al más antiguo documento literario correspondiente, identificable con el poema en prosa intitulado *Dialogue of Salomon and Saturn*[20]. Bastante más posteriores –hablamos siempre de la Inglaterra medie-

[16] Cito entre las menos recientes: Michel, 1958; entre las más recientes, el amplio ensayo «Kain und Abel» en Dassmann, vol. 19, 2001, col. 943-72. De alcance más general es el artículo de Ibáñez Arana, 1964.

[17] Del empleo de una rama del árbol de la ciencia como instrumento homicida Réau (Réau, 1956) no ofrece ningún ejemplo o documento: yo he encontrado uno en la puerta central, de bronce, de la basílica de Loreto, cerca de Ancona (el escultor es Antonio Lombardo, 1610): aunque desde abajo el arma de Caín se parece a un bastón, vista de cerca se revela ser una rama con sus retoños bien dibujados. La misma rama vuelve a aparecer en otro panel de la misma puerta, el que representa la huída de Caín cargando el arma de su crimen. Ver: Grimaldi, 1998, p. 50, y láminas en las pp. 52-53.

[18] Réau, 1956, p. 96.

[19] Ms. Cotton del B. M., Claudius B iv, fol. 8v. Ver lámina 1.

[20] Henderson, 1961, p. 111.

val– son las apariciones sucesivas de la quijada de Caín en literatura, y sin embargo tan numerosas como para asegurarnos de una sólida recepción de la leyenda: para no poner sino un par de ejemplos, en el *Cursor mundi,* un poema del siglo XIV, se cuenta cómo Abel fue asesinado por medio del «cheke bon of an dede asse» (v. 1073: 'la mandíbula de un asno muerto'); del mismo modo y aprovechando análogos sintagmas se alude al arma del fratricida en varios *mysteries* o dramas sacros medio-ingleses (por ejemplo: *chavyl bon* en *Cain and Abel,* v. 149, *cheke bon* en *Murder of Abel,* v. 326, etc.; todos equivalentes a inglés moderno *jawbone,* es decir 'quijada')[21]. Ni habrá que olvidar que el propio Shakespeare se acuerda de la tradición popular a la que aludimos al poner en boca de Hamlet, en la tragedia homónima (V, 1, v. 76), la mención de la «Cain's jawbone, that did the first murder».

Henderson también se ha planteado el problema de cómo pudo nacer y conocer tan amplia difusión una leyenda que no tiene apoyo en la Escritura: retomando al propósito una vieja tesis de O. F. Emerson[22], sostiene que ella hubo de fundarse, inicialmente, en una confusión entre la historia de Caín y Abel y la de Sansón, el cual, como sabemos, manejó desenvueltamente una quijada de asno contra los enemigos de Israel. Por su parte, Henderson añade que la confusión debió de producirse primero a nivel figurativo, más exactamente, según él se expresa, «within the province of book illustration»; y ofrece de ello una sugestiva demostración al citar (y reproducir) la miniatura de otro códice, el de las *Homilías* de San Gregorio de Nacianzo[23], en la que se ve a Sansón armado de quijada en el acto de matar con ella a un solo Filisteo en representación de los mil de que hace mención la Escritura: ahora bien, la unicidad de la figura de la víctima, enfrentada a la de su asesino, pudo muy bien originar, según el crítico, la idea errónea de que se representara ahí la pareja de los dos primeros hermanos[24].

En cuanto a la difusión del tema de la quijada homicida en el Continente, el propio Henderson defiende la tesis de que uno de sus cauces privilegiados fue precisamente la precoz exportación de códices miniados fuera de Inglaterra. Es seguro, por ejemplo, que uno de ellos llegó en época muy antigua a manos de San Luis rey de Francia: se trata del *Salterio* (de hacia 1260) llamado precisamente de San Luis y poseído por la Biblioteca Universitaria de Leyden y por la Nacional de París, del cual el investigador reproduce la miniatura correspondiente a nuestro tema, añadiendo que

[21] Ver respectivamente: *Cursor Mundi,* ed. R. Morris, Part 1, 1961; *The N-Town Play,* ed. S. Spector, vol. 1, 1991; *The Towneley Plays,* ed. M. Stevens, vol. 1, 1994.

[22] Emerson, 1906, p. 859.

[23] París, Biblioteca Nacional, Ms. grec 510, fol. 347v.

[24] Henderson, 1961, pp. 111-12.

la prueba más ilustre de su recepción fuera de las islas británicas la ofrece el retablo de Gante llamado del Cordero Místico[25], óleo sobre tablas pintado entre 1425 y 1432 por los hermanos flamencos Hubert y Johannes Van Eyck, y conservado actualmente en la catedral de San Bavón. Esta famosa pintura se desarrolla en dos niveles, uno inferior, en el centro del cual se representa la adoración del Cordero, y otro superior, que domina la figura del Pantocrator –de estilo bizantino–, flanqueada por las de la Virgen y de San Juan Bautista: en los dos extremos del nivel superior los pintores han representado a nuestros progenitores, completamente desnudos y modelados en estilo muy realista, colocando, por encima de cada uno de ellos, en dos semi-lunetas, respectivamente, a la izquierda la escena de Caín y Abel ofreciendo sus sacrificios a Dios, y a la derecha la de Caín matando a su hermano armado de una quijada[26].

Si me he detenido algún tanto en la descripción del retablo, es porque estoy convencido de que –si continuamos desarrollando la línea de transmisión de nuestra leyenda, que Henderson ha llevado hasta Gante– nos encontraremos con que la obra maestra de los hermanos Van Eyck está en el origen de una recepción tan compacta de la idea-imagen de la quijada homicida como se conoce en España. Sabemos en efecto que Felipe II, en la imposibilidad de adquirir, como hubiera deseado, el retablo del Cordero Místico, encargó la ejecución de una copia al pintor, flamenco también, Michel Coxcie, copia que ya pudo admirar Rubens en la capilla del Real Alcázar de Madrid cuando realizó su segundo viaje a España en 1628[27]. El interés de Coxcie por el tema de Caín y Abel queda desde luego confirmado por la realización de un gran lienzo titulado *La muerte de Abel,* hoy en el Museo del Prado: obra que resulta importante en la perspectiva de este trabajo, no solo por representar la quijada de modo realista clavada entre las ingles de Abel tendido en el suelo, sino por realizar una concentración de rasgos iconográficos emparentados entre sí, que sin embargo suelen frecuentemente encontrarse separados: aludo a la figura de Dios Padre colocada entre los dos hermanos (aunque dirigiéndose, transgresivamente, con su maldición hacia Caín, cuando lo normal es que se vuelva con su bendición hacia Abel)[28] y a la presencia

[25] Henderson, 1961, p. 108.

[26] Friedländer, 1967, p. 25. Las ofrendas de Caín y Abel se reducen aquí, exponencialmente, como en gran parte de la iconografía correspondiente, a un manojo de espigas de parte de aquel y a un cordero de parte de este. Ver láminas 2 y 3.

[27] Díaz Padrón, 1995, pp. 20-21 y 29. La copia de Coxcie figura en los inventarios de Felipe II correspondiendo a los años 1598-1607 (p. 48, n. 101).

[28] Una hermosa representación de Dios Padre apareciéndose, rodeado por un halo luminoso, entre los altares de los dos hermanos y volviendo manos y cara

de las dos aras del sacrificio, «la de Caín casi apagada y la de Abel con llamas que suben hasta el cielo»[29].

De la compacta recepción que, como acabo de decir, conoció en España la leyenda de la quijada homicida daré tan solo dos ejemplos más, sacándolos esta vez de la literatura, puesto que la concisión indispensable no permite formar una lista que se podría alargar a voluntad. Dos ejemplos pertenecientes a la época de Quevedo y muy diferentes entre sí en la manera e intención con que se utiliza el motivo: lo que demuestra, a mi manera de ver, la familiaridad con que se trataba y su profunda asimilación de parte de escritores y público (no por casualidad mi elección recae en dos textos de carácter teatral). Saco el primer ejemplo de uno de los villancicos estudiados por Llosa Sanz: se trata de un texto que reelabora la historia bíblica en clave jocosa con el fin de conseguir el adoctrinamiento de las clases humildes por medio de un código (el de las cartas de baraja) familiar para ellas. De este modo se habla de los dos primeros hermanos:

Jugó Caín con Abel
y cometió una burrada;
pues con un basto de hueso
le quitó la mejor baza.
Desde que el mundo es mundo
los asnos matan,
pues la primera muerte
dio su quijada[30].

Perteneciente a un nivel intelectual superior es el segundo texto que traigo a colación, en el que Valdivielso apura todos los recursos simbólicos típicos de los autos sacramentales. En el pasaje, que aquí interesa, de *El nacimiento de la Meior. Comedia divina,* escuchamos a Inocencia explicando a Culpa cómo Dios quiso preservar a la Virgen del pecado original:

Auia Dios de tomar carne
de escraua de Llocifer,
si le dio de chapinaços?
malos años para el.

---

decididamente hacia Abel la ofrece una miniatura de la Biblia de los Duques de Alba, conservada en el Palacio de Liria de Madrid (lámina 4).

[29] *Museo del Prado. Inventario general de pinturas, I. La Colección real,* p. 854. Ver lámina 5. El lienzo de Coxcie lleva el núm. 1518 del *Inventario* actualizado. La visión de sendos humos levantándose en direcciones divergentes es, según veremos, muy frecuente en toda Europa (no hay que pensar en este caso en ningún mapa de repartición geográfico-cultural). Cito aquí por su belleza y eficacia plástica el grabado de la Biblia de Lübeck (1494) titulado «Caín y Abel» (lámina 6).

[30] Llosa Sanz, 2000-2001, pp. 18-20.

Señor cara de Cain,
ya se os ha escapado Abel
de la homicida quixada,
en vago el golpe daréis[31].

La discusión en torno al otro tema que he decidido privilegiar para esta ocasión tiene su punto de partida en el segundo epígrafe del soneto cainiano T XIX («*Respexit ad Abel*») y en el examen de las razones del íntimo enlace que mantiene con la primera parte: de las conclusiones que se saquen resultará más claro, si no me equivoco, el itinerario interpretativo que nuestro escritor siguió al interior de la tupida maraña de la exégesis bíblica tradicional, y quizá también descubramos la clave (o una de las claves) para descifrar su actitud de fondo acerca de la licitud y los límites de la explicación figurativa de la materia escrituraria y acerca de su visión global de las relaciones entre arte de la palabra y artes plásticas.

Los versículos del *Génesis* (4, 4-5) de los que se han recortado las palabras del segundo epígrafe rezan así en la Vulgata: «*Et respexit Dominus ad Abel et ad munera eius / ad Cain vero et ad munera illius non respexit*». Poco difiere de la Vulgata la traducción de los Setenta: «*Et respexit Deus ad Abel et ad munera eius. Ad autem Cain et sacrificia eius non attendit*»; mientras que el texto de la Paráfrasis caldea es algo más extenso: «*Et suscepit Dominus* cum beneplacito *Abel et munera eius. Cain autem et munus eius non suscepit* cum beneplacito»[32]. Una solamente de las antiguas traducciones del *Génesis* se aparta de las que acabo de transcribir, al volver con el verbo

[31] Valdivielso, *Doze Actos sacramentales y dos comedias divinas,* p. 146. La fortuna española de la quijada homicida no termina, ni mucho menos, con el siglo barroco. Mencionaré tan sólo al P. Isla y a su irónica reconstrucción, por «cláusulas», del primer sermón que Fray Gerundio se prepara a predicar en público, y precisamente en su pueblo natal: preocupado por enaltecer el abolengo de cuantos parientes y amigos presenciarían el acto, se concentra sobre el apellido Quijano, el de su padrino, elaborando la siguiente teoría genealógica: «Asimismo es cosa muy averiguada que los Quijanos, en las batallas con los moros, no usaban de otra arma que de la quijada de un jumento cubierta con piel del mismo asno, siendo tan hazañosos con esta arma rebuznable, como a cada folio se refiere en los anales. Dígalo, si no, aquel héroe Gonzalo Sansón Quijano, que con una majilla de jumento [...] quitó la vida [...] a treinta y cinco mil sarracinos» (Isla, *Fray Gerundio de Campazas,* 1963, vol. 3, p. 75). Si se pudiese averiguar que, detrás de esta burlona parodia de las genealogías nobiliarias (me parece reconocer el modelo parodiado en la relación de cómo tuvo origen –en ocasión de una batalla contra los Moros– «el apellido y renombre de los Girones»: ver Gudiel, *Compendio de algunas historias de España,* fol. 8r) se esconde una tradición folklórica, nos encontraríamos ante una manera de expresar proverbialmente el concepto de una remota antigüedad, lo mismo que ocurre en el caso de la *muletilla* «que cuentan los morenos» (ver, arriba, lo que decimos en el texto correspondiente).

[32] *Biblia Sacra, Hebraice, Chaldaice, Graece, et Latine,* vol. 1, p. 11. Subrayo, en la versión caldea, las palabras en que esta se aparta de las demás.

inflammavit la palabra hebrea que normalmente se interpreta con *respexit:* San Jerónimo atribuye a Theodocio (o Theodotion), antiguo traductor del Primer Testamento (de cuya vida y oficio casi nada sabemos), la autoría de dicha versión[33], que Quevedo conocía y que, en mi opinión, es el punto de arranque de ciertos detalles, figurativos y no, que tradicionalmente han ido añadiéndose a la ilustración del episodio del primer fratricidio. Pero pasemos reseña a un problema tras otro.

La exégesis cristiana antigua expresa opiniones distintas a propósito de la decisión de Dios de manifestar su favor y, respectivamente, su disfavor hacia los dos protagonistas de un mismo acto de culto. San Ambrosio, por ejemplo, en su escrito *De Cain et Abel,* inclinándose por una de las posibles explicaciones etimológicas del nombre del fratricida, dice lo siguiente: «*Cain [...] dictus est acquisitio, quod omnia sibi acquireret; Abel qui omnia referret ad Deum pia devotus mentis attentione, nihil sibi arrogans*»[34]; en consecuencia de lo cual Caín se configura a los ojos del primer obispo de Milán como el prototipo de la arrogancia, Abel el de la humildad y de la piedad[35]. Por su parte, Cornelius a Lapide, tras resumir el que en su tiempo ya era un patrimonio exegético muy abundante, asume una postura influida por el escolasticismo medieval:

> *Placuerunt Deo munera Abel, quia placuit ipse Abel, sacrificia enim vetera non placebant Deo ex opere operato, uti placet sacrificium legis novae, sed tantum ex opere operantis*[36].

Una distinción (*opere operato / opere operantis*) que indica cómo el valor del sacrificio, y por consiguiente la aceptación divina, no dependen de la calidad de la ofrenda sino de la recta intención y de la fe del sacrificante (u orante). En cuanto a Quevedo, se muestra partidario de otra interpretación: su fidelidad a Pedro Crisólogo, bien documentada y estudiada[37], le lleva a pensar que es la

[33] Eusebii Hieronymi, Sancti, *Liber hebraicarum quaestionum in Genesim,* PL, 23, col. 944: «*'Et respexit Deus super Abel, et super munera ejus: super Cain [...] non respexit [...]'. Unde scire poterat Cain, quod fratris munera suscepisset Deus, et sua repudiasset: nisi illa interpretatio vera est, quam Theodotion posuit: 'Et inflammavit Dominus super Abel, et super sacrificium ejus: super Cain vero, et super sacrificium ejus non inflammavit'*».

[34] Ver PL, 14, col. 317.

[35] Frecuentemente se encuentra en los Padres la interpretación de la figura de Abel como prototipo de Cristo, de la de Caín como prototipo del pueblo judío que traicionó al Salvador.

[36] Lapide, *Commentaria in Pentateuchum,* p. 92.

[37] Ver Pont, 1997. Este autor redacta un elenco exhaustivo de los pasajes que Quevedo toma de las obras del Santo, cotejándolos con los originales; curiosamente no hace mención de la circunstancia de que el pasaje del sermón sobre la envidia, que don Francisco retoma o parafrasea por lo menos en cuatro o cinco lugares de su obra en prosa, también figura como epígrafe de nuestro soneto.

envidia el motor fundamental del crimen de Caín: envidia que, nacida en el corazón del primogénito a causa de la diferente y mejor calidad de la ofrenda de Abel y, consecuentemente, a causa de la opuesta actitud manifestada por el Señor, le inducirá a invitar, con un engaño, a su hermano para que salga con él al campo y a quitarle la vida. Hago notar que al subrayar el peso de la autoridad de Crisólogo, nos colocamos en el corazón mismo del soneto T XIX –el tema de la envidia–, como por otra parte lo dejaba prever la primera parte del epígrafe.

Dicho esto, daremos un paso hacia adelante en la vertiente iconográfica de nuestra encuesta, cuando nos interroguemos sobre las opiniones que mantuvieron los exegetas a propósito de la señal mediante la cual el Señor manifestó a Abel su agradecimiento y a Caín su desagrado. Cornelius a Lapide se refiere con estas palabras a la opinión comúnmente aceptada (la influencia de la versión aludida de Theodocio es evidente):

> *Quaeres quo signo declararit Deus sibi placere oblationes Abelis, non autem Cain? Respondeo, communiter tradunt Padres, Deum id igne de coelo misso in sacrificium Abelis, non autem Caini declarasse: ignem enim hunc combussisse et consumpsisse sacrificium Abelis, Caini vero intactum reliquisse*[38].

Ahora bien, es imposible que Quevedo no conociera –puesto que la encontraba en todas las fuentes que manejaba– esta interpretación corriente de la señal del agradecimiento divino. Lo que sin embargo le sucedió fue incurrir en un descuido, explicable por su gran cultura iconográfica sobre temas bíblicos y, en el caso del que vamos a hablar, por haberse fijado en otra representación figurativa, igualmente difundida, de la aceptación divina: no la de un fuego caído del cielo para quemar o no quemar las ofrendas, sino la del humo del sacrificio subiendo o no subiendo derecho hacia arriba. El Padre Pineda le echó agriamente en cara esta desviación de la exégesis que se consideraba más autorizada, con el resultado de ofrecerle a él la oportunidad de redactar, en un tono entre agresivo y burlón, su extraordinaria *Respuesta* y a nosotros la de poder empeñarnos en un ejercicio de mayéutica apto a orientarnos en el laberinto de las opciones, en parte contradictorias, en que se movía Quevedo.

En el primer capítulo de la Primera Parte de la *Política de Dios,* en efecto, al plantear el tema de la «envidia de la privanza» –otra vez nos tropezamos con la envidia–, es decir de la inquina a la que se expone el que quiere privar, o sea dominar la voluntad de su señor, se le había ocurrido a don Francisco citar, como primer ejemplo en absoluto de las culpables consecuencias de un mal

[38] Lapide, *Commentaria in Pentateuchum,* p. 92.

entendido deseo de privanza, la rivalidad de Caín hacia Abel respecto a la especial relación de este con Dios. Y se había expresado de la manera siguiente:

> Vio Caín que iba a Dios más derecho el humo de la ofrenda de Abel que el de la suya; pareciole hacía Dios mejor acogida a su sacrificio: sacó su hermano al campo, y quitole la vida. Pues si la ambición de los que quieren privar es tan facinorosa y desenfrenada, que aun advertida por Dios hizo tal insulto, ¿que deben temer los Príncipes de la tierra?[39]

Pineda no vacila, según el propio Quevedo nos refiere, en afirmar que el escritor «engáñase en lo que supone» acerca de la señal del favor divino, acusándole de hacer más caso de la «invención o dibujo o imaginación de pintores, que no pudieron declarar o diseñar de otra suerte la aceptación de un sacrificio» que de la interpretación más correcta y corriente entre los Padres, que resume así:

> La verdadera señal en que conviene la común de los sagrados expositores es haber descendido sagrado fuego del cielo, que consumió el sacrificio de Abel y no tocado [...] el de Caín[40].

No pudiendo negar la evidencia, no le queda más remedio a don Francisco que tratar de poner a su adversario entre la espada y la pared disponiendo su defensa según varias líneas de contraataque. Por lo que concierne a la exégesis bíblica, en primer lugar, son igualmente desprovistas de apoyo en la Sagrada Escritura, argumenta nuestro autor, tanto la visión del humo subiendo hacia el cielo, como la contraria de un fuego descendiendo desde arriba. No resiste por otro lado a la tentación de justificar su preferencia por la imagen del humo que sube, apelando a una autoridad prestigiosa, aunque la utiliza con una pizca de mala fe, puesto que en páginas anteriores había tomado de ella sus distancias. Volviendo a referirse a lo de marras, escribe en efecto:

> «Vio Caín que iba a Dios más derecho el humo [...]». En estas palabras trasladé lo que Theodocio dijo *Inflammavit.* Y la Vulgata *Respexit* [...]. Eso [es decir las dos traducciones] admite la palabra hebrea[41].

[39] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, p. 44.

[40] Quevedo, «Respuesta al Padre Pineda», *Obras completas,* ed. Buendía, p. 430.

[41] Quevedo, *Obras completas,* ed. Buendía, p. 435. Sin embargo, anteriormente había dicho, fundado en la autoridad del poco conocido comentarista Agostino da Gubbio (Augustino Eugubino), algo muy distinto: «Quede asentado que Theodocion volvió la palabra [hebrea] *mido* [...] *inflammavit,* sin que tal significase» (Ver Quevedo, *Obras completas,* ed. Buendía, p. 432).

En todo caso, y en resumidas cuentas:

> el texto sagrado no dice de fuego que bajó, ni dice de humo que subió; solo dice que [Abel] murió. Y así lo que vuestra paternidad dice del fuego ha de ser declaración piadosa de los Padres y digna de gran veneración en los santos; mas en el texto no hay tal memoria[42].

Pero su principal línea de contraataque consiste en sugerir la tesis de que hay que dejarle un cierto margen de libertad a la transposición iconográfica de los asuntos bíblicos, con tal que se respete, naturalmente, su mensaje fundamental. Quevedo formula de entrada una premisa de carácter doctrinal, según la cual «permite la Iglesia para la representación ocular el diseño del humo, y así se estampa en todas [hay que sobreentender: 'pinturas', o algo parecido] [...], sin dejarlo al arbitrio y invención de los pintores». Si la autoridad de la Iglesia ha respaldado y justificado durante siglos interpretaciones iconográficas diversas, debería resultar obvio deducir de ello un igual respaldo doctrinal en lo que a las correspondientes imágenes literarias se refiere; pero nuestro polemista ha decidido acorralar a su contrincante, desafiándolo en su mismo terreno:

> Digo que esta razón del humo no es solo pintura e invención y arbitrio; es opinión y tiene sus fundamentos que en las Sagradas Letras lo dispusiera[43].

Aunque se trate de otra afirmación marcada por algo más que una pizca de mala fe, es el punto fundamental del razonamiento de don Francisco: lo que pretende demostrar a continuación —y piensa conseguirlo por medio de una tan imponente como indigesta acumulación de *auctoritates,* sagradas y profanas, que abarca desde el *Cántico de los Cánticos* hasta las *Antiquitates* de Flavio Josefo, y se extiende a lo largo de muchos párrafos— es que tanto la Escritura como las fuentes históricas están de acuerdo en que los pueblos antiguos consideraban señal de aceptación divina la del humo de los sacrificios subiendo derecho hacia el cielo. Naturalmente ninguna autoridad aduce nuestro autor, ni hubiera podido aducirla, para comprobar que la circunstancia también se hubiese producido en el caso de Abel y Caín; lo que viene arreglando no es una demostración fundada en bases lógicas o filológicas, sino al contrario una petición de principio: el principio de la relativa libertad que hay que concederle al creador, cuando se trate de puntos opinables o explicables por analogía. La conclusión de la

[42] Quevedo, *Obras completas,* ed. Buendía, p. 432.
[43] Quevedo, *Obras completas,* ed. Buendía, p. 433.

larga autodefensa, en la que otra vez se mezclan burlas y veras, líneas de ataque y líneas de defensa, no tardará en llegar:

> De manera que vuestra paternidad me acusa de lo que no digo, cita lo que no viene a propósito [...], ahúmame el estilo por si el hollín escureciese lo que yo hablé con algún aseo [...]. Yo no mentí ni dije que era esta la señal; ni hablé solo por la autoridad de la estampa, pudiendo[44].

Creo que el somero análisis de un texto tan rico en sutilezas y humor como la *Respuesta al Padre Pineda,* al entregarnos por un lado la imagen de un Quevedo exegeta algo tramposo (y por sus buenas razones) de la Escritura, pone por el otro al descubierto –lo que mucho nos importa destacar en la perspectiva aquí adoptada– sus profundos conocimientos en el campo de la iconografía bíblica y también su gran sensibilidad ante los problemas que plantea al artista –tanto literario como figurativo– el careo con la palabra revelada[45].

[44] Quevedo, *Obras completas,* ed. Buendía, pp. 435-36.

[45] Aunque desde una perspectiva algo distinta, y con propósitos de alcance más general, Nider, 1995, pp. 209-13, expresa persuasivas consideraciones tanto en torno a la reelaboración personal a la que Quevedo somete las fuentes bíblicas como a la importancia que asumen para él las imágenes plásticas en la construcción del discurso literario.

Bibliografía

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

Astr., Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.

Aut., Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Biblia Sacra, Hebraice, Chaldaice, Graece, et Latine, praef. B. Ariae Montani, Antuerpiae, Christoph. Plantinus excudebat, 1569-1572, 8 vols.

BL, Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Chrysologi, S. P., *Collectio sermonum a Felice Episcopo parata* [...], ed. A. Olivar, «Corpus Christianorum. Series Latina», núm. 24, Turnholti, Typographi Brepols editores pontificii, 1975.

Cursor Mundi. A Northumbrian Poem of the XIVth Century, edited from BM Ms. Cotton Vespasian A III, ed. R. Morris, London-New York-Toronto, Oxford University Press, 1961.

Dassmann, E., (ed.), *Reallexicon für Antike und Christentum. Sachwörterbuch zur Auseinandersetzung des Christentums mit der antiken Welt,* Stuttgart, Anton Hiersemann, 2001, vol. 19.

Díaz Padrón, M., *El siglo de Rubens en el Museo del Prado. Catálogo razonado de pintura flamenca del siglo XVII,* Barcelona, Editorial Prensa Ibérica, 1995.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Emerson, O. F., «Legends of Cain, especially in Old and Middle English», *Publications of the Modern Language Association of America,* 21, 1906, pp. 831-929.

Friedländer, M. J., *Early Netherlandish Painting,* I, *The Van Eycks-Petrus Christus,* intr. E. Panofski, Leyden-Brussels, A. W. Sijthoff-Éditions de la Connaissance, 1967.

Grimaldi, F., *Le porte della basilica lauretana. Teologia della salvezza,* Loreto, Delegazione pontificia per il Santuario della Santa Casa di Loreto, 1998.

Gudiel, J., *Compendio de algunas historias de España, donde se tratan muchas antigüedades dignas de memoria,* Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1577.

Henderson, G., «Cain's Jaw-bone», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 24, 1-2, 1961, pp. 108-14.

Ibáñez Arana, A., «La narración de Caín y Abel en *Gen.,* 4, 2-16», *Scriptorium Victoriense,* 11, 1964, pp. 281-319.

Isla, J. F. de, *Fray Gerundio de Campazas,* ed. R. P. Sebold, Madrid, Espasa-Calpe, 1960-1963, 3 vols.

Janer, Quevedo, F. de, *Obras. Poesías,* ed. F. Janer, Madrid, Atlas, 1953, BAE, núm. 69.

Lapide, C. a, *Commentaria in Pentateuchum Mosis, auctore R. P. Cornelio Cornelii a Lapide e Societate Iesu [...],* Antuerpiae, apud Henricum et Cornel. Verdussen, 1697.

Llosa Sanz, A., «Literatura y sociedad en algunos villancicos del siglo XVII», *Espéculo. Revista de estudios literarios,* 7, 19, 2001-2002, pp. 1-26.

Michel, P. H., «L'iconographie de Caïn et Abel», *Cahiers de civilisation médiévale,* 1, 1958, pp. 194-99.

Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus [...] Series latina in qua prodeunt Patres, Doctores scriptoresque Ecclesiae latinae a Tertulliano ad Innocentium III,* Parisiis, Garnier Fratres, 1841-1969.

Museo del Prado. Inventario general de pinturas, I. La Colección real, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

Nider, V., «El diseño retórico de la prosa religiosa de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* ed. S. Fernández Mosquera, Santiago, Universidad de Santiago, 1995, pp. 207-24.

PL, Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus [...] Series latina in qua prodeunt Patres, Doctores scriptoresque Ecclesiae latinae a Tertulliano ad Innocentium III,* Parisiis, Garnier Fratres, 1841-1969.

Pont, A. R., *Pedro Crisólogo en Francisco de Quevedo,* ed. F. Yus Ramos, Alicante, Universidad de Alicante, 1997.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón llamado don Pablos, ejemplo de vagabundos y espejo de tacaños,* ed. I. Arellano Ayuso, Madrid, Espasa-Calpe, 1997.

Quevedo, F. de, *Las Tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español,* ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, [Imprenta real, 1670], Edaf, 1999.

Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1992.

Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1952.

Quevedo, F. de, *Obras, Poesías,* ed. F. Janer, Madrid, Atlas, 1953, BAE, núm. 69.

Quevedo, F. de, *Poemas escogidos,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1972.

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

Quevedo, F. de, *Política de Dios. Govierno de Christo,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.

Réau, L., *Iconographie de l'art chrétien,* Paris, P.U.F., 1956.

T, Quevedo y Villegas, F. de, *Las Tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español,* ed. F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago, Madrid, Edaf, 1999.

The N-Town Play. Cotton Ms. Vespasian D. 8, ed. S. Spector, Oxford, Oxford University Press, 1991.

The Towneley Plays, ed. M. Stevens y A. C. Cawley, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Valdivielso, J. de, *Doze Actos Sacramentales y dos comedias divinas,* Toledo, Iuan Ruyz, 1622.

Woodhouse, W., «La quijada que cuentan los morenos», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 31, 1982, pp. 296-301.

Apéndice. Ilustraciones

Lámina 1. *Aelfric's Paraphrase of the Pentateuch and Joshua* (Ms. Cotton del B. M., Claudius B iv, fol. 8v).

Lámina 2. Hubert y Johannes Van Eyck, *Retablo de Gante llamado del Cordero místico,* (detalle) Catedral de San Bavón.

Lámina 3. Hubert y Johannes Van Eyck, *Retablo de Gante llamado del Cordero místico,* (detalle) Catedral de San Bavón.

Lámina 4. Miniatura de la Biblia de los Duques de Alba.
Palacio de Liria de Madrid.

Lámina 5. Michel Coxcie, *La muerte de Abel,* Museo del Prado.

Lámina 6. Grabado de la Biblia de Lübeck (1494)
Caín y Abel.

«"Estos que…"»: écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad

Inmaculada Medina Barco
Universidad de Navarra

A mi querida abuela Encarna.

1. Una función principal de la intención satírica de Quevedo es desenmascarar la falsedad de la figura. Esta propuesta, –el destape de un fraude social–, por medio de la dicotomía apariencia / esencia, es el fundamento del observador satírico de cada retrato pictórico de los poemas números 630, 631, 632, 633 y 634 en la edición de Blecua, que la tradición viene considerando como quevedianos[1]. Este no será el lugar de probar o refutar tal atribución autorial, empresa huera si no contamos con más datos que los presentes, por lo que me limitaré a seguir la herencia crítica que los acoge como quevedianos, en mi empeño por desbrozar sus calidades inventivas, estructurales y compositivas para la resolución satírica.

Astrana Marín, en su edición a las *Obras completas en verso* de Quevedo, incluye un grupo de poemas como *Imitaciones de Marcial*[2], con los textos originales y la versión quevediana –conservados en la Biblioteca Menéndez y Pelayo, Ms. 108, fols. 197-216. Informa Astrana que la serie bajo estudio se encuentra en el mismo manuscrito, ocupa los folios 150-52, y la data de 1610[3].

El repertorio tipológico –sus figuras son un obligado del aceite y potencial cornudo, un pastelero sucio, una dama venal, un viejo teñido y un indigno tabernero–, así como el tratamiento conceptuoso y agudo de su presentación, parecen en principio familiares al universo satírico quevediano y estas pueden ser causas lógicas

[1] *PO,* núms. 630, 631, 632, 633, 634, pp. 607-612.
[2] Ver Quevedo, *Obras completas en verso,* pp. 125-33.
[3] Ver Quevedo, *Obras completas en verso,* pp. 94-96.

de la predicción crítica para la autoría. También es difuso el subtítulo que acredita a Belleau Remy como base histórica de la anécdota de los poemas, que Astrana asocia a Remy Belleau, traductor francés de Anacreonte; leemos que son «Epigramas de Bellau Remi, Francés, a los retratos que hizo Mezoloque, Ferrariense, traducidos en castellano»[4]. Pero una reciente edición de Belleau Remy, no contiene que me conste tales epigramas a los retratos de Mezoloque; es verdad que podría haberse perdido la fuente exacta; también lo es que una lectura de la poesía del autor francés revela el uso de entradas ecfrásticas que nuestra serie reverbera, pero que son tarjetas descriptivas de la época, por lo que la influencia francesa por el momento no trasciende la conjetura. Y la oscurece si se considera la nota de Gallardo de que Bellau Remi y Mezoloque no son más que un malabar anagramático[5]. Quizás estas interferencias han obstado un mayor y merecido escrutinio de la serie[6], que abarco en algunos aspectos.

2. Su invención la marca el discurso doble del cuadro en el cuadro. La figura principal de cada composición está concebida como un retrato pictórico al que se le superimpone un retrato literario que lo comenta por medio de la técnica ecfrástica. Este recurso es también técnica favorita del retorcimiento áureo artístico, como explica Julián Gállego en su libro *El cuadro dentro del cuadro*[7]. Encuentra versiones heterogéneas en la época: el retrato divino en el retrato, el retrato regio en el retrato, el retrato con el retratador, o el cuadro de cuadros, que Gállego denomina *objeto-cuadro*[8] y que amalgama pinturas y retratos variados dentro de un mismo lienzo. Descifrar el aporte del cuadro interior sobre el más amplio, con la frecuente expansión simbólica de aquel sobre este, significaba un incentivo hermenéutico al curioso ingenio barroco, y un útil refuerzo semántico —por correspondencia o disonancia— sobre la pintura global. Los cuadros holandeses del momento, por ejemplo, engarzan en sus pinturas de género frecuentes retratos que aclimatan acogedores interiores y refuerzan la expresión de una burguesía incipiente. En España, el célebre *vendedor de cuadros* de José Antolínez[9], muestra el retrato de un corredor de cuadros que sostiene una pintura devocional de la Virgen de la rosa con el Niño, y otras tantas cuelgan de las paredes de su taller. Otra ins-

[4] *PO,* núm. 630, p. 607.

[5] *PO,* p. 607.

[6] Que afortunadamente cuenta con los estudios de Arellano, 2003, pp. 225 y 255, desde la perspectiva del retrato y la caricatura; y los recientes comentarios de Schwartz, 1986, sobre las influencias epigramistas de la literatura griega en Quevedo.

[7] Ver especialmente Gállego, 1978, cap. 9, «Cuadro, clave del cuadro», pp. 153-74.

[8] Ver Gállego, 1978, p. 135.

[9] Ver la figura 1.

tancia es el retrato anónimo de Carlos II, amparado por múltiples retratos regios genealógicos como apoyo simbólico-figural a una dinastía en ciernes[10]. Un último ejemplo paradigmático lo constituye el cuadro de cuadros que pintó Teniers para el Archiduque Leopoldo Guillermo[11], con retratos de caballeros, damas y ancianos nobles, que podríamos entender como una versión modélica e iconográfica de la satírica y lingüística de nuestra serie.

La actividad descifradora que genera el marco doble tiene también saludable vigencia en el ámbito literario y Quevedo aplica este recurso presentacional en varios ámbitos de la descripción figural. La écfrasis, que entiendo en este contexto como el comentario lingüístico de obras del arte, amalgama necesariamente al marco literario contenedor –en este caso el poético–, y a un marco artístico contenido –cada retrato pictórico que se ubica al principio de las cinco composiciones. Ese intratexto artístico, descrito en sus detalles, aludido, o parafraseado, encuentra acogida en la poesía de Quevedo para la descripción de tapices –como la victoria de Carlos V en Túnez en «Mirábanse de mal ojo»[12], retratos a monarcas –como la escultura del Emperador en «Las selvas hizo navegar el viento»[13], o el retrato de Felipe II en «Apenas os conocía»[14]–, y retratos de oficios y estados de la sociedad áurea española, como cada uno de los epigramas de la subserie. La diferencia la marca la intención contextual y la lectura ecfrástica del locutor poético sobre el cuadro interno, panegírica para la exaltación de las regias efigies, y satírico-burlesca para la denostación de los cinco tipos sociales. La presentación de un sistema de signos –el icónico de los retratos pictóricos– que es descrito y desmantelado por otro –el lingüístico del comentario satírico-burlesco– apunta a una invención sólida destinada a discriminar las apariencias de las esencias por medio de un discurso dual. La idea que posibilita la denuncia se apoya por lo tanto, en la condición de retratos de estos poemas, al permitir un doble discurso en conflicto que da su sentido a la interpretación poética, siempre caricaturesca, de la pretensión ennoblecedora de la pintura.

La discriminación de cada uno de esos dos marcos discursivos, es por lo tanto instrumental para la función denostante, y se consigue por un uso específico de la ilusión plástica y de la demarcación estructural de las pinturas en los poemas. Los retratos pictóricos se distribuyen en anillado analéptico, al inicio de cada composición y en una *conclusio* que los retoma. El resto de cada

[10] Ver la figura 2.
[11] Ver la figura 3.
[12] *PO,* núm. 763, vv. 293-304.
[13] *PO,* núm. 214.
[14] *PO,* núm. 800.

cuerpo poemático funciona como el comentario satírico-burlesco de los mismos.

Ese anillado artístico comienza con una fórmula prefijada que inaugura las composiciones y ubica al cuadro pictórico en el poético. Está formada por deícticos (*este, esta*) + relativo o posesivo (*que, cuya*) + (verbos *videndi* o de ubicación espacial):

Este que, cejijunto y barbinegro

Este, cuya caraza mesurada

Este que veis leonado de cabeza

Esta que está debajo de cortina

Este que veis hinchado como cuero[15].

Tras la introducción ecfrástica se desarrolla la descripción galante de los retratos pictóricos. El obligado del aceite se presenta en pose heroica, «cejijunto», «barbinegro» (v. 1) «y armado» (v. 5). Del pastelero, se enumeran los «trastes de cuerdo y caballero» (v. 5). El viejo aparece teñido y «se perfila» para disimular los años (v. 9), casi como otro irónico viejo áureo, que inmortaliza Jacques Callot junto a un joven trasunto[16], y cuyo perfil coquetea con la presunción de un atuendo noble que, sin embargo, no puede disimular los desvaríos de la edad –penacho mustio, mirada desencantada y barriga prominente, en su serie sobre *La nobleza de Lorena* en la que Callot retrata a nuevos nobles, al igual que Quevedo, con toques de humor y fina ironía, menos ácidos que los del poeta español. De la supuesta dama se citan los aderezos de cualquier cuadro de la época: hermosura y gravedad (vv. 3-4), indumento («saya azul entera», v. 5), joyas («de diamantes empedrada», v. 7) y perrillo faldero (v. 10); casi como la renacentista *Dama con perrito* de Jacopo Pontormo[17], aunque con sinuosas variaciones que luego comento. Del tabernero se destacan la presunción («hinchado como cuero», v. 1) y el mobiliario noble que lo acompaña («bufete», v. 2), muy al modo en que describiera Vicente Carducho la nueva práctica social de los afanados en aparentar nobleza por medio de sus retratos:

> Yo he visto retratados a hombres y mujeres muy ordinarios y de oficios mecánicos (aunque ricos) arrimados a un bufete o silla debajo de cortina, con la gravedad de traje y apostura que se debe a los reyes y grandes señores[18].

[15] *PO,* núms. 630, 631, 632, 633 y 634, v. 1, respectivamente.
[16] Ver la figura 4.
[17] Ver la figura 5.
[18] Ver Pérez, 2000, p. 57.

Solo al final de los poemas se vuelven a retomar los cuadros del arte por medio de la marcación elocutiva y ecfrástica:

> Mandose retratar hecho un Aquiles,
>
> Mandose retratar: ved con cuidado
>
> Retratose, y ha sido
>
> Y esto que veis pintado aquí y postizo,
>
> Retratose con calza y gorra y bota[19].

El uso consciente de la tópica ecfrástica, así como esta ubicación estructural estratégica de las pinturas, en el *exordio* descriptivo inicial y en la *conclusio* de su macroestructura, denota la voluntad de diferenciar a cada cuadro del arte dentro de cada cuadro poético. Estamos por lo tanto, ante un planteamiento satírico que busca las mejores competencias para la claridad del objeto que presenta y denosta. Esta disposición en broche genera la impresión oval o circular del objeto de arte incrustado en el marco lírico. Emilie Bergmann ha señalado la circularidad como rasgo de brillantes écfrases de la literatura española barroca[20]; la invención quevediana modela esa sensación circular del cuadro artístico, no ya por la más común mención directa a sus formas, sino por una maniobra de fijación ecfrástica y estructural que pone ante los ojos cada una de las cinco pinturas a modo de genial trampantojo lingüístico diferenciado del marco poético global.

Mezclar voces como trampantojo con fraseología retórica para la expresión de la *evidentia* descriptiva –el clásico *ante oculos ponere*–, es hacer confluir los campos del arte y la retórica; algo no solo válido sino quintaesencial en el diseño de los cinco textos. La misma entrada «Este / Esta que (veis)» constituye en el Renacimiento y el Siglo de Oro europeo una etiqueta reconocida para ejercer la función señalativa de retratos, tanto en arte como en literatura.

Hans Holbein por ejemplo, tiene un *Retrato del mercader Gisze*[21] con su característica penetración psicológica. Lo que cuelga de la pared del fondo es la leyenda latina: «Lo que aquí ves, reproduce los rasgos y la imagen de Georg; así son sus vivos ojos, así la forma de sus mejillas. A la edad de treinta y cuatro años, año

[19] *PO,* núm. 630, v. 19; núm. 631, v. 25; núm. 632, v. 25; núm. 633, v. 58; núm. 634, v. 29, respectivamente.

[20] Sobre todo en sus estudios de Lope de Vega y Góngora. Ver Bergmann, 1979, p. 10, donde la autora afirma que «Literature is "discretely linear", yet it can achieve spatial form through circular repetitiveness, even when the appearance of the object described is not circular»

[21] Ver la figura 6.

del señor 1532»[22]. La fórmula es también tarjeta retórica. Así el célebre retrato de Cervantes en el prólogo de las *Novelas ejemplares,* comienza con la leyenda deíctica, «poniendo debajo del retrato: "Este que véis aquí"»[23]. López de Zárate emplea idéntica etiqueta para el retrato de Felipe IV, «Este que ves, de acero el pecho armado»[24]. También Góngora tiene un soneto «para un retrato de don Juan de Acuña, presidente de Castilla», que comienza «Este, que en traje lo admiráis togado»[25]. Y el soneto de Sor Juana puede ser una última instancia que «Procura desmentir los elogios que a un retrato de la poetisa inscribió la verdad, que llama pasión», y se inicia con el señero comienzo ecfrástico:

Este, que ves, engaño colorido,
que del arte ostentando los primores,
con falsos silogismos de colores
es cauteloso engaño del sentido;
este, en quien la lisonja ha pretendido
excusar de los años los horrores,
y venciendo del tiempo los rigores,
triunfar de la vejez y del olvido,
es un vano artificio del cuidado,
es una flor al viento delicada,
es un resguardo inútil para el hado;
es una necia diligencia errada,
es un afán caduco y, bien mirado,
es cadáver, es polvo, es sombra, es nada[26].

Por lo tanto, la formulilla señalativa prolifera en los circuitos retratísticos del arte y de la literatura para la introducción de la persona. Su primer eco retórico sin embargo, hay que buscarlo en la écfrasis epigramática clásica. Como ha referido Lía Schwartz, los epigramas de la *Antología griega* son una primera fuente para Quevedo, y los de Marcial a veces funcionaron como intermediarios. Los cinco de la serie, constituyen versiones satíricas de epigramas ecfrásticos griegos, como ha revisado la estudiosa[27]. En efecto, un rastreo por el corpus de la *Antología griega*[28] deja constancia de la frecuencia del motivo de la écfrasis escultórica y en menos instancias, de la pictórica[29]. Son textos en su mayoría pensados como

[22] En la traducción de José García. Ver Schneider, 2002, p. 8.
[23] Cervantes, *Novelas ejemplares,* ed. Sieber, vol. 1, pp. 50-51.
[24] Para más detalles sobre sus *topoi* ecfrásticos ver Bergmann, 1979, p. 199.
[25] Ver Góngora, *Obras completas,* núm. 252, v. 1.
[26] Ver Juana Inés de la Cruz, *Poesía lírica,* p. 253
[27] Ver Schwartz, 1986.
[28] Ver Lasso, 1884.
[29] La compilación de Lasso, 1884, (señalo los casos de écfrasis pictórica) incluye el motivo en autores varios como Simónides (pp. 39, 42), Anacreonte (p. 48), Xenócrates (p. 55), Lucilio (p. 84: «A un pintor»), Antipater (pp. 108, 109),

inscripciones que se colocaban debajo de estatuas, y poemillas que juzgan buenos y malos retratos. Quevedo conocía el uso temático, por el goteo de textos griegos que se transmitieron en los ciclos de Agatías y Meleagro y que llegaron al circuito áureo español en su versión reducida de la *Antología planudea,* como comenta González de Salas[30].

3. El molde de la cabecera inicial de cada poema, que supone el primer movimiento estructural para el descabale figural, remite sin embargo a un molde epigramático específico de Marcial. Se trata de un argumento estructural del epigramista latino para el destape sorpresivo y mordaz de tipos fraudulentos. Este molde debió interesar a Quevedo porque articula la bifurcación semántica apariencia / esencia en la persona, y habrá de incorporarse por lo tanto, al nutrido estudio de influencias del autor latino en el áureo.

Marcial tiene un repertorio de epigramas que incluye *descriptiones locorum* (4, 42: el Vesubio; 12, 31: la hacienda regalo de Marcela), *descriptiones rerum* (7, 19: un trozo de madera), de las cuales una es una écfrasis escultórica (9, 43: una imagen de Hércules); y, las directamente relacionadas con nuestro conjunto, *descriptiones personarum,* que semantizan en la estructura profunda, que el personaje descrito *no es* digno / noble, como parece, *sino que* es de condición, maneras, u origen innoble. A nivel de superficie se materializa por medio de expresiones variables, del tipo:

– Este que ves aquí / Porque [*Quod*] lo veas aquí
– *Hic quem videtis / Hunc, quem saepe vides...*
– No es... , sino que es...
– *non est* [...] - *sed* [...], / *est...*

En su análisis de la tradición clásica, Dulce Estefanía –y Siedschlag con anterioridad–, reconoce que «la forma que presentan los epigramistas griegos y el poeta latino es la misma», y:

> Solo admite como novedad en Marcial, desde el punto de vista de la forma, el tipo de epigrama *quod-non-sed:*
>
> *Raptus abit media quod ad aethera taurus harena,*
> *non fuit hoc artis, sed pietatis opus*[31]

Cometas (p. 124), Agatías (p. 137), Leonidas (p. 149: «El retrato de Monodoto», p. 150: «Un buen retrato»), Sátiro (p. 153), Barbucalo (p. 162: «A un mal retrato de Sócrates»), Teócrito (pp. 165, 166, 167).

[30] Para detalles de la transmisión textual ver Crosby, 1966, y Schwartz, 1999.

[31] Ver Marcial, *Epigramas completos,* pp. 25-26.

Una lectura de la obra epigramática de Marcial revela que el autor emplea esa tipología estructural en al menos ocho poemas descriptivos de personas, y aprovecha el envés epigramático de la punta para fracturar las expectativas de dignidad con que se las ha descrito. Numero y señalo esa estructura semántica en los ocho epigramas, siguiendo marbetes argumentales básicos: 1, 24: «No es hombre venerable, sino casada mujer»; 2, 11: «Selio no es un pobre desdichado, sino un indigno casado»; 2, 29: «Este que aparece como senador, no es sino esclavo»; 3, 57: «No es gobernador / príncipe, sino un empeñado»; 4, 53: «No es un pío anciano, ni un cínico; es un perro»; 5, 51: «No es un hombre grave, sino un grosero»; 8, 59: «No es un tuerto, es un ladrón»; 12, 38: «No es un don Juan, es un impotente».

La cabecera artística de los cinco epigramas quevedianos tematizan idéntica moción descubridora. El número 630 propone que el personaje «cejijunto y barbinegro» (v. 1) de presencia heroica, «no es» un valiente famoso, «es un hombre casado» (v. 10) y potencial cornudo, «según las cosas van del casamiento» (v. 12) «hoy en España» (v. 11); en el número 631: este no es noble, según dictan sus «trastes de cuerdo y caballero» (v. 5), sino un sucio pastelero; 632: este que se tiñe para aparentar juventud, «leonado de cabeza, / negro de barba y rojo de mostachos» (vv. 1-2), «es un puto viejo» (v. 13); 633: esta de «rostro severo, / hermosa y grave» (v. 3-4) no es dama de corte, sino «cotorrera» (vv. 13-14); por último, el número 634: este que se hace retratar cual noble «descansando la mano en un bufete» (vv. 1-2), es un «indigno botero» (v. 4).

Los temas predicen correspondencias: viejos mezquinos (Marcial 4, 53 - Quevedo, núm. 632), falsa élite / nobleza (Marcial 2, 29 / 3, 57 - Quevedo, núms. 631, 633, 634), casados ceñudos (Marcial 1, 24 / 2, 11 - Quevedo, núm. 630), ladrones (Marcial 8, 59 - Quevedo, núm. 634), con variaciones inevitables producidas por los distintos contextos histórico-descriptivos.

Esa microestructura inicial quevediana manifiesta la herencia latina, al presentar dos partes claras en ambos autores[32]:

1. *Descriptio* que dignifica a la persona. Incluye:
1.1. Introducción de los *topoi* ecfrásticos para señalar a la figura. Corresponde a: «Este que veis / (Porque así lo veis)».
1. 2. *Descriptio* física dignificante de la persona por medio de la enumeración atributiva.

[32] Me centro en este tipo de epigramas exclusivamente por lo que no entraré en el complicado debate sobre la estructura doble o tripartita de los epigramas de Marcial. Para estas cuestiones ver Marcial, *Epigramas completos,* ed. Estefanía, pp. 24-31.

2. *Conclusio.* Contrapunto conclusivo sentencioso o mordaz de esa apariencia, que se delata engañosa por medio del destape satírico. Corresponde a: «*No es..., sino que es... / es...*».

Los ejemplos de Marcial, 4, 53 y Quevedo, poema 632, sobre viejos miserables, muestran el paradigma:

Marcial, 4, 53:

[1. 1] [*quod*] A este que ves muchas veces dentro del santuario de nuestra Minerva, y dentro del recinto del templo nuevo, Cosmo,

[1. 2] ese anciano con el báculo y la alforja, que presenta erizada su cabellera blanca y sucia, y lleva caída sobre el pecho su barba sórdida y aparece envuelto en una capa burda con la que se acuesta en su miserable catre, a quien la turba al pasar le da los alimentos que él pide como con ladridos, piensas que es un cínico, engañado por la imagen fingida,

[2] [*non sed*] no es un cínico, Cosmo, ¿pues qué es? Es un perro[33].

Quevedo, en el número 632:

[1.1] [*quod*] Este que veis leonado de cabeza,
[1.2] negro de barba y rojo de mostachos,
de quien se están riendo los muchachos
y la Naturaleza;
este que con engaños
quiere hacer recular atrás los años
y volverse al nacer por donde vino
u trampear al Tiempo su camino;
este que se perfila,
y por no parecer viejo escudero,
quiere que demos crédito al tintero
y que se le neguemos a la pila;
[2][*non sed*]este es un puto viejo,
dícelo así su potra y su pellejo;
que aunque viviera solamente un día,
viviera mucho más que merecía[34].

1.1. Marcial y Quevedo emplean los mismos elementos señalativos para introducir al personaje, que son: demostrativo con función deíctica o señalativa del sujeto (*hic, ille, hunc*) + pronombre relativo o posesivo (*qui, quae, quod, cuius, quem*) + verbos *videndi*

[33] Es la traducción de Guillén, en Marcial, *Epigramas,* p. 178. El original: «*Hunc, quem saepe vides intra penetralia nostrae / Pallados et templi limina, Cosme, novi / cum baculo peraque senem, cui cana putrisque / stat coma et in pectus sordida barba cadit, / cerea quem nudi tegit uxor abolla grabati, / cui dat latratos obvia turba cibos, / esse putas Cynicum deceptus imagina ficta: / non est hic Cynicus, Cosme: quid ergo? canis*».

[34] *PO,* núm. 632, vv. 1-16.

(*vides, ascipis*...) + descripción, predominantemente física de la apariencia de la figura, que separa al sujeto sintáctico del verbo, por medio de un hipérbaton característico.

El modelo latino del inicio ecfrástico –más flexible–, se lee a veces casi literalmente en el quevediano, sistematizado por medio de la entrada comentada, *Este / Esta que (veis / está)*:

Hic quem videtis gressibus vagis lentum.

Hunc, quem saepe vides intra penetralia nostrae.

Hic, qui libellis praegravem gerit laevam.

1.2. La sección descriptiva de los personajes es predominantemente física y se articula por medio de la subordinación, la yuxtaposición y la complementación adjetival, o por la mención atributiva de objetos que portan o caracterizan a los sujetos. Marcial, 2, 11:

> Rufo, si tú ves a Selio [1.2] [con la frente anublada; si tú lo ves traspasar ya muy tarde el umbral de su casa; si su rostro inexpresivo manifiesta algún sentimiento lúgubre; si su nariz se alarga casi hasta tocar el suelo; si su diestra golpea el pecho y revuelve su cabellera].

El poema número 630 de Quevedo, también desenmascara a un casado lóbrego. La *descriptio* destaca una heroicidad ambigua, vv. 1-5:

> Este que, [1. 2] [cejijunto y barbinegro,
> cornudo de mostachos,
> lóbrego de color y anochecido,
> hace cara de suegro
> y, armado, está pisando los penachos,]

Esta sección descriptiva tiende a articularse por las repeticiones anafóricas de relativo o posesivo. En la fuente latina son series como *cum - cui - cui*...[35] / *cuius - cuius*[36], *qui - qui*[37], o *quod - quod - quod - quod*, en 2, 11:

> *Quod fronte Selium nubila vides, Rufe,*
> *[1. 2] [*quod *ambulator porticum terit seram,*
> *lugubre quiddam quod tacet piger vultus,*
> quod *paene terram nasus indecens tangit,*

[35] Ver por ejemplo 4, 53.
[36] Ver por ejemplo 2, 29.
[37] Ver 5, 51.

quod *dextra pectus pulsat et coman vellit:]*
non ille amici fata luget aut fratris[38].

En Quevedo también encontramos posesivos –«Este, cuya caraza mesurada» [pastelero]– y relativos –«Este que, cejijunto y barbinegro» [obligado], «Este que veis hinchado como cuero» [tabernero]–, que pueden constituir series anafóricas, como la del *exordio* al viejo tintado –*Este que..., este que..., este que*[39]–, o la de la dama:

Esta que está debajo de cortina,
[1.2] [como si fuera tienda de barbero,
que con rostro severo,
hermosa y grave, a todos amohína;
esta que con la saya azul entera
cubre la negra honra decentada;
aquesta, de diamantes empedrada,
por de dentro más blanda que la cera;
esta que se entretiene
con el perro de falda que allí tiene,
siendo sus faldas tales de ruïnes
que aun no la guardarán treinta mastines] [40].

2. El envés contrapuntístico constituye la fase descubridora del fraude figural previo. Tiene varias formas de explicitación estructural, pero tiende a articularse por la frecuencia rítmica de las cópulas y las negaciones, que invierten la apariencia elogiosa anterior. En Marcial encontramos *non*[41]*; nolito, nupsit*[42]*; nec, si nihil*[43]*;* el miserable viejo *non est hic Cynicus, Cosme: quid ergo? canis*[44]; o *non...nihil* para el casado lóbrego de 2, 11:

non ille amici fata luget aut fratris,
uterque natus vivit et precor vivat,
salva est et uxor sarcinaeque servique,
nihil colonus vilicusque decoxit.
maeroris igitur causa quae? domi cenat.

[38] Ver Marcial, *Epigramas,* ed. Guillén, p. 103: «Rufo, si tú ves a Selio con la frente anublada; si tú lo ves traspasar ya muy tarde el umbral de su casa; si su rostro inexpresivo manifiesta algún sentimiento lúgubre; si su nariz se alarga casi hasta tocar el suelo; si su diestra golpea el pecho y revuelve su cabellera, no llora él la muerte de un amigo o de un hermano».
[39] *PO,* núm. 632, vv. 1, 5, 9, 13.
[40] *PO,* núm. 633, vv. 1-12.
[41] Ver 2, 29.
[42] Ver 3, 24.
[43] Ver 8, 59.
[44] Ver Marcial, *Epigramas,* ed. Guillén, p. 178: «No es un cínico, Cosmo, ¿pues qué es? Es un perro».

Quevedo fija la pauta descubridora mediante la expresión *(no) ser + definición del bajo oficio / vicio moral del personaje:*

Es un hombre casado [...]
fue pastelero
este es un puto viejo,
esta fue cotorrera
siendo indigno botero[45].

El número 630 sobre el casado lóbrego muestra el uso de negaciones y cópulas seriadas como las del modelo latino:

Este que, cejijunto y barbinegro,
cornudo de mostachos,
lóbrego de color y anochecido,
hace cara de suegro
y, armado, está pisando los penachos,
[2] [*no es* Romero el temido,
Paredes el famoso,
Urbina, *ni* Navarro el belicoso,
ni es capitán, *ni* alférez, *ni* soldado.
Es un hombre casado
con hermosa mujer: que hoy en España,
según las cosas van del casamiento,
casarse fue notable atrevimiento,
y no ahorcarse luego, grande hazaña.]

4. El discurso doble en disensión, que se ha señalado como el argumento inventivo y microestructural de la serie, es también su argumento compositivo global.

Interesa observar que el comentario poético de retratos artísticos en la literatura áurea se ajusta con frecuencia al soneto, como atestiguan los ejemplos de Góngora y Sor Juana, antes citados; es curiosa la correspondencia estructural del poema «Este que ves engaño colorido» de Sor Juana, con la cabecera ecfrástica quevediana y con el precedente de Marcial, para semantizar un modo de fraude de la persona. Pero mientras en la autora se ajusta al reducido cuerpo del soneto, en sintonía con la brevedad epigramática de la écfrasis clásica, Quevedo amplifica la fuente, y expande la cabecera ecfrástica inicial, para el desarrollo de un argumento compositivo expansivo, que desmantele los retratos pictóricos.

Como ya dijera Martínez Arancón, «la traducción en Quevedo no es un simple pretexto», ni el traslado fiel del modelo; se trata

[45] *PO,* núms. 630, 631, 632, 633 y 634, vv. 10, 6, 13, 13 y 4, respectivamente.

«de escribir, sobre su tema y estructura, uno nuevo e inequívocamente suyo»[46]. En el subgrupo, se intensifica el designio satírico desmantelador de la cabecera epigramática por medio de un ejercicio de *amplificatio* sobre su base, que desmonta los retratos pictóricos de esa microestructura inicial por medio de los retratos literarios que abarcan todo el poema. Estamos ante un urdido argumento, esta vez de la macroestructura, que contesta la falacia de los retratos artísticos por medio de los retratos retóricos.

Es verdad que la amplificación epigramática para la disposición de argumentos descriptivos recuerda a Estacio, que constituye un reconocido modelo ecfrástico para Quevedo. En sus *Silvae,* que generalmente se analizan en comparación con las silvas quevedianas, se encuentran sin embargo tres poemas (II, 3, 4, 5) expandidos sobre la base del epigrama con propósitos descriptivos, como los de nuestro autor. Constituyen descripciones de lugar: el árbol en la hacienda de Melior; y descripciones de animales: el papagayo de Melior y el león del anfiteatro. El mismo Estacio comenta a su amigo y destinatario en la dedicatoria al libro II que estas composiciones son «*leves libellos quasi epigrammatis loco scriptos*»[47].

Aunque aplica identificar la correspondencia, el subgrupo satírico quevediano parece fraguar destinos particulares para quebrar la realidad retratística del espejo artístico por medio del reflejo disonante de los retratos retóricos. Por ello, al fingimiento galante de los cinco retratos pintados se le superimpone el esqueleto subyacente de sus retratos retóricos, desarrollados a lo largo de cada poema por medio de los tres *loci* principales para la descripción de personas:

1. prosopografía, + (etopeya), + 2. pragmatografía

Como ha explicado Ricardo Senabre, el retrato se sistematiza como uno de los «diversos procedimientos y artificios de la composición»[48] con Prisciano, en el siglo VI. El retrato literario dentro de la composición, es una figura descriptiva –*descriptiones personarum*– que se articula mediante la presentación de *loci* o argumentos que describen los rasgos físicos de la persona (prosopografía), su carácter (etopeya), y sus hechos externos y circunstancias (pragmatografía), algo que particulariza Cicerón y sistematiza Quintiliano, como define su libro III de la *Institutiones Oratoriae,* al

[46] Ver Martínez, 1975, p. 17.
[47] Ver Estacio, *Statius,* ed. Mozley, p. 72.
[48] Ver Senabre, 1997, p. 9.

exponer que «El elogio del personaje en sí mismo debe sacarse de su carácter, de su físico, y de las cosas externas»[49].

1. Prosopografía (+ etopeya). La *descriptio* física de la cabecera ecfrástica –antes referida como [1.2]– es en realidad una prosopografía halagüeña de cada pintura, y veíamos que se descolocaba por medio de una pauta sintáctico-estructural específica –[1.3]: *(no) ser + definición del bajo oficio / vicio del personaje*– que corresponde a un movimiento estructural de Marcial. Además, lo hace por medio de una elocución caricaturizante que también reverbera al modelo latino en ecos diversos. El epigrama 2, 11, por ejemplo, describe a Selio, casado infeliz, «con la frente anublada» –«*Quod fronte Selium nubila vides*», v. 1– y manifestando un «sentimiento lúgubre» –«*lugubre quiddam quod tacet piger vultus*», v. 3–, que recuerda al casado «lóbrego de color y anochecido», de Quevedo, número 630, v. 3. Por otro lado, Marcial, 1, 24, describe a un hombre de severo entrecejo que infunde espanto –«*cuius et ipse times triste supercilium*»– y el obligado quevediano se presenta «cejijunto», aunque aquí la pose heroica o amenazadora es ridícula. Y siguiendo con detalles de la fisionomía facial, el epigrama 5, 51, de Marcial describe a un grosero de «rostro grave semejante a Catón»[50]. Ese «*gravem vultum*» es doblemente reiterado por Quevedo para la descripción de su falsa dama, número 633, que «con rostro severo, / hermosa y grave, a todos amohína» –versos 3-4.

La inversión prosopográfica de las pinturas también se consigue por medio de muecas de pose y gesto, como ha señalado Ignacio Arellano en su estudio de la serie desde el análisis del retratismo caricaturesco:

> del obligado del aceite, por ejemplo, que se ha hecho pintar como Aquiles, extrae [Quevedo] los rasgos que denotan bélica fiereza, exagerándolos hasta el ridículo: ceño fruncido, barba negra, mostachos grandes como cuernos, color lóbrego, penachos tan largos que se los pisa[51].

La prosopografía también degrada la nobleza por medio de recursos sintácticos y léxicos. Del casado –número 630– se anticipa burlescamente su oficio de cornudo en la expresión «cornudo de mostachos» (v. 2). Su cobardía se menciona por comparación inversa, mediante la serie de *exemplum in contrarium* que introduce a soldados famosos («no es Romero el temido, / Paredes el famoso, / Urbina, ni Navarro el belicoso» vv. 6-8). El número 631 desajusta la presentación caballeresca del pastelero al describir su cara mediante el sufijo aumentativo denostante «caraza» (v. 1). El viejo

[49] Ver Elorriaga, 1991, p. 540, para la traducción y el original: «*Ipsius vero laus hominis ex animo et corpore et extra positis peti debet*».
[50] Ver Marcial, *Epigramas,* ed. Guillén, p. 211.
[51] Ver Arellano, 2003, p. 255.

teñido –número 632– es burlado por lo estrafalario de su apariencia multicolor –«leonado de cabeza, / negro de barba, y rojo de mostachos»–, con asociaciones disfémicas de la retratística áurea: lo leonado es reminiscente de la cobardía proverbial que reconoce que «No es tan bravo el león como le pintan»[52]; el rojo era considerado color del mal, como atestigua el refranero «pelo bermejo, mala carne y peor pellejo»[53].

A la dama –número 633– se la descubre por medio de estructuras comparativas paralelísticas y antitéticas. «Tienda», en la construcción «como si fuera tienda de barbero» (v. 2), alude anticipadamente a su condición venal por ser lo «vendible o expuesto a la venta»[54], y por ser metonimia de lo artificial: «tienda» equivale a cosméticos que se compran en una tienda, como ha explicado Lía Schwartz en sus estudios sobre influencias satíricas de Marcial en Quevedo[55]; La estructura quiásmica –«saya azul», «negra honra», vv. 5-6– opone nobleza a bajo origen; las imágenes «de diamantes empedrada / más blanda que la cera» (vv. 7-8), generan el choque sémico «materia dura-blanda» para insistir en la ligereza de la dama por contraste con la dureza de sus aderezos. Del tabernero –número 634–, la hinchazón, v. 1, apunta rasgos etopéyicos degradantes como la «presunción, soberbia o engreimiento»[56], y «cuero»[57] lo cosifica por traslación metonímica con un útil de trabajo, el contenedor de licores, y apunta a su embriaguez.

2. Pragmatografía (+ etopeya). A la fase prosopográfica, le sucede una pragmatografía denostante en cada poema –con detalles de la etopeya en ambas secciones. La relación probatoria de la indignidad del casado –número 630– consta de una breve mención de hechos («Siete años fue obligado del aceite», v. 15), con la alusión implícita al fraude y hurto para la consecución de la riqueza («diéronle riquezas no pensadas / alcuzas y ensaladas», vv. 17-18). El oficio del pastelero se desacredita por la asociación metafórica y chocante, aunque tópica, del empleo de huesos para la composición de la masa («fue sepulturero», v. 16), y se ambienta en un contexto grotesco acumulativo de putrefacción animal. Ver los versos 9-16:

Y sábese por cierto
que en su tiempo no hubo perro muerto,

[52] Ver Correas, *Vocabulario de refranes,* ed. Zafra, núm. 15947.
[53] Ver Correas, *Vocabulario de refranes,* ed. Zafra, núm. 18071.
[54] Ver la acepción de *venal* en *Diccionario de Autoridades*.
[55] Ver Schwartz, 1986, p. 149.
[56] El *Diccionario de Autoridades* define una entrada del término *hinchazón:* «Translaticiamente significaba vanidad, presunción, soberbia o engreimiento».
[57] Ver la definición de *cuero* en *Autoridades:* «Se llama por antonomasia la piel del macho de cabrío, que [...] sirve para transportar el vino» y «Por translación festiva se llama así al borracho, o gran bebedor».

rocines, monas, gatos, moscas, pieles,
que no hallasen posada en sus pasteles;
teniendo solamente de carnero
parecerlo en los güesos que llevaban;
los que comían después desenterraban,
y él, haciéndolos, fue sepulturero.

La acusación del viejo la desarrolla una etopeya de sus faltas morales. Codicia y mezquindad confluyen, como rasgos distintivos de este tipo satírico («Avariento y logrero, / borracho y maldiciente, / enemigo de Dios y de la gente / amigo solamente del dinero», vv. 17-20), con la inclusión de un chiste hiperbólico que lo asocia al diablo («tan malo, que él y el diablo no pudieron / ser peores que él solo», vv. 24-25).

La pragmatografía de la cotorrera es la más extensa de la serie. Los argumentos aducen a todas las etapas vitales desde su bajo origen –«fue cotorrera», v. 13– a una posición privilegiada. Las metáforas de giro y ascenso simbolizan los estadios de esa promoción pública («Caminó con aquesto viento en popa», v. 23, «se subió a chapines», v. 25, «torció soplillo y trujo saya y ropa», v. 26), que se sirve de amantes (vv. 18, 20, 22, 27), y de la compra de «concierto»(v. 27) y apellidos (v. 33), para sus fines de medro; la apariencia cortesana de sus accesorios –«faldellines» (v. 24), «chapines» (v. 25), «saya y ropa» (v. 26), «joyas y vestidos» (v. 36)– queda así descolocada.

Por último, la pragmatografía del tabernero expone su rufiandad por medio de la ironía léxica contextual, que lo asocia a voces del ámbito religioso («cuentas de perdones», v. 13; «obras pías», v. 15) y la legalidad jurídica («mandas», v. 15); su presunción galante se burla por la mención genealógica de un padre ladrón (vv. 11-13) que le deja en legado una proyección vital idéntica, con ilicitudes varias («compró más de un pariente», v. 18) y la quimérica pretensión de aspirar a caballero y pertenecer a la Orden de Santiago (vv. 19-22). La impiadosa voz satírica crea una imagen visual dilógica y caricaturizante, entre el hábito de Santiago que codicia –con su cruz al pecho (v. 25)– y el sambenito o ropaje infamante que le es más propio, con su «cruz roja en forma de aspa»[58] –«parecieran alforjas si trujera / a Santiago al pecho, y a la espalda / San Benito amarillo, como gualda» (vv. 24-26).

La sección última o *conclusio* de cada poema, aúna la vuelta al ámbito plástico, y la censura figural. En cada caso recupera los retratos pictóricos por medio de entradas ecfrásticas vinculadas circularmente a los inicios artísticos de la cabecera; y redunda en

[58] Así describe *Autoridades* al *sambenito:* «insignia de la Santa Inquisición, que ponen sobre el pecho, y espaldas del penitente reconciliado, a modo de capotillo amarillo con la cruz roja en forma de aspa».

los antivalores que se han ido definiendo en los argumentos retóricos precedentes para cada tipo.

En realidad, constituye la culminación de un edificio retórico de alta eficacia para la inculpación de la figura. Kurt Spang ha definido con claridad las partes del discurso retórico probatorio del vicio o virtud de la persona:

> Empieza con el *exordium* que constituye la introducción.[…] Para el *exordium* el orador disponía de una serie de fórmulas (*topoi*). La segunda parte, la presentación de los hechos o *narratio,* explica brevemente el suceso o el asunto en cuestión al público. En la argumentación o *argumentatio* se desarrolla una prueba o una demostración argumentativa en la cual el orador expone su punto de vista acerca de lo expuesto en la presentación de los hechos. El final del discurso, la *peroratio,* contiene generalmente una conclusión en forma de una repetición abreviada de la argumentación anterior[59].

En ese plan macroestructural de los retratos retóricos, las prosopografías constituyen exordios descriptivos introductorios. La fórmula descubridora *(no) ser + definición del bajo oficio / vicio del personaje* constituye una primera mención breve de la impostura, que se puede entender a modo de *narratio* poética. La fase pragmatográfica supone la *argumentatio* del vicio figural por medio de la exposición de acciones y etapas vitales (o tachas morales) de cada tipo. La conclusión artístico-censoria supone un modo de *peroratio* recapituladora, que recupera al arte por medio de la fijación ecfrástica y reitera el descabale figural que ha desarrollado cada cuerpo poético.

5. La serie quevediana de retratos de oficios y estados constituye por lo tanto un tinglado inventivo, estructural y compositivo, de potente resolución satírica para desvelar la hipocresía rampante de cinco tipos áureos que se retratan como nobles –un casado cornudo, un sucio pastelero, un viejo teñido, una falsa dama y un tabernero infame. La estrategia desmontante está dirigida en esos tres niveles, por un recurso de disensión conflictiva de discursos reflectantes dobles. La calidad de pinturas de las cinco figuras, garantiza a nivel de invención, el comentario degradador del discurso lingüístico sobre el icónico. La microestructura de las cabeceras ecfrásticas aprovecha un movimiento doble con su base epigramática en Marcial, que anula la descripción dignificante de la persona por medio de un envés satírico disonante. A nivel de composición macroestructural, los retratos pictóricos se desajustan por medio de los retratos retóricos que se desarrollan a lo largo de cada unidad poética por medio de la prosopografía, la etopeya y la pragmatografía, fraguándose así la inculpación de la persona por

[59] Spang, 1997, p. 38.

medio de la persona misma. Cada poema quiebra el texto icónico de las apariencias por medio de una hermeneútica lingüística de esencias que ilumina las identidades ocultas en una especie de anamorfosis, brillantemente dilucidada en cada resquicio de la fábrica poética.

Bibliografía

Arellano, I., *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Madrid, Iberoamericana, 2003.

Bergmann, E. L., *Art inscribed: Essays on Ekphrasis in Spanish Golden Age Poetry,* Cambridge, Harvard University Press, 1979.

Belleau, R., *Oeuvres poétiques,* ed. G. Demerson, Paris, Honoré Champion, 1995, 4 vols.

Cervantes, M. de, *Novelas ejemplares,* ed. H. Sieber, Madrid, Cátedra, 2001, 2 vols.

Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales,* ed. R. Zafra, Pamplona, Universidad de Navarra, 2000.

Crosby, J. O., «Quevedo, the Greek Anthology and Horace», *Romance Philology,* 19, 1966, pp. 435-49.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Elorriaga, C., *La descriptio en las retóricas españolas de 1500 a 1565,* Madrid, Universidad Complutense, 1991.

Estacio, P. P., *Statius,* ed. J. H. Mozley, Londres, William Heinemann, 1969.

Gállego, J., *El cuadro dentro del cuadro,* Madrid, Cátedra, 1978.

Góngora, L. de, *Obras completas,* ed. Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro, 2000, 2 vols.

Juana Inés de la Cruz, Sor, *Poesía lírica,* ed. J. C. González, Madrid, Cátedra, 1992.

Lasso de la Vega, Á., *Antología griega. Colección de antiguos poetas griegos,* Madrid, Biblioteca Universal, 1884.

Marcial, M. V., *Epigramas completos,* ed. D. Estefanía, Madrid, Cátedra, 1991.

Marcial, M. V., *Epigramas,* ed. J. Guillén, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.

Martínez, A., *Marcial-Quevedo,* Madrid, Editorial Nacional, 1975.

OC, Quevedo, *Obras completas en verso,* ed. L. Astrana, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 2.

Pérez, A. E., *Pintura barroca en España, 1600-1750,* Madrid, Cátedra, 2000.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.

Quevedo, F. de, *Obras completas en verso,* ed. L. Astrana, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 2.

Schneider, N., *El arte del retrato. Las principales obras del retrato europeo, 1420-1670,* Madrid, Taschen, 2002.

Schwartz, L., «De Marcial y Quevedo», *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986, pp. 133-58.

Schwartz, L., «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Antología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 293-325.

Senabre, R., *El retrato literario. Antología,* Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1997.

Spang, K., Fundamentos de retórica literaria y publicitaria, Pamplona, Eunsa, 1997.

Apéndice

Figura 1.
El vendedor de cuadros, José Antolínez, Alte Pinakothek, Munich.

Figura 2.
La Galería del Archiduque Leopoldo Guillermo, David Teniers,
Madrid, Museo del Prado.

Figura 3.
Carlos II con sus antepasados, Escuela Madrileña, Museo de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, último tercio del siglo XVII.

Figura 4.
Gentilhombre con espada, Jacques Callot, Serie de
La nobleza del ducado de Lorena, hacia 1620-1623.

Figura 4.
Gentilhombre envejecido, Jacques Callot,
Serie de *La nobleza del ducado de Lorena,* hacia 1620-1623.

Figura 5.
Dama con perrito, Jacopo Pontormo, Städelsches Kunstinstitut, Frankfurt, 1532-1533.

Figura 6.
Retrato del mercader Gisze, Hans Holbein el Joven,
Staatliche Museen zu Berlin, Berlín, 1532.

Entre política y literatura: Quevedo y las Sibilas

Valentina Nider
Università di Trento

Hace ya muchos años, Alessandro Martinengo destacó el interés científico de Quevedo en relación con la astronomía y la astrología[1]. Asimismo Margherita Morreale ha estudiado en la obra satírica de Quevedo los conocimientos del escritor acerca de otras técnicas de adivinación como la geomancia y la quiromancia[2]. Quevedo censura los afanes científicos de los astrólogos y sobre todo las pretensiones de la astrología judiciaria; asimismo condena la utilización política de los pronósticos. Sus críticas, sin embargo, dejan constancia de un interés profundo, como confirma el registro del Índice de San Martín.

Para añadir una faceta más a esta vertiente de la personalidad intelectual de Quevedo, tan aficionado a la *divinatio artificialis,* puede ser interesante examinar su opinión sobre la *divinatio naturalis*. En este caso la sabiduría del hombre y la ciencia no son tan importantes, ya que visiones, sueños y profecías se presentan como mensajes divinos transmitidos a los hombres a través de un intermediario. El principal objeto de los desvelos y de los debates entre los teólogos, los médicos y los demás tratadistas que se han preocupado por el asunto es distinguir las falsas profecías de las verdaderas, es decir, las que tienen una inspiración divina de las diabólicas, lo cual supone el intento de definir las características y las cualidades del profeta verdadero para diferenciarlo del que está sujeto a posesión por haber establecido un pacto con el demonio o por el efecto de una enfermedad melancólica[3]. Después de Trento, el profetismo se convierte en una de las características impor-

[1] Martinengo, 1983 y 1987.
[2] Morreale, 1958. Ver también, para otra perspectiva sobre este mismo tema en Quevedo, Riandière la Roche, 2000.
[3] Ver Velázquez, *Libro de la melancolía,* pp. 26-41.

tantes para la santidad, como los milagros, y Quevedo, en su *Epítome de la vida de Santo Tomás de Villanueva* no se olvida de destacar el don de profecía del santo[4]. No obstante, incluso en la Biblia, no todos los que tienen don de profecía son santos, como muestran los ejemplos de Balán y de Caifás, ambos citados y comentados repetidamente por Quevedo. En un pasaje famoso de los *Sueños,* esencial para entender la poética de la obra, el mismo Quevedo, recordando que también «Herodes profetizó», nos advierte que «a veces recebimos salud de nuestros enemigos y de mano de aquellos que nos aborrecen»[5].

Aun así y a pesar de la imposibilidad de perfilar con exactitud la personalidad, la cultura, y el sexo de los verdaderos visionarios, desde épocas muy antiguas, pero sobre todo después de los ejemplos de Santa Brígida de Suecia y de Santa Catalina de Siena, sobresalen las mujeres videntes[6]. San Agustín (*De Civitate Dei,* 18, 23) advierte que las Sibilas estaban inspiradas por el demonio, y los más importantes tratadistas de la época, como Castañega, Juan de los Ángeles, Del Río y Pedro de Ribadeneira, condenan a las mujeres visionarias, esgrimiendo el vasto repertorio de los consabidos argumentos misóginos. Tanta importancia concedida a sujetos difíciles de controlar, aunque generalmente la interpretación de sus visiones y sueños sea a cargo de personajes integrados en la cultura oficial, despierta una progresiva desconfianza hacia este fenómeno, sobre todo a partir de los primeros decenios del XVI. Para contrarrestar el profetismo, se establecen unas reglas con el fin de discernir los espíritus que desarrollan y precisan las sugerencias que ya había proporcionado J. Gerson en el siglo anterior y que se fundan, entre otras cosas, sobre la personalidad del vidente y sus costumbres.

Sin embargo, casos de profetas o profetisas o, con otras palabras, mujeres videntes, visionarias, ilusas, beatas, siguen apareciendo en la península a lo largo de todo el siglo XVI e incluso en el XVII como nos han demostrado los estudios de Richard Kagan y Ronald Cueto[7]. Los resultados de las investigaciones de estos autores muestran que la jerarquía eclesiástica pretende marginalizar y disminuir el fenómeno rebajándolo a una simple manifestación de una cultura supersticiosa difundida sobre todo entre las incultas clases populares, de la misma manera que, por ejemplo, la he-

[4] Quevedo, *Epítome de la vida de Santo Tomás de Villanueva*, en *OC,* vol. 2, p. 1272: «Tuvo don de profecía; con que se adelantó a la maña de los perdidos, anticipando los avisos a las ofensas de Dios, y disponiendo con facilidad disinios que, por otro camino corrieran, sin estorbo a perdición y ruina de los pueblos y ciudades donde vivía».

[5] *Lucas,* 1, 71. Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 169 y *La caída para levantarse,* p. 163, atribuye la cita a los salmos.

[6] Zarri, 1991, p. 44.

[7] Ver Kagan, 1990, Cueto, 1994 y Redondo, 2000.

chicería. No obstante, grandes personajes quedan fascinados por la personalidad de algunas videntes, como Luis de Granada por la monja portuguesa María de la Visitación, o ya entrado el siglo XVII, Felipe IV por María de Ágreda[8]. Estos dos ejemplos tan conocidos pueden considerarse un botón de muestra de la vertiente política del fenómeno, ya que ambas videntes toman claramente partido: la primera anunciando la futura independencia portuguesa y la segunda censurando la política del conde duque e incitando al monarca a una mayor autonomía. Nos encontramos de esta manera ante mujeres que, desde su especial posición, pretenden influir en la vida pública, aunque rodeadas y aconsejadas por confesores y maestros espirituales que las utilizan como más o menos dóciles instrumentos de sus estrategias de poder o, simplemente, de plagio. Grandes intelectuales católicos, como Federico Borromeo en Italia y Horozco y Covarrubias o Camargo en España dedican tratados específicos a este tema, complejo y difícil[9]; San Francisco de Sales, en su *Introducción a la Vida devota,* traducida por Quevedo, dedica un capítulo a «Cómo se han de recibir las inspiraciones» en el que invita a su joven amiga Filotea a que se consulte con su confesor «para que examine si la inspiración es verdadera o falsa; por cuanto el enemigo, viendo un alma pronta a consentir en las inspiraciones, la propone muchas veces las que son falsas para engañarla; lo cual no puede jamás hacer mientras que con una perfecta humildad obedeciere a su conductor»[10].

Dicho esto, pica la curiosidad de saber si y de qué manera Quevedo, tan interesado en temas como la astrología y otras técnicas de adivinanza, califica los casos contemporáneos de profetismo, sea como representante paradigmático de un ideal intelectual tardohumanista y elitario, sea como escritor proclive a la sátira de tipos de afectada religiosidad y, a todos los niveles, a la crítica de las mujeres.

Hay que tener en cuenta también otro elemento: la capacidad de Quevedo para captar y transformar en componentes de su agudeza verbal las modas y manías de la sociedad contemporánea, echando mano de distintos niveles estilísticos y de lenguaje, y apropiándose también de estructuras discursivas paraliterarias. Los ejemplos señalados por la crítica son muy numerosos, recordemos

[8] Ver también Poutrin, 1995, pp. 54-69, para más datos bibliográficos sobre estos temas.

[9] Ver Borromeo, *De ecstaticis mulieribus et illusis;* Horozco y Covarrubias, *Tratado de la falsa y verdadera profecía;* Camargo y Salgado, *Luz clara de la noche oscvra.* Ver para estos y otros tratadistas Turri, 2002.

[10] Quevedo, *Introducción a la vida devota,* en *OC,* vol. 2, p. 1792. Para un estado de la cuestión sobre la importancia de esta obra para Quevedo ver el trabajo reciente de Carrera Ferreiro, 2002.

por ejemplo la «anatomía», los «avisos», el «conjuro»[11]. Por lo que concierne a las profecías hay que subrayar en primer lugar que los folletos y pliegos sueltos que relatan pronósticos y profecías tienen una gran difusión en la época, y en segundo lugar que está largamente documentada también la transmisión de copias manuscritas entre círculos de interesados de otra abundante producción, la de documentos y declaraciones procesales. Por lo que se refiere a este último aspecto sabemos que al final de su vida, en abril de 1644, Quevedo tuvo que testimoniar sobre el famoso caso de las monjas endemoniadas de San Plácido[12]. En esta ocasión confesó que unos años antes había leído copias de las sentencias del primer proceso y que había adquirido además unos cuadernos en una almoneda relacionados con el mismo asunto, muy probablemente copias de las deposiciones y otros documentos judiciarios.

Por lo que atañe, en cambio, al primer aspecto, el de la difusión de las profecías en folletos y pliegos sueltos, hay que advertir que la reiteración de las mismas estructuras retóricas y léxicas en las profecías y pronósticos, fundamentales para reconstruir el debate político de la época, hacen que estos folletos se acaben percibiendo como un subgénero con características formales muy marcadas. Quevedo conoce, por ejemplo, uno de los títulos más difundidos en la época: las *Coplas de Bandarra,* que circulaban vaticinando la autonomía de Portugal de Castilla y el regreso de don Sebastião. En el panfleto que escribió sobre el levantamiento de Portugal el escritor español acusa a los portugueses de «pitagorear» con el alma del rey portugués «pasándosela ya al cuerpo de un pastelero, ya al de un galeote, y ya al de un embaidor» e invita a los nobles a dejar «los delirios de Bandarra» para seguir a David, profeta verdadero, santo y rey[13]. En los *Grandes Anales* alude Quevedo a la utilización política de las profecías por parte de los hombres com-

[11] En el *Chitón de las tarabillas,* p. 64, tacha al arbitrista Pedrisco de «granizo con máscara»: «Yo que veo conjurar las nubes que apedrean los trigos y las viñas, viendo cuánto más importa guardar de la piedra la justicia, el gobierno, los ministros, y el propio rey nuestro señor, como heredad donde se deposita todo el bien del mundo, y toda la defensa de la Iglesia, he determinado conjurar a vuesa merced, señor Discurso Tempestad, tan inclinado a la pedrea que creo que ha tirado hasta las piedras que están en las vejigas».

[12] Puyol Buil, 1993, p. 25.

[13] Quevedo, *Descífrase el alevoso manifiesto con que previno el levantamiento del duque de Braganza,* en *OC,* vol. 1, pp. 1041 y 1047. Ver también, para la utilización de interpretaciones políticas de hechos que atañen a la esfera religiosa, *La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni por el fuero,* en *OC,* vol. 1, p. 1055: «Si queremos conocer los ingenios de los de Barcelona y cómo afectan lo divino para confundir, oigamos a Tertuliano la postrer cláusula en que remata el libro *De Corona Militis. Agnoscamus ingenia diaboli, id circo quaedam de divinis affectantis, ut nos de suorum fide confundant, et judicent* ['Reconozcamos los ingenios del diablo, que afecta algunas cosas de las divinas para confundirnos y juzgarnos con la fe de los suyos']».

prometidos con el pasado régimen. Estos distorsionan las palabras del joven rey y las interpretan interesadamente a la luz de la Escritura[14].

Quizás el texto que mejor desarrolla las posibilidades ofrecidas por la profecía como esquema panfletario sea la *Carta a Luis XIII* con la utilización de la imagen de los cuatro caballos del Apocalipsis. Muchas son las menciones despectivas de pronósticos y profecías a lo largo de toda la obra quevediana desde los *Sueños* hasta el *Marco Bruto;* en el *Libro de todas las cosas* encontramos asimismo un paródico *Tratado de la adivinación*[15].

No podemos olvidar, tratando de esquemas tradicionales y de su reutilización quevediana, las cinco profecías de perogrullo incluidas en el *Sueño de la muerte.* En el comentario a sus profecías, Pero Grullo, convertido él mismo en personaje de la obra, hace referencia a la sociedad contemporánea ejemplificando de esta manera la carga satírica implícita en la ambigüedad tautológica característica del género[16]. Muy interesante también es la última composición atribuida a Pero Grullo, un horóscopo que se refiere explícitamente a Felipe IV, donde Quevedo recurre a un repertorio dilógico bastante común en su obra satírica (por ejemplo cuarto = moneda = parte de un cuerpo descuartizado), pero cuya utilización en la sátira política no podía dejar de parecer irreverente si era aplicada a la realeza. A la misma inversión paródico-burlesca del género alude Quevedo en la *Anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu* al hacer referencia a «la pronosticación de Pantagruel, con el oráculo de la diosa Bacuc»[17].

Todas estas referencias muestran la variedad de fuentes documentales y sugerencias literarias que debió de conocer y consultar Quevedo, y contribuyen a matizar la hipótesis de que, como para otros temas candentes, las opiniones del escritor se encuentran en comentarios parapetados en citas bíblicas o de clásicos, como ocurre en *La vida de Marco Bruto* o en *Política de Dios,* de la que

[14] Quevedo, *Grandes anales,* en *OC,* vol. 1, p. 820: «No faltaron entre los temerosos amenazados de la justicia y de la verdad, algunos que movieron la habla de los pocos años y de la niñez, vistiendo de profecías unas malicias dictadas de vanas observaciones, y abrigando sus designios con palabras de la Escritura, para achacar al Espíritu Santo sus amenazas». A estas profecías puede contraponerse la decisión, que Quevedo relata en el párrafo siguiente (p. 821), de «retirar a su casa» a dos consejeros del Supremo, Tapia y Bonal, que el pueblo interpreta como una «revelación» del alma del rey recién difunto. Sobre las estrategias discursivas de la obra y la especial relevancia que adquieren los rumores populares y las voces del vulgo ver Peraita, 1997, pp. 118 y ss. y 190 y ss.

[15] Quevedo, *Tratado de la adivinación por quiromancia, fisonomía y astronomía,* en *Prosa festiva completa,* pp. 418-29.

[16] Ver Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, pp. 363-68. Por lo que se refiere a las profecías de Pero Grullo, ver Periñán, 1979, pp. 54-58, y Chevalier, 1992, p. 124.

[17] Ver la edición de Riandière la Roche, 1984, p. 50.

nos vamos a ocupar más adelante. En una carta a Sancho de Sandoval, fechada a 12 de abril de 1638 desde la Torre, por ejemplo, se relata la experiencia del escritor con una santera embaucadora que, para justificar sus robos, simula tener «revelaciones». En la misma carta Quevedo cuenta divertido las hazañas del «Embustero» por los pueblos de Villanueva y sus alrededores. Este personaje, entre otras cosas, intenta hacerse pasar por hermano del escritor y llega a enviarle una carta muy curiosa, firmada don Diego de Quevedo. En la postdata refiere, con un tono bastante diferente, lo que había pasado en el pueblo con «la Sanctera»:

> 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 v. m., señor licenciado, y vea si esto 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 alcagüeta, y mujercillas de Cózar y pastores y pícaros de estos lugares los junta en la ermita. ¡Cosa terrible! Si estuviera en mi casa, por mandarlo v. m. la tuviera y la enmendara; empero en un santuario como este, me parece que v. m. será del parecer del vicario y Ayuntamiento. Y dejo de decir otras cosas suyas personales[18].

Por este pasaje se deduce que el caso debió de ser objeto de otras cartas de Quevedo a su corresponsal y, de hecho, el tema encaja perfectamente con el tono general, entre burlas y veras, de las misivas dirigidas a este personaje. Sandoval debió de pedir a Quevedo que interviniera protegiendo a la embustera de las graves consecuencias que podían derivarle de la intervención de la autoridad civil y religiosa. No obstante, el hecho de que las reuniones entre «la Sanctera» y sus acólitos se celebrasen en lugar sagrado, impide, según Quevedo, por su gravedad, toda intercesión por su parte. Además, el escritor, que había celebrado la gracia y las trampas teatrales del Embustero, ostenta una actitud completamente distinta con respecto a la Sanctera, a la que tacha de ladrona y alcahueta rebajando de la misma manera a sus devotos a la categoría de «mujercillas, pastores y pícaros». También la acusa de vender el aceite de la lámpara, otro tópico de la sátira de sacristanes y santeros, como el que aparece en *Los sueños*[19].

Estas acusaciones, como todo lector de Quevedo sabe, se repiten en las alusiones satíricas a monjas, beatas y ermitaños en su obra en verso y prosa. Un personaje literario, pero construido con

[18] Quevedo, *Epistolario,* «Carta CXCVII», p. 410.
[19] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, pp. 128-129, n. 150.

detalles que remiten a la sociedad de la época es, por ejemplo, el célebre Licenciado calabrés del *Alguacil endemoniado,* «mentira con alma y fábula con voz» en cuyo repertorio de embustero, exorcista y ensalmador hallamos también la capacidad de contar «revelaciones»[20].

La polémica sobre el copatronato representa para Quevedo una ocasión para pronunciarse sobre la beatería femenina y para aludir al fenómeno de las revelaciones y a su utilización política. Sus panfletos, todos ellos concebidos como «respuestas» a las alegaciones de los promotores del patronato de santa Teresa, están construidos como unas taraceas de citas entresacadas de los opúsculos de sus contrincantes. De esta manera, al amparo de las citas, Quevedo en *Su espada por Santiago* puede afirmar mediante el doctor Balboa de Mogroviejo: «muchas veces, con pretexto de santidad y religión padecen los príncipes mayores engaños»[21]; asimismo, a través de las palabras de Fray Pedro de la Madre de Dios, tío del yerno de Olivares, declara algo tan sorprendente como: «si santo o santa se conocen el día de hoy que a lo hechicero haya ganado corazones, es santa Teresa» y, aludiendo a la misma santa, la tacha de «cristiana[r] con el nombre de Santa el nombre de hechicera española»[22].

Quevedo no duda en atacar al arzobispo de Sevilla retomando las palabras de don Pedro Vaca de Castro[23]: «parece que le pesa al señor arzobispo que hable el rey de la Santa con palabras muy honrosas; y como corrigiéndole, habla su señoría della con palabras contemptibles llamándola beata y doncella, nombres con que llamamos la gente muy ordinaria de acá». Quevedo, con ironía, olvidando haber utilizado él mismo el término muchas veces en sentido despectivo, recuerda el significado de la palabra «beata»:

> El nombre de beata es tal, que en la escritura no se lee otra mayor cosa: *Beatam me dicent omnes generationes.* Y esto es siempre. Pues las que hoy en el mundo la piedad cristiana llama beatas, ¿no es temeridad decir que es nombre contemptible y afrentoso, siendo nombre que las religiones sagradas dan a las mujeres desengañadas y dadas al espíritu y a la oración, que se dedican a la milicia de algunos de los fundadores dellas [...]; de las cuales beatas tan frecuentemente en nuestros tiempos hay muchas colocadas por insigne santidad y por grandes milagros y

[20] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 143.
[21] Quevedo, *Su espada por Santiago,* en *OC,* vol. 1, p. 460.
[22] Quevedo, *Su espada por Santiago,* en *OC,* vol. 1, pp. 471-72.
[23] Cita la *Respuesta a la carta del arzobispo de Sevilla,* ver Quevedo, *Su espada por Santiago,* en *OC,* vol. 1, p. 492.

revelaciones? Ni se ha llamado beata sino en este pleito, por afrenta, ni tal ha imaginado nadie[24].

Es posible que Quevedo aluda aquí a María de Ágreda, cuya fama ya estaba muy extendida, y de la que había hecho explícita mención en el anterior *Memorial por el patronato de Santiago*. En este folleto, para rebatir la opinión expresada en otro, anónimo, sobre la preferencia que habría que acordar a los santos modernos frente a los antiguos, y a Teresa frente a Santiago, cita el caso de la madre de Ágreda, como más moderno todavía y por eso, por absurdo, más merecedor de culto según la perspectiva del anónimo ya que para este último lo más importante son los testigos de vista[25]. A cualquier lector de la época no pasaría desapercibida la alusión entre irónica y malévola a los valedores de la monja carmelita que, según Quevedo, se irían muriendo como lo hicieron los que conocieron personalmente a Santa Teresa[26].

Muy numerosas son las menciones a profetas y profetisas bíblicos o del mundo clásico y a sus revelaciones y sueños. Quevedo está muy al tanto de las distintas interpretaciones que proponen los teólogos contemporáneos sobre la consistencia del corpus profético bíblico, debatiendo sobre todo sobre si hay que incluir en la lista también a los que no escribieron directamente sus profecías, que se encuentran así en los distintos libros bíblicos. El texto más importante en este aspecto teológico y filológico es la carta dirigida a Chifflet sobre el *Comentario a los profetas menores* de León de Castro[27], en el que, entre los profetas que no trataron de escribir sus revelaciones Quevedo menciona también a dos de las siete profetisas del Antiguo Testamento, Débora y Holda.

En sus obras hace referencia también a otros personajes del Viejo y Nuevo Testamento; entre las figuras más fácilmente asimilables a la de la profetisa callejera encontramos, por ejemplo, a la esclava endemoniada de los *Hechos de los Apóstoles* que con sus profecías gana mucho dinero para sus amos[28]. San Pablo, aunque ella siguiese alabándolo por las calles, la cura con un exorcismo provocando el hundimiento del negocio. Los amos de la profetisa, por represalia, acusan al apóstol de amotinar la ciudad. Quevedo, como cabía esperar, aprovecha la ocasión para destacar que el demonio se sirve de una mujer: «ningún traje viste tan ajustado a sus escamas la sierpe antigua como el cuerpo de una mujer, cuyo

[24] *Respuesta a la carta del arzobispo de Sevilla,* ver Quevedo, *Su espada por Santiago,* en *OC,* vol. 1, p. 492.

[25] Quevedo, *Memorial por el patronato de Santiago, OC,* vol. 1, p. 873. El título del libelo es: *Justa cosa ha sido elegir por patrona de España y admitir por tal a la Santa Teresa de Jesús.*

[26] Quevedo, *Memorial por el patronato de Santiago,* en *OC,* p. 873.

[27] Quevedo, *Epistolario,* «Carta LXXXIV», pp. 162-72.

[28] *Hechos de los Apóstoles,* 16, 16-18.

sexo y edad son esfuerzo mudo a la persuasión». Sin embargo, sus comentarios van dirigidos principalmente a los amos y al aspecto económico de la cuestión: «No son estos los postreros logreros del infierno, séquito tiene el hacer mercancía de sus embustes, y es proverbio de estos mohatreros: "a más demonio, más ganancia"»[29]. En este ejemplo sobresale la ambigüedad del mensaje diabólico, que hay que rechazar incluso cuando es aparentemente favorable, y la actitud pasiva de la vidente, mero instrumento de la posesión demoníaca y de la avaricia de sus dueños.

La crítica de la actitud pasiva, una de las características que se reprocha en los procesos a las beatas asimilándolas a los alumbrados, puede quizás explicar las palabras misteriosas, «Phitonisa arremangada», con las que Quevedo se refiere en el *Sueño del Infierno,* a la profetisa de Endor[30] un episodio que él ya había comentado en *Lágrimas de Hieremías castellanas*[31] y que mitógrafos como Pérez de Moya consideran como el ejemplo bíblico más ajustado al culto clásico de las sibilas[32], aunque este personaje está incluido en la lista de herejes que Quevedo toma de Filastrio, como ha demostrado Del Piero[33]. Este estudioso avanza la hipótesis de que «arremangada» sea una variación *e contrario* del mismo texto bíblico ya que en él se narra que Saúl, que había desterrado a todos los adivinos de su reino, al ir a consultar a la profetisa se disfraza cubriéndose con mantos para no ser reconocido. Ignacio Arellano en su edición de los *Sueños*[34] remite a algunos refranes en los que «arremangarse» se utiliza para referirse a las personas ociosas que hacen muestra, con gran desparpajo, de disponerse a realizar grandes obras. De acuerdo con los ejemplos precedentemente citados, podemos quizás concluir que con «arremangada» Quevedo puede referirse en primer lugar y en sentido literal, despectivamente, a la dudosa moralidad de la pitonisa, una seductora dispuesta a arremangarse las faldas, en el sentido del latín *succingere* (al que remite, por ejemplo, Lorenzo Franciosini[35]) y en segundo lugar, de acuerdo con el sentido figurado ilustrado por los refranes, al reducido e insignificante papel de la profetisa, ya que es Samuel, aparecido —como insinúa el texto bíblico—, de manera

[29] Quevedo, *La caída para levantarse,* pp. 226-27.
[30] 1 *Samuel,* 28, 7 y ss.
[31] Quevedo, *Lágrimas de Hieremías castellanas,* pp. 90 y 92.
[32] Pérez de Moya, *Philosofía secreta,* I, 10, p. 36.
[33] Del Piero, 1958, p. 44.
[34] Quevedo, *Los sueños,* ed. Arellano, p. 256, n. 413.
[35] Gili Gaya, 1947, s. v. arremangar: «"arremangóse mi nuera y trastornó en el fuego la caldera"; las que no se precian de mujeres de sus casas y siempre están en sus estrados y de fiesta, cuando se disponen a hacer algo todo lo echan a perder. Franciosini 1620: «*arremangarse,* propriamente significa tirar su le maniche, che noi diremmo sbracciarsi, e talvolta significa succingersi le falde della zimarra».

independiente del conjuro de la pitonisa, el que va a formular la verdadera profecía.

Otra mujer visionaria o, mejor dicho, soñadora, inspirada directamente por el demonio –en *Política de Dios* Quevedo afirma que fue el demonio, a través de Eva, el «primer consejero»[36]–, que no consigue su intento es la mujer de Pilatos, protagonista de un episodio convertido en topos por una larga tradición de empleo, que Quevedo utiliza en obras muy diferentes[37], como el poema, anterior a 1621, «A Cristo crucificado»:

Tarda fue mi malicia y mi recato;
perezosa advertencia fue la mía,
cuando en un sueño hice que a Pilato
su mujer fuese de mi miedo espía;
faltóme la mujer en este trato;
no la creyó quien la maldad creía;
fié de la mujer la postrer prueba,
viendo que la primera logré en Eva[38].

Los ejemplos bíblicos de profetas y profetisas en *Política de Dios* constituyen un botón de muestra significativo de la importancia que el tema adquiere en Quevedo. En esta obra el término puede tener una acepción negativa, sobre todo cuando se contrapone el Viejo Testamento al Nuevo, como en el caso de San Juan Bautista que no quiere que lo consideren «profeta», prefiriendo la palabra «precursor» con la que pretende subrayar la novedad y la solución de continuidad que supone el nacimiento de Cristo[39]. No obstante, hay muchos ejemplos entresacados tanto del Viejo como del Nuevo Testamento en los que profeta «verdadero» es sinónimo de un consejero inspirado directamente por Dios y que por esta misma razón no duda en afirmar la verdad aún cuando esta es

[36] Quevedo, *Política de Dios,* I, IX, p. 617: «Pecó Adán por complacer a la mujer: la mujer fue inducida de la serpiente que se lo aconsejó. (Advierta vuestra majestad que el primer consejero que hubo en el mundo fue Satanás, vestido de serpiente)».

[37] Quevedo, *Virtud Militante,* ed. Rey, p. 77; *La caída,* ed. Nider, p. 217; *Política de Dios,* ed. Crosby, II, 6, p. 173: «La incredulidad fue la más terca que se ha visto; porque Pilato ni creyó a su mujer, ni a los judíos, ni se creyó a sí; pues confesando que en él no hallaba culpa, le entregó para que le crucificasen». Reduciéndolo a una mención lexicalizada, Quevedo cita el ejemplo también en *La Hora de todos,* ed. Bourg, «cuadro VII», p. 77: «Otro, caduco, que se había dormido en la relación –discípulo de la mujer de Pilatos en alegar sueño– estaba tramando a cual de sus compañeros seguiría, sentenciando a trochi mochi».

[38] Quevedo, *Obra poética,* núm. 192, vv. 257-64.

[39] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, II, XI, p. 204: «San Juan [...] cuando preguntándole maliciosamente los judíos quién era, dijo: "que no era profeta", siendo profeta y más que profeta; en lo que había de callar, cuando a Herodes le dijo: "No te es lícito casar con la mujer de tu hermano"».

desagradable para el príncipe[40]. De manera muy diferente obran los «falsos profetas», como Caifás[41], unos aduladores que solo piensan en sacar provecho de su valimiento, como el ministro que promete actuar en favor de los que se dirigen a él adelantándose de esta manera al parecer del rey[42]. Asimismo, en algunas ocasiones el profeta es el mal ministro que desoye a su señor, y es emblemático a este respecto el ejemplo, tan repetido en Quevedo, y estudiado por Santiago Fernández Mosquera[43], de Balán y su burra.

Las profetisas en la Biblia no son muchas y esta escasez siempre ha sido un argumento para vedar la predicación a las mujeres y a la postre para afirmar la inutilidad de la instrucción femenina. Así pues, los escritores del Siglo de Oro, como Luis Vives[44], y Huarte de San Juan[45], citan a Débora o a Judit, para afirmar que

[40] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, I, XXIII, «Consejeros y allegados de los reyes confesores y privados», pp. 124-25, tras citar 3 *Reyes,* 22, afirma que Miqueas el profeta es buen consejero porque no duda en decir la verdad, el rey lo desoye y por eso Acab muere. Ver también p. 126: «Rey que oye al predicador, al confesor, al teólogo, al santo varón, al profeta; que lee libros para no hacer caso de ellos, para castigarlos y despreciarlos [...], ese solicita la indignación de Dios contra sí, y todo su cuidado le pone en hacerse incapaz de su gran misericordia».

[41] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, II, XV, p. 228: [sobre Caifás:] «Ministros que profetizan no siendo profetas, y presidiendo no saben lo que se votan, tratando de remediar el mundo, pecan y se condenan»; ver también *Política de Dios,* ed. Crosby, II, V, p. 169: «persuadidos de la adulación presumen de la profecía, profetizando como Caifás sin saber lo que profetizan, a costa del justo y de la sangre inocente».

[42] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, I, XVII, p. 104: «Diga a voces la vida de Cristo qué cosa ha de encargar un rey a su criado, y qué han de ser los criados de los reyes. Lo primero, no han de ser profetas; así lo dice san Juan: "no soy profeta". No hay cosa que tanto desacredite y apoque los reyes, como criado profeta que responda a los negociantes: "Eso se hará, yo haré que se despache; darle han el oficio; saldrá con su pretensión". Estos son profetas; y dando a entender que saben lo que ha de ser, en todo apocan el poder de su señor».

[43] Fernández Mosquera, 1994, pp. 60-62.

[44] Vives, *Instrucción de la mujer cristiana,* p. 298: «Ahora como haya mostrado qué tal ha de ser la mujer en la paz, de aquí se puede considerar que tanta licencia le doy para la guerra, o para menear o tratar armas. Digo, que no es bien que las vea de los ojos, cuánto más que las trate con las manos, y ya pluguiese a Dios que a los hombres las quitasen del todo. Ya pasó aquella Judit que fue solamente una sombra de las cosas venideras, que con su continencia y castidad cortó la cabeza a Holofernes, es a saber, al demonio. Débora, la que juzgó al pueblo de Israel, ya dio lugar al evangelio de Cristo, aunque esta no tanto ayudó al pueblo de Dios con cosas de guerra, cuanto con ayunos, y oraciones y profecías, de las cuales dos mujeres san Ambrosio después que hubo hablado en el *Libro de las viudas,* vuelto a las mujeres cristianas dice: "La mujer no vence el poder de los contrarios con armas seglares, mas con armas espirituales, las cuales son favorecidas de Dios para destruir las municiones y reparos y baluartes de la maldad del espíritu. El arma de la iglesia es fe; el arma de la iglesia es oración; y estas son las que vencen al enemigo"».

[45] Huarte de San Juan, *Examen de ingenios para las ciencias,* p. 615: «Pero esto se entiende no teniendo la mujer espíritu ni otra gracia más que su disposi-

constituyen una excepción que confirma la regla, que requiere para la mujer una actitud recatada y sin ninguna participación en la vida activa[46], y otros, como Malón de Chaide o Lope, que alaban su «actitud varonil», las convierten en un término adecuado para sus comparaciones hiperbólicas y encomiásticas[47]. Quevedo en un capítulo de *Política de Dios*[48] glosa uno de los ejemplos bíblicos citados, el de Débora, profetisa que escoge y acompaña al general Barac en la batalla[49]. Ahora bien, si Barac, para Malón de Chaide, «estaba amilanado de miedo y no osó ir a la guerra sin ella», la interpretación de Quevedo, que analiza el pasaje primero desde la perspectiva de la «doctrina militar» y después desde el punto de vista «político», es totalmente distinta: «mandar ir a la guerra a otros, y si es necesario, no ir quien lo manda, aun en una mujer, no lo consiente Dios». La antítesis aquí no es entre la valentía de Débora y la cobardía de Barac, puesto que a ambos se les presenta como modelos positivos: a ella porque no se limita a

---

ción natural; pero, si alcanza algún don gratuito, bien puede enseñar y hablar. Pues sabemos que, estando el pueblo de Israel oprimido y cercado por los asirios, envió a llamar Judit, mujer sapientísima, a los sacerdotes de Cabrey y Carmi, y los riñó diciendo: "¿Dónde se sufre que diga Ocías que si dentro de cinco días no le viene socorro, que ha de entregar el pueblo de Israel a los asirios? ¿Vosotros no veis que estas palabras provocan a Dios a ira y no a misericordia? ¿Qué cosa es que pongan los hombres término limitado a la misericordia de Dios y que señalen a su antojo el día en que les puede socorrer y librar?" Y en acabándolos de reñir, les mostró de qué manera habían de aplacar a Dios y alcanzar de Él lo que pedían. También Débora, mujer no menos sabia, enseñaba al pueblo de Israel la manera como habían de dar gracias a Dios por la grande victoria que contra sus enemigos habían alcanzado. Pero, quedando la mujer en su disposición natural, todo género de letras y sabiduría es repugnante ingenio. Por donde la Iglesia católica con gran razón tiene prohibido que ninguna mujer pueda predicar ni confesar ni enseñar; porque su sexo no admite prudencia ni disciplina».

[46] Curiosamente utiliza estos ejemplos también un opositor del copatronato atribuyendo a los fautores de la santa la voluntad de convertirla en una guerrera, ver Robles, *El culto sevillano,* fols. 149r y v.: «Repórtense pues, (suplícoselo) los devotos de la gloriosísima Teresa, y si la imaginan ya otra Judit o Débora guerrera, y quieren sacarla al campo capitaneando escuadras, esperen a que el Cielo confirme a que se intente, y nos manifieste ese esfuerzo varonil suyo, supuesto que no lo tuvo en vida ese género, ni por ese camino, y dejen que le dé armas, insignias y divisa, como las ha dado de su mano el santo Apóstol a San Millán y a San Isidro en las ocasiones en que ha ordenado que se apareciesen en nuestra ayuda. Y adviertan la dificultad que hay (porque no le apetezcan tanto) para sacarla a caballo porque si lleva apostura de mujer, no es muy acomodada para pelear y si de varón, no es decente para mujer, y más religiosa, [Fol. 149v] pues aun no lo sería, para una Semíramis o Pantasilea».

[47] Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena,* vol. 1, p. 42; Lope de Vega, *Pastores de Belén, prosas y versos divinos,* pp. 95-100.

[48] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, II, XXII, pp. 284-86: «Cómo ha de ser la elección de capitán general y de los soldados, para el ministerio de la Guerra: contrarios eventos o sucesos de la justa o injusta; y el conocimiento cierto de estas calidades».

[49] *Jueces,* 4, 4.

dispensar consejos y órdenes sino que participa activamente en la milicia, a pesar de ser mujer; a él porque quiere ser acompañado por un representante de la autoridad divina, como explica en este párrafo que significativamente se incluye también en las *Migajas* o *Sentencias:*

> Los instrumentos de Dios no rehusan poner las manos en lo que de su parte mandan a otro que las ponga. Esto en Barac fue obedecer y saber obedecer y en Débora dar la orden y saberla dar, ser ayuda al suceso y no inconveniente. Puso Dios este ejemplo en una mujer porque ningún hombre le pudiese rehusar, y porque quien le rehusase fuese tenido por menos que mujer[50].

Incluso el hecho de que Débora le profetice a Barac que si ella le acompaña, el mérito de la victoria ya no va a ser suyo, sino de una mujer (Jael, la que matará al general enemigo, Sísara), se interpreta como un ejemplo, de parte de Barac, de desinterés y humildad, de manera muy diferente a lo que ocurre, advierte Quevedo, en su alrededor, donde los capitanes están más preocupados por sus puntillos, y por aparecer, que por la victoria. Este ejemplo, condensado en sentencia, resume muy bien la actitud militante de Quevedo, capaz de convertir en término de comparación positivo, aunque subrayando los rasgos paradójicos, a una mujer consejera del príncipe por elección divina, porque, muy lejos de místicos y estáticos arrobos o de ser una «pitonisa arremangada», no rehusa participar activamente en la acción militar; al contrario, no duda en expresar su rotundo rechazo frente a tipos y figuras de consejeros, hombres y mujeres, que, según él, sirven de rémoras a la acción del monarca. Emblemáticas son en este sentido las críticas a la «santidad» de Felipe III, al copatronato de Santa Teresa y, ya en tiempos de Felipe IV, a los ministros que «engaitan» más que aconsejan y a los que, viendo a su rey hechizado y tomado por malos espíritus, no lo exorcizan sino que se limitan a entretenerlo[51].

[50] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, II, XXII, p. 285, y *Migajas sentenciosas,* en *OC,* p. 1240.
[51] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, I, XX, p. 115 y II, I, p. 152.

Bibliografía

Borromeo, F., *De ecstaticis mulieribus et illusis,* Milano, s.i., 1606.

Camargo y Salgado, H. de, *Luz clara de la noche oscura. Único ejemplar de Confesores, y Penitentes, sobre la material de Revelaciones, y Espíritu de Profecía. Historial, y doctrinalmente declarada para bien de todos, hombres y mujeres,* Madrid, Alonso de Paredes, 1650.

Carrera Ferreiro, P., «Tres libros de Francisco de Sales en la biblioteca de Quevedo», *Perinola,* 6, 2002, pp. 275-300.

Cueto, R., *Quimeras y sueños. Los profetas y la Monarquía Católica de Felipe IV,* Valladolid, Universidad, 1994.

Chevalier, M., *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal,* Barcelona, Crítica, 1992.

Del Piero, R., «Algunas fuentes de Quevedo», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 12, 1958, pp. 36-50.

Fernández Mosquera, S., «Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo», *Edad de Oro,* 12, 1994, pp. 47-63.

Gili Gaya, S., *Tesoro lexicográfico,* Madrid, CSIC, 1947.

Horozco y Covarrubias, J., *Tratado de la falsa y verdadera profecía,* Segovia, Juan de la Cuesta, 1588.

Huarte de San Juan, J., *Examen de ingenios para las ciencias,* ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

Kagan, R. L., *Lucrecia's dreams: Politics and Prophecy in Sixteenth-Century Spain,* Berkeley-Oxford, University Press, 1990.

Malón de Chaide, P., *La conversión de la Magdalena,* Madrid, Espasa-Calpe, 1930, 2 vols.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo,* Valencia, Alhambra, 1983.

Martinengo, A., *Quevedo e il simbolo alchimistico,* Padova, Liviana, 1987.

Morreale, M., «La censura de la geomancia y de la herejía en *Las zahúrdas de Plutón* de Quevedo», *Boletín Real Academia Española,* 38, 1958, pp. 409-20.

OC, Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Atlas, 1986, 2 vols.

Peraita, C., *Quevedo y el joven Felipe IV. El príncipe cristiano y el arte del consejo,* Kassel, Reichenberger, 1997.

Pérez de Moya, J. *Philosofía secreta,* Barcelona, Glosa, 1977.

Periñán, B., *Poeta ludens,* Pisa, Giardini, 1979.

Poutrin, I., *Le voile et la plume. Autobiographie et sainteté féminine dans l'Espagne moderne,* Madrid, Casa de Velázquez, 1995.

Puyol Buil, C., *Inquisición y política en el Reinado de Felipe IV,* Madrid, CSIC, 1993.

Quevedo, F. de, *Epistolario,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Atlas, 1948.

Quevedo, F. de, *El Chitón de las tarabillas,* ed. M. Urí Martín, Madrid, Castalia, 1998.

Quevedo, F. de, *Lágrimas de Hieremías castellanas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981.

Quevedo, F. de, *La caída para levantarse, el ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de san Pablo apóstol,* ed. V. Nider, Pisa, Giardini, 1994.

Quevedo, F. de, *La Hora de todos y la Fortuna con seso,* ed. J. Bourg, P. Dupont y P. Geneste, Madrid, Cátedra, 1987.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1996.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Atlas, 1986, vol. 1.
Quevedo, F. de, *Política de Dios. Gobierno de Christo,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
Quevedo, F. de, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avarizia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.
Redondo, A., *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XVe-XVIIe siècles),* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000.
Riandière la Roche, J., «Francisco de Quevedo y Villegas: *Visita y anatomía de la cabeza del eminentísimo cardenal Armando Richeleu*», *Criticón,* 25, 1984, pp. 19-102.
Riandière la Roche, J., «Une réflexion sur le pouvoir royal: Quevedo, un prophète face au roi», en A. Redondo, *La prophétie comme arme de guerre des pouvoirs (XVe-XVIIe siècles),* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2000, pp. 309-26.
Robles, J., *El culto sevillano,* ed. A. Gómez Camacho, Sevilla, Universidad, 1992.
Turri, S., «Il *Tratado de la verdadera y falsa prophecía* di Juan de Horozco: una nota su Lucrecia de León», en G. Poggi, ed., *I racconti delle streghe. Storia e finzione tra Cinque e Seicento,* Pisa, ETS, 2002, pp. 217-24.
Vega Carpio, L. de, *Pastores de Belén, prosas y versos divinos,* ed. A. Carreño, Barcelona, PPU, 1991.
Velázquez, A., *Libro de la melancolía,* ed. F. Gambin, Viareggio, Baroni, 2002.
Vives, J. L., *Instrucción de la mujer cristiana,* ed. J. L. Elizabeth Teresa Howe, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1995.
Zarri, G., *Finzione e santità tra medioevo e età moderna,* Torino, Rosemberg & Sellier, 1991.

Mapas de lectura, diálogos con los textos: la *Carta al rey Luis XIII* y las anotaciones en el ejemplar de la *Utopía* de Quevedo*

Carmen Peraita Huerta
Vilanova University, Pennsylvania

En un estudio anterior he analizado cómo las prácticas de margenar de Quevedo fueron percibidas en su tiempo como rasgos caracterizadores de su personalidad humanista[1]. Excelentes estudios han transcrito la mayoría de las anotaciones quevedianas de lectura[2]. Hasta la fecha queda por hacer, sin embargo, un análisis que se centre en la labor anotadora en sí, su metodología, su finalidad, su aplicación, su papel para comprender las prácticas lectoras de Quevedo.

En este trabajo examino un conjunto de notas de lectura: por una parte, estudio características sobresalientes de las anotaciones de don Francisco al margen de su ejemplar de la *Utopía* de Tomás Moro; por otra, analizo aspectos que las notas revelan respecto a la función que desempeña la lectura del texto de Moro en la labor

* Las líneas generales del análisis y parte del material presentado en este artículo, están incluidos en un trabajo escrito en inglés, de próxima publicación.

[1] Peraita, 2003.

[2] Entre lo más sobresaliente está Ettinghausen, 1964, que transcribe las notas al *Rerum romanarvm ex Tito Livio, Epitoma in Qvatuor libros distincta,* ab Elia Vineto Santone, Parisiis, 1576, de Floro (Biblioteca Nacional, R. 30070); Gendreau, 1975, estudia las notas en el volumen Zinano (Fundación Lázaro Galdiano, R-4-3-26, INV 177), Lopéz Grigera, 1998, descubrió y transcribió las notas del ejemplar quevediano de la *Retórica* de Aristóteles (Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander, sig. 1089). Recientemente Schwartz y Pérez Cuenca, 1999, han descubierto y estudiado un volumen anotado por Quevedo, *De varia historia Libri XIII* (Basileae, 1548) de Claudio Eliano (Biblioteca Nacional, R. 9560); también Craig y Hillary Kallendorf han descubierto y estudiando un volumen de Estacio margenado por Quevedo (Biblioteca Firestone, Universidad de Princeton) (agradezco al Prof. Alejandro Coroleu que me llamara la atención sobre esta referencia). El trabajo de López Grigera, 2002, así como el de Pérez-Cuenca, 2003, han sido publicados cuando este estudio estaba ya finalizado.

creadora de Quevedo, en concreto en su *Carta al serenísimo rey Luis XIII.* Me ocupo así del vínculo entre labor creadora y actividad lectora que, en este caso, aparecen explícitamente relacionadas.

De la relación de Quevedo con sus lecturas perviven numerosas marcas y huellas –de índole diversa– en los ejemplares que leyó. En varios «cuerpos» de su biblioteca don Francisco firmó portadas, margenó contraportadas y guardas, anotó márgenes, marcó interlineados. Quevedo no parece haber sido un anotador sistemático y consistente de sus lecturas, al modo en que lo fueron humanistas como Isaac Causabon, John Dee o incluso Ben Jonson, por traer a colación algunas de las figuras mejor estudiadas en este aspecto[3].

La marginalia quevediana, menos extensa y asidua que la de coetáneos y voraces marginalistas, tiene varias funciones; de forma esquemática podríamos clasificarla, por ejemplo, de «profesional» en el estudio sistemático y la elaboración de índices temáticos en un ejemplar interpaginado de la *Retórica* de Aristóteles; «creativa» en la composición de ocho sonetos en las guardas del *Trattato dell'Amore Humano* de Flaminio Nobili; «correctora» en la *Eracleide* de Gabriel Zinano, un tedioso poema épico dedicado a Felipe IV; «apropiativa» o de «apropiación» en la clasificación y traducción de referencias a Hispania en el *Epitome* de historia romana de Floro, etc.

De los ejemplares anotados por Quevedo que han sobrevivido, uno de los más profusamente marcados es una *Utopía*[4]. Dos diferentes caligrafías –ambas de mano quevediana–, una más rápida, otra más meticulosa, indican que don Francisco llevó a cabo –péñola en ristre– al menos una segunda lectura en su ejemplar[5]. En su *Utopía,* Quevedo no anota en los márgenes superiores ni inferiores de la página. Utiliza solo el margen lateral externo. Las notas siempre se refieren al pasaje al lado del cual se inscriben. La extensa marginalia recurre aquí a técnicas básicas de anotar, al inventario o categorías comunes de las notas marginales[6]. Además de las anotaciones verbales, la marginalia incluye una considerable cantidad y variedad de signos no verbales: subrayados, paréntesis,

[3] Sherman, 1995.

[4] Firmado y anotado por Quevedo (*De optima Reipu... Statui de que nova Insula Vtopia,* Lovanii, excudebat Seruatius Sassenus impensis Viduae Arnoldi Birkmanni, 1548) el volumen está en la Biblioteca Nacional (R 20 494); ver Jones, 1950, y López Estrada, 1967, para una transcripción y estudio de las anotaciones quevedianas.

[5] Para la caligrafía quevediana véase Ettinghausen, 1964; Quevedo, *Virtud militante,* ed. Rey, pp. 13-20; Schwartz y Pérez Cuenca, 1999, y López-Grigera, 2002, pp. 165-66.

[6] Para un inventario de técnicas de anotación al margen, ver Sherman, 1995, pp. 81-88, y 2002 y Jackson, 2001.

cruces, garabatos, calderones, secuencias de tres líneas horizontales frente a los paréntesis, que identifican pasajes de interés; puños que extienden un largo y puntiagudo dedo, generalmente coronado de una bien delineada uña. Las notas verbales están acompañadas siempre de alguna anotación no verbal –paréntesis y subrayados–, técnicas que parecen ser el método predilecto de marcar Quevedo sus lecturas.

Con frecuencia, se encuentran subrayados y paréntesis sin ninguna nota verbal. La puntiagudas manos de afiladas uñas pueden no encontrarse acompañadas de anotación verbal alguna. Las manos aparecen en tamaños diferentes, correspondiendo –podemos especular– el tamaño al grado de interés –o desacuerdo– de Quevedo en el pasaje marcado (pp. 22, 54, 59).

Además del problema de atribución que en principio pueden presentar las anotaciones no verbales, estas adolecen por añadidura de una dimensión críptica. El pasaje aparece marcado pero, ¿qué dimensión quería el marginalista resaltar? Así, por ejemplo, en el prefacio en el que «saluda» a Pedro Gilles, Moro comenta sobre las dificultades de repartir su tiempo entre sus obligaciones públicas y domésticas, y su estudiosa tarea de humanista. El autor reflexiona sobre el deber de dedicar tiempo y comportarse agradablemente con la familia, pero advierte que uno no la debe mal acostumbrar con excesiva familiaridad (p. 22)[7]. El consejo llama la atención de Quevedo, quien subraya el pasaje, traza un paréntesis en el margen del texto y dibuja una de sus características manos con un dedo apuntando el párrafo señalado. A primera vista, la observación parece de escasa aplicación a la vida de don Francisco. Quevedo carecía de obligaciones familiares inmediatas. ¿Tenía acaso en mente un consejo sobre el gobierno doméstico para alguno de sus poderosos amigos, el duque de Osuna o Medinaceli?

Además de dialogar, contradecir, ampliar el texto leído, es frecuente que las anotaciones desempeñen un cometido de fragmentar y catalogar el texto impreso, de establecer una tabla de materias con el fin de hacer la información fácilmente localizable, trazar un sistema de referencias topográficas que permitan recuperar, circunscribir en la página de forma rápida información que el lector considera relevante para un uso futuro. Con frecuencia, Quevedo anota en el margen el tema de un pasaje, es decir, lo «titula», inscribe una palabra que lo haga clasificable, elabora un índice que facilite localizar información en el texto que está leyendo. La labor

[7] «Hay que entregarse a aquellos que la naturaleza, el destino o uno mismo ha elegido como compañeros. Y te has de comportar con la mayor amabilidad, atento siempre a no corromperlos por una excesiva familiaridad. Y, si de criados se trata, evitar que una demasiada indulgencia, los convierta en señores», *Utopía,* p. 60; las citas en castellano de esta obra provienen de la traducción de Rodríguez Santidrián, 1984.

de rápida localización de información suele ser un objetivo común y central en la tarea anotadora. De hecho, la forma más usual de anotación verbal en este ejemplar es la nota temática, un encabezamiento o epígrafe de un tema, ocasionalmente de un nombre propio. Estos lemas funcionan como una clave concisa: «*Magnes*», aparece anotado al lado de un pasaje subrayado y entre paréntesis, donde Moro expresa la confianza depositada en la brújula por los navegantes (p. 32). Al lado de un pasaje –como es usual, subrayado y entre paréntesis– sobre el comportamiento de los consejeros de los príncipes, Quevedo apunta «*Consiliarij Regum*», y añade una de sus puntiagudas características manos (p. 36). Frente a una observación sobre las ovejas escribe: «*oues anglie edaces*» (p. 39). «*Plato*» está inscrito al lado de un pasaje que menciona a este filósofo (p. 57). En suma, las notas de lectura elaboran un índice de un esperado y variado repertorio de temas humanistas, que van desde el axioma político, la ejemplaridad moral y las preocupaciones sociales, a la condenación de gobernantes belicosos. Sin embargo, cuando consideramos el texto de la *Utopía* en toda su extensión llama la atención el carácter asistemático de estos índices de materias. Quevedo no establece ninguna nota temática, y casi no hay subrayados ni ningún otro signo gráfico en el Libro segundo que, no obstante, contiene numerosos pasajes relacionados con los temas de las notas temáticas inscritas en los márgenes del Libro primero.

Limitada generalmente a un único vocablo, la anotación temática de don Francisco puede no parecer siempre sugerente, ni especialmente prometedora. Su interés reside en el hecho de llamar la atención consistentemente sobre un material que pasa a formar parte –o nosotros reconocemos como parte– del discurso histórico-político quevediano[8].

Las notas temáticas quevedianas no son en todos los casos herramientas impersonales. Además de tener una dimensión técnica, presentan una suerte de mirada ocasional, si bien lacónica, sobre la experiencia lectora de Quevedo, sobre su idiosincrasia. La elección del lema del índice de un pasaje apunta convicciones quevedianas: junto a una subrayada observación de Moro «Hay muchos nobles que viven en la ociosidad», anota Quevedo «*nobiles*». Ante un comentario sobre la pequeña aristocracia que lleva consigo un gran número de sirvientes (p. 27) apunta «*nros* [*nuestros*] *moços de espuelas*» (p. 39). Al lado de una observación sobre la propensidad de la gente criada «en la molicia y los placeres» a mirar despectivamente a todo el mundo, Quevedo inscribe «*embroglados de Ingla-*

[8] Sigo aquí las observaciones de Sherman, 1995, p. 91, con respecto a las anotaciones de John Dee, que en determinadas circunstancias revelan características no muy disimilares de las técnicas quevedianas de marginar su *Utopía*.

terra [sic]» (p. 39)[9]. Como se sabe, el retrato de parásitos sociales es un tema privilegiado por Quevedo en sus discursos políticos y su ficción satírica. En personajes de la *Utopía* la lectura de don Francisco reconoce figuras familiares de su interés y labor como escritor. Por otro lado, mediante su anotación el lector se vuelve parte, se inserta gráficamente, en una tradición humanista.

Otro tipo de anotaciones, aquellas que remiten a alguna referencia, proporcionan una mirada algo más precisa sobre preferencias quevedianas. Anota, «*Juvenal quod iniuria venales fecerit agros*» (p. 43) junto a un pasaje que describe cómo la práctica de los nobles de cercar tierras de cultivo obliga a los campesinos a vender sus pertenencias. El texto de Moro no menciona a Juvenal, uno de los autores más asiduamente citados en el corpus quevediano. Esta referencia marginal subraya, sin duda, el influjo del autor latino en la sátira de Quevedo sobre la corrupción de las costumbres. Resalta la propensión quevediana a reconocer, detectar autoridades que él gustaba de frecuentar. En una esfera más privada, da cuenta de la extensión de la presencia de Juvenal en la experiencia lectora de don Francisco.

Si –como apunta Sherman– para el lector erudito de la edad moderna la «digestión impersonal del texto parece haber sido la norma»[10], algunas anotaciones quevedianas registran facetas más personales, como por ejemplo, la obsesiva rivalidad con Góngora. La lectura da pie a una apropiación interesada o partidista del texto que está siendo leído, para alistarlo en la facción de don Francisco. Junto a una mención sobre «*obsoletis verbis*» –sobre que el pedante desprecia como vulgar lo que no está sembrado de arcaísmos– Quevedo inscribe «*atendite gongorones*» (p. 25) («prestad atención, *gongoristas*»). Desde el margen de su ejemplar, Quevedo recluta el texto de Moro (o al propio Moro) en su bando anti-gongorista. El pasaje se alía así al propio Quevedo para enviar una advertencia a los gongoristas. Esta no es la única vez que la marginalia quevediana amonesta a Góngora. Un pasaje del ejemplar de don Francisco de la *Retórica* de Aristóteles que comenta el uso de anfibologías por aquellos que no tienen nada que decir, pero pretenden estar diciendo algo –filósofos que hablan en poesía–, está anotado con una crítica a los poetas de estilo oscuro y ambiguo («hase de huir la ambigüedad»), y una mención de nuevo a Góngora, incluyendo en esta ocasión a Paravicino[11].

Es llamativa la dimensión oral de determinadas notas marginales; «*atendite gongorones*» habla directamente al lector de la *Utopía*.

[9] «Embroglados» puede ser neologismo quevediano, elaborado sobre el participio pasado italiano «imbrogliato», con significado de engañado. No lo registra el *Diccionario de Autoridades*.

[10] Sherman, 1995, p. 83.

[11] López Grigera, 1998, p. 74.

La única anotación de Quevedo en el Libro segundo de la *Utopía* tiene asimismo una calidad vocal, audible. Bajo una nota al margen impresa que se dirige al lector («*Haec annota lector*», «Lector, anota bien»), una anotación quevediana reitera la interpelación, «*Lector audi veritatis vocem*» (p. 169), «lector, escucha la voz de la verdad»[12]. Adhiriéndose a percepciones clásicas de la lectura como conversación, la anotación pone de relieve la propensión de Quevedo a plasmar en la propia página la percepción de la lectura como diálogo entre texto y lector.

Hay un tipo de nota marginal que tiene que ver más con la vida del lector que con la del texto que está leyendo. Con tono menos desafiante, en una función de confidente, quizá de compartir algún temor personal o íntimo, al lado de la observación de Moro sobre el envejecido Juan Morton, cardenal arzobispo de Canterbury, una anotación podría sugerir una tácita preocupación quevediana por el proceso de envejecer. En el margen, junto al pasaje subrayado y puesto entre paréntesis («Era más bien pequeño y, a pesar de su edad avanzada, andaba erguido» p. 76), Quevedo inscribe el nombre del arzobispo «*Car[dina]lis Cantuarien[si]s*» (p. 37). Si bien aquí podríamos estar cometiendo un exceso interpretativo, queda la duda sobre por qué exactamente presta atención y tinta don Francisco a la descripción física del envejecido cardenal.

La marginalia quevediana no tiene solo un carácter clasificatorio, partidista, personal, enigmático. Las notas tienen también el ojo puesto en algún objetivo o blanco político, y pueden revestirse de una dimensión de confrontación. La anotada *Utopía* registra cuatro reacciones o advertencias en contra de «erasmizar»: «*Erasmiana hec*» (p. 42); «*Tota pagina erasmiama et impia*» (p. 54); en la parte inferior de la misma página, se inserta una segunda anotación –«*erasmicat*» (p. 54)– acompañada de una gráficamente amenazadora mano, con el dedo índice extendido. La cuarta anotación, «*Erasmicat Turpissime*» (p. 56, figura 1), está escrita en una grafía de conspicuo tamaño mayor que el resto de las anotaciones en el volumen. La susceptibilidad –expresada gráficamente– ante observaciones consideradas erasmizantes[13], sugiere aquí que la percepción negativa de Erasmo por parte de Quevedo se centra en un aspecto específico: el ataque a la venalidad de los clérigos. Todos los pasajes marcados como erasmizantes contienen crítica a los monjes, a su glotonería, a su codicia. En un texto escrito por

[12] Rodriguez Santidrián lo traduce «¡Toma nota de esto, lector!». La nota quevediana está inscrita junto a un pasaje subrayado y puesto entre paréntesis, en el que Moro condena la explotación de los pobres y critica la «gran cuadrilla de gentes ricas y aprovechadas que, a la sombra y en nombre de la república, trafican en su propio provecho», p. 198.

[13] Moro presenta observaciones anti-clericales, sobre la vida en los monasterios, la falta de caridad de la iglesia para con los pobres, etc.

un amigo cercano de Erasmo[14], Quevedo no subraya –quizá ni siquiera especialmente advierte– ningún otro influjo erasmista (aspectos tales como la injusticia social, los males de la guerra, etc.). La anotación quevediana no reacciona a ideas generales erasmistas de la *Utopía,* sino solo a lo percibido como impiedad. La marginalia se adhiere así a directrices generales de la ortodoxia inquisitorial sobre la impiedad erasmista y la burla de los clérigos[15]. Los impíos pasajes llaman la atención de Quevedo pero –pensamos– no constituyen una preocupación consistente en su lectura. Por otra parte, Quevedo parece atribuir las observaciones anti-clericales no tanto al pensamiento de Moro, como al influjo de Erasmo.

Una serie de anotaciones marginales conecta la lectura quevediana de la *Utopía* con la labor creativa de don Francisco, sugiriendo modos en que este transporta o desplaza información de la página impresa de su ejemplar de Moro, al contexto anti-Richelieu, anti-francés de su *Carta a la Serenísima Majestad del rey Luis XIII.* La *Carta,* un manifiesto político publicado semanas después de la declaración de guerra francesa, condena blasfemas acciones realizadas en Terlimont por las tropas francesas al mando del hugonote mariscal de Coligny. El texto concluye con una larga y alterada cita de la *Utopía,* un pasaje en el que ante su amigo Tomás Moro, Rafael se lamenta del destino del filósofo-consejero cuando este propone al monarca leyes sabias. El párrafo se centra en la relevancia para el gobernante de no recurrir a frágiles alianzas políticas para emprender una guerra, sino de trabajar por conseguir la paz. Rafael describe un escenario conjetural. Se sitúa a sí mismo en una misión secreta en el consejo del monarca galo, con los consejeros maquinando intrigas, compitiendo entre sí en la elaboración de astutos esquemas de conquista y de un repertorio de alianzas pragmáticas con finalidades anexionistas en Italia, Flandes, Brabante y Borgoña. Rafael se retrata a sí mismo oponiéndose a esos planes maléficos y aconsejando valerosamente al monarca que se quede en casa, ya que el reino de Francia «es ya tan grande que mal puede ser administrado por una sola persona. Déjese, pues, el rey de pensar en aumentarlo» (p. 95).

Lo que podríamos denominar conversación quevediana con su ejemplar de la *Utopía* se intensifica en este pasaje. «La incorporación legible del trabajo de lectura en el texto del libro» es conspi-

[14] En la epístola preliminar de Guillermo Budé a Tomás Lupset, Quevedo subraya una mención a «Pedro Gilles, de Amberes», p. 50, y anota en el margen «*amigo de Erasmo*», p. 14.

[15] Cuando en sus escritos Quevedo menciona a Erasmo usualmente añade algún reparo; así en *Política de Dios, Gobierno de Cristo,* p. 270: «Y si bien Erasmo en otras cosas fue autor sospechoso, este consejo está Católicamente calificado».

cuamente visible en la página impresa[16]. Son márgenes densamente anotados, repletos de un arsenal de signos, llamadas y gestos que no son solo actos de escritura, sino suerte de movimientos en el espacio de la página. En una especie de mapa o diagrama de lo que Quevedo juzgó pasaje útil para reformular e incluir en un escrito propio, el comentario visual pone en juego la totalidad de sus técnicas anotadoras: una manicula, una cruz, subrayados y paréntesis. Quevedo establece una lista de notas tópicas a lo largo del margen del texto impreso (figura 2): «✠ *Francia*», «*Regis Gallorum consilior[um] fines*», «*Consilia gallor[um]*», «*Foedus cum Venetis quo a[n]i[m]o feriat gallus*», «*co[n]duce[n]di germani*», «*Regnum Nauarre*», «*Princeps Castelle*», «*De Anglia*», «*pax q[uam] firma*», «*Scoti foue[n]di*», «*Fouedus exul*», «*quid tum si plura regna teneret*» (pp. 58-59). Subraya asimismo las notas impresas en el margen de la página[17]: «*Tecte Gallos dehortatur ab Italia paranda*», «*Exemplu[m] annotandum*». La palabra *Francia* está escrita con una grafía de tamaño mayor que la de las letras de molde y que la mayoría de las notas manuscritas en la *Utopía*. Trazadas con la misma caligrafía que las notas adversativas sobre la impiedad erasmista, las anotaciones parecen proceder de una lectura llevada a cabo en un momento diferente de otras anotaciones en el ejemplar.

Quevedo afirma que su *Carta* constituye un *medium* a través del cual Moro habla directamente a Luis XIII, a quien se figura participando en un consejo similar: «Señor, lo que Tomás Moro, docto y santo mártir, dijo, que si se hallara en semejante consejo, dijera, hoy que ejecutáis este propio consejo, he dispuesto yo que os lo diga» (fol. 25). El pasaje de la *Carta* parece organizarse como una suerte de caja de resonancia para que el consejo de Moro alcance a Luis XIII. Las palabras de Moro avanzadas por Quevedo deben influir –se espera– en las decisiones del monarca francés sobre la guerra. Mártir por la fe católica, inglés, Moro no supondría ninguna amenaza para el regio lector galo de la *Carta,* según Quevedo[18].

[16] Orgel, 2000, p. 107.

[17] Para la marginalia impresa, ver Slights, 2001.

[18] «Supón que estoy con el rey de Francia, y que me siento en su consejo, cuando en muy retirada sala, presidiendo el propio rey en junta de prudentísimos consejeros, se trata con doctos discursos, con qué artes y maquinaciones se podrá retener Milán y atraer a sí aquella fugitiva Nápoles, que después destruya los venecianos y sujete a sí toda Italia, después a Flandes, los Brabantos, y haga suya toda la Borgoña; asimismo otras gentes, cuyos estados otro tiempo acometió su ánimo. Finge que allí dice uno, que le parece se haga liga con los venecianos, la cual no dure más de lo que a ellos conviniere; que se les comunique el intento señalándoles alguna esperanza de despojo, la cual gozarán acabada la facción. Otro, que se conduzcan los alemanes. Otro, que con dineros se granjeen los helvecios. Otro, que contra la deidad de la majestad imperial se asista con oro, como con anatema. A otro le parece que con el rey de Aragón se compongan las cosas, y con el reino de Navarra ajeno, ceder como con precio de la paz. Otro juzga que al rey de Castilla se ha de engañar con alguna especie de parentesco y que se po-

Es la sabiduría de un santo, no la perspectiva interesada de un propagandista al servicio de la casa de Austria, ni el interés personal de la corona española, lo que está implicado aquí, asume la *Carta*. Las palabras de Moro están «desembarazadas de los odios presentes, que ha más de ciento y veinte años que las escribió en su *Utopía*», observa don Francisco (fols. 23v, 24). Quevedo construye como garantía de la aplicabilidad del consejo, así como de la imparcialidad ideológica de la *Carta* (y del propio don Francisco), el argumento de que lidia con un escenario político análogo (los designios imperialistas del rey francés) pero situado en el contexto histórico de un siglo posterior (no ya durante Francisco I, sino con Richelieu y Luis XIII): «Referiré a Vuestra Majestad, *bien ajustadas a los sucesos presentes,* estas palabras de Tomás Moro, doctísimo varón»(fol. 24).

Probablemente Quevedo releyó la *Utopía* con la finalidad de recopilar observaciones «imparciales» –es decir, descontextualizadas– sobre las abusivas acciones políticas y militares francesas para ponerlas a disposición del conde duque de Olivares, que orquestaba personalmente la campaña propagandística antifrancesa. Las anotaciones, una suerte de *memorandum* para Quevedo poder aplicar según su conveniencia, registran la labor de sistemática localización y diseminación de autoridades que mencionen precedentes específicos franceses. La lectura quevediana del pasaje de la *Utopía,* el despliegue que la marginalia señaliza, se vuelve patente en la *Carta,* donde Quevedo explica cómo leyó él a Moro, sugiriendo así quizá a su vez cómo don Francisco deseaba él mismo que su texto fuera leído.

Se ha conservado una copia impresa de la *Carta* inscrita con tres anotaciones hológrafas de Quevedo[19]. Una de las tres anotaciones rectifica una omisión del componedor. Añade las últimas palabras de una cita de Justino impresa incompleta en el margen, cuya traducción al castellano está incorporada completa en el

---

drán comprar para su satisfacción algunos graves cortesanos suyos con pensión anua. Entre tanto, ocurre el nudo más ciego de todos; ¿qué se asentará con Ingalaterra? Concluye que se trate de paz y que se asegure con firmes lazos la siempre mal segura confederación; que se llamen amigos, y se sospechen contrarios, teniendo empero prevenidos como en emboscada los escoceses, aparejados a toda ocasión, por si se alborotaren los ingleses, valerse dellos con presteza; que se añada a esto, amparar algún noble de secreto (que públicamente no es posible, por la confederación), el cual alegue que aquel reino le pertenece, porque con este achaque siempre se tenga suspenso aquel príncipe. Digo pues, que si en conferencia tan grave, donde en competencia dicen por su antigüedad sus pareceres tantos hombres doctos; si yo, que apenas soy algo, me levantara, fuera de parecer, que dejaran a Italia y que se estuvieran en su casa, porque solo el reino de Francia casi es mayor de lo que puede cómodamente gobernar uno, y que el rey no imagine que le conviene pensar en añadirse otros señoríos» (fols. 24-25).

[19] El ejemplar anotado por Quevedo se encuentra en la Real Academia de la Historia, Madrid (Ms 9-879).

cuerpo del texto[20]. Las otras dos anotaciones, no ya notas correctivas, corroboran afirmaciones contra la agresión francesa expresadas en la *Carta*. Ayudan a circunscribir y captar más atinadamente técnicas de lectura y anotación quevedianas. Esbozan extravagantes modos de don Francisco de reelaborar lugares comunes. Advierten, por ende, de la peculiaridad de una ansiedad quevediana por acumular lugares comunes que impongan un irrefragable silencio a sus adversarios.

Junto a una denigración, en el texto impreso de la *Carta,* de la usurpación por las tropas francesas de las tierras del duque de Lorena, Quevedo anota una cita –modificándola y subrayándola– sacada de la *Defensa de Roscio* de Cicerón, y la traduce al castellano (figura 3). El pasaje ciceroniano deplora la traición de la amistad de un amigo en el que se confiaba. La anotación manuscrita está rehaciendo una vez más, repitiendo la misma estrategia que Quevedo había realizado previamente en tanto que autor inmerso en el proceso de escribir la *Carta:* acometer una nunca finalizada actividad de lectura –comprometida políticamente–, extractando y trasladando fragmentos de autoridades clásicas a través de páginas y contextos históricos, con el fin de avalar el carácter traidor de los Galos, mostrar que está extensamente documentado a lo largo de la historia. La lectura de los clásicos, la escritura de la *Carta* y las anotaciones manuscritas en la copia impresa se orientan pragmáticamente a proporcionar al gobernante un variado repertorio de precedentes históricos, argumentos políticos, incluso percepciones morales, para contrarrestar y desbancar la propaganda de la política beligerante del pérfido, anti-Hasburgo Richelieu, y ensalzar la legitimidad de la respuesta española. El ejemplar de la *Carta* anotado por Quevedo se convierte así una suerte de expandible cartapacio o cuaderno de lugares comunes de *exempla* antifranceses, quizá para uso de Olivares, quien había instado a Quevedo a que escribiera el texto.

Anotada en la guarda, frente al título, la extensa tercera anotación descalifica dos apologías de los franceses (figura 4)[21]: un

[20] «*-Ssisse in exitum parricidarum viderentur*», fol. 17.

[21] Transcribo la anotación completa: «Escribió en latín Mario Equicola Gentilombre Italiano, una Apología contra los maldicientes de la nación francesa. Tradújole en Francés Michel Rote, impromiose em [sic] París por Vincencio Sertenas Año 1550. Refuta ridículamente los lugares de Julio Cesar Con Tacito, Tito Livio, y Lucio Floro. Escribió Equinola de Amor, y fue hombre erudito. Escribió en latín *Victor Tuartio Pro Franco Gallis Contra mendatia, imposturas, et Calumnias Joannis Meinardi Frisis, in Academia Pictaviensi leguleis.* Parisiis apud Bartholomeum Macerum Anno 1611. Ni el uno, ni el otro necesita de respuesta, puesto dos sus libros son un esfuerzo infeliz del ingenio, o mandado, o vendido desearon defender a Francia, y no pueden defender su defensa. AELIVS LAMPRIDIVS. In vita Alexandri Severi. Verum Galiicane mentes, vt sese habent dure, ac retrograde, et sepe Imperatoribus graues, severitatem homi-nis nimiam, et longe maiorem post Heliogabalum, non tulevunt».

texto contra los murmuradores que difaman a la nación francesa, escrito por Mario Equicola, su traducción francesa de Michel Rote, así como su impresor francés Vincencio Sertenas; y el escrito *Pro Franco Gallis* de un tal Victor Tuartio (a quien no he podido identificar hasta el momento). Según esta larga anotación quevediana, Equicola –hombre erudito que escribió sobre el amor– pretendía refutar con pasajes de Tácito, Tito Livio y Floro, las observaciones de Julio César contra los Galos. Quevedo argumenta: «Ni el uno, ni el otro necesita de respuesta, puesto dos sus libros [sic] son un esfuerzo infeliz del ingenio, o mandado, o vendido desearon defender a Francia, y no pueden defender su defensa»[22].

Varios aspectos deben tomarse en consideración aquí. Inicialmente, al redactar la *Carta* Quevedo no presta atención a textos que cuestionan o contradicen las afirmaciones anti-francesas de las autoridades recogidas por su escrito. Una vez que la *Carta* se imprime, en la guarda de su ejemplar, comenta y descalifica dos apologías de los franceses, una estrategia que no había usado cuando compone la *Carta*. La anotación puede haber sido escrita anticipando posibles críticas de detractores quevedianos, que es cierto, censuraron la *Carta*[23]. Podría ser también que las anotaciones fueran para una lectura privada, limitada al espacio de los libros y papeles personales de Quevedo, disponible quizá para selectos lectores de ejemplares de su biblioteca particular.

También las dos anotaciones podrían haber sido escritas con una persona determinada en mente –probablemente Olivares–, y quizá el ejemplar anotado no llegara a su destinatario. El ejemplar se conserva sin encuadernar. Fue impreso en papel marquilla, un papel de tamaño más grande que el papel normal, con márgenes más anchos que los usuales. Quevedo hizo imprimir algunas copias en este tipo especial de papel, con la intención de ofrecérselas a miembros de las familias reales en Madrid, Flandes y Alemania. En una carta a Sancho de Sandoval fechada el 13 de noviembre de 1635, Quevedo observa: «Con el portador remito a V. M. esa *Carta* que escribí al Rey de Francia, respondiendo a su *Manifiesto,*

La traducción francesa del *Pro Gallis apologia* de Equicola se publica en 1550; ver Vecce, 1990.

[22] La nota concluye mencionando a Aelius Lampredius, autor de una vida de Alejandro Severo incluida en la *Historia Augusta* añadiendo, en un latín no totalmente gramatical: «*Verum Galiicane mentes, vt sese habent dure, ac retrograde, et sepe Imperatoribus graues, severitatem hominis nimiam, et longe maiorem post Heliogabalum, non tulevunt*».

[23] El archirrival de Quevedo, Juan de Jáuregui publica un *Memorial al rey nuestro Señor* (s / f, s / e), un detallado ataque a la *Carta,* aunque la censura no se centra en las afirmaciones anti-francesas expresadas por don Francisco sino en aspectos de decoro lingüístico.

que llevaré a Beas conmigo. Es de lo de Marquilla, que imprimí para Palacio y para Flandes y Alemania a las personas reales»[24].

Las notas de lectura quevedianas, pero también los propios escritos de don Francisco, revelan una pertinaz actividad de «despojo», de apropiación de los textos leídos, de búsqueda de «aforismos de verdad fácil de citar»[25]. Mientras Quevedo siguió siendo un lector activo, rescribir y ampliar sus escritos constituía una labor continuada, nunca terminada. Las anotaciones marginales de la *Carta* destacan aquí una percepción de que todo texto impreso «resulta incompleto, puede siempre expandirse, no es finito, ni tampoco es definitivo»[26]. Como indica Lipking, «el aparato del margen, con sus sugerencias constantes que las revisiones son posibles, que las explicaciones son necesarias, proporciona una estimulante verdad: por mucho que el texto aspire a estar finalizado, siempre está abierto al cambio»[27]. La relectura y anotación de Quevedo en su impresa *Carta* dan a entender que para él, así como para la mayoría de los humanistas –recuerda Grafton[28]–, hacer acopio de autoridades, esos «tesoros de erudición» que don Francisco, al igual que los humanistas coetáneos, acechaba con infatigable atención, no terminaba una vez impreso el texto.

Modeladora de su labor creativa y de su propia imagen como humanista, la lectura constituyó para Quevedo –como manifiesta su biógrafo Tarsia– un revelador instrumento de autoafirmación. Es común, no obstante, que los lectores no dejen trazas de sus lecturas en la página impresa. Probablemente, en una mayoría de casos Quevedo no margenó sus libros. Cuando sí dejó anotaciones, estas pueden parecen –en general– descontextualizadas en exceso, demasiado fragmentadas para enmarcarlas en un contexto literario o histórico. Sin embargo, en su ejemplar de la *Utopía,* la recurrencia de determinados signos gráficos, las anotaciones al margen –si bien lacónicas, poco sistemáticas, insignificantes en apariencia, incluso marginales– contribuyen a retrazar aspectos de la actividad intelectual quevediana, preferencias estéticas, expresiones de interés, registros de opiniones, criterios morales. Revelan hábitos lectores, técnicas del Quevedo lector para transformar, reprocesar los textos leídos. Apuntan derroteros por los que se forjaba la relación de don Francisco con sus fuentes, en una época notoriamente marcada por la centralidad de las fuentes. Dan cuenta de la intensidad y los matices del diálogo entablado por el escritor con la tradición humanista. En conclusión, las marcas en las páginas de la *Utopía* y la escritura de la *Carta al rey Luis XIII* per-

[24] Quevedo, *Epistolario completo,* p. 367.
[25] «Nuggets of quotable truth», la expresión procede de Slights, 2001, p. 711.
[26] Slights, 1989, p. 716.
[27] Lipking, 1977, p. 611.
[28] Grafton, 1997, p. 9.

miten relacionar cómo leyó determinados textos y la atención prestada por Quevedo a las circunstancias que le rodearon. El alcance del diálogo que mantuvo con lo que leyó, y a través de sus lecturas y páginas impresas, con el entorno en el que se sentía inmerso, además de con su propia labor creativa, deja entrever al escritor en acción, leyendo, escribiendo, en suma, desempeñando actividades esenciales del quehacer quevediano.

Bibliografía

Ettinghausen, H., «Quevedo's Marginalia: his Copy of Florus's *Epitome*», *Modern Language Review,* 59, 1964, pp. 391-98.

Gendreau, M., «Quevedo lecteur de l'*Eracleide* de Gabriele Zinano», *Mélanges offert à Charles Vincent Aubrun,* ed. H. Vidal Sephiha, Paris, Editions Hispaniques, 1975, vol. 1, pp. 313-20.

Grafton, A., *Commerce with the Classics. Ancient Books and Renaissance Readers,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997.

Jackson, H. J., *Marginalia. Readers Writing in Books,* New Haven, Yale University Press, 2001.

Jones, R. O., «Some Notes on More's *Utopia* in Spain», *Modern Language Review,* 45, 1950, pp. 478-82.

Kallendorf, H., y C. Kallendorf, «Conversations with the Dead: Quevedo and Statius, Annotation and Imitation», *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes,* 63, 2000, pp. 131-68.

Lipking, L., «The Marginal Gloss», *Critical Inquiry,* 3, 4, 1977, pp. 609-55.

López Estrada, F., «Quevedo y la *Utopía* de Tomás Moro», *Homenaje al profesor Giménez Fernández,* Sevilla, Universidad, 1967, pp. 23-42.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

López Grigera, L., «Anotaciones de Quevedo lector», *El libro antiguo español VI,* ed. P. Andrés Escapa, Salamanca, Universidad, 2002, pp. 163-92.

Moro, T., *Utopía,* trad. P. Rodríguez Santidrián, Madrid, Alianza, 1984.

Orgel, S., «Margins of Truth», *The Renaissance Text: Theory, Editing, Textuality,* ed. A. Murphy, Manchester, University of Manchester Press, 2000, pp. 91-107.

Peraita, C., «*Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios:* libros y prácticas lectoras de Quevedo», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 272-95.

Peraita, C., «Marginalizing Quevedo: Reading Notes and the Humanistic Persona», *Variants,* 2, 2004 (en prensa).

Pérez Cuenca, I., y L. Schwartz, «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia Española,* 79, 1999, pp. 67-91.

Pérez-Cuenca, I., «Los libros de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca», *La Perinola,* 7, 2003, pp. 197-233.

Quevedo, F., *Carta al Serenisimo, muy Alto y muy Poderoso Luis XIII. Rey Cristianísimo de Francia. Escríbela Don Francisco de Quevedo Villegas, Cavallero del Hábito de San Jacobo, y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad. En razón de las nefandas acciones, y sacrilegios execrables que cometió contra el derecho divino, y humano en la Villa de Tillimon en Flandes Mos de Xatillon Vgonote, con el ejército descomulgado de Franceses Hereges,* Madrid, viuda de Alonso Martín, 1635.

Quevedo, F. de, *Epistolario completo*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto editorial Reus, 1946.

Quevedo, F. de, *Política de Dios, Gobierno de Cristo*, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.

Quevedo, F., *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, inuidia, ingratitud, soberbia, avaricia,* ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1985.

Schwartz, L., y I. Pérez Cuenca, «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia Española,* 79, 1999, pp. 67-91.

Sherman, W., *John Dee. The Politics of Reading and Writing in the English Renaissance,* Amherst, University of Massachusetts Press, 1995.

Sherman, W., «What Did Renaissance Reader Write In Their Books?», *Books and Readers in Early Modern England,* eds. J. Andersen y E. Sauer, Filadelfia, Pennsylvania University Press, 2002, pp. 119-37.

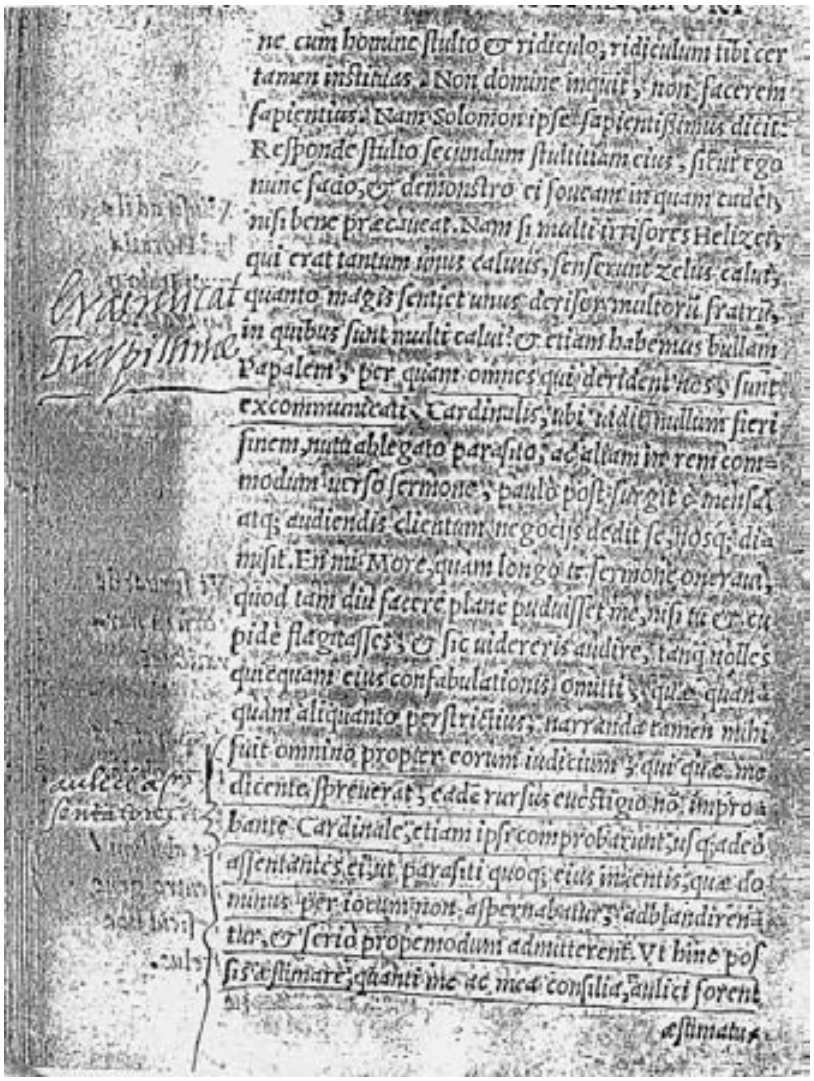
Slights, W. E., «The Edifying Margins of Renaissance English Books», *Renaissance Quarterly,* 42, 4, 1989, pp. 682-716.

Slights, W. E., *Managing Readers: Printed Marginalia in English Renaissance Books,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001.

Tarsia, P. A., *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas, Cavallero de la Orden de Santiago, Secretario de su Majestad, y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad,* 1683, ed. M. Prieto Santiago, Aranjuez, Ara Jovis, 1998.

Vecce, C., *Un'Apologia per L'Equicola. Le due redazioni della Pro Gallis apologia di Mario Equicola e la traduzione francese di Michel Roté,* Napoli, Instituto Universitario Orientale, 1990.

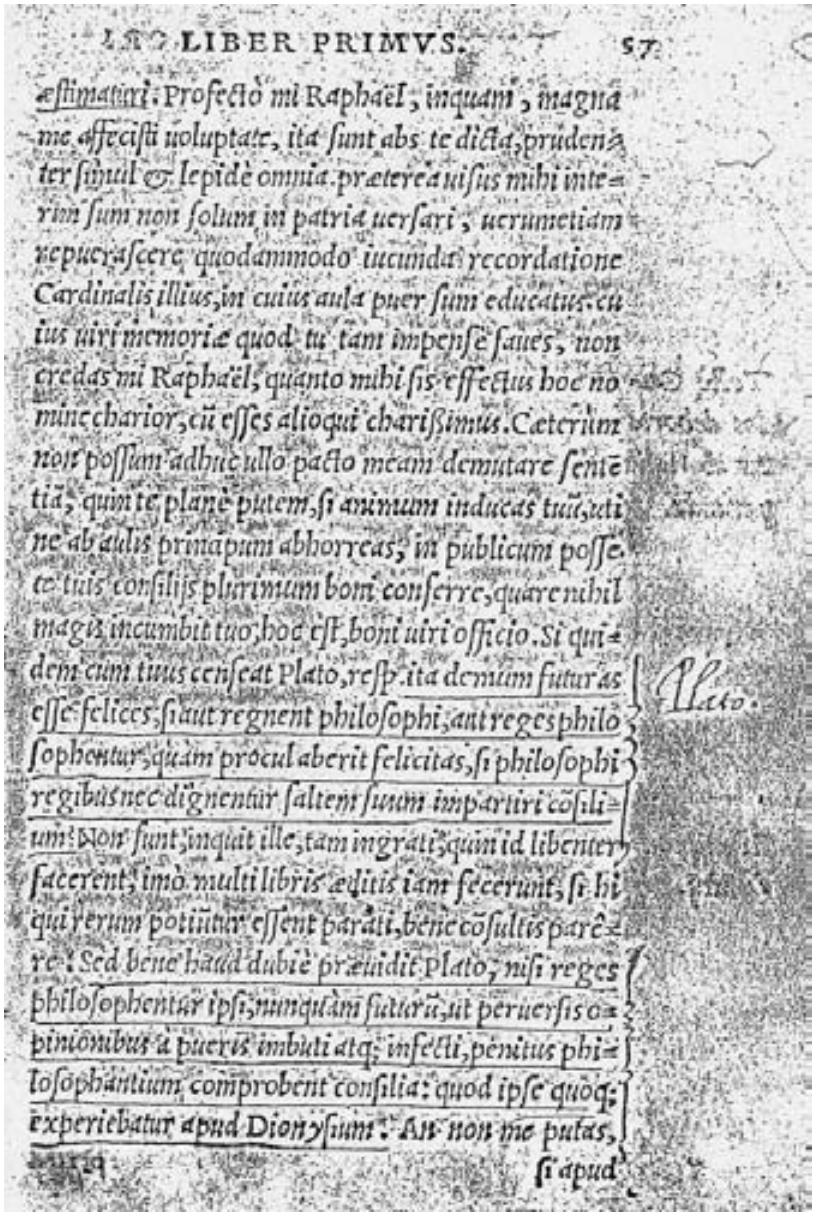
Apéndice



ne cum homine stulto & ridiculo, ridiculum tibi certamen instituas? Non domine inquit, non facerem sapientius. Nam Solomon ipse sapientissimus dicit: Responde stulto secundum stultitiam eius, sicut ego nunc facio, & demonstro ei soueam in quam cadet, nisi bene praecaueat. Nam si multi irrisores Helizei, qui erat tantum ignis caluus, senserunt zelus calui, quanto magis sentiet unus derisor multorum fratrum, in quibus sunt multi calui? & etiam habemus bullam Papalem, per quam omnes qui derident nos, sunt excommunicati. Cardinalis, ubi uidit nullum fieri finem, nutu ablegato parasito, ad aliam in rem commodum uerso sermone, paulò post surgit & missa atq; audiendis clientum negocijs dedit se, sicq; dimisit. Et mihi More, quam longo te sermone onerauit, quod tam diu facere plane puduisset me, nisi tu & ceteri flagitasses, & sic uidereris audire, tanq; nolles quinequam eius confabulationis omitti, quae quanquam aliquanto perstrictius, narrauit tamen mihi fuit omnino propter eorum iudicium, qui quae modicente spreuerat, eadem rursus euestigio non improbante Cardinale, etiam ipsi comprobarunt, usq; adeò assentantes erant parasiti quoq; eius inuentis, quae dominus per eorum ratione aspernabatur, adblandirenatur, & seria propemodum admitterent. Vt hinc possis estimare, quanti me ac mea consilia, aulici forent

estimatis

Figura 1. Cortesía de la Biblioteca Nacional, Madrid.

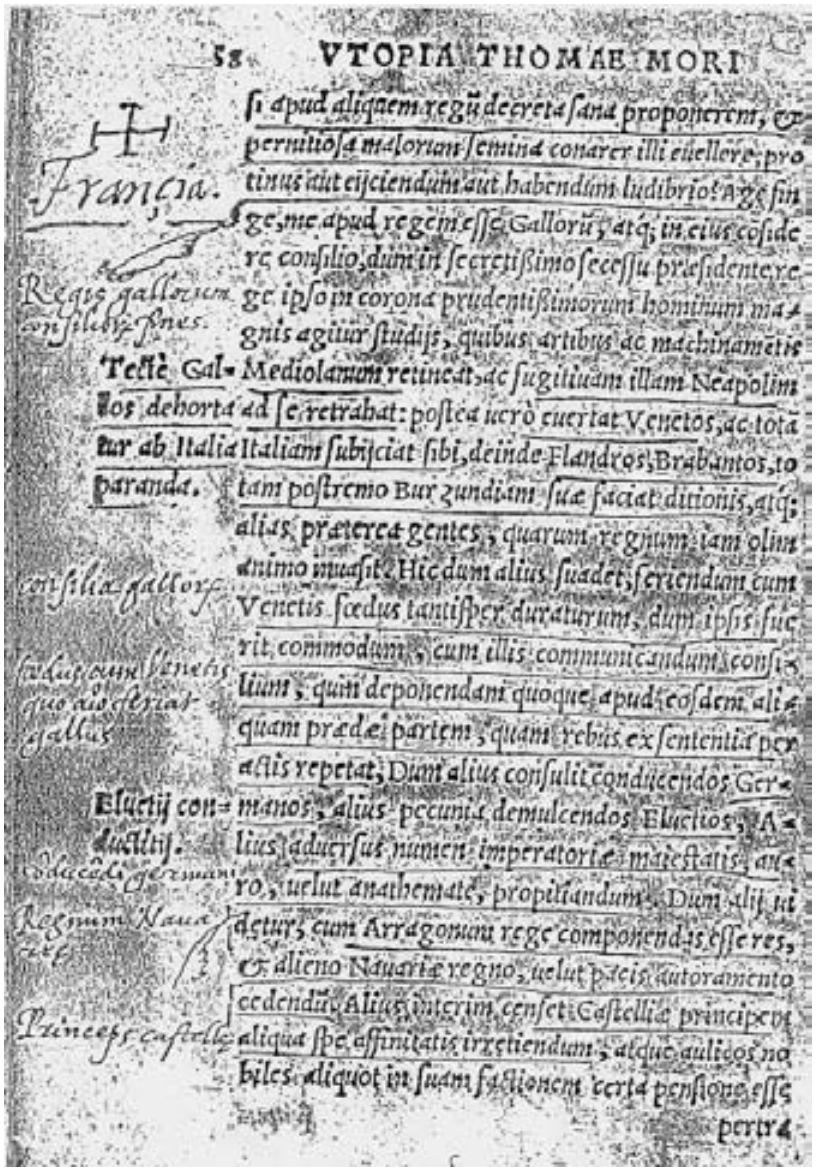


LIBER PRIMVS. 57

æstimatiri: Profectò mi Raphaël, inquam, magnā me affecisti uoluptate, ita sunt abs te dicta, prudenter simul & lepidè omnia. præterea uisus mihi interim sum non solum in patria uersari, uerumetiam repueraſcere quodammodo iucunda recordatione Cardinalis illius, in cuius aula puer sum educatus. cuius uiri memoriæ quod tu tam impense saues, non credas mi Raphaël, quanto mihi sis effectus hoc nomine charior, cū esses alioqui charissimus. Cæterum nos possum adhuc ullo pacto meam demutare sentētiā, quin te planè putem, si animum inducas tuū, ut ne ab aulis principum abhorreas, in publicum posse te tuis consilijs plurimum bonī conferre, quare nihil magis incumbit tuo, hoc est, boni uiri officio. Si quidem cum tuus censeat Plato, resp. ita demum futuras esse felices, si aut regnent philosophi, aut reges philosophentur, quam procul aberit felicitas, si philosophi regibus nec dignentur saltem suum impartiri cōsilium? Non sunt, inquit ille, tam ingrati, quin id libenter facerent, imò multi libris æditis iam fecerunt, si hi qui rerum potiūtur essent parati, bene cōsultis parēre? Sed bene haud dubiè præuidit Plato, nisi reges philosophentur ipsi, nunquam futurū, ut peruersis opinionibus à pueris imbuti atq; infecti, penitus philosophantium comprobent consilia: quod ipse quoq; experiebatur apud Dionysium. An non me putas, si apud

Plato.

Figura 1. Cortesía de la Biblioteca Nacional, Madrid.



58 VTOPIA THOMAE MORI

si apud aliquem regũ decreta sana proponerent, & pernitiosa malorum semina conarer illi euellere, protinus aut eijciendum aut habendum ludibrio: age fingo, me apud regem esse Galloru, atq; in eius considere consilio, dum in secretissimo secessu praesidente rege ipso in corona prudentissimorum hominum magnis agitur studijs, quibus artibus ac machinametis Mediolanum retineat, ac fugitiuam illam Neapolim ad se retrahat: postea uero cuertat Venetos, ac totam postremo Burgundiam suae faciat ditionis, atq; alias praetereа gentes, quarum regnum tam olim animo mouisse. Hic dum alius suadet, feriendum cum Venetis foedus tantisper duraturum, dum ipsis fuerit commodum, cum illis communicandum consilium, quin deponendam quoque apud eosdem aliquam praedae partem, quam rebus ex sententia peractis repetat; Dum alius consulit conducendos Germanos, alius pecunia demulcendos Eluetios, Alius aduersus numen imperatoriae maiestatis, anathemate, propitiandum. Dum alij iudicatur, cum Arragonum rege componendas esse res, & alieno Nauarrae regno, uelut praeda autoramento cedendum. Alius interim censet Castellae principem aliqua spe affinitatis irretiendum, atque aulicos nobiles aliquot in suam factionem certa pensione esse

pertra

Francia.

Regis gallorum consilia.

Tectè Gallos deberetur ab Italia parandae.

consilia gallorum.

foedus cum Venetis quo indeuiat gallus

Eluetij conducti.

Ducatus germani

Regnum Nauarrae

Princeps castellae

Figura 2. Cortesía de la Biblioteca Nacional, Madrid.

LIBER PRIMVS. 59

pertrahendos, dum maximus omnium nodus occurrit, quid statuendum interim de Anglia sit, Cæterum de pace tractandum tamen, & constringenda firmissimis uinculis semper infirma societas, amici uocentur, suspicantur ut inimica. Habendos igitur paratos, uelut in statione sedentes, ad omnem intentos occasionem, si quid se commoueant Angli, protinus immittendos. Ad hæc fouendum exulem nobilem aliquem occulte, namque id apertè ne fiat, prohibent fœdera, qui id regnum sibi deberi contendat, ut ea uelut ansa contineat suspectum sibi principem. Hic, inquam, in tanto rerum molimine, tot egregijs uiris ad bellum suæ certatim consilia conferentibus, sic ego homuncio surgam, ac uerti iubeam uela, omittendam Italiam censeam, & domi dicam esse manendum, unum Galliæ regnum fere maius esse, quam ut commodè possit ab uno administrari, ne sibi putet rex, de alijs adijciendis esse cogitandum. Tum si illis proponerem decreta Achoriorum populi, Vtopiensium in sulcæ ad Eutynoton oppositi, qui quo olim bellugessissent, ut regi suo aliud obtinerent regnum, quod affinitatis antiquæ causa sibi contendebat hæreditate deberi consecuti tandem id, ubi uiderunt nihilo sibi minus esse molestiæ in retinendo, quam in quærendo pertulerunt, uerum assidua pullularet semine, uel internæ rebellionis, uel externæ incursionis indeditos,

De Anglia

pax q̃ firma

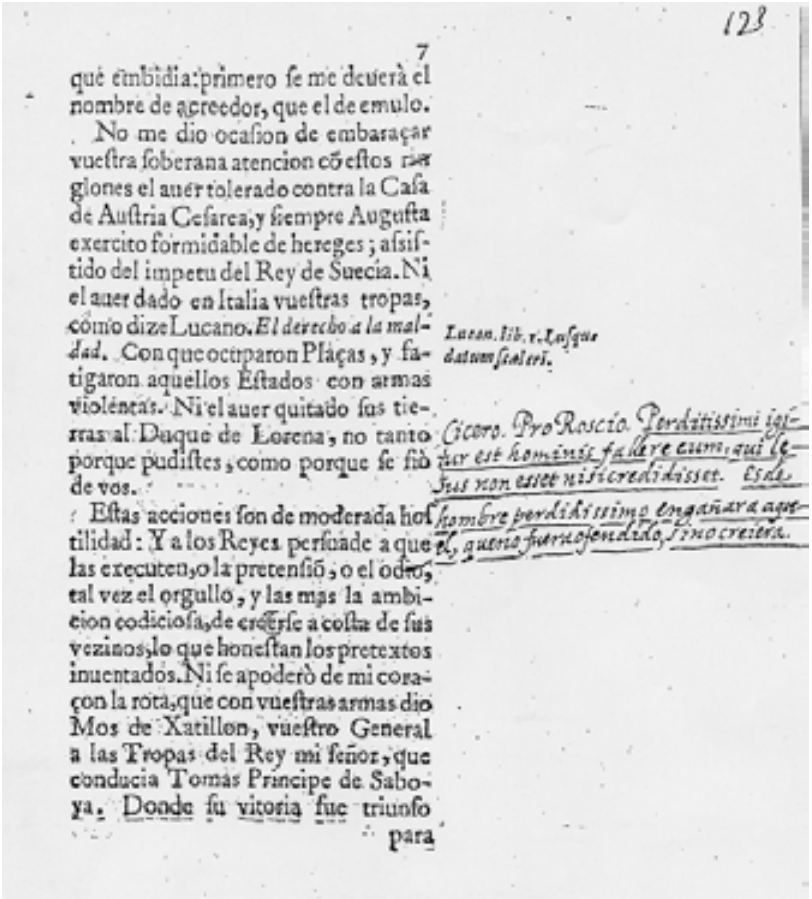
Scoti fouendi

Fouendus exul

quid tum si plura regna teneret.

Exemplum notandum.

Figura 2. Cortesía de la Biblioteca Nacional, Madrid.



123

7

que emblidia: primero se me deuerà el nombre de acreedor, que el de emulo.

No me dio ocasion de embaraçar vuestra soberana atencion cõ estos regiones el auer tolerado contra la Casa de Austria Cesarea, y siempre Augusta exercito formidable de hereges; assistido del impetu del Rey de Suecia. Ni el auer dado en Italia vuestras tropas, como dize Lucano. *El derecho a la maldad.* Con que ocuparon Plaças, y fatigaron aquellos Estados con armas violentas. Ni el auer quitado sus tierras al Duque de Lorena, no tanto porque pudistes, como porque se fiò de vos.

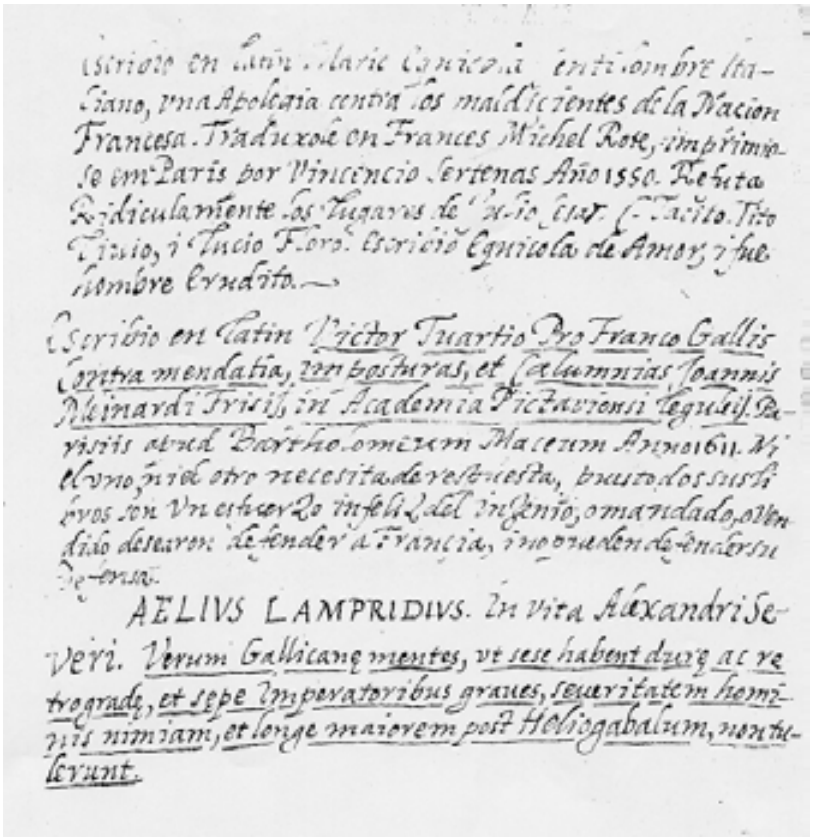
Lucan. lib. 1. Cosque datum sceleri.

Estas acciones son de moderada hostilidad: Y a los Reyes persuade a que las executen, o la pretensiõ, o el odio, tal vez el orgullo, y las mas la ambicion codiciosa, de crecerse a costa de sus vezinos, lo que honestan los pretextos inuentados. Ni se apoderò de mi coraçon la rota, que con vuestras armas dio Mos de Xatillon, vuestro General a las Tropas del Rey mi señor, que conducia Tomas Principe de Saboya. Donde su vitoria fue triunfo

para

Cicero. Pro Roscio. Perditissimi igitur est hominis fallere eum, qui de suis non esset nisi credidisset. Es del hombre perdidissimo engañar a aquel, que no fuera ofendido, si no creyera.

Figura 3. Cortesía de la Real Academia de la Historia, Madrid.



escriuio en Latin Marie Conicoa entiendo nombre Luciano, vna Apologia contra los maldicientes de la Nacion Francesa. Tradujoole en Frances Michel Rote, imprimiose en Paris por Vincencio Sertenas Año 1550. Refuta Ridiculamente los Lugares de Julio Cesar, y Tacito. Tito Livio, y Lucio Floro. Escriuio Agricola de Amor, y fue hombre Erudito.

Escribio en Latin Victor Tuartio Pro Franco Gallis Contra mendatia, et bosturas, et Calumnias Joannis Reinardi Frisij, in Academia Pictauiensi Legum Professoris. Parisiis apud Bartholomeum Macerum Anno 1611. Mi el no pide otro necesidad de estas cosas, buscando los sus sujetos con vn esfuerzo infeliz del ingenio, o mandado, o vn dido desearon defender a Francia, y no pudendo defenderse defensa.

AELIVS LAMPRIDIVS. In vita Alexandri Severi. Verum Gallicanę mentes, vt sese habent durę ac retrogradę, et sepe Imperatoribus graues, seueritatem hominis nimiam, et longe maiorem post Heliogabalum, non tulerunt.

Figura 4. Cortesía de la Real Academia de la Historia, Madrid.

Don Juan Vélez de León, refundidor de Quevedo (a propósito del romance «Don Repollo y doña Berza»)

Fernando Plata
Colgate University

Los avances en la catalogación de los manuscritos de la Biblioteca Nacional de Madrid y de otras bibliotecas en los últimos años permiten mejorar nuestro conocimiento de la transmisión textual de la poesía de Francisco de Quevedo, gracias a las nuevas perspectivas que ofrecen algunos de los testimonios manuscritos desenterrados. En este trabajo propongo algunas reflexiones surgidas a raíz de la recuperación de nuevas versiones manuscritas del romance «Don Repollo y doña Berza» (Blecua, núm. 683).

El poema fue publicado anónimo, en vida de Quevedo, en la colección *Primavera y flor de los mejores romances* de 1621. En 1648 fue incluido por González de Salas en la edición póstuma de la poesía de Quevedo conocida con el título de *Parnaso español*. El romance se nos ha transmitido, además, en varios manuscritos. La magna edición de José Manuel Blecua recoge ocho versiones manuscritas, a las que podemos añadir ahora otras cuatro nuevas. Una, la del manuscrito 2100 de la Biblioteca Nacional, desenterrada por Pérez Cuenca[1]; otras dos, las de los manuscritos 3923 y 9780 de la Biblioteca Nacional, recogidas en el *Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano*[2]; y una cuarta, el manuscrito 8169 de la Biblioteca March Servera, que recoge Carreira en su edición de los romances gongorinos[3].

He aquí la lista de las doce fuentes manuscritas del romance:

[1] Pérez Cuenca, 1997, pp. 36-37.
[2] Jauralde, *et al.*, 1998, vol. 2, pp. 1230-39 y vol. 4, pp. 2688-90.
[3] Góngora, *Romances*, vol. 4, p. 518.

Biblioteca Nacional, Madrid

– Ms. 2100, fols. 469r-470r.
– Ms. 3700, fols. 126r-126v.
– Ms. 3795, fols. 245r-246v.
– Ms. 3811, fols. 48v-49r.
– Ms. 3920, fols. 262r-264v.
– Ms. 3923, fols. 81r-83r.
– Ms. 9780, fols. 2v-3v.
– Ms. 10920, fols. 137r-140v.
– Real Biblioteca de Palacio, Madrid: Ms. II / 1577 (2), fol. 183.
– Biblioteca Menéndez Pelayo, Santander: Ms. 102, fol. 244.
– Biblioteca de la Fundación Bartolomé March Servera, Palma: Ms. 8169, 23/3/6, 403, fols. 11r-12v.
– Biblioteca de la Hispanic Society of America, Nueva York: Ms. B 2413, fol. 11v.

No voy a presentar ahora una nueva edición del poema, por lo demás editado de forma escrupulosa por Blecua[4], a pesar de su insistencia en leer «alcachofa» allí donde la mayoría de los manuscritos dice «alcarchofa», forma común en la época, como recuerda *Autoridades:* «y se dijo *alcarchofa* y últimamente, *alcachofa*». Sin embargo, la futura edición de la poesía de Quevedo que ponga al día y reemplace la obra magna de Blecua, deberá tener en cuenta las consideraciones que suscita la recuperación de nuevos testimonios manuscritos del poema.

El romance fue publicado por primera vez, como queda dicho, en el volumen titulado *Primavera y flor de los mejores romances que han salido ahora nuevamente en esta corte, recogidos de varios poetas. Por el licenciado Pedro Arias Pérez. Dirigido al maestro Tirso de Molina,* de 1621. Existe un solo ejemplar de la *princeps,* en la British Library, con aprobación de Juan de Jáuregui de 16 de septiembre de 1621[5]. Las palabras del título, «romances que han salido ahora nuevamente en esta corte», sugieren que nuestro poema fuera compuesto poco antes de la fecha de impresión del libro, como proponen también Crosby y Blecua[6].

Sin embargo, Morales Raya supone que fue compuesto el 11 de diciembre de 1617 con motivo del matrimonio entre el marqués de Peñafiel, hijo del duque de Osuna, y una hija del duque de Uceda, boda que, al parecer, preparó Quevedo. Dice Morales Raya:

[4] Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, pp. 249-59.
[5] Rodríguez-Moñino y Askins, 1977, pp. 387-92.
[6] Ver Crosby, 1967, p. 164, y Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, p. 249.

> Dada la resonancia que tuvo el feliz suceso, en que como he dicho el poeta estuvo especialmente implicado, la afición del último a reflejar acontecimientos festivos en su poesía y la constancia que existe de que el romance es anterior a 1621, no es nada de extraño que «Don Repollo y doña Berza» estuviese inspirado en esta boda. No podía escapar a la mirada burlona del satírico evento semejante[7].

Los argumentos de Morales Raya son, a mi juicio, poco convincentes. Si se tratara de una burla de dicha boda, habría que entender las legumbres, frutas y hortalizas del romance en forma de clave de personajes implicados en la boda, cosa que Morales Raya no elucida y yo no veo en el romance.

El poema ha sido objeto de anotación en diferentes ediciones divulgativas de la poesía de Quevedo a cargo de Blecua, Crosby y Jauralde, y por parte de Morales Raya en su tesis doctoral[8]. Estas anotaciones, en algunos casos escasas y muy breves, no alcanzan, en mi opinión, a desvelar el sentido del poema.

El romance relata las bodas de don Repollo y doña Berza y describe el cortejo de frutas y legumbres invitadas a la boda. Los doce primeros versos describen a los novios, don Repollo y doña Berza, hidalgos «de una sangre y de una casta». Ninguna de las anotaciones se para en este segundo verso; sólo Periñán, en un artículo muy reciente, lo explica, «es decir, de la misma especie»[9]. No se trata de dar la definición de repollo y berza, de sobra conocidos, sino de subrayar que son de la misma especie. Se puede aducir aquí la definición de repollo en Covarrubias y *Autoridades:* «Cierta especie de berza recogida y apretada»; se trata de una sátira de los hidalgos con su falso orgullo.

A continuación se presenta el cortejo de los invitados que acuden a la boda, cada uno de los cuales es objeto de una estrofa de cuatro versos en los que se pone en evidencia la agudeza verbal del autor. Llegan once invitadas: la calabaza, la lechuga, la cebolla, la lima, la naranja, la castaña, la granada, la mostaza, la guinda, la cereza y la alcachofa; y ocho invitados: el melón, el cohombro, el pepino, el durazno, el limón, el rábano, el pimiento y el nabo. El romance se cierra con cuatro versos finales que proporcionan, a mi juicio, la clave para interpretar el texto: «no hay boda sin malicias»; es decir, que son los juegos de palabras que aluden a la connotación erótica o sexual de legumbres y verduras los que sustentan el romance; esto lo ha demostrado Blanca Periñán, que ha estudiado el poema como juguete, poesía «de pura diversión»,

[7] Morales Raya, 1993, p. 83.

[8] Ver Quevedo, *Poemas escogidos,* ed. Blecua, pp. 238-41; *Poesía varia,* ed. Crosby, pp. 385-90; *Antología poética,* ed. Jauralde, pp. 198-201; y Morales Raya, 1992, pp. 208-13.

[9] Periñán, 2002, pp. 208 y 214.

que surge en las reuniones en academias, cuya función primaria es «la autorreferencialidad», ya que remite «a la enunciación misma como fuente de comicidad», basada en la sorpresa a través de la poética de la agudeza[10].

El romance es un caso complejo, como siempre, en la transmisión de la poesía quevediana. Por un lado, se detectan rasgos de «tradicionalización» del poema, ya que los diferentes testimonios recogen el texto bien con el orden de las estrofas alterado, o bien con estrofas suprimidas o añadidas. Los cambios de orden en un poema transmitido en dos o más códices son signo de oralidad. En el caso del romance que nos ocupa, Blecua opta en su edición por editar separadamente hasta cinco versiones del poema.

Junto al de la «tradicionalización» del poema, otro de los aspectos más interesantes de su transmisión textual es el de las atribuciones. Procuraré poner algo de orden en el caos de autorías que aparece en códices e impresos.

En primer lugar, ya he dicho que la versión publicada en 1621 en *Primavera y flor de romances* es anónima; además también aparece anónima en el manuscrito 3811 de la Biblioteca Nacional, mera copia del impreso. En segundo lugar, una versión variante publicada en el *Parnaso español* se adjudica, claro está, a Quevedo, y dado que todavía no se ha encontrado ningún error de atribución en la edición de González de Salas, debemos asumir dicha autoría. El manuscrito 9780 de la Biblioteca Nacional y el de la Biblioteca Menéndez Pelayo, meras copias de la versión del *Parnaso español,* atribuyen también a Quevedo el poema. En tercer lugar, el manuscrito de la Hispanic Society y el 3700 de la Biblioteca Nacional lo atribuyen a Antonio Hurtado de Mendoza, aunque ambos copian versiones ligeramente diferentes del romance. Esta atribución fue estudiada por Aguilera[11], quien nota que el códice de la Nacional recoge las composiciones que se leyeron en la Academia literaria del Conde de Saldaña, a la que acudían precisamente tanto Quevedo como Mendoza; la atribución ha tenido fortuna y todavía aparece el romance impreso en las *Obras poéticas* de Hurtado de Mendoza publicadas por Benítez Claros en 1947-1948[12]; si bien Blecua la rechazó de forma quizá demasiado tajante: «Ocioso me parece advertir que la atribución a don A. Hurtado de Mendoza no tiene ninguna base»[13]. En cuarto lugar, el manuscrito 3920 de la Nacional, el de la Biblioteca March y el 10920 de la Nacional lo atribuyen a Góngora; el primero y el segundo transmiten una versión variante del romance, pero el tercero, del siglo XVIII, lo atribuye también a Góngora a pesar de transcribir la versión del

[10] Periñán, 2002, p. 206.
[11] Aguilera, 1945, pp. 503-504.
[12] Hurtado de Mendoza, *Obras poéticas,* vol. 2, pp. 300-303.
[13] Ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 2, p. 249.

Parnaso español. En quinto y último lugar, los manuscritos 3923 y 2100 de la Nacional lo atribuyen a Juan Vélez de León; se trata de la refundición que publico más adelante y que da título a este artículo.

No sé si se deben editar cinco versiones, como hizo Blecua, lo cual puede ser un poco fastidioso para el lector y poco práctico para la casa editorial, pero por lo menos se deben tener en cuenta cuatro. La disposición y el número de los invitados a la boda varía enormemente según de qué versión del poema se trate, así pasamos de 16 invitados en la versión atribuida a Góngora, a 17 en la versión anónima de *Primavera,* a 20 en la del *Parnaso español* de Quevedo y a 23 en la versión atribuida a Vélez de León. A cada fruta u hortaliza se dedican cuatro versos del romance y en el cuadro siguiente se pueden notar los cambios:

Parnaso	*Primavera*	*«Góngora»*	*Versión Vélez de León*
Calabaza	Calabaza	Calabaza	Calabaza
Lechuga	Cebolla	Cebolla	Lechuga
Cebolla	Lima	Mostaza	Cebolla
Lima	Naranja	Berenjena	Lima
Naranja	Guinda	Alcachofa	Naranja
Castaña	Cereza	Melón	*Tomate*
Granada	Granada	Nabo	Castaña
Mostaza	Castaña	Pepino	Granada
Guinda	Berenjena	Cohombro	Mostaza
Cereza	Mostaza	Pimiento	Guinda
Alcachofa	Melón	Rábano	Cereza
Melón	Cohombro	Naranja	Alcachofa
Berenjena	Pepino	Guinda	*Frutos secos*
Cohombro	Pimiento	*Chabacana*	Melón
Pepino	Rábano	*Breva*	Berenjena
Durazno	Alcachofa	*Uva*	Cohombro
Limón	Nabo		Pepino
Rábano			Durazno
Pimiento			Limón
Nabo			Rábano
			Aceitunas
			Pimiento
			Nabo

La cuestión, como se ve, es complicada y no solo porque son muchos los autores que se disputan la autoría del poema, sino también porque no hay una correlación absoluta entre la atribución a un autor y la versión variante que se le atribuye: así, por

ejemplo, la versión del *Parnaso* de 1648 se atribuye a Góngora en un manuscrito del XVIII.

Además, impresos tempranos y manuscritos están plagados de anotaciones marginales, de mano del copista o de otras posteriores, en las que se corrigen las atribuciones. El empeño por dilucidar la autoría del poema no es, pues, reciente, sino que se remonta al siglo XVII. La edición de *Primavera* que he manejado, un ejemplar de la segunda edición, Madrid, 1622, de la Biblioteca Nacional (signatura: R 4634) lleva al margen la anotación «Quevedo». Imposible saber cuándo se hizo dicha anotación, que bien podría ser posterior a la edición del *Parnaso*. En el manuscrito 3920 de la Nacional donde se atribuye el poema a Góngora, dice al margen: «Quevedo». En el manuscrito 3795 de la Nacional, donde el romance aparece anónimo, se escribe al margen «Antonio de Mendoza» y «Conde de Salinas», aunque el nombre de este último aparece tachado. En el manuscrito de la Hispanic Society, donde se atribuye a Antonio Hurtado de Mendoza, una mano escribe: «Este es de Quevedo véase lo demás en el *Parnaso* de Quevedo, cuyo es este romance»; se trata efectivamente de una versión truncada del romance, ya que falta el folio donde se continuaba, pero se conserva el reclamo, lo cual indica que el poema originalmente se copió completo. Se diría, pues, que la autoridad de González de Salas adjudicó de forma definitiva el romance a Quevedo.

Lo que me gustaría proponer aquí es que el romance es y no es de Quevedo. Es decir, parece claro que Quevedo lo escribió, y no puede ponerse en duda la autoridad de González de Salas, reconocida por lectores y anotadores de las copias manuscritas e impresas. Pero el romance *también* fue leído como de Góngora, a quien aparece adjudicado en una versión con doce versos en tres estrofas nuevas que no aparecen en ningún otro testimonio, conservada en los manuscritos de la Biblioteca March y 3920 de la Nacional, que recogen un testimonio casi idéntico. Ciertamente si esta versión del romance no es de Góngora, tampoco podemos decir que sea de Quevedo, especialmente esas tres estrofas nuevas en las que se nos presentan tres nuevas invitadas a la boda: la chabacana, la breva y la uva. Las estrofas no son especialmente felices y apenas descubro en ellas agudezas. Podría tratarse, es cierto, de estrofas desechadas en una versión final. He aquí los versos añadidos en la versión del poema atribuida a Góngora, según la versión del manuscrito March 8169, fol. 12v:

La Chabacana celosa,
porque no hiciese falta,
que no es razón que faltase
señora que a tantos harta.

Con esto llegó la Breva
con su vestido de Pascua,
muy ancho y acuchillado
y con su cara arrugada.
Tras ella llegó la Uva,
vestida de muchas galas,
con cuyas tripas sustentan
todos los lobos de España.

La primera estrofa se refiere a las ciruelas chabacanas, fruta que, según el testimonio de Covarrubias, también recibía el nombre de «porcal» o «hartapuercos», de ahí la referencia «que no es razón que faltase / señora que a tantos harta», donde no se nos debe escapar la pulla obscena de la señora que a tantos harta o 'sacia'. La estrofa de la breva, el higo temprano, se refiere quizás al color y a la forma del higo como si fuera un vestido de los que se llevan en las procesiones de la Semana Santa, ancho y acuchillado. La uva le sirve al poeta para hacer un fácil juego de palabras con lobo: «la Uva [...] con cuyas tripas sustentan / todos los lobos de España», lobo «se llama en estilo festivo la embriaguez o borrachera y así, se dice comúnmente: fulano cogió un lobo», como nos indica *Autoridades*.

El manuscrito March tiene una interesante anotación marginal del copista en la que se acata, al mismo tiempo que se pone en tela de juicio, la autoridad de González de Salas: «Este romance está en las obras de Quevedo, puesto por suyo, fol. 486, y tiene por título "Boda y acompañamiento del campo" [...] Pero él ha corrido hasta ahora por de don Luis y por tal lo puse aquí. Valga la verdad» (fol. 11r). Quiero ver en esta cita cierto relativismo: el romance está «puesto por suyo», no es que sea suyo, de Quevedo. O si lo es, no debe olvidarse, en honor a la verdad, que ha corrido hasta ahora por de Góngora. Sin embargo Carreira, último editor de los romances gongorinos, lo da por apócrifo.

De los cuatro testimonios descubiertos recientemente me interesan ahora solamente dos, los manuscritos 2100 y 3923 de la Nacional, que presentan una versión del poema sustancialmente diferente, una auténtica refundición, obra de un autor desconocido de cierto interés, don Juan Vélez de León, vinculado, además, con Quevedo y con Italia.

Las historias de la literatura parecen haber ignorado a Vélez de León, que tampoco aparece en catálogos y otros repertorios, hasta el punto de merecer solamente una brevísima mención en la monumental *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* de Aguilar Piñal[14]. La única explicación de este olvido es que se trata de un autor cuyas obras, salvo pequeña excepción, nunca vieron la luz.

[14] Aguilar Piñal, 1995, vol. 8, p. 367.

Poco es, pues, lo que sabríamos de don Juan Vélez de León, de no ser por las abundantes noticias que de él nos da Álvarez y Baena en su no siempre fiable diccionario biográfico *Hijos de Madrid*[15], donde rescata del olvido esta figura de las letras de finales del XVII.

Nació Vélez de León el 25 de junio de 1655 en Madrid, donde murió el 11 de diciembre de 1736. Entre 1668 y 1691 desempeñó varios cargos públicos: fue secretario del Gobierno de Milán, estuvo en las embajadas de Venecia, Francia y Alemania; fue secretario del Marqués del Carpio en Milán, Roma y Nápoles, ciudad esta última donde fue ministro de Justicia y tuvo a su cargo la expulsión de los bandidos del virreinato; en Nápoles fue también secretario de la Junta de Expedientes. En Italia desarrolló gran actividad intelectual, como secretario de la Real Academia en Nápoles y como participante en la Academia de la reina Cristina de Suecia en Roma. A su regreso a Madrid, en 1691, pasó el tiempo, en palabras de Álvarez y Baena, «entregado a gozar de su buena librería»[16] y a ocuparse de los negocios del Duque de Medinaceli.

Álvarez y Baena da una larga lista de sus obras, todas ellas inéditas. Cito solo algunas de ellas: «*El mal humor de las musas:* todo de varias poesías a distintos asuntos»[17]; *Vida de Don Gaspar de Haro, Marques del Carpio*; *Poema incomparable, relación de las fiestas con que Nápoles celebró el nombre de la reina doña María Luisa de Borbón en 1685; Dicurso y oración en la Real Academia de Nápoles en 1688,* en verso y prosa; *Dictamen sobre si una dama que tiene hermosos dientes debe desear boca grande o pequeña,* leído en la Academia de Roma; *Noticias históricas de la villa de Barajas de Melo,* en la provincia de Cuenca de la cual era Beneficiado y donde tenía casa, de 1723; *Papel histórico sobre el incendio preparado en el Coliseo del Retiro,* de 1662; *Secretaría de Apolo,* un libro de avisos políticos a los soberanos de Europa y otras muchas. Álvarez y Baena dice también: «Poseo un tomo grueso en 4º de algunas obras suyas, en prosa y verso, manuscritas que pude recoger entre las muchas que se perdieron por descuido y negligencia de sus herederos. Entre ellas hay diferentes poesías a varios asuntos, en octava rima, romances, décimas, sonetos y otros metros, escritos muchos de su propia mano, en que se descubre su ingenio y talento para la poética, no obstante que todo ello se resienta del mal gusto que entonces reinaba en esta arte»[18]. Se trata del manuscrito 3923 de la Biblioteca Nacional.

¿Y qué nos ha quedado de esta ingente producción? En lo que se me alcanza, los únicos textos que han visto la luz son seis sone-

[15] Álvarez y Baena, 1973, vol. 3, pp. 297-301.
[16] Álvarez y Baena, 1973, vol. 3, p. 298.
[17] Álvarez y Baena, 1973, vol. 3, p. 299.
[18] Álvarez y Baena, 1973, vol. 3, pp. 299-300.

tos y dos redondillas que publicó Gallardo en su *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos*[19]. Sin embargo, he encontrado en la Biblioteca Nacional cinco códices con obras de Juan Vélez de León: una traducción de Maquiavelo, de 1686 (BNM 902); un tomo titulado *Poesías varias manoscriptas compuestas por diversos autores,* que contiene poemas de nuestro autor (BNM 2100); el mencionado códice titulado *Obras en prosa y en verso* de Vélez de León (BNM 3923); un *Mamotreto o Índice para la memoria y uso de Juan Vélez de León o Manuscrito* (BNM 7526); y un códice titulado *Antigüedades del Puzol* (BNM 12170).

Además del romance refundido que nos ocupa hoy, hay otro punto de encuentro entre Vélez de León y Quevedo. Según Álvarez y Baena, Vélez de León poseyó el manuscrito perdido de las *Controversias de Séneca* traducidas por Quevedo y que le embargaron cuando fue detenido en casa del duque de Medinaceli y llevado a la prisión de León. Cuándo estuvo este manuscrito en manos de Vélez de León no se sabe, pero tuvo que ser antes de 1734 cuando el manuscrito entró en el Monasterio de Nuestra Señora de Montserrat de Madrid como parte del legado de don Luis de Salazar y Castro, como he estudiado en otro lugar[20].

He editado el romance refundido por Vélez de León a partir del manuscrito 2100 de la Nacional; según el *Catálogo de manuscritos,* se trata de un cancionero napolitano del último tercio del XVII, copia de un criado del duque de Medinaceli[21], que bien podría ser el propio Vélez de León. He modernizado grafías y puntuación y desarrollado las abreviaturas. Incluyo también las variantes del manuscrito 3923 de la Nacional con la abreviatura (B); este segundo códice se titula: *Obras en prosa y verso recogidas de las muchas que escribió don Juan Vélez de León [...] por don Joseph Antonio Álvarez, año 1774.* Se trata, por supuesto, de Álvarez y Baena.

TEXTO DEL ROMANCE EN LA VERSIÓN DE JUAN VÉLEZ DE LEÓN (BNM, MS. 2100)

Jácara ridícula a las bodas
de don Repollo y doña Berza

Don Repollo y doña Berza
de una sangre y de una casta,
si no *de estirpe de godos,*
verdes fidalgos de España,
casáronse, y a la boda 5

[19] Gallardo, 1968, vol. 4, cols. 1006-1008.
[20] Plata Parga, 2001.
[21] Jauralde, *et al.*, 1998, vol. 1, p. 141.

de personas tan honradas,
que sustentan ellos solos
a *Galicia y a Cantabria,*
de los solares del campo
vino la nobleza y gala: 10
pues no todos los solares
han de ser de la Montaña.
Vana y *lucida,* a la fiesta
vino doña Calabaza:
que su merced no pudiera 15
ser hermosa sin ser vana.
La Lechuga, que se viste
sin aseo y con fanfarria,
presumida, sin ser fea,
de frescona y de bizarra. 20
La Cebolla a lo vïuda
vino con sus tocas blancas
y sus entresuelos verdes:
que sin verdura no hay canas.
Para ser dama muy dulce 25
vino la Lima gallarda
al principio: que no es bueno
ningún postre de las damas.
La Naranja, a lo ministro,
llegó muy tiesa y cerrada, 30
con su apariencia muy dulce
y su condición muy agria.
Vino el Tomate ingreído,
que, aunque no es nada en substancia,
en bodas de tanto rumbo 35
se ofreció a servir de salsa.
A lo rico y lo tramposo,
en su erizo, la Castaña
concurrió, pero su fruto
ofreció a punta de lanza. 40
La Granada, deshonesta,
a lo *dama* cortesana,
franqueó de su hermosura
la carmesí filigrana.
Doña Mostaza, menuda, 45
muy briosa y atufada
se fue, pues chicas personas
por nonada se amostazan.
La Guinda, como muy linda.
fue agria cuando muchacha; 50
pero ahora vino a la boda,

ya madura, tierna y blanda.
También vino la Cereza,
recién llegada, muy cara,
pero con el tiempo *a todos* 55
su hermoso fruto abarata.
Concurrió doña Arcachofa,
compuesta como las flacas,
basquiña sobre basquiña,
poca carne y muchas faldas. 60
Peras, ciruelas, camuesas,
la nuez, piñón y avellanas,
como fruta de cascajo
sirvieron para las arras.
Don Melón, *proprio* retrato 65
de todos los que se casan,
comprobó lo sazonado
ofreciéndose a la cata.
La Berenjena, mostrando
su calavera morada, 70
manifestó que en su tiempo
no se cubrían las calvas.
Don Cohombro, desvaído,
largo *y fruncido de nalgas,*
presume de gentilhombre, 75
por ser cargado de espaldas.
Don Pepino, muy picado
de amor de doña Ensalada,
concurrió por los doctores,
para que hubiese tercianas. 80
Melocotones, Duraznos
con sus semblantes halagan,
pero al gusto de los novios
fueron de duras entrañas.
El Limón hermofrodita, [sic] 85
injerto de varias castas,
si a la cólera refrena,
al apetito adelanta.
De blanco, morado y verde,
corta crin y cola larga, 90
vino el Rábano a la boda,
émulo de la mostaza.
No faltaron Aceitunas,
mas no fueron sevillanas,
porque esas se han embargado 95
para un convite en Italia.
Todo *fanfarrias y* bríos

y picante hasta las barbas,
concurrió el gran don Pimiento,
revestido de botarga. 100
Don Nabo, que viento en popa
navega, *aturdió la cuadra*
y, con flatos repetidos,
sahumó a los novios las barbas.
Si alguno del auditorio 105
su crítica desenvaina,
responderé a su malicia:
que nunca hay bodas sin tachas.

FIN.

Epígrafe
Jácara sacada de las obras de don Francisco de Quevedo y enmendada por don Juan Vélez de León B

24	verdura] verduras B
31	dulce] lisa B
46	atufada] asufada B
64	arras] aras B
70	calavera] calabaza B
79	doctores] dotores B
82	alagan] alargan B
95	embargado] embarcado B
107	su malicia] sus malicias B

La refundición de Vélez afecta a 53 versos, es decir más del 50% del texto del *Parnaso,* como se puede ver en cursiva en el texto, y añade, además, tres estrofas nuevas, no recogidas en la tradición manuscrita o impresa, con un total de 12 versos. Estos datos obligan a editar el texto en su totalidad.

Vélez opera su refundición a partir del texto del *Parnaso,* al que sigue más de cerca que al de otros testimonios, particularmente en el orden de las estrofas. Obsérvese que en el cancionero napolitano donde se copia el texto no se menciona el nombre del autor. En cambio, en el códice de Álvarez y Baena, lleva el título «Jácara sacada de las obras de Don Francisco de Quevedo, y enmendada por don Juan Vélez de León». El marbete de «jácara» sólo aparece en esta versión del manuscrito 2100; en todas las demás aparece «sátira», «romance», «papel curioso», etc. Por lo tanto suponemos que Álvarez y Baena, autor del título, copia su texto a partir de dicho manuscrito 2100 o de un traslado semejante, y añade que el poema es de Quevedo, porque está en sus obras, y que lo enmienda, es decir, corrige, Vélez de León.

Las estrofas que este añade no están exentas de gracia, aunque no tienen la expresividad conceptista de algunas de las estrofas quevedianas.

Vino el Tomate ingreído,
que, aunque no es nada en substancia,
en bodas de tanto rumbo
se ofreció a servir de salsa.

El adjetivo «engreído» parece aludir a las «muchas hojas» (*Autoridades*) de los tallos del tomate, ya que engreírse «significa también componerse, adornarse, engalanarse» (*Autoridades*); la referencia a servir de salsa es obvia, ya que incluso *Autoridades* subraya que el uso del tomate «es muy frecuente para salsa de la comida»; las «bodas de tanto rumbo», es decir «pompa, ostentación y aparato costoso» (*Autoridades*), son bodas rumbosas, que diríamos hoy día.

Peras, ciruelas, camuesas,
la nuez, piñón y avellanas,
como fruta de cascajo
sirvieron para las arras.

La segunda estrofa juega con la dilogía del sustantivo «cascajo», que, en su sentido literal, alude, como explica *Autoridades,* a «las frutas secas con cáscara, que se comen por las Navidades: y regularmente se suelen entender las nueces, avellanas, piñones y castañas, por las muchas cáscaras y broza que dejan al partirse y mondarse»; pero, en sentido figurado, cascajo «se llama también la moneda de vellón» (*Autoridades*); este sentido viene activado en la estrofa por la presencia de «arras» y podría interpretarse como irónico que la moneda de vellón, que es de cobre y de poco valor, sirva para la dote, ya que, según Covarrubias, las arras son «doce monedas de oro o plata y una de metal».

No faltaron Aceitunas,
mas no fueron sevillanas,
porque ésas se han embargado
para un convite en Italia.

Esta estrofa parece contener un comentario irónico sobre las aceitunas sevillanas, un tipo de aceituna «prolongada», como dice *Autoridades,* que se envían a Italia. No he encontrado documentación sobre un posible comercio de la aceituna sevillana en Italia, al que parece aludirse aquí.

Obsérvese, pues, que, de no ser por la autoridad de González de Salas, el poema podría haber circulado sin más como de Vélez de León; o que, por otro lado, de no ser por el testimonio de Álvarez y Baena, podríamos creer que estas eran estrofas rechazadas por Quevedo. Nótese que la idea es que un autor puede corregir a Quevedo, ayudarlo, como hizo el propio González de Salas en algunos de los poemas editados en el *Parnaso*. Es decir, los poemas pertenecen y no pertenecen a su autor. Son, de alguna manera, bienes mostrencos. El romance es de Quevedo, pero cualquiera puede enmendarlo. Hemos sorprendido a Vélez de León enmendando el poema gracias al testimonio precioso de Álvarez y Baena, pero nada sabemos de quien enmendó el poema en otras versiones atribuidas a diferentes autores. ¿Escribió Góngora alguna de las estrofas antes mencionadas? ¿O se trata simplemente de tres estrofas insulsas que Quevedo o González de Salas decidieron no incluir en la edición impresa del *Parnaso*?

Bibliografía

Aguilar Piñal, F., *Bibliografía de autores españoles del siglo XVIII,* Madrid, CSIC, 1995.

Aguilera, I., «Sobre tres romances atribuidos a Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 21, 1945, pp. 494-523.

Álvarez y Baena, J. A., *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico,* ed. facsímil, Madrid, Atlas, 1973, 4 vols.

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Madrid, Turner, 1979.

Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Gallardo, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* ed. facsímil, Madrid, Gredos, 1968, 4 vols.

Góngora, L. de, *Romances,* ed. A. Carreira, Barcelona, Quaderns Crema, 1998, 4 vols.

Hurtado de Mendoza, A., *Obras poéticas,* ed. R. Benítez Claros, Madrid, Ultra, 1947-1948, 3 vols.

Jauralde, P., *et al., Catálogo de manuscritos de la Biblioteca Nacional con poesía en castellano de los siglos XVI y XVII,* Madrid, Arco Libros, 1998, 5 vols.

Morales Raya, R., *El romancero de don Francisco de Quevedo. Edición anotada y estudio general,* Tesis, Granada, Universidad de Granada, 1992.

Morales Raya, R., *Fecha y circunstancias de los romances de Francisco de Quevedo,* Granada, Universidad, 1993.

Pérez Cuenca, I., *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional,* Madrid, Ollero & Ramos, 1997.

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. 199-223.

Plata Parga, F., «Edición de las *Controversias de Séneca,* texto inédito de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 207-75.

Quevedo, F. de, *Antología poética,* ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Espasa-Calpe, 1991.

Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Quevedo, F. de, *Poemas escogidos,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1989, 4ª ed.

Quevedo, F. de, *Poesía varia,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.

Rodríguez-Moñino, A., y A. L.-F. Askins, *Manual bibliográfico de cancioneros y romanceros. I. Impresos durante el siglo XVII,* Madrid, Castalia, 1977.

Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate

Giulia Poggi
Università degli Studi di Siena

El título un poco atrevido de esta ponencia se inspira en el que dio Ignacio Navarrete a su volumen publicado en 1994 y traducido al español en 1997: *Los huérfanos de Petrarca*[1].

Siguiendo la pauta innovadora de ilustres quevedistas –pienso en el enfoque semiológico de Maria Grazia Profeti o el deconstruccionista de Paul Julian Smith[2]–, Navarrete se aleja de la matriz estilística alonsiana acabando, al mismo tiempo, por restablecer la contraposición entre Quevedo y Góngora que una crítica «revisionista» había intentado anular:

> La crítica revisionista ha tendido a minusvalorar la distinción entre Góngora y Quevedo, concluyendo que ambos poetas están enraizados en los mismos hábitos mentales y en un mismo concepto del arte. Sin embargo la oposición entre ellos no es una invención equivocada. Tras las acusaciones de Quevedo contra Góngora por herejía y judaísmo encubierto, las mayores objeciones de aquel estaban en la práctica gongorina de la oscuridad por la oscuridad y el intento de deshacer la ligazón entre poesía e instrucción moral que había sido la defensa tradicional del primero, acabando con la vieja noción del poeta profeta y sustituyéndola por la del poeta artífice que se ha hecho a sí mismo por medio de su talento y erudición[3].

Esta distinta concepción de la poesía si por un lado, según Navarrete, induce a Quevedo a enfrentarse con la vertiente más filosófica del petrarquismo, por otro dirige sus esfuerzos hacia la recuperación de la tradición castellana en un proceso de

[1] Ver Navarrete, 1997 (especialmente el último capítulo: «Góngora, Quevedo y el fin del petrarquismo en España», pp. 244-307).
[2] Ver Profeti, 1984 y Smith, 1987.
[3] Ver Navarrete, 1997, pp. 263-64.

«autocanonización personal» evidente sobre todo en el cancionero amoroso a Lisi en el que el poeta intentaría «reescribir la historia literaria de España y corregir su relación con la de Italia»[4].

Las sugerentes hipótesis de Navarrete que, acudiendo a las teorías sobre la influencia de Harold Bloom, enriquecen el horizonte crítico quevediano de resonancias tanto políticas –ya que no es imposible, si pensamos en el compromiso que tuvo en la corte, que el poeta quisiera afirmar un petrarquismo nacional– como individuales y psicoanalíticas, abren el paso a una serie de dudas y cuestiones todavía abiertas y que pueden resumirse así:

Primera cuestión: si es verdad que Quevedo intenta moralizar el petrarquismo estético y demasiado artificioso de Góngora, ¿por qué sus sonetos, y los amorosos todavía más, son una muestra continuada de artificios de raigambre gongorina, –como por ejemplo el hipérbaton y la bimembración que Pozuelo Yvancos saca a testimonio de su estilo rebuscado y en nada inferior al del rival?[5].

Segunda cuestión: si, como afirma Navarrete y como veremos dentro de poco, la reescritura petrarquista de Quevedo se resuelve en una abjuración del orfismo, ¿cómo puede conciliarse esta abjuración con el afán que el mismo Navarrete le atribuye a Quevedo de preservar, frente al poeta artífice, el poeta vate –definición que el mismo Góngora utiliza en su famosa *Carta de defensa contra los que atacaron las Soledades*?

Y finalmente: si aceptamos la dimensión polifónica y paródica del petrarquismo de Quevedo tal como nos la describe Navarrete, si sus sonetos se caracterizan por un alto nivel de citas y contracitas que no son, en palabras de Navarrete, debidamente digeridas[6], ¿en qué se diferencia esta intertextualidad de la subyacente a los sonetos gongorinos construidos, como se sabe, sobre una evidente *imitatio* de modelos clásicos, hispánicos e italianos? Cabe recordar, a este propósito, que, mientras la poesía amorosa de Quevedo está caracterizada por una evidente y repetida vuelta a los textos –sobre todo sonetos– de los *Rerum Vulgarium Fragmenta,* ni un solo verso de estos aparece citado directamente en la de Góngora; viceversa, si pensamos en el asiduo coloquio que, a partir de su primera época, Góngora establece con los más conocidos representantes del petrarquismo italiano (Bernardo y Torcuato Tasso, Ariosto, Sannazzaro, Tansillo, Angelo Grillo, Matteo Maria Boiardo, Luigi Groto, Giovan Battista Marino), más escaso aparece el número de los interlocutores quevedianos los cuales, si exceptuamos resonancias temáticas de Sannazzaro, Marino, Guarini y Tebaldeo, se reducen esencialmente a dos: Torcuato Tasso, cuyo planteamiento neoplatónico del amor sirve de modelo al soneto

[4] Ver Navarrete, 1997, p. 297.
[5] Pozuelo Yvancos, 1979 (especialmente pp. 296-314).
[6] Ver Navarrete, 1997, p. 299.

«Alma es del mundo Amor, Amor es mente» y Luigi Groto, cuyo virtuosismo métrico y sintáctico inspira, como acertadamente señaló Fucilla[7], una serie de imitaciones que abarcan un largo periodo de actividad (desde 1603 hasta 1630).

Y sin embargo, a pesar de los desiguales coloquios que Góngora y Quevedo establecen con el arquetipo petrarquista, y a pesar de que el más joven de los dos, Quevedo, acabe por restaurarlo en sus textos más divulgados y conocidos —como por ejemplo el soneto «Más solitario pájaro en cuál techo», clara imitación, casi, diría, traducción libre del célebre «Passer mai solitario in alcun tetto»[8]—, ambos coinciden, en palabras de Navarrete, en consumir y destrozar el petrarquismo o, si se prefiere, en transformar sus presupuestos estéticos y gnoseológicos en una experiencia poética moderna.

Y es a propósito de esta modernidad, tantas veces atribuida a Quevedo y muy pocas definida, que quisiera examinar tres de sus sonetos en los que el influjo de Petrarca, además de mostrarse a través de una genérica convención amorosa, puede detectarse en una específica relación con textos o del propio Petrarca o de sus seguidores. Textos que, ya elaborados por intermediarios hispánicos, Quevedo rescata en nombre de un nacional petrarquismo del que hablábamos antes, acabando por destrozar lo que se pretende restaurar y por fragmentar lo que se pretende unificar bajo una estructura que, como la del *Cancionero a Lisi,* más parece dictada por intentos retóricos que orgánicos y existenciales[9].

Para ejemplificar este viaje hacia la destrucción del código petrarquista, comentaré los tres sonetos elegidos en relación con sus posibles modelos italianos, pero también con unos intermediarios hispánicos, ciñéndome a la constante crítica que lee en la intertextualidad quevediana la confluencia de varios metros y tradiciones literarias: pienso en la dialéctica entre madrigal y soneto reconstruida por Antonio Gargano a propósito del soneto «Lo que me quita en fuego me da en nieve» o en la secuencia de autores italianos e ibéricos dibujada por Walters a propósito del «petrarquismo penitencial» del *Heráclito cristiano*[10].

Perteneciente a la más pura tradición de la *voluptas dolendi* petrarquista, el primer soneto marca también una singular confluencia de motivos espaciales garcilasianos y barrocos o, según las sugerentes indicaciones de Lorna Close, neogóticos[11]. Se trata en

[7] Fucilla, 1960, pp. 184-95.

[8] Sobre la difusión que tuvo este soneto en España ver Caravaggi, 1971-1973, pp. 7-103.

[9] A propósito de la disposición de los poemas a Lisi hecha por González de Salas, ver Navarrete, 1997, pp. 264-68, y sobre el marco cancioneril en que se inscriben ver Fernández Mosquera, 1993, pp. 357-65.

[10] Ver Gargano, 2002, y Walters, 1981.

[11] Ver Close, 1979.

efecto, como señala la estudiosa inglesa y como puede comprobarse a través de una lectura comparativa de la ficha número uno, de la revisitación de un soneto de Giovan Battista Marino.

Sin embargo, a pesar de las evidentes afinidades entre la salvaje interioridad trazada por Marino y el infierno interior quevediano («Vero inferno è il mio cor» reza el incipit del poeta italiano[12] y Quevedo traduce casi a la letra en el verso 7: «Hay en mi corazón furias y penas») y a pesar de que ambas interioridades coincidan en evocar el mito de Orfeo en que tan a menudo Góngora y toda la lírica culta se identifica, la reminiscencia clásica introducida *ex novo* por Quevedo en el segundo cuarteto, acaba por alejarlo de su posible modelo.

En efecto si la imagen de la vida como prisión remite una vez más a un contexto petrarquista («Amor con sue promesse lusingando / mi ricondusse alla prigione antica»; «ma'l sovrastar de la pregion terrestra, / cagion m'é, lasso, d'infiniti mali»)[13], confirmando y en cierto sentido reforzando la operación de restauración que siempre hace Quevedo al enfrentarse con el arquetipo italiano, la del poeta arrastrando hierros se remonta a una cadena de reminiscencias hispánicas que corren ininterrumpidas desde Garcilaso hasta Góngora. De ascendencia elegíaca (la encontramos por primera vez en Tibulo: «*crura sonant ferro, sed canit inter opus*»[14]) la imagen introduce, en efecto, el topos renacentista de la lírica como instrumento de consuelo y proporciona al mismo tiempo una variante original de la oscilación llanto / canto tantas veces presente en el macrocontexto petrarquista:

> Cantai, or piango e non men di dolcezza[15].
>
> I' piansi, or canto, ché 'l celeste lume[16].
>
> In dubbio di mio stato, or piango, or canto[17].
>
> Perché cantando 'l duol si disacerba[18].

La dialéctica de los opuestos amorosos que entreteje el *Canzoniere* de Petrarca remite a un círculo repetitivo y cerrado del que quedan excluidos los conceptos de prisión y de cadenas que, a

[12] El soneto, que forma parte de la sección «Proposte e Risposte» contenida en el libro I de las *Rime* es, como se puede leer en el verso 8, una respuesta a otro de Tomaso Melchiori.

[13] Ver *RVF,* núm. 76, v. 1-2, y 86, vv. 5-6. La sigla *RVF,* que utilizo también para el Apéndice, corresponde a la edición del *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta),* ver Bibliografía.

[14] Tibulus, *Carmina,* II, 6, 26.

[15] *RVF,* 222, 1.

[16] *RVF,* 230, 1.

[17] *RVF,* 252, 1.

[18] *RVF,* 23, 4.

pesar de constituir otros tantos *topoi* disfrutados por el cantor de Laura, nunca llegan a expresarse a través de la síntesis entre dolor poético e individual que marca el camino de Garcilaso:

De mí agora huyendo, voy buscando
a quien huye de mí como enemiga
que al un error añado el otro yerro,
y en medio del trabajo y la fatiga
estoy cantando yo y está sonando
de mis atados pies el grave hierro[19].

Y Francisco de Rioja, en un soneto que se sospecha inspirado en una situación de real aprisionamiento, situación que, como se sabe, el mismo Quevedo tendría que conocer:

En mi prisión y en mi profunda pena
sólo el llanto me hace compañía
y el horrendo metal que noche y día
en torno al pie molestamente suena[20].

Una contraposición, esta entre llanto y cadenas, que el mismo Góngora utiliza en un soneto juvenil de cuño petrarquista –«tus cadenas al pie, lloro al ruido / de un eslabón y otro mi destierro»[21]– y a la que volverá en sus últimos años para expresar su desengaño y sus esperanzas frustradas. Y es precisamente lo que pasa en el soneto 167, donde el poeta llega a separar definitivamente la pareja petrarquista llanto / canto y a transformar la conexión garcilasiana entre canto y prisión en una imagen canora y musical:

Cuantos forjare más hierros el hado
a mi esperanza tantos oprimido
arrastraré cantando, y su ruido
instrumento a mi voz será acordado[22].

Rescatando, según una praxis que connota muchas de sus imitaciones petrarquistas, la olvidada imagen garcilasiana de la prisión de amor («humedezco ausente») y combinándola con la invención gongorina que transforma el pesado hierro en instrumento que acompaña al poeta –nótese a este propósito la repetición de un mismo verbo: *arrastrar*– Quevedo sintetiza las dos líneas del petrarquismo español (la culta y la renacentista; la garcilasiana y la gongorina) y formula una nueva imagen de pri-

[19] Garcilaso, *Canción IV,* vv. 81-86.
[20] Rioja, *Poesía,* núm. 144, ed. López Bueno, p. 207.
[21] Es el soneto 91 de los *Sonetos completos,* «En el cristal de tu divina mano».
[22] Ver Góngora, *Sonteos completos,* núm. 167, vv. 1-4.

sión amorosa: la de una prisión-infierno en que los hierros acompañan al canto y el canto, por la fatalidad intrínseca en el mito de Orfeo, al llanto.

No hay que extrañarse si en esta reconstrucción del mito fundador de la poesía Quevedo acaba por negarle la función sublimadora que Góngora le asignaba y que el mismo Marino seguía reconociéndole en el cierre de su soneto infernal[23].

El segundo soneto que quisiera analizar no denuncia a primera vista ningún modelo italiano específico, a pesar de tratar un motivo tan petrarquista como el de las lágrimas y de desarrollarlo según un esquema sintáctico (la invocación al río) tan disfrutado por la tradición renacentista italiana y española. Sin embargo la lectura intertextual a la que Maria Rosso Gallo lo somete[24] da a entender que, al componerlo, Quevedo no se ciñó tan solo genéricamente al arquetipo petrarquista[25] sino a sus más tardías refundiciones: como la de Bernardo Tasso, por ejemplo, al que se debe un cambio fundamental en la transmisión del motivo del río ya no, como en Petrarca, destinatario de la queja con que el enamorado pretende anular la lejanía que lo separa de su amada, sino de una pasión voyerística que, típica de la fase manierista del petrarquismo, llega a fijar en sus cristales los encantos físicos de la mujer.

Y mientras Petrarca aconseja al Ródano seguir su curso hasta llegar a la amada –«vattene innanzi…», dice en *RVF,* 208–, Bernardo Tasso le manda que se pare para que sus aguas puedan absolver mejor su función de espejo («Ferma il tuo corso; e tutto in te raccolto / condensa i liquor tuoi caldi ed ardenti / per non portar tanta ricchezza al mare»[26]): recomendación que, aparentemente desatendida por Góngora («vete como te vas; no dejes floja / la undosa rienda al cristalino freno»[27]) vuelve a presentarse, con importancia de *incipit* en Quevedo: «Detén tu curso, Henares tan crecido, de aquesta soledad músico amado»[28]). Sin embargo, a pesar de reproponer el sintagma de Bernardo Tasso, Quevedo no desarrolla el motivo del río / espejo, sino que lo desvía hacia una recuperación de los más trillados *topoi* petrarquistas.

Un regreso a Petrarca que reaparece en el primer terceto cuando, mezclando una reminiscencia del propio Petrarca («Alle lacrime triste allargai 'l freno», *RVF,* I, 113) con la imagen gongorina de la rienda («no dejes floja / la undosa rienda al cristalino freno») el poeta refuerza el imperativo tassiano con motivaciones

[23] Sobre el desarrollo del tema infernal en la poesía del Siglo de Oro, ver Sobejano, 1992.

[24] Rosso Gallo, 1988.

[25] Ver ficha núm. 2: «Rapido corso che d'alpestre vena» del que desciende el tassesco «Re degli altri, superbo, altero fiume»

[26] Tasso, *Rime,* v. 1 («O puro, o dolce, o fiumicel d'argento»).

[27] Góngora, *Sonetos completos,* núm. 56.

[28] Quevedo, *Poesía original,* núm. 362.

que acaban por desplazar el eje del soneto hacia un petrarquismo de marca más hispánica que italiana:

> No cantes más, pues ves que nunca aflojo
> la rienda al llanto en míseras porfías
> sin menguárseme parte del enojo[29].

Versos que, aparte de remitir inmediatamente al garcilasiano «Salid sin duelo, lágrimas corriendo», insinúan una nueva realidad lírica en el paisaje estereotipado de los sonetos al río confidente: la del *locus amoenus* que, introducido con ecos garcilasianos entre los versos 3 y 8, distorsiona sus líneas sintácticas –o sea, invocación, descripción de su orillas, exhortación a detener o a seguir su curso, explicación final– hasta confundir al hablante con el destinatario en el terceto final:

> Que mal parece si tus aguas frías
> son lágrimas las más que triste arrojo,
> que canten, cuando lloro, siendo mías[30].

A través de una variación de la fórmula final gongorina («que no es bien que confusa acoja»: «que mal parece que tus aguas frías») Quevedo acaba por borrar la distinción entre materia natural –las aguas frías del Henares– y humana –las lágrimas del poeta– y por afirmar la supremacía del silencio, como en el soneto precedente. Suplantada por el juego conceptista que proporciona el detalle del ruiseñor, ajeno tanto al intermediario como al modelo, la dinámica confidencial del soneto pierde así su fuerza intrínseca. En resumidas cuentas, el Henares de Quevedo ya no será confidente del poeta –«confidente no humano», según la clasificación de García Berrio[31]–, ya no, como el Ródano de Petrarca o el Betis de Góngora, interlocutor de sus penas, sino más bien un rival, casi, como se marca en la cláusula final, un ladrón de las lágrimas que constituyen su *status*.

La misma distorsión del código petrarquista en favor de una interioridad que cierra el paso a cada posibilidad de diálogo la encontramos en el soneto «Colora abril el campo que mancilla»[32] que forma parte del *Cancionero a Lisi*.

El texto modelo es, como ya subrayó Carlo Consiglio (y como puede leerse en la ficha núm. 3)[33], un soneto del mismo Petrarca:

[29] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 362, vv. 9-11.
[30] Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 362, vv. 12-14.
[31] García Berrio, 1978.
[32] Ver Quevedo, *Poesía original,* núm. 481. A propósito de la técnica quevedesca de la distorsión frente a la gongorina de la distancia ver Krabbenhoft, 1995.
[33] Consiglio, 1946, pp. 78-94.

«Quando 'l pianeta che distingue l'ore»[34]. Sucesivamente Fucilla extendió los evidentes puntos de contacto entre los dos sonetos –el *incipit* cromático, el rechazo final de la Primavera– a la estructura conceptual de ambos; en sus palabras, «los beneficiosos efectos de la nueva estación en la naturaleza toda con exclusión del amador»[35].

Quizá por su evidente relación con el texto petrarquista –y sobre todo, como veremos, con su comentario renacentista–, el soneto de Quevedo no parece reclamar ningún intermediario hispánico, a pesar de que el *topos* de la primavera que engendra una nueva vida se encuentre ya en un soneto juvenil de Góngora.

Sin embargo, mientras Quevedo recoge por completo el esquema conflictivo del soneto hasta llegar, una vez más, a la negación de cualquier rescate poético, Góngora lo abre hacia una afirmación canora colectiva, forjando aquella identificación entre cisne y poeta que constituirá uno de los aspectos más significativos en la revaloración modernista de sus versos.

Sin embargo, a pesar del distinto papel que juega el *topos* primaveral en los dos sonetos y a pesar de que, frente a las claras citaciones de Quevedo, Góngora se limite a recobrar tan solo reminiscencias petrarquistas –como el *incipit* temporal y el léxico indumentario de primer cuarteto– no sería demasiado atrevido pensar que ambos descienden del texto italiano. Y más si se piensa que tanto Góngora como Quevedo tendrían que haberlo leído como lo leían los humanistas del tiempo: es decir, a través de sus comentarios.

En uno de ellos, Ludovico Castelvetro dice que Petrarca escribió este soneto para acompañar el envío de unas trufas a un amigo:

> A me si fa verisimile, che fossero tartufole, o sparagi, che nascono sotterra di primavera. Et è presente ancora questo, mostrando l'infelicità sua per comperatione. Alcuni affermano aver veduto scritto di mano del Petrarca sopra questo sonetto *Tuberorum munus*[36].

Cualquiera que sea la veracidad de esta interpretación, quizá demasiado condicionada por una visión instrumental de la poesía hoy en día difícil de defender, ¿por qué no pensar que haya influido tanto en Góngora como en Quevedo, inspirando, en el primero el desarrollo dialógico del soneto –dirigido a un amigo, como reza la epígrafe–, y en el segundo la contraposición entre

[34] Ver *RVF,* núm. 9.
[35] Ver Fucilla, 1960, p. 198.
[36] Ver Petrarca, *Le Rime,* pp. 26-27; y para más noticias sobre esta interpretación del soneto (recogida también por comentaristas sucesivos), ver la nota de Marco Santagata, 1996, pp. 44-46, en la citada edición de Petrarca.

paisaje exterior e interior? Y todavía más si se piensa que esta contraposición, ya presente en Petrarca –«ma dentro, dove già mai non s'aggiorna / gravido fa di sé il terrestre umore»–, culmina en la bellísima imagen de las entrañas infernales, símbolo una vez más de la indefinición corpórea del poeta y de su dramático orfismo.

Cadenas de amor, lágrimas de amor, amor y muerte: el breve recorrido a través del petrarquismo quevediano que acabo de proponer, ha demostrado de manera creciente una estrecha vinculación del poeta español con textos italianos, pero también la tendencia a encontrar su unidad fuera de ellos. En la medida en la que sonetos, canciones u otros textos petrarquistas aparecen desviados y mediados por reminiscencias nacionales, Quevedo destruye su retórica y fragmenta la coherencia de su argumentación: la misma que Góngora había ensalzado y reforzado a través de una continuada dialéctica entre fuentes clásicas e italianas. Frente a la técnica moderna de la *contaminatio* gongorina, Quevedo ensaya más bien la postmoderna del pastiche y de la fragmentación. Fragmentación de fuentes, pero también de enunciados, como demuestra la tendencia a insertar dentro de las coordenadas líricas del soneto rasgos narrativos –pensemos en el paisaje gótico evocado en el primer soneto, no muy disímil del que enmarca la *Cárcel de amor*[37]–, emblemáticos –presentes en un *Discurso* de la *Agudeza,* las flechas y guadañas que pueblan el tercer soneto remiten a una serie de símbolos visivos ya comentados por Paul Julian Smith[38]–, dramáticos –la alusión al mal gobierno representado por el almendro se encuentra también en *La vida es sueño*[39].

Pero quizás lo que más ha contribuido a la destrucción del código petrarquista por parte de Quevedo sea la tendencia a eliminar el homólogo poético y a vaciar todo elemento canoro que consiga rescatarlo. En efecto, hay que subrayar como, a pesar de los distintos motivos desarrollados por los tres sonetos, el planteamiento dialógico en el que se inspiran –y en que se basa toda la «invención» del petrarquismo– desaparezca en favor de un yo individual y dolorido, cuya voz nunca consigue transformarse en canto.

Silencio órfico, que si por un lado apunta a la idea romántica de amor como pasión, por otro parece anticipar la concepción hermética de la poesía tan característica del siglo recién concluido.

[37] Ver a este propósito Chorpenning, 1992.

[38] Ver Smith, 1997, pp. 98-100. Por lo que se refiere a la *Agudeza,* ver el discurso 35 («De los conceptos por ficción») en Gracián, *Agudeza y arte de ingenio,* vol. 1, pp. 69-79 (en particular, p. 72).

[39] Me refiero a las palabras con que Segismundo expresa su conciencia desengañada; «que no quiero majestades / fingidas pompas no quiero, / fantásticas ilusiones / que al soplo menos ligero / del aura han de deshacerse, / bien como el florido almendro, / que por madrugar sus flores / sin aviso y sin consejo / al primer soplo se apagan». Ver Calderón de la Barca, *La vida es sueño,* vv. 2327-34.

Me pregunto por ejemplo si un verso como el que abre *The waste land* de Eliot («April is the cruellest month, breeding / lillacs out of the dead land»[40]) hubiera podido existir sin el verso que dulcemente cierra el soneto 9 de *RVF* –«Primavera per me pur non è mai»–, pero también sin el violento «Sólo no hay primavera en mis entrañas» a través del cual Quevedo lanza un grito no sé si de amor, no sé si de angustia, pero sí de rebeldía en contra de un padre –o mejor, un padrastro– amado y temido al mismo tiempo: Petrarca.

FICHA I

Finge dentro de sí un infierno,
cuyas penas procura mitigar, como Orfeo,
con la música de su canto, pero sin provecho

A todas partes que me vuelvo veo
las amenazas de la llama ardiente,
y en cualquiera lugar tengo presente
tormento esquivo y burlador deseo.
La vida es mi prisión, y no lo creo;
y al son del hierro que perpetuamente
pesado arrastro, y humedezco ausente,
dentro en mí propio pruebo a ser Orfeo.
Hay en mi corazón furias y penas;
en él es el Amor fuego y tirano,
y yo padezco en mí la culpa mía.
¡Oh dueño sin piedad, que tal ordenas,
pues, del castigo de enemiga mano,
no es precio ni rescate la armonía![41].

De mí agora huyendo voy buscando
a quien huye de mí como enemiga;
que al un error añado el otro yerro,
y en medio del trabajo y la fatiga
estoy cantando yo, y está sonando
de mis atados pies el grave hierro;
mas poco dura el canto si me encierro
acá dentro de mí, porque allí veo
un campo lleno de desconfianza[42].

En mi prisión y en mi profunda pena
sólo el llanto me hace compañía
y el horrendo metal que noche y día
en torno al pie molestamente suena.
No vine a este rigor por culpa ajena:

[40] Eliot, *The complete poems,* p. 61.
[41] Ver Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 297.
[42] Ver Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa,* Canción 4, vv. 81-89.

yo dejé el ocio y paz en que vivía
y corrí al mal, corrí a la llama mía
y muero ardiendo en áspera cadena.
Así del manso mar en la llanura,
levantando la frente onda lozana,
la tierra al agua en que nació prefiere;
mueve su pompa la ribera, ufana,
y cuanto más sus cercos apresura,
rota más presto en las arenas muere[43].

Vero inferno è 'l mio cor, che non attende
giamai tregua al'ardor, pace non spera,
ove per entro l'ombra orrida e nera
dolce mai di pietà raggio non scende.
Rote, sassi, avoltori in sé comprende
l'alma, e più d'una Furia e d'una Fera
che la tormenta, e rigida, e severa,
Tomaso, in gioco il mio languir si prende.
Stavi quivi Plutone o Radamanto
Amor inessorabile, ch'abhorre
altro mai ministrar ch'eterno pianto.
Tu solo il plachi, Orfeo novello, e porre
puoi freno e legge a quest'inferno alquanto
con l'armonia, ch'al mio dolor socorre[44].

Cuantos forjare más hierros el hado
a mi esperanza, tantos oprimido
arrastraré cantando, y su ruido
instrumento a mi voz será acordado.
Joven mal de la invidia perdonado,
de la cadena tarde redimido,
de quien por no adorarle fue vendido,
por haberle vendido fue adorado.
¿Que piedra se le opuso al soberano
poder, calificada aun de real sello,
que el remedio frustrase del que espera?
Conducido alimenta de un cabello,
uno a otro profeta. Nunca en vano
fue el esperar, aun entre tanta fiera[45].

FICHA 2

Detén tu curso, Henares, tan crecido
de aquesta soledad músico amado,
en tanto que, contento, mi ganado
goza del bien que pierde este afligido;

[43] Ver Rioja, *Poesía,* soneto núm. 44.
[44] Ver Marino, *Rime,* 1602, vol. 1, p. 251.
[45] Ver Góngora, *Sonetos completos,* núm. 167.

y en tanto que en el ramo más florido
endechas canta el ruiseñor y el prado
tiene de sí al verano enamorado,
tomando a mayo su mejor vestido,
no cantes más, pues ves que nunca aflojo
la rienda al llanto en míseras porfías,
sin menguárseme parte del enojo.
Que mal parece, si tus aguas frías
son lágrimas las más que triste arrojo,
que canten, cuando lloro, siendo mías[46].

Rapido fiume che d'alpestre vena
rodendo intorno, onde 'l tuo nome prendi,
notte et dì meco disioso scendi
ov'Amor me, te sol Natura mena,
vattene innanzi: il tuo corso non frena
non stanchezza né sonno: et pria che rendi
suo dritto al mar, fiso u' si mostri attendi
l'erba più verde, et l'aria più serena.
Ivi è quel nostro vivo et dolce sole,
ch'addorna e 'nfiora la tua riva manca:
forse (o che spero?) e 'l mio tardar le dole.
Bascial 'l piede, o la man bella et bianca:
dille, e il basciar sie 'nvece di parole:
lo spirto è pronto, ma la carne è stanca[47].

O puro, o dolce, o fiumicel d'argento,
più ricco assai ch'Ermo, Pattolo, o Tago,
che vai al tuo cammin lucente e vago
fra le sponde di gemme a passo lento;
O primo onor del liquido elemento,
conserva intero quella bella immago,
di cui non pur quest'occhi infermi appago,
ma pasco di dolc'esca il mio tormento.
Qualora in te si specchia, e ne le chiare
e lucid'onde si lava il volto
colei ch'arder potrebbe orsi e serpenti;
ferma il tuo corso; e tutto in te raccolto
condensa i liquor tuoi caldi ed ardenti
per non portar tanta ricchezza al mare[48].

¡Oh claro honor del líquido elemento,
dulce arroyuelo de corriente plata,
cuya agua entre la yerba se dilata
con regalado son, con paso lento!,
pues la por quien helar y arder me siento

[46] Ver Quevedo, *Poesía original,* núm. 362.
[47] Ver Petrarca, *RVF,* núm. 218.
[48] Ver Tasso, *Rime,* V, núm. 1.

(mientras en ti se mira) Amor, retrata
de su rostro la nieve y la escarlata
en tu tranquilo y blando movimiento
vete como te vas; no dejes floja
la undosa rienda al cristalino freno
con que gobiernas tu veloz corriente;
que no es bien que confusamente acoja
tanta belleza en su profundo seno
el gran Señor del húmido tridente[49].

FICHA 3

Quando 'l pianeta che distingue l'ore
ad albergar col Tauro si ritorna,
cade vertù dall'infiammate corna
che veste il mondo di novel colore;
et non pur quel che s'apre a noi di fore,
le rive e i colli, di fioretti adorna,
ma dentro dove già mai non s'aggiorna
gravido fa di sé il terrestre humore,
onde tal fructo et simile si colga:
così costei, ch'è tra le donne un sole,
in me movendo de' begli occhi i rai
crïa d'amor penseri, atti e parole;
ma come ch'ella gli governi o volga,
primavera per me pur non è mai[50].

Obstinado padecer sin intercadencia de alivio

Colora abril el campo que mancilla
agudo yelo y nieve desatada
de nube obscura y yerta, y, bien pintada,
ya la selva lozana en torno brilla.
Los términos descubre de la orilla,
corriente, con el sol desenojada;
y la voz del arroyo, articulada
en guijas llama l'aura a competilla.
Las últimas ausencias del invierno
anciana seña son de las montañas,
y en el almendro, aviso al mal gobierno.
Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que habitadas de Amor arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas[51].

Ya que con más regalo el campo mira
(pues del hórrido manto se desnuda)
purpúreo el sol y, aunque con lengua muda,

[49] Ver Góngora, *Sonetos completos,* núm. 56.
[50] Ver Petrarca, *RVF,* núm. 9.
[51] Ver Quevedo, *Poesía original,* núm. 481.

suave Filomena ya suspira,
templa, noble garzón, la noble lira,
honren tu dulce plectro y mano aguda
lo que al son torpe de mi avena ruda
me dicta Amor, Calíope me inspira.
Ayúdame a cantar los dos extremos
de mi pastora, y cual parleras aves
que a saludar al sol a otros convidan,
yo ronco, tú sonoro, despertemos
cuantos en nuestra orilla cisnes graves
sus blancas plumas bañan y se anidan[52].

[52] Ver Góngora, *Sonetos completos,* núm. 64.

Bibliografía

Calderón de la Barca, P., *La vida es sueño,* ed. C. Morón Arroyo, Madrid, Cátedra, 1990.

Caravaggi, G., «Alle origini del petrarchismo in Spagna». *Miscellanea di studi ispanici,* Pisa, Universitá, 1971-1973, pp. 7-103.

Chorpenning, J. F., «Loss of Innocence, Descent into Hell, and Cannibalism: Romance Archetype and Narrative Unity in *Cárcel de amor*», en *Modern Language Review,* 87, 1992, pp. 342-51.

Close, L., «Petrarquism and the Cancioneros in Quevedo's Love Poetry: the Problem of Discrimination», *Modern Language Review,* 74, 1979, pp. 836-55.

Consiglio, C., «El poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterraneo,* 4, 1946, pp. 78-94.

Eliot, T. S., *The complete poems and plays,* London and Boston, Faber, 1969.

Fernández Mosquera, S., «*Canta sola a Lisi* como cancionero petrarquista», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro. Actas del II Congreso AISO,* ed. M. García Martín, I. Arellano, J. Blasco, M. Vitse, Salamanca, Universidad, 1993, vol. 1, pp. 357-65.

Fucilla, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España,* Madrid, CSIC, 1960.

García Berrio, A., «Lingüística del texto y tipología literaria (la tradición textual como contexto), *Lingüística del texto y crítica literaria,* Madrid, Corazón, 1978, pp. 309-66.

Garcilaso de la Vega, *Poesía castellana completa,* ed. C. Burrel, Madrid, Cátedra, 1987.

Gargano, A., «Lectura del soneto "Lo que me quita en fuego me da en nieve" de Quevedo: entre tradición y contextos», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 117-36.

Góngora, L. de, *Sonetos completos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985.

Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.

Krabbenhoft, K., «Distortion and Distancing: Approaches to Courtly Love in the Poetry of Góngora and Quevedo», *Hispanófila,* 113, 1995, pp. 19-30.

Marino, G. B., *Rime,* Venezia, presso G. B. Ciotti, 1602.

Navarrete, I., *Los huérfanos de Petrarca. Poesía y teoría en la España renacentista,* Madrid, Gredos, 1997.

Petrarca, F., *Le Rime... brevemente sposte per Ludovico Castelvetro,* Basilea, a istanza di P. de Sedabonis, 1582.

Petrarca, F., *Canzoniere (Rerum Vulgarium Fragmenta),* ed. M. Santagata, Milán, Mondadori, 1996.

Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad, 1979.

Profeti, M. G., *Quevedo: la scrittura e il corpo,* Roma, Bulzoni, 1984.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Rosso Gallo, M. O., «Il fiume tra specchio e pianto. Lettura di tre sonetti di Góngora, con una cornice intertestuale», *Il confronto letterario,* 5, 1988, pp. 265-311.

Rioja, F. de, *Poesía,* ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984.
Smith, P. J, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context ant Literary Theory in the Love Lyric,* Londres, Modern Humanities Research Asociation, 1987.
Sobejano, G., «Reinos del espanto: Garcilaso, Góngora, Quevedo y otros», en *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a E. Rivers,* Madrid, Castalia, 1992, pp. 253-68.
Tasso, B., *Rime,* ed. D. Chiodo, Torino, Res, 1995.
Tibulus, A., *Carmina,* Hildesheim-New York, G. Olms-Verlag, 1979.
Walters, D. G., «Three examples of Petrarchism in Quevedo's *Heráclito cristiano*», *Bulletin of Hispanic Studies,* 58, 1981, pp. 21-30.

El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo

Maria Grazia Profeti
Universidad de Florencia

0. Un *corpus* bastante rico de sonetos áureos se centra en sátiras literarias más o menos violentas: se trata de un fenómeno bien conocido, que sin embargo muchas veces se ha interpretado como prueba y resultado de luchas personales entre varios autores; por lo tanto, los textos han sido valorados más por su trasfondo histórico que por sus características formales. En cambio, mi intención es estudiarlos desde el punto de vista de sus formas literarias, como el resultado de las dos guerras, ahora subterráneas ahora manifiestas, que caracterizan el siglo XVII. Se trata de luchas por la modernidad: la de la comedia a la manera de Lope y la de la «nueva poesía» según la fórmula de Góngora (es curioso que las novedades, igualmente evidentes, de la narrativa no lleguen a aflorar en la conciencia teórica de los escritores). Guerras combatidas a través de tratados, como la *Spongia* y la *Expostulatio spongiae,* en el caso del teatro, pero también a través de textos literarios; basta pensar en la *Filomena*. En este marco los sonetos, más allá de la polémica, a través del encuentro-choque con los textos satirizados, pueden llegar a ser momentos de reflexión mediante los cuales los autores elaboran su propia poética.

1. Los temas que aparecen dentro del *corpus* de sonetos satíricos dedicados a la literatura pueden ser variados; y pongo el ejemplo de los de Góngora contra Lope, que preceden, parcialmente, a la polémica contra la nueva poesía[1].

[1] Los sonetos de Lope y Góngora han sido reunidos y comentados por Entrambasaguas y Orozco Díaz, entre otros: J. de Entrambasaguas, *Góngora y Lope o examen de un desprecio y de una admiración,* en «Punta Europa», VI, 65, 1961, pp. 40-59; Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente,* Madrid, Gredos, 1973, pp. 96-139, 312-381. Del episodio se ha interesado A. Carreira, *Los sonetos de*

Selecciono del *corpus* cinco sonetos de Góngora:

A cierto señor que le envió la «Dragontea» de Lope de Vega

Señor, aquel Dragón de inglés veneno,
criado entre las flores de la Vega
más fértil que el dorado Tajo riega,
vino a mis manos: púselo en mi seno.
Para rüido de tan grande trueno 5
es relámpago chico: no me ciega.
Soberbias velas alza: mal navega.
Potro es gallardo, pero va sin freno.
La musa castellana, bien la emplea
en tiernos, dulces, músicos papeles, 10
como en pañales niña que gorjea.
¡Oh planeta gentil, del mundo Apeles,
rompe mis ocios, porque el mundo vea
que el Betis sabe usar de tus pinceles!

A la «Arcadia», de Lope de Vega Carpio

Por tu vida, Lopillo, que me borres
las diez y nueve torres del escudo,
porque, aunque todas son de viento, dudo
que tengas viento para tantas torres.
¡Válgante los de Arcadia! ¿No te corres 5
armar de un pavés noble a un pastor rudo?
¡Oh tronco de Micol, Nabal barbudo!
¡Oh brazos Leganeses y Vinorres!
No le dejéis en el blasón almena.
Vuelva a su oficio, y al rocín alado 10
en el teatro sáquele los reznos.
No fabrique más torres sobre arena,
si no es que ya, segunda vez casado,
nos quiere hacer torres los torreznos.

A Lope de Vega

Hermano Lope, bórrame el soné-
de versos de Ariosto y Garcilá-
y la Biblia no tomes en la má-
pues nunca de la Biblia dices lé-
También me borrarás la *Dragonté-* 5
y un librillo que llaman del *Arcá-*

Góngora a través de sus variantes: notas de crítica textual a propósito de la nueva edición, en «El Crotalón. Anuario de Filología Española», 1, 1984, pp. 1007-1052. Véase sobre el asunto mi comunicación *Lope y Góngora entre teatro y poesía,* en «Góngora hoy», Córdoba, noviembre 2002; y la introducción a L. de Vega, *Laurel de Apolo,* ed. de C. Giaffreda, Firenze, Alinea, 2002.

con todo el comediaje y *Epitá-*
y por ser mora, quemarás a *Angé-*
Sabe Dios mi intención con *San Isí-*
mas puesto se me va por lo devó- 10
bórrame en su lugar el *Peregrí-*
y en cuatro lenguas no me escribas có-
que supuesto que escribes boberí-
lo vendrán a entender cuatro nació-

ni acabes de escribir la *Jerusá-*
bástele a la cuitada su trabá-

A los apasionados por Lope de Vega

Patos de la aguachirle castellana,
que de su rudo origen fácil riega,
y tal vez dulce inunda nuestra Vega,
con razón Vega por lo siempre llana,
pisad graznando la corriente cana 5
del antiguo idïoma, y, turba lega,
las ondas acusad, cuantas os niega
ático estilo, erudición romana.
Los cisnes venerad cultos, no aquellos
que escuchan su canoro fin los ríos; 10
aquellos sí, que de su docta espuma
vistió Aganipe. ¿Huís? ¿No queréis vellos,
palustres aves? Vuestra vulgar pluma
no borre, no, más charcos. ¡Zabullíos!

A los mismos

«Aquí del Conde Claros», dijo, y luego
se agregaron a Lope sus secuaces:
con *La estrella de Venus* cien rapaces,
y con mil *Soliloquios* sólo un ciego;
con *La Epopeya* un lanudazo lego, 5
con *La Arcadia* dos dueñas incapaces,
tres monjas con *La Angélica* locuaces,
y con *El Peregrino* un fray borrego.
Con *El Isidro* un cura de una aldea,
con *Los Pastores de Belén* Burguillo, 10
y con *La Filomena* un idïota.
Vinorre, Tifis de *La Dragontea,*
Candil, farol de la estampada flota
de *Las Comedias*, siguen su caudillo[2].

[2] L. de Góngora, *Sonetos completos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1985, pp. 262, 261, 266, 295, 296. J. de Entrambasaguas, *Estudios sobre Lope de Vega,* Madrid, CSIC, 1946, I, p. 115, identifica al anónimo autor del cuarto soneto como Cervantes; para la atribución a Góngora, véase E. Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente,* cit., pp. 124-126.

Lo que provoca la mofa de don Luis, como se ve, son las estrategias lopescas de «venta» de su producto literario; el hecho de que el Fénix considere la escritura como *negotium,* contra lo que tenía que ser el desapasionado *otium* del hombre de letras. Los sonetos son ocasionados por la publicación de las diversas obras de Lope: la *Dragontea,* la *Arcadia,* las *Rimas,* la *Jerusalén,* para terminar con las salvas a los secuaces de Lope[3].

En el primer soneto, relativo a la *Dragontea* (1598), el aprecio de la feliz «facilidad» de Lope resulta evidente: «Vega, / más fértil que el dorado Tajo riega», capaz de producir «tiernos, dulces, músicos papeles», definición acertadísima de su teatro, de su talento natural: «como en pañales niña que gorjea». Pero es el concepto mismo de «poema épico» el que Góngora pone en discusión; ya que en su visión el poema tiene que estar sometido a un mayor control: «Soberbias velas alza: mal navega. / Potro es gallardo, pero va sin freno». Lo más interesante es que la aparición del poema de Lope estimula la reflexión del cordobés, que en 1598 todavía no ha producido ningún fruto importante, pero siente la necesidad de elaborar una nueva fórmula poética, según la declaración del terceto final: a Apolo, considerado «del mundo Apeles» se le invoca para que conceda al autor una capacidad «pictórica» parecida, con evidente referencia a la fórmula clásica *ut pictura poesis*[4].

En el mismo año de 1598 aparece la *Arcadia*[5], que se publica bajo el amparo de Pedro Téllez Girón, el poderoso Duque de Osuna. El dedicatario está presente en la portada con su escudo que domina la parte alta, mientras Lope se atribuye a su vez una insignia nobiliaria, el escudo con diecinueve torres de los Carpio, y la dicción «De Bernardo es el blasón - Las desdichas mías son». El formato del libro es reducido, en octavo, pero la arquitectura de la portada es imponente; y además en el folio 8*v* de los preliminares figura un retrato de Lope, circundado de la flexible anea, con el lema «*Quid humilitate invidia?*». Pero mientras evoca su propia docilidad, parecida a la del junco, y su origen humilde, Lope propone un retrato que le presenta como perfecto caballero, con su cuello y su bigote elegante.

Y Góngora escribe «Por tu vida, Lopillo, que me borres», censurando otra vez una característica literaria: el entremezclarse de la materia arcádica con la caballeresca («armar de un pavés noble

[3] Se puede añadir, a los sonetos que propongo, «Después que Apolo tus coplones vido»: L. de Góngora, *Sonetos completos,* cit., pp. 314, 295, 296. Otros, muy violentos, quizás son falsamente atribuidos; y véase «A ti, Lope de Vega, el elocuente»: cfr. Entrambasaguas, *Góngora y Lope,* cit., pp. 43-44; Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente,* cit., pp. 96-117.

[4] Curiosamente el comentario de Ciplijauskaité no capta la referencia.

[5] Véase M. G. Profeti, *Per una bibliografia di Lope de Vega. Opere non drammatiche a stampa,* Kassel, Reichenberger, 2002, pp. 24-27.

a un pastor rudo»); y podría parecer curioso que rechace esta innovación, que participa de la contaminación de formas, a la cual el cordobés tenía que ser muy sensible. Pero la locución alude a la vez al bajo nivel social de Lope; el tono es ya evidentemente el de la invectiva personal: las ambiciones nobiliarias de Lope aparecen al descubierto; mientras desde el punto de vista de los medios retóricos apunta la dilogía «chistosa»: así las diecinueve torres del escudo de los Carpio recuerdan el proverbio «armar torres de viento» y provocan la alusión maliciosa «dudo / que tengas viento para tantas torres». «Vuelva a su oficio», o sea a las tramoyas teatrales corroídas por los parásitos («reznos»); y piense en aquella segunda mujer suya, Juana del Guardo, hija de un muy poco noble abastecedor («Mi-col» «nabal») y carnicero: más cercano está el madrileño a los «torreznos» que a las «torres».

El tercer soneto responde a la publicación de las *Rimas* (1604); creo indudable el choque provocado en el ambiente cultural de la capital por la aparición de una edición compleja y ambiciosa, que entre dos poemas (*La Hermosura de Angélica* y *La Dragontea*) insertaba doscientos sonetos, de diverso tipo. Góngora centra su ironía precisamente en esta descarada propuesta de sí, utilizando las formas literarias elegidas por Lope. El soneto aludido es el número 112 de las *Rimas:* «Le donne, i cavalier, le arme, gli amori», *centone* en tres lenguas, confeccionado con citas de Horacio, Ariosto, Petrarca, Camoens, Tasso, Serafino Aquilano, Boscán y Garcilaso[6], donde el propósito de exhibición cultural de Lope era evidente, pero con un carácter de juego literario, tanto que la nota aclara la proveniencia de cada verso. Además la composición de poemas «en cuatro lenguas» se había convertido en una práctica[7], ilustrada por Carballo en el *Cisne de Apolo*[8], e incluso llegaría a ser hipótesis teórica del propio Góngora, al momento de defender sus *Soledades* en 1613 ó 1614:

[6] L. de Vega, *Obras poéticas (Rimas, Rimas sacras, La Filomena, La Circe, Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos),* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 83-84. Sobre el soneto, cfr. M. G. Profeti, *Lope e Quevedo: uso decorativo-uso organico dell'italiano nella Spagna dei Secoli d'Oro, Convegno interuniversitario, Bressanone 1993, en Nell'officina di Lope,* Firenze, Alinea, 1999, pp. 125-136.

[7] O. Jörder, *Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega,* Beihefte ZRPh, LXXXVI, Halle, 1936, pp. 262-267; S. A. Voster, *Lope de Vega y la tradición occidental,* Madrid, Castalia, 1977, II, pp. 63-75. Francisco de Figueroa utiliza en las elegías I y III la técnica de versos alternados en italiano y español: cfr. *Poesías,* Madrid, ed. Bibliófilos, 1943, pp. 88-91 y 93-94. Para el propio Góngora, véase Profeti, *Lope de Vega e Quevedo: uso decorativo - uso organico dell'italiano,* cit., p. 131.

[8] L. A. de Carvallo, *Cisne de Apolo,* ed. A. Porqueras Mayo, Kassel, Reichenberger, 1997, pp. 236-239.

> No van más que en una lengua mis *Soledades,* aunque pudiera, quedando el brazo sano, hacer una miscelánea de griego, latín y toscano con mi lengua natural, y creo no fuera condenable[9].

Pero la hipótesis áulica de plurilingüismo resulta, según el soneto de Góngora, y si es Lope el que la pone en práctica, un trabajo inferior de «ensalada»; lo que escribe el Fénix son sencillamente «boberías». Y las dos alusiones al «centone» se disponen grotescamente alrededor de la retahíla de las obras de Lope: *La Dragontea, La Arcadia, Los epitafios fúnebres a diversos sepulcros,* que aparecen en las *Rimas, La hermosura de Angélica, San Isidro, El peregrino en su patria,* la *Jerusalén:* la serie infinita que Góngora juzgaría insoportable. Al mismo tiempo la técnica de *cabo roto* (parece el único caso en la producción gongorina) y la *cauda* al soneto sugieren una ruptura ramplona de las normas. O sea, los medios literarios utilizados por Góngora subrayan la vulgaridad literaria e incluso lingüística de su antagonista: aportaré como ejemplo la imitación de la jerga de los negros en otro soneto escrito en ocasión de la aparición de la *Jerusalén,* «Vimo, señora Lopa, su Epopeya»[10].

Por consiguiente los mecanismos satíricos son a menudo de tipo intertextual, como en el soneto (también *caudato*) dedicado a las *Rimas:* «Embutiste, Lopillo, a Sabaot»[11]. Aquí Góngora se sirve de las mismas rimas raras, elegidas por Lope en el último poema, el número 200, de sus *Rimas*[12], otra vez sin tener en cuenta el evidente carácter de juego literario presente en el soneto fuente: reconocerlo equivaldría a un implícito aprecio de la innovación, centrada en las rimas agudas y en la acumulación de nombres bíblicos.

Si comparamos el *incipit* «Por tu vida, Lopillo, que me borres» con «Hermano Lope, bórrame el soné-» notaremos no sólo la alocución despectivamente familiar («Lopillo», «Hermano Lope»), sino que detectaremos en la reiteración de *borrar* un deseo de «cancelación» de dicha manera «baja» de hacer poesía, apreciada inmerecidamente, según el cordobés, por lectores vulgares e ignorantes. Así lo subrayan los sonetos dedicados a los «apasionados por Lope de Vega»: ahora la «vega» ya no es «fértil» como en el soneto a la *Dragontea;* es sin remedio «llana»; y los estimadores de Lope, «turba lega», no pueden sino «graznar», incapaces de acceder al «ático estilo, erudición romana». Y se podrá notar la imagen del cisne, del cual Góngora se autoatribuye las características (el

[9] L. de Góngora, *Sonetos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madison 1981, p. 289.
[10] Góngora, *Sonetos completos,* cit., p. 273.
[11] Ivi, p. 263.
[12] L. de Vega, *Obras poéticas,* cit., p. 133. Para estas rimas, antecedentes y repeticiones en la obra de Lope, cfr. la edición de F. Pedraza Jiménez de las *Rimas,* Universidad de Castilla-La Mancha, 1993, I, pp. 620-622.

canto raro y exquisito antes de la muerte), contra la vulgaridad de los «patos de la aguachirle castellana», «palustres aves», o sea de los secuaces de Lope, a los que se les exhorta: «los cisnes venerad cultos».

En el último soneto se repite la enumeración de las obras de Lope: el romance «Sale la estrella de Venus», *Cuatro soliloquios, Jerusalén conquistada, Arcadia, Hermosura de Angélica, Peregrino, Isidro, Pastores de Belén, Filomena, Dragontea.* Y cuanto más aumenta el tropel, más disminuyen los «secuaces»; a cada obra del Fénix corresponden pocos lectores ignorantes: «cien rapaces, sólo un ciego, un lanudazo lego, dos dueñas incapaces, tres monjas... locuaces, un fray borrego, un cura de una aldea, un idiota», o locos como Vinorre; para terminar la enumeración con la genial imagen: solo el criado de Lope, Candil, podrá seguir «la estampada flota / de las Comedias». Ya no hay rasgo de la admiración presente en el soneto a la *Dragontea;* ahora se reiteran términos como «rudo», «fácil» «vulgar»; la «dulzura» ha llegado a ser una empalagosa «aguachirle».

Con una terminología post-moderna, poemas de este tipo se podrían definir «instant sonnets», sonetos que utilizan alusiones episódicas a acontecimientos del tiempo, pero no sólo y no tanto porque reflejan la «afición al chismorreo» que Orozco Díaz destacaba en el cordobés[13]. Veamos cómo Góngora alude a la «extravagancia» de Lope mencionando a Juan de Leganés y Vinorre, locos de burla, seguramente bien conocidos por los lectores coetáneos, pero destinados a un eco circunstancial y fugaz. Esta clave subraya cómo el autor identifica a un destinatario bien al tanto de las obras y de los acontecimientos de la vida del Fénix, cuyas ambiciones nobiliarias y literarias se satirizan a través de referencias a la enciclopedia del lector. En los sonetos segundo y tercero el tono es, evidentemente, el de la invectiva personal; tono significativo, ya que Lope había querido identificarse con su propia obra, confundiendo el yo enunciador con el sujeto poético, vendiéndose a sí mismo como materia de su poesía.

Así, volviendo a recorrer la polémica Góngora-Lope, detectamos algunas características constitutivas del micro-género de los sonetos de sátira literaria:

1. Una relación de amor-odio con el autor satirizado, que a menudo se concretiza en apóstrofes despectivas.

2. Una necesaria relación intertextual con el objeto parodiado (ya que, como siempre, la parodia es una planta saprofita que se alimenta del objeto que destruye).

3. Una relación muy fuerte y peculiar con el destinatario contemporáneo, con el cual se establece una red de connivencias, a

[13] Orozco Díaz, *Lope y Góngora frente a frente,* cit., p. 89.

través de la alusión a su enciclopedia; de manera que el género, en muchos casos, llega a ser críptico para el lector de hoy.

4. De la segunda y tercera características proviene la invención lingüística, a veces muy acusada.

2. El grupo más vasto de los sonetos de sátira literaria, practicados por varios autores, es el relativo a la sátira anti-gongorina. Antes de analizar los de Quevedo, por supuesto bien conocidos, se pueden leer algunos de Lope[14]:

– Boscán, tarde llegamos. ¿Hay posada?
– Llamad desde la posta, Garcilaso.
– ¿Quién es? –Dos caballeros del Parnaso.
– No hay donde nocturnar palestra armada.
– No entiendo lo que dice la criada.
Madona, ¿qué decís? – Que afecten paso,
que obstenta limbos el mentido ocaso,
y el Sol dipinge la porción rosada.
– ¿Estás en ti, mujer? – Negose al tino
el ambulante huésped. – ¿Que en tan poco
tiempo, tal lengua entre cristianos haya?
Boscán, perdido habemos el camino,
preguntad por Castilla, que estoy loco
o no habemos salido de Vizcaya.

Cediendo a mi descrédito anhelante
la mesticia que tengo me defrauda,
y aunque el favor lacónico me aplauda
preces indico al celestial turbante.
Obstento al móvil un mentido Atlante,
hurtome al Lete en la corriente rauda,
y al candor de mi Sol, eclipse en cauda,
ajando voy mi vida naufragante.
Afecto aplausos de mi intonso agravio
en mi valor brillante, aunque tremendo,
libando intercalar gémino labio.
¿Entiendes, Fabio, lo que voy diciendo?
– Y cómo si lo entiendo. – Mientes, Fabio;
que yo soy quien lo digo, y no lo entiendo[15].

[14] Naturalmente el corpus de Lope es mucho más amplio. Recuerdo la *Dorotea,* donde la explicación del soneto burlesco «Pululando de culto, Claudio amigo», prosigue durante páginas y páginas, desde la escena II a la escena III del acto IV, englobando una «canción que hizo el maestro Burguillos a cierta pulga»: la caída del tono áulico permitirá, como dice César, «que nos descanses deste inexorable soneto»: *La Dorotea,* ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1975, pp. 342-393; la cita en la p. 377.

[15] L. de Vega, *Laurel de Apolo,* Madrid, J. González, 1630, fols. 123r-v, 125r.

Conjura un culto, y hablan los dos de medio soneto abajo

– Conjúrote, demonio culterano,
que salgas deste mozo miserable,
que apenas sabe hablar (¡caso notable!)
y ya presume de Anfión tebano.
Por la lira de Apolo soberano 5
te conjuro, cultero inexorable,
que les des libertad, para que hable
en su nativo idioma castellano.
– ¿Por qué me torques bárbara tan mente?
¿Qué cultiborra o brindalín tabaco 10
caractiquizan toda intonsa frente?
– Habla cristiano, perro. – Soy polaco.
– Tenelde, que se va. – No me ates, tente.
Suéltame. – ¡Aquí de Apolo! – ¡Aquí de Baco!

Responde a un poeta que le afeaba escribir con claridad, siendo como es la más excelente parte del que escribe

Livio, yo siempre fui vuestro devoto,
nunca a la fe de la amistad perjuro;
vos, en amor, como en los versos, duro,
tenéis el lazo a consonantes roto.
Si vos imperceptible, si remoto, 5
yo blando, fácil, elegante y puro;
tan claro escribo como vos escuro;
la Vega es llana y intrincado el soto.
También soy yo del ornamento amigo;
sólo en los tropos imposibles paro, 10
y deste error mis números desligo;
en la sentencia sólida reparo,
porque dejen la pluma y el castigo
escuro el borrador y el verso claro.

Cortando la pluma hablan los dos

– Pluma, las musas, de mi genio autoras,
versos me piden hoy. ¡Alto, a escribillos!
– Yo sólo escribiré, señor Burguillos,
«estas que me dictó rimas sonoras».
– ¿A Góngora me acota a tales horas? 5
Arrojaré tijeras y cuchillos,
pues en queriendo hacer versos sencillos
arrímense dos musas cantimploras.
– Dejemos la campaña, el monte, el valle
y alabemos señores. – No le entiendo. 10
– ¿Morir quiere de hambre? – Escriba y calle.

– A mi ganso me vuelvo en prosiguiendo,
que es desdicha, después de no premialle,
nacer volando y acabar mintiendo[16].

En el primer soneto son los mismos «fundadores» de la lírica hispano-italiana, Boscán y Garcilaso, los que presencian pasmados el derroche gongorino de la criada, que orea «nocturnar palestra armada», «afecten paso», «obstenta limbos» «ambulante huésped»... Con la siguiente conclusión: el castellano se ha convertido en un incomprensible vizcaíno. En el segundo se amontonan cultismos, hipérbaton, neologismos extravagantes, en un alarde gratuito y sin sentido, como confiesa el propio autor de tal aglomeración falsamente docta. Se trata de juegos paródicos consuetos, como los que veremos en Quevedo, que se basan en la hipérbole del estilo satirizado y en la acumulación; sin embargo, merece la pena notar que en los dos casos estamos en presencia de sonetos dialógicos, entre un interlocutor «claro» y un «cultista»: una especie de diálogo de sordos, por lo tanto.

En el primer terceto del tercer soneto es el propio demonio el que habla, a través de un endemoniado, con las típicas inversiones sintácticas e invenciones terminológicas de los cultos, que se confunden con lenguajes insólitos y bárbaros (ahora no con el vizcaíno, sino con el polaco). Y si el exorcista invoca a Apolo, numen de la poesía «llana», del orden, de la claridad, el poseído apela a Baco, numen del desorden, de la confusión, de la ebriedad.

En el cuarto soneto aparece un interlocutor de más alto nivel, en el cual podemos adivinar al don Luis de «Patos de la aguachirle castellana»; el soneto constituye una verdadera declaración de poética. La dureza de Livio / Luis no es sólo típica de su poesía, sino que es el resultado de su aridez sentimental: «vos, en amor, como en los versos, duro»; y no se podría imaginar formulación más trasparente del credo poético de Lope. A su antagonista se le define como incomprensible («imperceptible») y «remoto», contra un emisor que se autopropone como «blando, fácil, elegante y puro», para llegar al verso central:

Tan claro escribo como vos escuro.

Y si en «Patos de la aguachirle» Góngora había dicho, despectivamente, «con razón Vega, por lo siempre llana», ahora Lope afirma orgullosamente «la Vega es llana». Se aprueba el «ornamento», la «sentencia sólida», pero se desechan los «tropos imposibles», que constituyen un «error»; la pureza de la redacción defi-

[16] L. de Vega, *Rimas de Tomé de Burguillos,* ed. A. Carreño, Salamanca, Alcayuela, 2002, pp. 303-304, 339, 180-181; enmiendo algunas lecturas. De esta edición citaré *infra.*

nitiva del texto es el punto de llegada de un proceso de decantación: el trabajo penoso de la «pluma» y los borrones sucesivos dejarán así «escuro el borrador y el verso claro». Pero es siempre el «sentimiento» el que constituye la línea central de la expresión, como Lope subraya en un soneto dirigido a su amigo Francisco López de Aguilar: no es el estudio «docto» (simbólicamente aludido en el conocimiento del «griego») lo que vale en la poesía, sino comprender al «venusino ciego», o sea al Amor:

Das en decir, Francisco, y yo lo niego,
que nadie sabe griego en toda España,
pues cuantos Helicón poetas baña
todos escriben en España en griego.
Para entender al venusino ciego,
querrás decir, por imposible hazaña,
si a las lenguas la ciencia no acompaña
lo mismo es saber griego que gallego[17].

También el último soneto que he seleccionado es dialógico: ahora el autor se dirige a su propia pluma, que parece rebelársele, imitando el estilo gongorino, aludido a través del primer verso del *Polifemo*[18]. Después de haber pronunciado el nombre de su contrincante, Lope reafirma la necesidad de escribir «versos sencillos», sobre todo en un período de musas «cantimploras», o sea que contienen únicamente versos ajenos. Igualmente rehusa la poesía *de pane lucrando,* que solo puede producir versos serviles («alabemos señores»); es necesario mantenerse fieles a su propia inspiración, como la pluma concluye: «es desdicha [...] / nacer volando y acabar mintiendo»; mejor no ser cisne, como había pretendido Góngora, y contentarse con volver al «ganso» del cual había sido arrancada. El verso de Góngora que Lope cita sirve, por lo tanto, para medir la diferencia con un «otro», insertándose en el diálogo entre el poeta y su escritura:

> La pluma es, desde luego, el objeto más glosado del ámbito de la escritura en la poesía lopesca. Su autonomía y capacidad creadora la individualizaron y personificaron hasta alcanzar vida propia. En ocasiones [...] alcanza un valor metonímico, identificándose con el propio autor, como signo y símbolo de sus vuelos anagógicos o de sus descensos satíricos[19].

[17] Ivi, pp. 244-245.
[18] Notaré que con este verso se efectúa la alabanza de Góngora en la II silva (vv. 305-316) del *Laurel de Apolo,* cit. ed. Giaffreda, p. 134.
[19] A. Egido, *Escritura y poesía. Lope al pie de la letra,* en «Edad de Oro», XIV, 1995, p. 145.

Estamos ahora en condiciones de concluir que la escisión del sujeto poético es funcional en la polémica anti-cultista de Lope, y también en la disputa sobre la comedia nueva: recordaré que tal dicotomía se verifica ya en la *Filomena,* en la lucha del tordo y el ruiseñor, identificado perfectamente con el yo / autor («ave amorosa», «fénix del bosque»[20]). En las *Rimas de Tomé de Burguillos* se va más allá del juego de las partes entre voz poética y antagonista, para llegar a la escisión entre autor y heterónimo, escisión que aparece desde los preliminares, en el soneto, que se imagina del mismo Lope de Vega, dirigido a Tomé de Burguillos, firmado polémicamente «El conde Claros»[21]. Aquí llega a su último límite la disociación entre el autor y el yo poético, aquel yo que Lope había contribuido a crear en su juventud tan tenazmente unido al sujeto, que había «vendido» como sujeto, en las maneras del sentimentalismo manierista, y que ahora divide en el poeta «lego» y en el famoso Lope:

Discúlpase con Lope de Vega de su estilo

Lope, yo quiero hablar con vos de veras
y escribiros en verso numeroso,
que me dicen que estáis de mí quejoso
porque doy en seguir Musas rateras.
Agora invocaré las verdaderas 5
aunque os sea –que sois escrupuloso–
con tanta Metafísica enfadoso,
y tantas categóricas quimeras.
Comienzo, pues: «¡O tú, que en la risueña
Aurora imprimes la celeste llama, 10
que la soberbia de Faetón despeña!»
Mas, perdonadme, Lope, que me llama
desgreñada una musa de estameña,
celosa del tabí de vuestra fama[22].

Desde el punto de vista del poeta «inculto», que dialoga con un Lope de Vega vestido del «tabí de vuestra fama», la voz autorial reafirma su voluntad de una poesía que pueda unir «lenguaje numeroso» a una inspiración centrada en la vida de todos los días, invocando «desgreñada una musa de estameña», y menospreciando las referencias mitológicas y alocuciones épicas.

[20] L. de Vega, *La Filomena,* en *Obras poéticas,* cit., p. 595, v. 746; p. 610, v. 1342.

[21] L. de Vega, *Rimas de Tomé de Burguillos,* Madrid, Imprenta del reino, 1634, f. q4 + 3*r* n.n. Carreño edita este preliminar como si formara parte del texto mismo de las *Rimas,* pp. 129-130; decisión editorial arbitraria, naturalmente.

[22] L. de Vega, *Rimas de Tomé de Burguillos,* cit., pp. 325-326.

El diálogo-rencilla con Góngora, y antes con Torres Rámila, obliga por lo tanto a Lope a una torsión y a una reflexión que toma el aspecto de un coloquio: entre la poesía clara y la oscura, entre Burguillos y Livio / Luis, entre Burguillos y Lope de Vega, entre el sujeto poético y el instrumento de su escritura: la pluma.

Como se ve, a las características del micro-género «soneto de sátira literaria» antes enunciadas, se tendrán que añadir, después del examen del *corpus* de Lope, las siguientes:

1. La intertextualidad llega a ser imitación paródica del género parodiado, con la creación de vocablos extravagantes.

2. La relación con el autor satirizado provoca un estilo fuertemente dialógico, que llega a una dicotomía del sujeto poético.

3. Estamos ahora en condiciones de analizar los sonetos de sátira literaria de Quevedo; *corpus,* como se sabe, muy abundante, aun excluyendo las sátiras más descaradamente personales[23]. Utilizaré los sonetos siguientes:

825

Receta para hacer Soledades en un día

Quien quisiere ser culto en sólo un día,
la jeri (aprenderá) gonza siguiente:
fulgores, arrogar, joven, presiente,
candor, construye, métrica armonía;
poco, mucho, si no, purpuracía, 5
neutralidad, conculca, erige, mente,
pulsa, ostenta, librar, adolescente,
señas traslada, pira, frustra, arpía;
cede, impide, cisuras, petulante,
palestra, liba, meta, argento, alterna, 10
si bien disuelve émulo canoro.
Use mucho de *líquido* y de *errante,*
su poco de *nocturno* y de *caverna,*
anden listos *livor, adunco* y *poro.*
Que ya toda Castilla, 15
con sola esta cartilla,
se abrasa de poetas babilones,
escribiendo sonetos confusiones;
y en la Mancha, pastores y gañanes,
atestadas de ajos las barrigas, 20
hacen ya cultedades como migas.

[23] Recuerdo, además, que muchas composiciones de sátira anti-gongorina utilizan formas métricas diversas: F. de Quevedo, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963, núms. 826, 827, 828, 839, 840, 841, pp. 1162-1171, 1178-1184.

834

Al mesmo D. Luis

¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas
del toraz veternoso inanidades,
y en parangón de tus sideridades,
equilibras tus pullas paralelas!,
por Atropos te abjuro que te duelas 5
de tus vertiginosas navidades,
que se gratulan neotericidades
[y] craticulan sentas bisabuelas.
Merlincocaizando nos fatiscas
vorágines, triclinios, promptuarios, 10
trámites, vacilantes icareas.
De lo ambágico y póntico troquiscas
fuliginosos vórtices y varios,
y, atento a que unificas, labrusqueas.

836

Al mesmo Góngora

Sulquivagante, pretensor de Estolo,
pues que lo expuesto al Noto solificas
y obtusas speluncas comunicas,
despecho de las musas a ti solo,
huye, no carpa, de tu Dafne Apolo 5
surculos slabros de teretes picas,
porque con tus perversos damnificas
los institutos de su sacro Tolo.
Has acabado aliundo su Parnaso;
adulteras la casta poesía, 10
ventilas bandos, niños inquïetas,
parco, cerúleo, veterano vaso:
piáculos perpetra su porfía,
estuprando neotéricos poetas.

837

Otro soneto al mesmo Góngora

Ten vergüenza, purpúrate, don Luis,
pues eres poco verme y mucho pus;
cede por el costado, que eres tus,
cito, no incienso; no lo hagamos lis.
Construye jerigonza paraís, 5
que circuncirca es del Polo mus;
vete a dudar camino de Emaús,
pues te desprecia el palo y el mentís.
Tu nariz se ha juntado con el os
y ya tu lengua pañizuelo es; 10
sonaba a lira, suena a moco y tos.

Peor es tu cabeza que mi[s] p[i]es.
Yo, polo, no lo niego, por los dos;
tú, puto, no lo niegues, por los tres.

838
Contra el mesmo

¿Qué captas, noturnal, en tus canciones,
Góngora bobo, con crepusculallas,
si cuando anhelas más garcibolallas
las reptilizas más y subterpones?
Microcosmote Dios de inquiridiones, 5
y quieres te investiguen por medallas
como priscos, estigmas o antiguallas,
por desitinerar vates tirones.
Tu forasteridad es tan eximia,
que te ha de detractar el que te rumia, 10
pues ructas viscerable cacoquimia,
farmacofolorando como numia,
si estomacabundancia das tan nimia,
metamorfoseando el arcadumia[24].

Arellano los comentó ya en 1984 (hace veinte años), indicando en la introducción a su antología las características fundamentales de la sátira literaria de Quevedo, que identifica así, centrándose en el primer soneto:

a) enumeración, verdaderamente caótica, de cultismos, que parodia la oscuridad culterana;
b) remedo del hipérbaton gongorino: núm. 825, v. 2 «la jeri- (aprenderá) gonza siguiente»;
c) ruptura de tono, subrayada en la estructura métrica por el estrambote [...]
Todo el soneto constituye una redundancia de lexemas (cultismos) codificados en el extremo del sistema axiológico opuesto al lugar que ocupan los lexemas de la segunda isotopía contrastante (vulgarismos: gañanes, ajos, barriga): los primeros connotan los valores de la «nueva poesía»; los segundos la rusticidad y vulgaridad grosera que degrada las pretensiones de elegancia de los cultos, denunciando su verdadera calidad.

Y añade:

En todos los poemas paródicos de la poesía culterana (núms. 833, 835, 836, 837, 838, 841 principalmente) se reiteran como recursos básicos:

[24] Quevedo, *Poesía original,* cit., pp. 1161, 1174-1178.

1) la acumulación de cultismos (con frecuencia esdrújulos), que pueden llegar al latinismo puro.
2) neologismos extravagantes: representan un paso más extremo en la ridiculización del cultismo léxico: *merlincocaizar, craticular, neotericidades, labrusquear, sulquivagante, microcosmar, farmacofolorar*...
3) rimas ridículas (837, 838).
4) burla de fórmulas sintácticas típicas del gongorismo, como el hipérbaton (825:2, 832:1-4) y los esquemas NO A, B SÍ; POCO A, MUCHO B, etc. (833, 835, 837) [...]
5) cita textual de versos de Góngora en contextos ridiculizadores (el 841 «Alguacil del Parnaso, Gongorilla», incluye versos del *Polifemo* y *Soledades* en contexto de invectiva; la misma forma métrica de silva reproduce paródicamente la del arquetipo criticado). [...]
7) ruptura de tono que establece un contraste demoledor de la isotopía léxica cultista (534, 825, 832).
8) distorsión entre el estilo y el referente (832, 836, 838) que provoca la ridiculización de aquel (sometido ya en sí mismo a los excesos de la parodia)[25].

Como hemos visto, son características que Quevedo comparte con Lope, en sonetos como «Cediendo a mi discrédito anhelante». Un ejemplo interesante de coincidencia entre los dos autores es la invención terminológica, por ejemplo la del término «merlincocaizar» en el soneto quevedesco núm. 834:

merlincocaizando nos fatiscas
vorágines, triclinios, promptuarios...

Y del adjetivo derivado: «musas merlincocayas bisabuelas»[26]. Son términos que recuerdan el «merlinizar» que aparece en el *Laurel de Apolo,* con el mismo sentido de «usar un lenguaje macarrónico, mezclando de forma ridícula lengua vulgar y clásica», a la manera de Merlín Cocayo, o sea Teofilo Folengo:

¿Quién hay que no perfile sus estancias
de un trilingüe escuadrón de extravagancias,
y como merlinice,
no responda que Góngora lo dice,
capítulo tercero de la Esparza,
donde pintó la garza?[27]

[25] I. Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1984, pp. 237-240, 520-540.
[26] Quevedo, *Poesía original,* cit., n. 841, v. 89, p. 1183.
[27] L. de Vega, *Laurel de Apolo,* cit. ed. Giaffreda, I, vv. 182-208, pp. 108-109. Análogas referencias en las *Rimas de Tomé de Burguillos,* cit., p. 327: «Merlín Cocayo vio que no podía / de los latinos ser el siempre augusto, / y escribió macarrónica poesía». Y en la *Dorotea,* cit., p. 364: «Yo he leído y considerado esta biza-

Resulta evidente la presencia de lugares comunes en la sátira del cultismo, de referencias tópicas, como la del último verso del *Laurel* que acabo de mencionar, que alude a las octavas de Góngora «De San Francisco de Borja, para el certamen poético de las fiestas de su beatificación, en el cual dieron por jeroglífico la garza que previniendo las tormentas grazna al romper el día»[28], al cual Quevedo se refiere en el soneto número 835:

> Vuélvete al dios Apolo, y si con ira
> despreciare tus ruegos, por tus vicios
> enfadado de tantas necedades,
> alza tu propria cara, calla y mira,
> y en vez de hacerle nuevos sacrificios,
> hazle otra *Garza* y otras *Soledades*[29].

Utilizando después la referencia para acuñar el término «garcivolar» en el número 838: «volar tan alto como la garza», pero implícitamente «escribir de forma tan elevada que resulta incomprensible»; y forjar en el número 841 el término «garcicoplear»: «garcicopleas *Soledades*»[30].

En el número 825 aparecen también otras características propias del micro-género del que nos ocupamos: el listado de cultismos, que puede recordar la nómina obsesiva de las obras de Lope en los sonetos de Góngora; y la presencia de la *cauda* estrambótica: la misma técnica que utiliza el cordobés para subrayar la ruptura ramplona de las normas por parte del Fénix. También las rimas burlescas de los 837 y 838 (*-ís, -ús, -ós, -és; -imia, úmia* en los tercetos) recuerdan las utilizadas por Góngora: el cabo roto de «Hermano Lope bórrame el soné-»), y las rimas forzadas de «Embutiste, Lopillo, a Sabaot».

---

rría macarronea. ¡Mal año para Merlín Cocayo!». Pueden verse otras coincidencias en los comentarios de Arellano, *Poesía satírico burlesca,* cit., cfr. por ejemplo «ambágico», p. 531.

[28] L. de Góngora, *Obras completas,* ed. J. e I. Millé Jiménez, Madrid, Aguilar, 1972, n. 412, pp. 603-604, y notas en la p. 1177. Se podría pensar también en la *Comedia venatoria,* donde se dedica una octava a la «garza», L. de Góngora, *Comedia venatoria,* en *Obras completas,* cit., p. 877, vv. 68-75:

> La blanca garza, que al romper el día,
> el rojo pie escondido en la laguna,
> las plumas del gentil pecho pulía
> con el purpúreo pico de una en una,
> y el viejo ciervo que a la par vivía
> del bosque, hoy teñirán, sin falta alguna,
> la garza, del neblí las garras gruesas,
> el ciervo, del lebrel las fieras presas.

La mención de la garza aparece también en el *Polifemo,* ivi, p. 625, v. 212; por lo tanto, forma parte de las preferencias de Góngora.

[29] Quevedo, *Poesía original,* cit., núm. 835, pp. 1175-1176.

[30] Ivi, núm. 841, p. 1181.

Otra característica retórica genérica es la apóstrofe obsesiva al contrincante (núms. 829, 831, 833, 834, 835, 836, 837, 838), constante en los sonetos de Lope y de Góngora antes mencionados; una apóstrofe rebajadora en el cordobés, estructurada bajo forma de diálogo en el comediógrafo.

Al mismo tiempo detectamos una novedad muy acusada en Quevedo: la presencia de los campos léxicos de lo sucio y lo pegajoso. Es la que Arellano identifica como característica número 6: «coprolalia, obscenidad y caricatura, de intensos efectos desvalorizadores (834, 836, 837, 838)»[31].

Pero yo creo que aquí estamos algo más allá de los «efectos desvalorizadores»; e intenté demostrarlo precisamente en 1984[32], señalando cómo toda la producción satírica quevedesca anti-Góngora presenta referencias coprófilas obsesivas, como atestiguan una serie de pasajes que reseñé. Puedo citar, como ejemplo, el comentario al *Epitafio a Góngora,* núm. 840:

> Hombre en quien la limpieza fue tan poca
> (no tocando a su cepa),
> que nunca, que yo sepa,
> se le cayó la mierda de la boca (vv. 13-16)

Come si vede il tema della «sporcizia» di Góngora (S) si unisce a quello della sua ascendenza ebrea (E). Fenomeno che si ripete nelle *décimas* 827, dove le due ingiurie si imparentano attraverso la dilogia:

> En lo sucio que has cantado
> y en lo largo de narices,
> demás de que tú lo dices
> que no eres limpio has mostrado
> (vv. 1-4)

In schema:

S	S
sucio = no limpio	largo de narices (ebreo) = no limpio (di ascendenza)[33].

Las dos acusaciones (sucio-judío) vuelven con la misma técnica en la larga composición número 828, verdadero concentrado

[31] Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo,* cit., p. 240.

[32] Curiosamente en un libro contemporáneo al de Arellano: M. G. Profeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo,* Roma, Bulzoni, 1984, pp. 206-213.

[33] Ivi, p. 208. El texto de Quevedo aludido es el 840, pp. 1179-1180 de la mencionada *Poesía original.*

de alusiones a la «suciedad» del cordobés, con su parafernalia de coprofilia y obsesión anal; y con un dato más:

> Muy dificultoso eres,
> no te entenderá un letrado,
> pues, aborreciendo puercos,
> lo puerco celebras tanto[34].

O sea: la identidad *sucio* (lo puerco celebras) = *judío* (aborreciendo puercos) genera la imposibilidad de una explicación («Muy dificultoso eres»), una *oscuridad,* que es la oscuridad cultista ampliamente parodiada como se ha visto a través del hipérbaton, los neologismos, las metáforas de segundo grado, etc. (núms. 632, 834, 835, 836, 837, 838). El tema anal triunfa en «Este cíclope no siciliano», naturalmente[35]; mientras en la silva 841, que incluye algunos pasajes del *Polifemo* y de las *Soledades* (con la técnica utilizada por Lope), el tema *judío* domina:

> ¿Y al don Francisco sin Moisés copleas?
> La vieja ley, carroño, lisonjeas [...]
> porque ya de vosotros
> anda entre el judiazo y entre el juego
> *humo anhelando el que no suda fuego* [...]
> ¿Quién sino Satanás batir pudiera
> berrendo y reverendo y un judío [...]
> púlpito con garito y sinagoga?[36].

Si Lope había hablado del cultismo como de una herejía, o sea de una fe equivocada, errada[37], pero de la cual era posible enmendarse, o bien como una posesión diabólica, un estado enajenado del cual es posible redimirse, Quevedo lo ve como una mancha racial sin posibilidad de rescate. Pero al mismo tiempo esta oscuridad, este contagio excita la escritura, la conmueve, la estimula.

Mi conclusión era:

> Via via che la implicazione personale si fa più intensa, più sottile diventa la costruzione letteraria; e poi un cambiamento di prospettiva secondo il quale l'allusione passa da burlesca e giocosa a malevola e condannatoria, mettendo in moto un meccanismo moralista. Ogni infrazione alla norma viene dunque censurata, ricevendo una disapprovazione continua e impietosa: il cultismo si considera un attentato alla convenzione letteraria, come l'essere «eretico» o «ebreo»

[34] Quevedo, *Poesía original,* cit., núm. 828, vv. 129-132, p. 1170.
[35] Profeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo,* cit., pp. 210-11.
[36] Quevedo, *Poesía original,* cit., núm. 841, pp. 1182, 1184.
[37] Recuerdo el ya clásico A. Collard, *Nueva poesía,* Madrid, Castalia, 1967.

> attenta alla convenzione religioso-sociale e la sodomia rompe la legge tra i sessi. E così le tre offese (ebreo-eretico, sodomita, culto) si uniscono e si allacciano nelle satire anti-gongorine.
>
> E' allora evidente il timore e nello stesso tempo l'attrazione che ogni «rottura» esercita sull'autore, tanto più teso a livello cosciente a stigmatizzarla, quanto più se ne sente attratto segretamente, rivelando, con l'insistenza della scrittura, il piacere perverso esercitato dalla nominazione[38].

Volvamos ahora al soneto número 834, que presenta otra característica genérica: el conjuro (como en Lope), pero que ahora se pronuncia en nombre de la Parca de la Muerte, Atropos: o sea otra vez sin posibilidad de redención; con una acentuación de lo oscuro y sucio: «ambágico, póntico, fuliginosos»... La acumulación de términos raros y extravagantes ahora se sitúa más allá de la normal apelación a la enciclopedia del destinatario (como pasa en Góngora con las menciones de Leganés y Vinorre); el objetivo es precisamente producir la sensación de esterilidad mortal, de falta de sentido, de extrañeza, de enajenación, a través del malestar, del mareo generado por la falta de comprensión.

4. La comparación de los tres *corpora* seleccionados permite, por lo tanto, llegar a algunas conclusiones, destacando un código común, o sea unas características estructurales genéricas: apóstrofe al autor satirizado, relación intertextual con los textos parodiados (que en el caso de la sátira al cultismo llega a ser imitación paródica, con la creación de vocablos extravagantes); relación con el destinatario contemporáneo, con el cual se establece una red de connivencias, que permiten alusiones crípticas, con la consiguiente y fuerte innovación lingüística.

Y al mismo tiempo se ponen de relieve las características peculiares de cada *corpus* y autor: en Góngora y en Lope la definición –por contraste– de su propia poética; el primero afirma la necesidad de una poesía selecta («ático estilo, erudición romana, cisnes cultos»); el segundo la importancia del «sentimiento», en una formulación manierista («vos en amor como en los versos duro»). Como innovación formal, además, Lope presenta una estructura dialógica que llega a la escisión del sujeto poético.

En Quevedo la novedad reside en la obsesiva presencia de lo oscuro, lo sucio, campos semánticos que esconden detrás de sí lo judío y al mismo tiempo lo revelan: la invectiva pasa así del nivel formal-literario a un nivel ideológico; aspecto mucho más interesante, más allá de la acumulación acendrada de la forma. Para concluir: la vis polémico-satírica de Quevedo, y sobre todo su estructura ideológica, cierra el camino a un coloquio dinámico

[38] Profeti, *Quevedo: la scrittura e il corpo,* cit., p. 213.

con el otro, un coloquio que en los casos de Góngora y Lope permitía que cada uno aclarase su propia poética.

Ampliando más nuestra mirada, veremos cómo en el caudaloso río de sonetos del Siglo de Oro, cuya tipología se ha empezado a estudiar[39], se delinean algunos micro-géneros: el soneto amoroso, el del «carpe diem», el galante acerca de los pequeños acontecimientos de la vida de la dama, el soneto encomiástico, el soneto fúnebre, el de sátira literaria. Analizar las características de cada micro-género permite resaltar –comparándolas con el fondo del código genérico– el idiolecto peculiar de cada autor: es uno de los trabajos que aún nos quedan por hacer.

[39] F. Dalle Pezze, *Per una tipologia sintattica del sonetto aureo spagnolo,* Firenze, Alinea, 2002.

Quevedo y la Santa Sede: problemas de coherencia ideológica y de edición

Josette Riandière la Roche

Para entender la obra de Quevedo

Todos los estudiosos insisten en la complejidad, si no en las contradicciones de Quevedo, escritor de múltiples almas[1], autor de una obra polifacética, por lo cual Henry Ettinghausen se preguntaba hace unos veinte años si «sus incansables e ilimitadas paradojas y antítesis» no revelarían «un caso de doble personalidad»[2]. Sin embargo, también observó que la oposición temprana, en las ediciones, entre obras serias y festivas contribuyó no poco a evidenciar, para los lectores, una dualidad esencialmente fundada en la cronología de su producción –es decir, en el paso del tiempo y en la forzosa oposición entre obras de juventud y obras de madurez–, y quizás no correspondiera «a una auténtica dualidad en la personalidad y la obra de Quevedo»[3]. De paso señalaba, más allá de la complejidad y diversidad del escritor y de la dualidad de su obra, la existencia de una serie de constantes –el sentimiento de la vida como una milicia permanente, o la adhesión a los ideales del estoicismo y del amor cortés, y cierta homogeneidad de sus actitu-

[1] González de Amezúa y Mayo, 1951, pp. 374-416. (Cita p. 375).

[2] Ettinghausen, 1982.

[3] Ettinghausen, 1982, pp. 38-41, observa que las obras festivas corresponden a una época anterior a 1610, año en el cual fecha la primera gran crisis de conciencia atravesada por el escritor, señalada por la expresión de su remordimiento en varias cartas y dedicatorias: la carta dirigida en 1612 a Tamayo de Vargas «remitiéndole [...] *La Cuna y la Sepultura*», o la dedicatoria a doña Margarita de Espinosa «enviándole las *Poesías morales y lágrimas de un penitente, que están en la Musa Urania*». Con la segunda crisis sufrida por el escritor hacia 1630, «parece haber dejado definitivamente de escribir obras festivas, por lo menos en prosa».

des y comportamientos–. Por los mismos años, José Antonio Maravall percibía también en Quevedo una dualidad, e incluso una «actitud de doble cara», en su opinión muy propia del barroco, aunque manifestada con más patetismo que en otros escritores; pero, señalaba, «quizás no se puede ser de su tiempo [el del barroco] sin ese carácter»[4].

Partiendo de tales evidencias, quisiera abogar, por mi parte, por otro tipo de enfoque, fundado en la idea de que si Quevedo es un escritor complejo, muy difícil de entender por los contrastes, antítesis, paradojas de su obra, quizás más aún se debe a la distancia cultural e histórica que separa su mundo del nuestro; dicho de otro modo, quizás no entendemos a Quevedo porque nos cuesta entender «su» realidad, la cual no es un reflejo exacto de la realidad histórica, sino su representación, histórica, geográfica, política, socialmente ubicada. Más que de la realidad factual de su tiempo, la obra de Quevedo es un testimonio de un saber histórico y de una opinión, y solo tratando de descubrir en sus múltiples detalles la realidad compleja a la que se refería –política, social, ideológica–, podremos aclarar esa opinión.

El problema por el que me interesaré es precisamente el de una opinión: la que expresa Quevedo en varias obras suyas –*Carta de Fernando el Católico, La Fortuna con seso, Política de Dios*–, relativa al poder respectivo del Monarca y del Papa en los territorios dependientes de la corona española.

Poder del Papa, poder del Monarca en concepto de Quevedo

Las doctrinas: galicanismo, anglicanismo, regalismo, ultramontanismo

Quizás este problema me motivara más que a otros estudiosos por ser francesa, y por haber oído hablar, desde los años de segunda enseñanza, de lo que parecía ser un carácter peculiar de nuestra historia «clásica»: el doble galicanismo, eclesiástico y político, a menudo antagónico, de tanto relieve durante los siglos XVI y XVII. La doctrina francesa designada en el siglo XIX con este término, elaborada en los siglos XIV y XVII por varios legisladores franceses –Jean Gerson, Pierre Pithou, Pierre Dupuy, Guy Coquille, Edmond Richer…– se fundamentaba en dos grandes principios:

1. Los Papas no tienen ninguna autoridad en el dominio temporal de los territorios del rey cristianísimo, ni siquiera en el de los clérigos.

[4] Maravall, 1982, pp. 69 y 103.

2. En el dominio espiritual, los cánones de los antiguos concilios, en particular el de Constanza[5], recibidos en este reino imponen límites estrictos a la potestad pontificia.

Al antagonismo que oponía por una parte al clero francés con el rey, y por otra a este con el Papa, se debió por ejemplo, entre otras cosas, a que los decretos del Concilio de Trento, «recibidos» en 1614 por la Iglesia de Francia, no tuvieran vigencia hasta mucho más tarde en el reino por no haberlos aceptado explícitamente el rey Luis XIII: dicha recepción solo se hizo, en tiempos de Luis XIV y con autoridad de Bossuet, con las reservas implicadas por «*Les libertés de l'Eglise de France*»[6]. El sistema proclamaba la nulidad del poder pontificio en cuanto se refiriese al dominio temporal, es decir, los asuntos internos de Francia considerados en su sentido lato. Por ello, al parecer, la monarquía francesa difería de la inglesa –la cual había rechazado por completo la autoridad pontificia según la doctrina anglicana–[7], como de la española que se proclamaba defensora del catolicismo y de su representante supremo, el pontífice.

El «anglicanismo», que fue durante largo tiempo un cisma más que una herejía, resultó de la ruptura del rey Enrique VIII con el papa Clemente VII, en 1533, con el pretexto de que éste se oponía a su divorcio. El rey, que codiciaba la inmensa riqueza del clero

[5] Con el *Concilio de Constanza,* convocado por el emperador Segismundo y reunido a partir de noviembre de 1414, se acabó el gran Cisma de Occidente (1378-1417). En 1415, por el decreto *Sacrosanta* de la Vª sesión, proclamó su propia superioridad sobre el papado, declarando: «El Concilio de Constanza, congregado legítimamente en el Espíritu Santo, que constituye un concilio ecuménico y representa a la Iglesia militante, tiene su poder inmediatamente de Dios; y todos, incluido el Papa, están obligados a obedecer en lo tocante a la fe, la extinción del cisma y la reforma de la Iglesia en la cabeza y en los miembros». Procuró limitar los derechos del Papa y de los censos a él debidos, favoreciendo así la creación de Iglesias de Estado. Ver Castella, 1970, vol. 1, pp. 222-24.

[6] «*Galicanismo:* m. Sistema doctrinal iniciado en Francia que postula la disminución del poder del Papa en favor del episcopado y de los grados inferiores de la jerarquía eclesiástica (galicanismo eclesiástico) y la subordinación de la Iglesia al Estado (galicanismo político)» (DRAE). Tal doctrina está perfectamente expresada en la declaración de 1682 (Bossuet): «Les papes n'ont reçu de Dieu qu'un pouvoir spirituel. Les rois et les princes ne sont soumis dans les choses temporelles à aucune puissance ecclésiastique; ils ne peuvent donc être déposés en vertu du pouvoir des chefs de l'Eglise et leurs sujets ne peuvent être déliés du serment de fidélité. La plénitude de puissance du Siège apostolique est limitée par les décrets de Constance sur l'autorité des conciles généraux qui ont une valeur durable et non seulement pour l'époque du schisme. L'usage de la puissance pontificale est réglé par les canons de l'Église; mais, à côté d'eux, les principes et les coutumes de l'Église gallicane qui existent depuis toujours doivent demeurer en vigueur. Dans les décisions sur les questions de la foi, le pape a la part principale, mais sa décision n'est pas irréformable, à moins que n'intervienne le consentement de l'Église». Ver Tüchle, Bouman y Le Brun, 1968, especialmente vol. 2, pp. 388-93. Ver también Riandière la Roche, 1985.

[7] Ver Castella, 1970, vol. 1, pp. 315-16.

inglés, hizo votar por el Parlamento un decreto que quitaba al Papa la obediencia de los clérigos del reino, se declaró jefe supremo de la Iglesia inglesa y del clero y prohibió a los fieles y a los clérigos que apelaran a Roma.

En Francia, sin embargo, fue también fuerte el ultramontanismo[8] favorable a la supremacía de la Iglesia de Roma y al poder absoluto del Papa –aunque en ciertas ocasiones, en el siglo XVI, se confundió con «el partido español», el cual prefería que el trono de Francia fuese dado a una princesa española antes que a un príncipe, legítimo heredero, convertido de la Reforma al Catolicismo–[9].

En España, desde luego, igualmente se opusieron más o menos abiertamente los dos poderes, el temporal, que era del príncipe, y el espiritual, detentado por el Papa y la Iglesia y, como veremos, los monarcas españoles lucharon vigorosamente por mantener vigentes sus regalías, pretendiendo tener para ello más derechos que otros soberanos porque, más que cualquier otro, participaban en la cruzada de Cristo[10].

Quevedo ¿regalista o ultramontano?

Este tipo de lucha es precisamente la que se traslucía en 1508 en la *Carta de Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles,* un documento que Quevedo afirmaba haber copiado en el Archivo de Nápoles a petición de un gran señor. En 1621, era la que reflejaba el interés de Quevedo por darla a conocer en las más altas esferas del gobierno español[11]. Así pues, como veremos, Quevedo bien parecía figurar en las filas de los regalistas.

Sin embargo, hace varios años ya, al empezar a leer, en la edición hecha por James O. Crosby, la *Segunda Parte* de *Política de Dios* (edición póstuma, 1655) y comparando sus piezas liminares con la *Primera Parte* (primera edición autorizada por el autor, 1626), me llamó la atención la distancia ideológica que separa al respecto ambos textos, en particular las dedicatorias correspon-

[8] Ver DRAE: «*Ultramontano.* Del lat. *ultra,* más allá, y *montanus,* del monte. 1. adj. Que está más allá o de la otra parte de los montes. 2. [adj.] Dícese del que opina en contra de lo que en España se llaman *regalías de la corona,* relativamente a la potestad de la Santa Sede, y del partidario y defensor del más lato poder y amplias facultades del Papa. Ú.t.c.s. 3. [adj.] Perteneciente o relativo a la doctrina de los ultramontanos».

[9] En particular en la época de Felipe II y de la *Ligue.* Ver Riandière la Roche, 1986, pp. 259-69 (y bibliografía). La «Ley Sálica», ley fundamental del reino, reservaba a los varones la herencia del trono de Francia.

[10] Hermann, 1989. Cosandey y Poutrin, 2001, especialmente «La monarchie et la juridiction ecclésiastique» y «Le régalisme des Habsbourg d'Espagne», pp. 441-44.

[11] Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo,* ed. Fernández-Guerra, pp. 170-74.

dientes: en la *Primera parte,* cuya redacción (1616?-1626) fue contemporánea del comento a la *Carta de Fernando el Católico,* al dirigir su obra al rey Felipe IV, Quevedo ensalzaba con pasión y fervor a la Monarquía española y al monarca, rey señalado por el favor divino e inspirado por Dios:

> Tiene V. M. de Dios tantos y tan grandes reinos, que solo de su boca y acciones, y de los que le imitaron, puede tomar modo de gobernar con acierto y providencia [...] ¿A qué no atrevieron su determinación vuestros gloriosos ascendientes? El mayor discípulo es V. M., que Dios tiene entre los Reyes y el que más le importa para su pueblo y su Iglesia saliese celoso y bien asistido[12].

Encabezando la *Segunda Parte,* en cambio, después de una cita de san Pablo a los Hebreos («Todas las cosas has sujetado a sus pies *o a su humanidad santísima.* Con que si Dios todas las cosas ha sujetado a Él, no ha dejado ninguna que no haya a Él sometido»[13]), Quevedo redactó una dedicatoria al Papa Urbano VIII, de la que sacaré unas frases significativas[14].

En primer lugar, Quevedo parece aludir a una como «conversión» suya –«me restituyo al rebaño»–, declarándose dispuesto a combatir como «mastín» en contra de unos lobos disfrazados de ovejas que «en tantas provincias muerden [...], rabian y aúllan». La batalla es la de «Dios con el mundo, el espíritu con la carne, la verdad con la presunción, la Iglesia con los príncipes y señores del mundo». Y aunque «Dios es la Iglesia, y la Iglesia es superior a todos», «el hereje sale de la Iglesia, y el católico descaminado está en ella para hacer el daño más de cerca». Porque «la Ley de Dios ha de juzgar a las leyes, no las leyes a Dios», Quevedo, después de «discurrir [en la *Primera Parte* de *Política*] para los reyes y príncipes» prosigue discurriendo «en entrambas espadas».

Bien parece que Quevedo abogaba entonces por la supremacía del poder espiritual sobre el temporal, y animaba al Pontífice a reunir en sus manos ambos poderes –«entrambas espadas»–, justificando dicha reunión con la lucha necesaria contra los heréticos. Esta postura contrastaba fuertemente con la *Carta de Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles,* en la que Quevedo, en 1621, aconsejaba al nuevo ministro Zúñiga la mayor energía para con el Papa, proponiéndole que se inspirara en las reacciones brutales con que Fernando el Católico pretendió tratar al cursor del papa Julio II en los primeros años del siglo XVI.

[12] Ver Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, p. 40.
[13] *Hebreos,* 2, 8.
[14] Ver en los «Apéndices» el texto de la *Dedicatoria* según la versión manuscrita, con las variantes de la versión editada.

Al leer la dedicatoria a Urbano VIII, se había de admitir que quizás el escritor, hacia 1635-1636, sin duda alguna decepcionado por la forma de gobierno del Conde Duque, había perdido la confianza en la capacidad de reinar de Felipe IV hasta el extremo de supeditar el trono a la potestad pontificia. Partidario y defensor del más lato poder y amplias facultades del Papa, adoptaba una actitud abiertamente ultramontana. Con esto se podría explicar que el escritor no se preocupara de publicar dicha *Segunda Parte,* por ser demasiado peligrosa para él.

Sin embargo, tal explicación no acababa de convencerme, cuando reflexionaba en la manera como Quevedo, en la misma época, siguió poniendo su pluma al servicio del rey de España al iniciarse la guerra hispanofrancesa en 1635, ya se trate de libelos como la *Carta a Luis XIII,* o *La Visita y anotomía de la cabeza de Richeleu,* o ciertas páginas de *La Fortuna con seso* donde, cuando hace figurar al rey de España, le da la razón. En fin, no dejaba de extrañarme el que, en las primeras ediciones de la obra completa, los editores no hubieran vacilado en invertir el orden de las piezas liminares, encabezando la *Primera Parte* con la dedicatoria de la *Segunda,* dándole así, en la totalidad de la obra, una relevancia que no era suya, y a la obra un significado distinto del que tenía realmente[15].

Me pareció necesario tratar de dilucidar tales enigmas, aunque con el riesgo de formular más hipótesis que conclusiones definitivas.

Mi trabajo seguirá el orden cronológico de los textos, limitándome en primer lugar a *La Carta de Fernando el Católico* y, después, a la dedicatoria de la *Segunda Parte* de *Política* a Urbano VIII y el *Prefacio* «A quien lee…».

«Carta de Fernando el Católico al primer Virrey de Nápoles»

Debemos a Henry Ettinghausen[16] el haber evidenciado la «circunstancialidad» del envío de la *Carta de Fernando el Católico* con su comentario, el 24 de abril de 1621, a don Baltasar de Zúñiga, el tío del Conde Duque y primer ministro del joven Felipe IV, cuando Quevedo se veía en una «delicada situación por su relación con el duque de Osuna, un virrey de Nápoles mucho más reciente»[17]. A Carmen Peraita debemos también el haber señalado la importancia que Fernando el Católico tuvo para Quevedo y otros

[15] Ver en la bibliografía las ediciones de 1655, 1662, 1666, en las que la obra lleva el título *Política de Dios y Gobierno de Cristo sacada de la sagrada Escritura para acierto de Rey y Reino en sus acciones*… y, más recientemente, la realizada a partir de las anteriores, preparada por Eduardo Ovejero y Maury, y publicada en 1986.

[16] Ver Ettinghausen, 1995.

[17] Ettinghausen, 1995, p. 228.

contemporáneos suyos como modelo de monarca ideal, y un análisis convincente del comentario que acompaña dicha carta. Otra observación interesante hecha por la investigadora es que el texto es una «supuesta carta», cuya autenticidad histórica queda por demostrar.

Ahora bien, si Quevedo la transcribió, lo mismo que si la «inventó», fue porque, en el primer caso, le pareció un modelo digno de ser imitado y por ello quiso darla a conocer a las más altas autoridades de Castilla; en el segundo, siendo plausible la carta, el escritor podía con su comentario manifestar sus propios conocimientos históricos, su perspicacia política y sus dotes retóricas. En ambos casos, valía la pena estudiar la «circunstancialidad» de la *Carta,* ficticia o real, y analizar el porqué del interés que le prestó Quevedo.

1508: Problemas jurisdiccionales en Nápoles

La carta está fechada en 22 de mayo de 1508: quizás el contexto histórico nos explique lo que pudo provocar su posible redacción por Fernando el Católico.

1504-1508: las circunstancias históricas

Viudo en 1504 de Isabel la Católica, vencedor en Italia del ejército francés, mezclando astucia y diplomacia, Fernando el Católico ha logrado en el Tratado de Blois de octubre de 1505 hacerse reconocer como rey de Nápoles por el rey de Francia. En abril de 1506, al llegar a España Juana y Felipe el Hermoso, Fernando se ve abandonado por la alta nobleza castellana, mientras que Felipe se ingenia por desacreditar y aislar a su suegro y, si fuera posible, arrebatarle en nombre de Juana el reino napolitano para anexionarlo a la corona de Castilla: para ello Felipe no ha vacilado en comprometer a Gonzalo Fernández de Córdoba, el Gran Capitán, a la sazón virrey de Nápoles, tratando de atraerle a su partido. En septiembre del mismo año, Fernando está en Nápoles, donde destituye de sus cargos a los funcionarios castellanos, incluido el virrey[18], encargándose por sí solo del gobierno napolitano.

La súbita muerte de Felipe el Hermoso, el 25 de septiembre del mismo año 1506, abre en el reino de Castilla una época de disturbios y de anarquía. Fernando, urgentemente llamado por Cisneros, regresará a Castilla en junio de 1507, llevando en su séquito al Gran Capitán y nombrando como virrey de Nápoles a su sobrino

[18] Acerca de las disensiones entre Fernando y el Gran Capitán, varían las explicaciones. Ver al respecto Pérez, 1988, pp. 382 y 385. Belenguer, 2001, pp. 258 y ss.

don Juan de Aragón, conde de Ribagorza. Así pues, de ser auténtica la carta, es plausible la fecha de mayo de 1508, unos pocos meses después de que don Juan de Aragón tomara su cargo[19].

Los hechos aludidos en la *Carta de Fernando el Católico*

Un examen rápido de la *Carta* permite determinar lo que la pudo motivar.

Consta de dos partes. En la primera, el rey Católico reprende ásperamente al virrey por no haberse opuesto a una iniciativa del Papa que él considera como un abuso grave de jurisdicción: un «cursor»[20], o comisario de Julio II, ha presentado al virrey un «breve» emitiendo a continuación un «auto» que Fernando califica de «auto de fecho y contra derecho», es decir arbitrario, contrario a sus «preeminencias y dignidad real» y a toda justicia. Además, precedido por «descomuniones» relacionadas con un «caso» algo enigmático ocurrido en «La Cana», el breve es una reincidencia de abuso de jurisdicción. Ante tales «excesos», el virrey no pensó más que en negociar, a lo cual se opone Fernando con la mayor energía, pues negociar es declararse débil y dispuesto a transigir, cuando el abuso de jurisdicción no sufre más réplica que la afirmación violenta de jurisdicción propia. Fernando exige que el virrey haga prender al cursor para obligarle a desistir formalmente, con auto, del breve que presentó, y le mande luego ahorcar, borrando así hasta el recuerdo del documento incriminado. De no poder apresar al cursor, el Virrey tendrá que hacer prender, echándoles en un calabozo para que nadie sepa dónde están, a otros jueces que, al parecer, no hacen la justicia del rey de Nápoles pues dejan de castigar a «los culpados de Asculi, que entraron con banderas y mano armada en ese nuestro reino», según términos de la *Carta;* a estos «culpados» también el virrey tendrá que castigar «por todo rigor de justicia». Por fin, el rey exige que se guarden los «pasos de la entrada» del reino, para interceptar a cualquier comisario o cursor que viniera con «bulas, breves o otros cualesquier escritos apostólicos de agravación o entredicho», para que dichos documentos no puedan ser publicados ni conocidos de nadie.

Tenemos que aclarar el «caso de la *Cana*», cuyo tema ocupa la segunda parte de la *Carta*. La «*Cava*»[21], –y no La Cana, como leyó

[19] A propósito de la actuación de don Juan de Aragón como virrey, ver Belenguer, 2001, pp. 268-69 y 298 y ss.

[20] Ver en Covarrubias *Cursor:* «en algunos tribunales dan este nombre al que va a citar y a intimar algún mandato del juez».

[21] Agradezco aquí a Filippo Coarelli, historiador, catedrático de la Universidad de Perusa, el haberme señalado la existencia de este convento, poniéndome así en condiciones de esclarecer el texto.

Fernández Guerra[22] y después de él todos los editores, ni «la lana», según lectura de Fernando Díaz Plaja–, es la célebre abadía de la Trinidad de la Cava, fundada en el siglo XI en la región de Salerno por San Alferio, noble salernitano y benedictino cluniacense. La población que lleva su nombre, establecida en torno al monasterio, empezó a crecer cuando la Santa Sede la dio en encomienda a los abades de la Trinidad. El monasterio llegó a tener jurisdicción sobre cerca de quinientas abadías, prioratos e iglesias, de Roma a Palermo. Era uno de los monasterios más ricos de Italia. La ciudad de Cava, eximida de derechos e impuestos, con un puerto franco en Vietri *sul mare* y exclusividad para la venta de tapices de seda, fue durante siglos la primera plaza comercial del reino napolitano y rivalizaba con las mayores ciudades de la Italia del Norte. En 1396, el territorio fue erigido en diócesis dependiente del obispo abad de la Trinidad. Pero también sabemos que sufrió devastaciones y, a principios del siglo XVI, se alzaron contra el monasterio los habitantes de la población[23].

Ahora bien, por la carta de Fernando nos enteramos de que en este monasterio de frailes ha ocurrido un «caso», por lo que hubo «descomuniones» y «auto»: un vocabulario típico del funcionamiento de justicia, como son otras palabras empleadas por Fernando –«Cursor», «auto de fecho y contra derecho», «jurisdicción»; el «comisario apostólico» remite a los tribunales pontificios; al registro jurídico pertenecen también, del lado monárquico, las palabras «apresar», «los culpados de Asculi», «la ejecución de nuestra justicia»–.

Poder temporal, poder espiritual: en Nápoles, Fernando el Católico contra Julio II

Lo que se trasluce aquí es una lucha por el poder entre dos jurisdicciones, la monárquica y la pontificia: el Papa, porque fueron agraviados unos frailes directamente dependientes de la Santa Sede como todos los conventos benedictinos, ha pretendido ejercer por ello su jurisdicción, aunque esté La Cava en territorio que no le pertenece. En opinión de Fernando, a pesar de ser Nápoles feudo de la Santa Sede, y a pesar de que en «el caso» de la Cava han sido agraviados unos frailes, es al rey, en virtud de sus derechos de jurisdicción temporal, y no al Papa a quien le toca castigar a los culpados, restablecer el orden, desagraviar y hacer justicia a las víctimas. La *Carta* de Fernando el Católico, de ser auténtica,

[22] Fernández-Guerra señala sin embargo, entre las variantes, que uno de los ms de la BNM dice «La Cava», y en todos los casos.

[23] *Dictionnaire Universel, dogmatique, canonique, historique, géographique et chronologique des sciences ecclésiastiques,* Paris, 1760. Ver también *Enciclopedia Espasa Calpe*, s. v. *Cava,* y la *Guida de Italia del Touring Club Italiano – Campania,* pp. 479-81.

permitiría situar la rebelión de la Cava en los primeros meses de 1508. Lo que se trasluce también aquí son los esfuerzos del Papa Julio II, bien conocidos de los historiadores, por extender su dominio en Italia, empleando el poder espiritual que le permite censurar y descomulgar a quien le parece merecerlo, sirviendo a la par a sus propios fines políticos. Julio II *el Terrible*[24], papa de 1503 a 1513, fue un papa guerrero que se valía, en cuanto le parecía necesario, de la adulación, del engaño y de la violencia[25]. Convencido de que el poder espiritual del pontificado exigía que se restaurase el poder temporal de la Santa Sede, quería hacer de ella la primera potencia italiana, temporal y política, y de Roma la capital de un reino fuerte capaz de dominar el mundo. Para ello, en los primeros años de su pontificado, esgrimiendo las armas que le proporcionaban el poder espiritual del vicario de Cristo heredero de San Pedro –breves, bulas, excomuniones–, tanto como su poder temporal de príncipe italiano, poniéndose en persona al frente de sus ejércitos, reconquistó los territorios que habían sido arrancados al patrimonio pontificio por Venecia y por el nepotismo de Alejando VI –Perusa, Bolonia, ducado de Urbino–[26]. Quería echar fuera de Italia a los franceses, y si fuera posible, a todos los extranjeros: desde este punto de vista, la presencia en Nápoles de Fernando el Católico no debía de serle agradable. El episodio aludido en la carta de Fernando de «los de Asculi» –o Ascoli, antiguamente ciudad comunal libre anexionada en 1502 a los Estados pontificios–, bien pudiera sugerir que Julio II, o sus partidarios a instigación suya, quizás intentase hacer una incursión por el reino de Nápoles.

Fernando de Aragón tenía pues buenos motivos para desconfiar de él. A la muerte del papa Borja en 1503, ya advirtió a su embajador en Roma que «cuanto a lo de la guerra de Nápoles creemos que gran parte del bien de aquel reino o del contrario está en quién será Papa». En 1504, se quejaba del «poco respeto» que le tenía el Pontífice[27].

Podía desconfiar algo, además, de los personajes, todos históricos, nombrados en la segunda mitad de la *Carta*[28]. «La serenísima

[24] Juliano della Rovere, al ser elevado al trono de San Pedro, escogió el nombre de *Julio* en recuerdo de Julio I –un papa canonizado doce siglos antes–, pero también de Julio César. Ver Cloulas, 1996, p. 122.

[25] Castella, 1970, vol. 1, pp. 268-75. Cloulas, 1996, «Portrait du nouveau Pape», pp. 122-24, y *Troisième Partie*, «Le pape guerrier», pp. 140-56.

[26] También figuraban entre los Estados pontificios Aviñón –del que Juliano della Rovere, el futuro Julio II, fue nombrado obispo en 1471–, y el «*Comtat Venaissin*».

[27] Belenguer, 2001, p. 269.

[28] Al principio de la carta, Jerónimo de Vic –o de Vich–, embajador en la corte de Roma en 1507, había de ser el futuro Maestre de la Orden de Montesa. Ver Belenguer, 2001, pp. 269-70.

reina»[29], hermana del rey Fernando el Católico, era viuda del rey Fernando I de Nápoles –Ferrante, hijo natural legitimado de Alfonso el Magnánimo, muerto en 1595–. Cuando era muy joven, a los veinte años, el rey Juan II de Aragón la encargó de la lugartenencia general de Cataluña. Su unión con el rey de Nápoles hizo que sirviera de vínculo entre la dinastía aragonesa de España y la de Nápoles, y en varias ocasiones los reyes sucesivos de Nápoles le confiaron la lugartenencia del Reino. En mayo de 1501, Fernando el Católico nombró a su hermana Lugarteniente General de Aragón, Valencia, Cataluña y de los condados de Rosellón y Cerdeña: en el Palacio Real de Valencia, de 1501 a 1506, además de gobernar el reino, favoreció el desarrollo de las artes, animando una de las cortes literarias más brillantes de la época, como seguiría haciendo en Nápoles después de septiembre de 1506. En 1502 se reunió con ella en Valencia su hija, Juana IV, casada en 1495 con su «medio-sobrino» el rey de Nápoles Fernando II (Ferrantino), viuda a los pocos días de su matrimonio. Ambas son conocidas con el apodo de «Reinas tristes» con el que firmaban su correspondencia. Después de la reconquista de Nápoles por el Gran Capitán en beneficio de Fernando el Católico, Juana III siguió interviniendo en los negocios napolitanos como experta conocedora de la realidad económica y política del reino. Muerto Felipe el Hermoso, al volver Fernando a España, Juana III, que se quedó en Nápoles donde moriría en 1517, sirvió a menudo a su hermano de informadora y consejera, especialmente en las épocas de crisis. Pero se sabe también que las relaciones entre los dos hermanos no fueron siempre tan serenas, pues Juana III reprochaba a Fernando que no consiguiera casar a su hija, Juana IV de Nápoles.

En la corte valenciana, entre 1501 y 1506, las dos «Reinas tristes» habían acogido a buen número de damas y gentileshombres españoles y napolitanos: entre los últimos estaba, con su esposa, hijos e hijas, Giovanni Castriota, el duque de Ferrandina –cuyo hijo menor, Alfonso, pudo revelar a Fernando el Católico, en 1506, los contactos trabados entre el Gran Capitán, Felipe el Hermoso y el emperador Maximiliano I para que el rey de Aragón no subiera al trono de Nápoles–. También vivía en la corte valenciana, desde 1502, Fernando de Aragón, duque de Calabria, hijo de Fadrique I, el último rey de la dinastía de los Aragón de Nápoles destronado por Carlos VIII de Francia y el rey Católico. Los mismos personajes siguieron a las «Reinas tristes» a Nápoles en septiembre de 1506. Son históricamente plausibles las reacciones que

[29] Utilizo aquí las investigaciones que mi colega y amiga Françoise Vigier, 2001, ha realizado en los archivos de Valencia y Nápoles. Le agradezco su amistosa ayuda al respecto. Françoise Vigier está preparando la edición de una interesantísima novela en clave, que podrá aclarar aspectos problemáticos de la corte de las 'reinas tristes'.

les presta en su *Carta* el rey de Aragón al sospechar su complicidad con los comisarios pontificios. Podemos pensar que formaban parte de aquellos «consejeros» de Juana III acusados por Fernando de ponerla «en que haga cosas en que estorbe la ejecución de nuestra justicia y lo que cumple a nuestro servicio», según fue informado el virrey. A ellos quiere Fernando que el virrey haga prender para ponerlos «en Castilnuovo en la fosa del Millo» –o «del Miglio», un calabozo subterráneo y secreto donde, según la tradición, fueron echados y murieron los barones capturados después de la *congiura dei baroni* de 1485–[30]. También se sabe que, hacia 1508, hubo en Nápoles un intento de conspiración en la que participaron algunos de los miembros notables napolitanos del Consejo Colateral formado el año anterior en Nápoles por Fernando el Católico para asesorar al virrey[31].

Por otra parte, la lucha entablada por Fernando contra Julio II concuerda con la que llevaron los Reyes Católicos, en los reinos españoles, por poner bajo el control real a la Iglesia española y conseguir que el Papa les concediera el derecho de patronato y presentación de los beneficios mayores. El 28 de julio de 1508, Julio II otorgaba a la corona española el patronato universal sobre la Iglesia del Nuevo Mundo: no cabe duda de que también lo codiciaba Fernando para el reino de Nápoles[32].

Así pues, si no es auténtica, la *Carta de Fernando el Católico* presenta los caracteres necesarios para que se pueda considerar como tal[33]. De no serlo, cabe admirar la habilidad de Quevedo para imitar, más de cien años más tarde, un documento de esta clase, con sus imprecisiones y su espontaneidad o, mejor dicho, reuniendo en él los elementos precisos para que lo entendiera un lector contemporáneo suyo, medianamente enterado de la «circunstancialidad» del texto. Admirable también es la perspicacia del escritor al captar de manera tan aguda la actuación de un Papa propenso a utilizar todos los recursos de su poder para «acrecentar su jurisdicción», y la del Rey Católico que, con la mayor energía, sabía oponerse a que sus «preeminencias reales sean usurpadas por nadie». De ser auténtica la *Carta,* permite valorar exactamente los conocimientos históricos de Quevedo, y su convicción de que, como proclamaba Fernando en su *Carta,*

[30] *Guida d'Italia del Touring Club Italiano – Napoli e dintorni,* pp. 111, 114-15.

[31] Belenguer, 2001, pp. 269 y 298-99.

[32] Cosandey y Poutrin, 2001, p. 108.

[33] Desde luego, con mucha razón Carmen Peraita me hace observar que Quevedo pudo partir de una carta auténtica de Fernando el Católico, sin que sepamos si la modificó o hasta qué punto y de qué manera.

> la defensión de derecho natural [...] más pertenece a los reyes, porque, demás de cumplir a la conservación de su dignidad y estado real, cumple mucho para que tengan sus reinos en paz y justicia y de buena conservación[34].

Nápoles, 1621: lucha por las regalías de la Monarquía católica

La aprobación por Quevedo de la actuación de Fernando de Aragón corresponde a la doctrina permanente de los monarcas españoles, que todos, incluido el muy católico Felipe II[35], se esforzaron por hacer prevalecer su jurisdicción sobre la eclesiástica[36]. En 1556, el papa Paulo IV (1555-1559), un napolitano que detestaba a los españoles, pensó ayudarse de los franceses para derrocar en Italia la dominación española. Felipe II, aprobado por los teólogos españoles, le declaró la guerra: las tropas pontificias fueron derrotadas el 27 de julio de 1557.

En 1621, al empezar el reinado del joven Felipe IV, no es absurdo pensar que Quevedo –que en abril de 1617 fue encargado por Osuna de una embajada al Papa, por lo cual podía pretender ser considerado buen conocedor de los asuntos de Roma–, quiso poner de realce sus propios conocimientos en tal materia y, por otra parte, recordar a los miembros del nuevo gobierno lo peligroso que podía ser tener demasiada confianza en la Santa Sede, tres años después de que empezara en Bohemia la guerra dicha «de los Treinta Años», cuando acababa de ser elegido el papa Gregorio XV y cuando se planteaba el problema de la ocupación de la Valtelina por tropas españolas o pontificias: el pequeño valle de la Valtelina, de religión católica, súbdito de los Grisones protestantes, garantizaba el paso de las tropas españolas estacionadas en el Milanesado entre Italia y los Países Bajos. Francia tenía pues mucho interés en ocuparlo[37]. Y Quevedo comentaba:

> El Rey Católico, atendiendo a la conservación de sus reinos y reputación de sus ministros, no les permitió arbitrio en las materias de jurisdicción ni las hizo dependientes de otra autoridad que su conveniencia. Y advirtiendo que el dominio de Nápoles ha sido y es golosina de todos los Papas y martelo de los nepotes, no solo quería que no lo consintiera, sino que, haciendo de hecho un castigo tan indigno de la persona de

[34] Quevedo, *Carta de Fernando el Católico,* en *Obras de don Francisco de Quevedo,* p. 172 y 174.

[35] Castella, 1970, vol. 2, pp. 33-34.

[36] Cosandey y Poutrin, 2001, pp. 441-44.

[37] Para apreciar la importancia de la Valtelina, ya en tiempos de Carlos V y Felipe II, ver Parker, 2001.

un cursor, escarmentara a los unos y pusiera acíbar en lo dulce desa pretensión[38].

De hecho, si Gregorio XV favoreció sin vacilar la acción religiosa de los Habsburgo en el Imperio alemán, se empleó también en no desagradar a Francia[39] y se esforzó, como otros muchos predecesores suyos y como haría después Urbano VIII, por liberarse en Italia de la excesiva influencia de las grandes potencias católicas, en especial de España.

«Política de Dios y gobierno de Cristo»: Problemas de edición

Pasemos ya al estudio de *Política, Segunda parte*. Partiré del trabajo hecho por Crosby para preparar la edición de la obra, una consulta indispensable para cualquier investigación, en especial de la *Segunda parte:* quiero aquí manifestar mi admiración por la ingente y valiosísima labor llevada a cabo por el investigador quevedista hace más de cuarenta años, en una época en la que no existían los medios técnicos de los que disponemos hoy[40].

Las observaciones de Crosby

De esta *Segunda Parte* se conocen dos fuentes: un manuscrito de la Real Academia de la Historia de Madrid[41], copia del siglo XVII, y la primera edición, póstuma, de 1655.

Crosby pudo establecer lo siguiente:

– Los dos textos difieren de tal modo que no se puede suponer que uno sea copia del otro, sino que se perdieron varios manuscritos intermedios.

– El manuscrito consta de 8 capítulos, mientras que la versión editada tiene 23: sin embargo, el manuscrito no es un fragmento de una versión editada más completa, sino la copia completa de cierto estado de la versión ampliada, con un título completo, una muy larga dedicatoria, una larga 'nota al lector', el texto completo de cada capítulo presentado y, al final, la frase

[38] Quevedo, *Carta de Fernando el Católico,* en Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo,* ed. Fernández-Guerra, p. 172.

[39] Castella, 1970, vol. 2, pp. 87-89.

[40] Crosby, 1959. Me es grato reconocer que el presente trabajo no hubiera podido hacerse sin una consulta atenta del estudio aquí mencionado y de la edición de *Política de Dios* de 1966, que me proporcionó todo el material editorial indispensable.

[41] Real Academia de la Historia, MS 9-27-2 / 5134, fols. 318r-395v, según indica Crosby. Es posible reconstruir el manuscrito a partir de las variantes, minuciosamente consignadas por él en la edición de 1966.

acabé esta obra con intento de servir con mi poco caudal y cortos estudios a la majestad del muy poderoso, muy alto, y bienadventurado rey de las Españas don Felipe Quarto [etc.][42].

– La versión del manuscrito, acabada poco después de junio de 1635, es anterior a la versión editada. La versión ampliada debía de estar acabada en diciembre de 1639, cuando Quevedo fue preso y mandado a San Marcos de León con todos sus papeles confiscados[43].

– Los ocho capítulos del manuscrito presentan cierta continuidad en el contenido: origen de la institución de la monarquía (I), nacimiento de un rey (II), cualidades que ha de tener el rey niño (III), relaciones entre un rey y su privado (IV), otros ministerios y otros asuntos (V-VI), consejos reales (VII), asuntos militares (VIII). En la versión ampliada, los capítulos correspondientes al manuscrito están esparcidos sin orden aparente, según el esquema siguiente:

MS	Edición
I	I
II	XVI
III	XVII
IV	XIX
V	XVIII
VI	IX
VII	XV
VIII	XXIII

– En el manuscrito, también hay continuidad en la serie de personajes a quienes se dirige el escritor.

O sea, en el manuscrito:

I	«Beatísimo/Santísimo Padre»
II	«Santísimo Padre»
III	«Santísimo Padre»
IV	«Santísimo Padre»
V	«Santísimo Padre»
VI	«Señor»

[42] Crosby, 1959, p. 75: «the MS is [not] a fragment [of the printed text]: on the contrary, it is a complete copy of a certain state or version of the Second Part, with a full title, a lengthy dedication, a long note to the reader, and the full text for each chapter presented. In addition, the MS ends with a short and original statement, in which the author expresses his loyalty to the King and the Church, and explains why "I finished this work" ("acabé esta obra")».

[43] Crosby estableció estas fechas con argumentos convincentes, a partir de las referencias históricas que figuran, o faltan, en ambos textos.

VII	«Vuestra Majestad»
VIII	«Vuestra Majestad»

– Si se comparan el manuscrito y la versión ampliada editada, teniendo además en cuenta la distribución en la versión ampliada de los capítulos del manuscrito, la alternancia es la siguiente:

MS	Edición
I 6 referencias al Papa	I «Señor»
	II-VIII «Vuestra Majestad»
VI «Señor»	IX «Señor»
	X-XIV «Vuestra Majestad»
VII «Vuestra Majestad»	XV «Vuestra Majestad»
II, III, V, IV «Santísimo Padre»	XVI-XIX «Santísimo Padre»
	XX-XXII «Vuestra Majestad»
VIII «Vuestra Majestad»	XXIII «Vuestra Majestad»

– En la versión ampliada editada pues, ya no hay continuidad de los asuntos tratados. En el primer capítulo, todas las referencias al Papa han desaparecido, y todos los capítulos añadidos están dirigidos al rey: con lo cual desaparece el esquema de la sustitución del rey por el papa.

– Además, se advierte en la versión editada una serie de interpolaciones, siendo las más evidentes las que se refieren al papa Alejandro VII, elegido en 1665, diez años después de la muerte de Quevedo.

Observemos pues que, mientras Quevedo iba redactando la versión ampliada de *Política II,* se iba matizando su adhesión anterior a un papel más enérgico del poder pontificio.

La opinión de Quevedo: ¿evolución o contradicción?

Aceptemos las fechas de redacción, muy plausibles, de las dos versiones de *Política II* señaladas por Crosby –1634-1635 las de la versión manuscrita, 1635-1639 las de la versión ampliada editada–.

Si aislamos los capítulos manuscritos reproducidos en la versión ampliada editada, restableciendo el orden y las variantes iniciales para cotejar las dos versiones de los capítulos que les son comunes y destacar las novedades traídas por los capítulos nuevos de la versión ampliada, podremos apreciar la evolución ideológica posible del escritor al respecto.

Pero también importa situar la «circunstancialidad» de la doble redacción –en la versión manuscrita (1634-1635), y en la versión ampliada editada (1635-1639)–, tal como la conocemos.

Quevedo y Urbano VIII (1632-1639)[44]

Se sabe que la postura de Quevedo en los años 1632-1635 para con el papa Urbano VIII no concordaba con la de Olivares. Entre 1632 y 1634 al menos, las tensiones están muy vivas entre el gobierno español y la Santa Sede. Es verdad que Urbano VIII, papa desde 1623, se mostró siempre deseoso de desprenderse de la dominación española y adoptó una política de neutralidad entre Francia y España, a las que siempre trató de reconciliar —una neutralidad que acabó por desfavorecer al partido católico, especialmente en Alemania—[45]. Pierre Dupont, en la edición francesa de *La Hora de todos* (1980), evidenció, además de los problemas de jurisdicción eclesiástica y de impuestos por los que se oponían la Santa Sede y el gobierno de Felipe IV y del Conde Duque, la serie de acusaciones formuladas entre 1632 y 1634 en el Consejo de Castilla contra Urbano VIII, en particular la de fomentar la herejía para arruinar a la Monarquía española e intentar apoderarse de los reinos de Nápoles y Sicilia. Mostró de modo convincente que al contrario, en *La Hora de todos,* Quevedo evocaba el problema sin incriminar directamente al Pontífice: pero acusaba al rey de Francia y echaba toda la culpa de la política de Urbano VIII, francófila y anti-española al parecer, a los «nepotes», de los que sí había que desconfiar[46].

En una ocasión notable, en 1635, el Papa dio la prueba de que no se sujetaba ciegamente a los deseos del rey de Francia, al declarar válido, contra la voluntad de Luis XIII y la opinión del clero francés, el matrimonio secreto de Gaston d'Orléans, hermano y presunto heredero del rey de Francia, y de la princesa Margarita de Lorena, hermana del hispanófilo duque Carlos IV de Lorena[47]. Es verdad que Urbano VIII aprovechó entonces la oportunidad que se le ofrecía de conseguir una fácil victoria sobre el doble galicanismo monárquico y eclesiástico.

Sea lo que fuere, en opinión de Quevedo —insiste Pierre Dupont—, el papa Urbano VIII ni es aliado incondicional de los franceses, ni es cómplice de los herejes, ni piensa en conquistar el reino de Nápoles: rechazando las conclusiones excesivas sacadas por el conde duque, el escritor propone otra política, que consistiría en que España y la Santa Sede unieran sus fuerzas en contra

[44] Adopto las fechas probables de composición, por una parte, de *La Fortuna con seso* y, por otra, de *Política II* en sus dos versiones, manuscrita y ampliada.

[45] Castella, 1970, vol. 2, pp. 94-96: «Urbano VIII, Francia y el Imperio».

[46] Quevedo, *L'heure de tous... / La Hora de todos,* ed. Dupont. Sobre la política pontificia y las relaciones con España, pp. 64-68; texto de Quevedo, cap. XXIII, pp. 234-36, con notas en las pp. 443-44. Se sabe que Urbano VIII prodigó generosamente las riquezas de la Santa Sede a la familia Barberini, y especialmente a sus sobrinos. Ver Castella, 1970, vol. 2, pp. 96 y 101.

[47] Riandière la Roche, 1985.

del enemigo principal: Francia[48]. En julio de 1633, el conde duque denunciaba «las máquinas del Papa y sus violentos y extravagantes dictámenes» y declaraba que «este Papa ha de revolver el mundo»; el marqués de Castel-Rodrigo, embajador en Roma, escribía por su parte que habría que «romper con el Papa o acomodarse con él»[49]: es evidente que Quevedo era más partidario de un acomodo que de una ruptura.

Pero tal opinión dista mucho de la total sumisión al Papa que al parecer, en las mismas fechas, preconizaría Quevedo en las piezas liminares de *Política II*.

Observemos que la lectura de la segunda parte de *Política* en la versión manuscrita invita a adoptar la hipótesis emitida por Pierre Dupont a propósito de *La Hora de todos*. Es aleccionadora la estructura de dicha versión: al dirigirse alternativamente al rey y al papa, Quevedo, poniéndoles a uno y a otro, simbólicamente, en un plano de igualdad, sugiere la posibilidad de unir las fuerzas del uno y del otro.

Problemas de edición de *Política:* en 1655, una manipulación del editor

Un primer problema se plantea a propósito de la primera edición de la *Segunda Parte* de la obra. Hecha en 1655 –diez años después de la muerte de Quevedo–, es además una edición completa de *Política de Dios,* es decir, también, una nueva edición con cambios significativos de la *Primera Parte*. Aunque lo señaló Crosby de manera muy clara, me parece que no sacó todas las conclusiones deseables para su propia edición de la segunda parte.

De hecho, si se examina detenidamente la versión impresa de *Política I-II* en las ediciones de 1655, 1662, 1666, la llamada de Quevedo al Papa en contra del rey se desprende, más que de la obra propiamente dicha, de la manipulación por los editores de las piezas liminares, una manipulación más evidente aún por el hecho de que Pedro Coello, el editor de 1655, y después de él los editores que le siguieron –Diego Díaz de la Carrera, Pablo de Val, Mateo de la Bastida–, encabezaron la *Primera Parte* de la obra con la *Dedicatoria a Urbano VIII* redactada por Quevedo para la segunda parte, haciendo desaparecer –como era de esperar– la dedicatoria al conde duque y relegando a un nivel inferior la carta al rey Felipe IV.

Hay más: la manipulación es más evidente aún por el hecho de que Pedro Coello hizo de la original *Dedicatoria a Urbano VIII* de Quevedo un texto híbrido, completándola con un texto de su pro-

[48] Quevedo, *La Hora de todos,* ed. Dupont, p. 71.

[49] Textos del Archivo General de Simancas, recogidos y citados por P. Dupont en su edición de *La Hora de todos*.

pia pluma, dirigido al papa Alejandro VII recién elegido en el trono de San Pedro.

Otras observaciones se pueden sacar del cotejo atento de las dos versiones de la *Dedicatoria,* manuscrita e impresa, en las que el lector verá unas variantes, poco numerosas, pero significativas. Donde la versión impresa dice «*en tantas Provincias* muerden los que pacían»[50], la versión manuscrita dice «*en Inglaterra y parte de Alemania* muerden los que pacían»: a la precisión de ésta –de la que, por ejemplo, quedan excluidos los territorios bajo dominio español–, sucede la visión imprecisa y generalizadora de aquélla, que autoriza todas las inclusiones. Es obvia, en el manuscrito, la alusión a los protestantes del Imperio –«parte de Alemania»–, y reveladora la acusación formulada en contra de Inglaterra en una época en la que, como también evidenció Pierre Dupont[51], el gobierno de Madrid intentaba estrechar la alianza con Carlos I, el jefe de la Iglesia anglicana. En este punto, tampoco Quevedo aprueba la política del conde duque, como se aprecia en un pasaje del capítulo III del manuscrito –el XVII de la versión impresa–, en el que el escritor pide la intervención activa de Urbano VIII contra los anglicanos y los herejes:

> Urbano es, mas urbano en la oración; hable Vuestra Santidad, concilie los afectos de todos, que hoy están en batalla y en disensión; pues Dios quiso con este nombre, con esta doctrina, poner a V. B. en la silla de San Pedro [...]. Esta ha de ser con V. B. para lo espiritual nuestra aclamación: Dios quiere que V. B. hable, cuando se hace y se ejecuta lo que él no quiere. S. P., conducid a vuestra nave los que fuera della osan navegar. Desagraviemos todos los que somos pueblo verdadero del verdadero Dios estas llaves, que por no usar dellas, el rey de Inglaterra descerrajó su Iglesia; los herejes las adulteran con ganzúas, y los malos hijos por no pedirlas se quedan fuera. Oídnos, que quiere Dios: hablad, y juntad en uno la enemistad de nuestros afectos, que Dios quiere[52].

De la primera a la segunda parte de *Política*: ¿una contradicción o una evolución?

En realidad, no ha cambiado la opinión de Quevedo en cuanto se refiere a la supremacía de uno u otro de los dos poderes, espiritual o temporal. Sino que, como comenta el escritor en el prefacio «A quien lee», reflexionando en qué la segunda parte de *Política* difiere de la primera:

[50] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, p. 139, línea 212.
[51] Quevedo, *La Hora de todos,* ed. Dupont, pp. 97-98.
[52] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, p. 240, lín. 49-56.

> Ni debe el rigor de mis palabras ocasionar nota. Con los tiempos varió el estilo en San Pablo, y se pasó de la blandura al rigor[53].

Si comparamos la primera y la segunda parte de *Política,* comprobamos que la admiración inicial de Quevedo por el conde duque, casi constante en la primera parte, ha sido sustituida después de 1635 por acusaciones punzantes en contra del privado y de la institución de la privanza, como si el escritor quisiera oponer, aunque de manera velada, las opciones gubernamentales de Olivares a otras posibles opciones del monarca y distinguir la actuación de ambos, haciendo que la culpa del mal gobierno recayera esencialmente en el privado. En esto, precisamente, pretende llamar la atención del pontífice:

> S. P., oídme atento: bien merecen mis voces tan grande atención. A vuestro cargo están los reyes de la tierra, y sobre sus coronas están vuestras llaves; oíd la habilidad de los traidores. Vieron que el levantarse con los reinos, o intentarlo, o pensar en ello, era delito digno de muerte y que se llamaba traición; y acogiéronse por temor de los castigos a levantarse con los reyes; cosa, que siendo más sacrílega, es tenida por dicha, y el que lo hace por ministro, no por aleve: lo uno castigan los reyes, lo otro premian[54].

Como vemos, no por ello el escritor disculpa al rey, el cual deja de ser rey en cuanto tolera los abusos del mal ministro:

> ¡Oh gran tiniebla de seso humano! Que haya Príncipe que acaricie al que se levanta con él, y que castigue al que se levanta con el reino, siendo aquel peor y más osado; porque el uno usurpa a Dios su Teniente, depone a Dios su elección, y el otro emprende los pueblos encomendados, que aquel arrebata más seguro y más dueño[55].

En 1626, Quevedo hubiera expresamente nombrado al valido odiado: Richelieu. En *Política II,* la generalización es patente y atañe a todos los validos, tanto a Olivares como a Richelieu. Lo que se trasluce aquí es el cambio de opinión que, entre 1626 y 1634-1639, Quevedo tiene de la actuación del valido. Precisando lo que espera del poder espiritual pontificio, el escritor concluye:

> Santo Padre, puerta es de vuestras llaves la de la salud de los pueblos, la de la salvación de las gentes; por aquí tienen paso al cielo, que vos abrís y cerráis las almas de los potentados del mundo: enseñadles con el

[53] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, pp. 145-47, y «Variantes de las versiones primitivas», p. 419.
[54] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, II, XVIII, p. 246, lín. 46-54.
[55] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, II, XVIII, p. 246, lín. 54-59.

ejemplo de san Juan esta verdad: que importa que ellos crezcan, y los criados se disminuyan[56].

Por fin, viene la fórmula fundamental, con la cual Quevedo establece los límites del poder pontificio y preserva las regalías de la monarquía española:

> Lo proprio, Santísimo Padre, que ha de ser entre los criados y los reyes ha de ser entre los reyes y la Iglesia: ella conviene que crezca, y los reyes se disminuyan, *no en el poder, ni en la majestad,* en la obediencia y respeto rendido al Vicario de Cristo, a esa Santa Sede[57].

De este modo, el monarca español ha de ejercer en sus dominios la plenitud de su potestad temporal, con tal de que no se aparte un ápice de la doctrina católica a la que debe someter enteramente sus designios y sus intereses políticos.

Así, la aparente contradicción ideológica se resuelve en los cambios debidos a la «circunstancialidad» de las obras en los diferentes momentos de su composición.

Por ello, cuando todavía Olivares estaba en el poder, podía ser peligroso para el escritor que publicara la segunda parte de *Política.* En 1655, ya desaparecido el valido, cuando florecen los escritos de devoción y de profecía política, y cuando el rey Felipe IV, aconsejado por sor María de Ágreda, ha acabado de convencerse de que España debe su ruina a los pecados de su monarca[58], la situación es distinta: con toda tranquilidad ya cualquier editor, como hizo Pedro Coello en la portada de 1655, puede proclamar que «El afecto público español» se dirige «A nuestro muy santo padre Alejandro VII» «con la pluma póstuma de don Francisco de Quevedo Villegas», «postrado a los Sagrados pies de su Beatitud», y hacer que Quevedo, muerto ya, dedique su obra al papa antes que al rey.

Dedicatoria a Urbano VIII: el texto auténtico de Quevedo

Dos textos de *Política II* permiten valorar mejor aún la opinión de Quevedo al respecto: la conclusión con que se acaba la *Dedica-*

[56] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, II, XVIII, p. 246, lín. 46-54.

[57] Quevedo, *Política de Dios,* ed. Crosby, II, XVIII, p. 249, lín. 166-70. (La cursiva es mía).

[58] En particular, Felipe IV, a partir de la década de 1640, pensó que el uso cada vez más indiscriminado que había hecho de la Razón de Estado había «agotado la paciencia del Todopoderoso». «El rey hizo todo lo posible por conseguir que tanto él como su pueblo se hicieran merecedores de la ayuda divina, sin la cual no podría recuperarse de sus múltiples y manifiestos pesares». Para la influencia en Felipe IV de sor María de Ágreda, Stradling, 1989, Tercera parte, «La madurez del rey, 1643-1665». El gobierno de Felipe IV, «Felipe IV y sor María», pp. 381-91. Cita p. 382.

toria a Urbano VIII[59] en la versión manuscrita –texto auténtico de Quevedo, omitido en la versión impresa y sustituido por el que el editor dirige en 1655 a Alejandro VII–, y el final del prefacio «A quien lee».

Empecemos por el segundo, que aclara en qué consiste, en opinión del escritor, la jurisdicción *De utroque gladio* –de las dos espadas– permitida a la Iglesia. Comentando el Evangelio de *Lucas,* 22, 36-38[60], Quevedo interpreta el perentorio «Basta» de Jesús como el fundamento divino de dicha doctrina y comenta:

> Basta [...] fue prevención adelantada al orgullo de San Pedro, como sabía Cristo la había de sacar en el huerto, y ocasionar su reprehensión. Basta, fue tasa de la clemencia de Dios: espadas hay, basta que las haya; no se ejecuten si se puede excusar; vine a enviar espada, no a ensangrentarla; preceda la amenaza al castigo; prevenga el ademán al golpe[61].

Por una parte, Quevedo repite aquí la interpretación que daba en 1621 de las amenazas al Papa de Fernando el Católico, el cual, al declararse «determinado, si el Papa no revoca luego el breve y los autos por virtud dél hechos, de le quitar la obediencia de todos los reinos de las coronas de Castilla y de Aragón» «quiso [...] con suma advertencia, que su santidad entendiese que él lo sabía decir, para que no se lo obligase a hacer»[62]. Lo que vale en la *Carta de Fernando el Católico* para la jurisdicción temporal de los príncipes, «pues en esa materia, Cristo no se la disminuyó a César, ni se le quiso nunca desautorizar, como se vio en el tributo»[63], vale ahora, en *Política II,* para la potestad pontificia.

Pero si tiene así potestad temporal, la Santa Sede no la puede esgrimir más que para defenderse, «que no siempre [la Iglesia] había de ser desnuda, pobre, y desarmada», como comenta el escritor, recordando con las palabras de David: «*Et noverit universa Ecclesiae haec, quia non in gladio, nec in hasta salvat Dominus: ipsius enim est bellum*»[64] –«y conozca todo este concurso de gente que el Señor salva sin espada ni lanza; porque Él es el árbitro de la gue-

[59] Ver el texto completo en los *Apéndices.*

[60] *Lucas,* 22, 36-38 «Y [Jesús] les dijo: "Cuando os envié sin bolsa, sin alforja y sin sandalias, ¿acaso os faltó algo?" Ellos dijeron: "Nada". Y les contestó: "Pues ahora el que tenga, tome la bolsa. Lo mismo que la alforja. Y el que no tenga, venda su manto y compre espada". [...] Y ellos respondieron: "Señor, mira aquí dos espadas". Él les contestó: "Basta"».

[61] Quevedo, *Política II,* prefacio «A quien lee...», ed. Crosby, p. 147, lín. 449-46.

[62] Quevedo, *Carta de Fernando el Católico,* pp. 172-173.

[63] Quevedo, *Carta de Fernando el Católico,* p. 172.

[64] Quevedo, *Política II,* prefacio «A quien lee...», ed. Crosby, p. 147, lín. 446-48, y variantes.

rra»[65]–. Quevedo acabará su *Política de Dios* afirmando también, en el capítulo final –VIII del Ms, XXIII de la versión editada–: «Dios y Hombre Cristo N. S. hizo la guerra con la paz a la misma guerra»[66].

Sin embargo, Quevedo no es tan «pacifista» como pudiera parecer. En el mismo último capítulo de la obra, en un discurso dirigido al rey de España, define lo que es «guerra lícita y santa»:

> No porque alabo el hacer guerra con la paz, vitupero hacerla con la guerra a la guerra: fuera error. Hay guerra lícita, y santa: en el cielo fue la primera guerra; de nobilísimo solar es la guerra. Y hase de advertir que la primera batalla, que fue la de los Ángeles, fue contra herejes: ¡santa batalla!, ¡ejemplar principio! Quien los consiente, no quiere descender del cielo como de solar, sino como demonio. Quien con herejes hace guerra a Católicos, no solo es demonio, sino infierno. Cuando lo niegue con lo que dice, lo confiesa con lo que hace. [...] Buscar, y cobrar la paz con la guerra, es de Ángeles, y Serafines; buscar la guerra con la guerra, no; buscar la guerra con la paz, aun menos. Y estas dos cosas son la mayor ocupación y fatiga del mundo[67].

La guerra contra herejes e infieles es imprescindible: pero solo la pueden hacer las potencias temporales, al servicio de Cristo y de la Iglesia. Y, como oportunamente recuerda Quevedo al Rey Católico, debe ser llevada por la monarquía española, monarquía católica por antonomasia:

> ¿La mayor Monarquía que ha habido, y hay, no es la de España en lo temporal y en lo espiritual? ¿No es victoria toda ella de Santiago Mártir, soldado de Cristo, Capitán general nuestro? ¿No lo confiesan los Reyes, intitulándose por gloriosísimo blasón alféreces del Santo Apóstol, único Patrón de las Españas? Él nos llamó en lo espiritual, nosotros en lo temporal le llamamos[68].

Y Quevedo añade:

> No es implaticable la milicia de Cristo, nosotros no queremos platicarla[69].

El aludido, a quien se dirige explícitamente el escritor, es el rey de España, que no vacila en buscar alianza con el herético rey de Inglaterra, o que deja a su valido tratar con los judíos de Portugal

[65] 1 *Samuel,* 17, 47. En el capítulo final de la obra, Quevedo traduce: «Dios para vencer no tiene necesidad de espada, ni de lanza, dependiendo absolutamente de Dios toda guerra y victoria».

[66] Quevedo, *Política,* ed. Crosby, p. 303, lín. 577-82.

[67] Quevedo, *Política,* ed. Crosby, p. 305, lín. 584-99.

[68] Quevedo, *Política,* ed. Crosby, p. 305, lín. 577-82.

[69] Quevedo, *Política,* ed. Crosby, p. 305, lín. 582-83.

y de Holanda. También podría ser implícitamente aludido Urbano VIII, el dedicatario de la obra, que por aquellos años se obstina en no ayudar al monarca español con los subsidios de la Santa Sede con el pretexto de guardar la neutralidad política, acabando por ser más aliado de Francia que de España y dejando por ello que los herejes dominen en el Imperio. La Santa Sede no puede esgrimir la espada temporal contra nadie, y menos aún contra católicos: pero la tiene que esgrimir ayudando a los príncipes católicos para vencer a la herejía, esgrimiendo a la vez la espada espiritual. Y ¿a quién ayudará mejor y más justamente que a España?

Conclusión

Volvamos ahora al final de la *Dedicatoria,* tal como figura en la versión manuscrita de la obra.

Recordando que Urbano VIII pertenece a una de las más prestigiosas familias de Florencia, Quevedo evoca el papel desempeñado, precisamente en la época de su propia misión en Roma en nombre del Duque de Osuna, por el Cardenal Maffeo Barberini como mecenas, protector de literatos y científicos[70]. La elección de Maffeo Barberini y su elevación al trono de San Pedro, sugiere Quevedo, fue designio de la Providencia, pues lo dicen las tres abejas que figuran en las armas de su familia, de más prestigio, por ser auténticas, que el águila del blasón de Roma. La abeja, símbolo de la realeza y del imperio, es también símbolo crístico: la miel que labra la abeja, volando de flor en flor, simboliza la palabra de Cristo por el mundo, el panal representa la congregación universal de los fieles en una sola Iglesia, el acúleo figura el arma espiritual con la que Dios castiga a los infieles, pues el arma de Dios es su palabra. Las armas de la familia de Urbano VIII, con las tres abejas, predestinaban pues a Maffeo Barberini a llevar la tiara, con las tres coronas que simbolizan su triple autoridad como Papa, Obispo y Rey[71].

El escritor no se dirige a la Santa Sede en general, ni a un papa cualquiera detentor del poder que le confieren «las dos espadas» –la espiritual y la temporal–, sino a un hombre protector de las

[70] Entre otros Galileo Galilei por cuyos inventos se interesó activamente el Cardenal Maffeo Barberini. Ver Castella, 1970, pp. 92-100. Geymonat, 1968, especialmente, pp. 185-88.

[71] No todos los papas podían ostentar tales pruebas de nobleza. Así, Francesco della Rovere, papa con el nombre de Sixto IV y tío de Juliano, se fingió pariente de una familia noble de Soana que llevaba el mismo apellido para inventarse un blasón en el que, al mismo tiempo que el águila de Roma, figuraba un roble. Desde luego, Juliano della Rovere, papa con el nombre de Julio II, adoptó el mismo armorial. Ver Cloulas, 1996, p. 17. La dedicatoria de Quevedo al papa Urbano VIII me incita a pensar, como Sagrario López Poza, 2000, que en el soneto 14 b del *Parnaso* de Quevedo, las abejas remiten a Urbano VIII.

letras, de las artes y del saber, y de la manera más personal, dándole el testimonio de su admiración.

La dedicatoria de Quevedo a Urbano VIII, leída en su totalidad, no contiene pues ninguna declaración bélica, ni advertencia en contra del rey de España, aunque exhorta con la mayor energía al Pontífice a censurar los actos de cualquier soberano temporal: a los católicos, cuando dejan que los validos les despojen de las preeminencias que recibieron de Dios al nacer, y, más aún, a los heréticos, cuando las consecuencias de sus actos afectan los fines espirituales a los cuales están subordinados los fines temporales[72].

Sobre este punto, Quevedo está en perfecta conformidad con las teorías oficiales regalistas de su tiempo, debidamente aprobadas por los teólogos españoles.

[72] Hermann, 1989, pp. 381-405.

Apéndices

Armas de Maffeo Barberini (1568-1644), Papa Urbano VIII (1623)

Escudo dibujado por Arnaud Bunel – www.heraldique_europeenne.org

«Política de Dios, IIª parte»: Preliminares del Ms. de La Real Academia de la Historia

Título:

Política de Dios, Gobierno de Cristo, Tiranía de Satanás. Por don Francisco de Quevedo Villegas, caballero de la Orden de Santiago y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad. A nuestro Santísimo Padre Urbano VIII, Obispo de Roma y Pontífice Máximo.

I. Dedicatoria a Urbano VIII[73]

Paulus ad Hebr. 2 Omnia subiecisti sub pedibus eius. In eo enim quod omnia ei subiecit, nihil dimisit non subiectum

Estas palabras mías, Beatísimo Padre[74], ya sean validos de oveja, ya ladridos de perro, no se acercan descaminadas a los oídos del Pastor de las gentes. Por el primer título me restituyo al rebaño; por el segundo quiero emplear mis dientes[75], mi atención en su guarda. Más tuviera de portento que de afecto ser oveja y mastín, si nos experimentáramos cuánta parte del ganado se introduce en lobos. Bien lo sienten, B. P., vuestros rebaños: pues en Inglaterra y parte de Alemania[76] muerden los que pacían, rabian y aúllan los que balaban: y los que juntó vuestro silbo, guió[77] vuestra honda y gobernó vuestro cayado, hoy los padece la Iglesia, en que sois Cabeza, y los [rediles][78] donde sois centinela. Si Cristo es Oveja, y Pastor (así lo dice S. Cyrilo, Cateches. 10: «*Haec ovis rursus vocatur Pastor, cum dicit: Ego sum Pastor. Ovis propter incarnationem, Pastor propter benignitatem Deitatis*»[79]), fue[80] Pastor, y Cordero (así lo enseñó San Juan:) si los herejes son ovejas y lobos, hagan la defensa

[73] Esta «Dedicatoria», propia de la segunda parte, figura parcialmente al principio del libro en la edición de Pedro Coello (1655) y en las ediciones que siguen, encabezando la primera parte de la *Política,* después de las dedicatorias a personajes particulares. El último párrafo, aquí transcrito por ser de Quevedo, fue omitido y sustituido por un texto del primer editor. Ver Crosby, 1959, stemma de la segunda parte, p. 83, y descripción de la edición de Pedro Coello (1655) pp. 117-18. Para las ediciones posteriores del siglo XVII, ver también *Política,* ed. Crosby, «Descripciones bibliográficas», pp. 559-60. Se encontrarán a continuación, en las notas, las variantes de la versión editada.

[74] Beatisimo Padre] *En la edición, al principio de la dedicatoria.*

[75] dientes] diente y (*edición príncipe por Pedro Coello*).

[76] Inglaterra y parte de Alemania] tantas Provincias (*edición*).

[77] guio] y guio (*edición*).

[78] rediles] rebeldes (*Ms*).

[79] Ver Quevedo, *Política,* ed. Crosby, «Citas eruditas»: «[La cita] se encuentra en Migne, *Patrologiae Graecae,* vol. 33, col. 663, pero con muchas variantes: "*Ovis illa rursus pastor appellatur, qui ait: Ego sum pastor bonus: ovis propter humanam naturam, pastor propter divinitatis benignitatem*"».

[80] fue] si fue (*edición*).

a los católicos ovejas y perros: *Vt intingatur pes tuus in sanguine* [Margen: *Psalm. 67,* ver. 25][81]. Estén en vuestros pies los besos de los hijos, y la sangre de los enemigos: *Lingua canum tuorum ex inimicis ab ipso.* No es tiempo de contentarse con ser ovejas los hijos de la Iglesia, cuando las asechanzas son tan frecuentes, que cada una se ha menester guardar de la otra. Y pues todas somos cuidado dél, como B. P. es Pastor y Padre, seamos ganado y perros: ladren unos con la predicación, y muerdan otros con los escritos. ¿A quién se intima esta guerra? ¿Contra quién nos prevenimos? S. Juan, llamado Chrysostomos, lo dice de San Pablo, lib. 2: *Neque enim illi adversus lupos pugna est; neque à furibus timet, neque sollicitus anxiusque est de peste à grege abigenda. Contra quos ergo illi bellum? Quibus cum lucta?, Non est nobis lucta adversus carnem et sanguinem: sed adversus principatus, adversus potestates, adversus mundi dominos.* [Margen: Ephes. 6][82] ¡Grande batalla! Dios con el mundo, el espíritu con la carne, la verdad con la presunción, la Iglesia con los Príncipes y Señores del mundo que San Juan la cuenta por de más peligro para vuestro ganado, que la peste, y ladrones. B. P., aquel cap. 21 de San Juan, cuando se apareció Cristo a sus Apóstoles, y delante de ellos dijo a San Pedro: «*Diligis me plus his?*» Y le respondió: «*Etiam, Domine: tu scis, quia amo te*». Y respondióle Cristo: «*Pasce agnos meos*». Y consecutivamente segunda vez le preguntó, si le amaba: respondió que sí. Y le encargó que apacentase sus corderos. Y no contento con esta repetición «*dicit ei tertio: Simon Joannis, amas me?*»[83] Que perseverante tenía Pedro la memoria en

[81] Sal. 67, ver. 25] *Psal.* 67 (*edición*).

[82] Quevedo, *Política,* ed. Crosby, «Citas eruditas»: «"*Neque enim illi...*", de san Juan Crisóstomos, libro II sobre San Pablo». «Las palabras "*Non est nobis... dominos*" son de la Epístola a los *Efesios,* 6, 12, y en la Homilía XXII de San Juan Crisóstomo sobre dicha Epístola, se encuentran varios trozos que pudieran sugerir el texto de la cita de Quevedo (ed. Migne, *Patrologiae Graecae,* vol. 62, cols. 158 a 160, comentarios a los versículos 11 a 13 inclusive)». Ver San Pablo, *Epístola a los Efesios,* 6, 10-20: «Por lo demás, hermanos míos, fortaleceos en el Señor, y en el poder de su fuerza. Vestíos de toda la armadura de Dios, para que podáis estar firmes contra las asechanzas del diablo. Porque no tenemos lucha contra sangre y carne, sino contra principados, contra potestades, contra los gobernadores de las tinieblas de este siglo, contra huestes espirituales de maldad en las regiones celestes. Por tanto, tomad toda la armadura de Dios, para que podáis resistir en el día malo, y habiendo acabado todo, estar firmes. Estad, pues, firmes, ceñidos vuestros lomos con la verdad, y vestidos con la coraza de justicia, y calzados los pies con el apresto del evangelio de la paz. Sobre todo, tomad el escudo de la fe, con que podáis apagar todos los dardos de fuego del maligno. Y tomad el yelmo de la salvación, y la espada del Espíritu, que es la palabra de Dios; orando en todo tiempo con toda oración y súplica en el Espíritu, y velando en ello con toda perseverancia y súplica por todos los santos; y por mí, a fin de que al abrir mi boca me sea dada palabra para conocer con denuedo el misterio del evangelio, por el cual soy embajador en cadenas; que con denuedo hable de él, como debo hablar».

[83] [*Contristatus est Petrus, quia dixit ei tertio: Amas me?*] *add. Edición.*

el dolor del arrepentimiento: pues viendo la tercera[84] pregunta, le pareció que el Señor se acuerda de las tres negaciones; y que le quería hacer caminar con el amor, lo que hizo[85] con el miedo. «*Et dixit ei: Domine tu omnia scis: tu scis, quia amo te. Dicit ei: Pasce oves meas*». Es tan entrañable el desvelo de Cristo por sus ovejas, que no contento con haber instruido a San Pedro en vida con su doctrina, y declarado como el buen Pastor ha de morir por sus ovejas, lo que ha de hacer por la que se pierde, cuáles son suyas y cuáles no, después de su muerte viene a ponderar esto, y dice: que si le ama más que todos? Y le hace[86] que lo afirme tres veces primero que le diga[87] que apaciente sus ovejas. No quiere de los Pastores en premio de su amor otra cosa: lo demás deja a su albedrío en otras demostraciones. Así San Juan Chrysostomo, lib. cit.: «*Petre, amas me plus quam hi omnes? Atqui*[88] *illi quidem licebat verbis huiusmodi Petrum affari: Si me amas, Petre, ieiunia exerce, super nudam humum dormi, vigila continenter, iniuria pressis patrocinare, orphanis te patrem exhibe, viduae te maritorum loco habeant. Nunc vero praetermissis omnibus his quidnam ille ait? Pasce oves meas*». Esto, Señor, es del oficio, esotro de la ocasión. Esto es más difícil, y más peligroso, y más meritorio; porque la contienda no es con lobos, sino con príncipes y señores deste mundo. Y guardar el ganado es desvelo, es penitencia de todos los sentidos, es ayuno; pues se abstiene de los intereses; es mirar por los huérfanos, y por las viudas: y atender el Pastor a los ejercicios de la oveja, es penitencia de su oficio, no suya. Antes le dijo Cristo: «*Cuando tú no eras Pastor, tú te ceñías, y ibas donde*[89] *querías. Cum esses junior cingebas te, et ambulabas ubi volebas: cum autem [senueris]*[90]*, extendes manus tuas, et alius te cinget, et ducet quo non vis*». En siendo Pastor no se ha de ceñir a sí; ha de ceñir a los otros: no ha de ir dónde[91] quisiere, sino dónde[92] está obligado: a él le ha de ceñir su oficio. Y con estas palabras tan elegantes le predijo Cristo su martirio: «*Hoc autem dixit, significans qua morte clarificaturus esset Deum*». No dijo, «*significando que había de morir*», sino: «*Qua morte*»: con qué muerte. Y es cosa estraña, S. P., que en aquellas palabras ni se lee muerte y mucho menos especie alguna de muerte. Mas quien supiere qué género de fin tiene la vida de los pastores, bien hallará en el texto clara la exposición del Evangelista: «*Cuando envejezcas, extenderás tus manos: Et alius te*

[84] la tercera] tercera Ms.
[85] hizo] huyó edición.
[86] todos? Y] todos (y le hace...) (*edición*).
[87] y le hace que lo afirme tres veces primero que le diga que apaciente] (y le hace que lo afirme tres veces) que apaciente (*edición*).
[88] Atqui] Atque (*edición*).
[89] donde] adonde (*edición*).
[90] [*senueris*]] senioris *Ms [corregido en la edición].*
[91] donde] adonde *(edición).*
[92] donde] adonde *(edición).*

cinget, et ducet quo non vis». Extender las manos es de pastores: y se verificó en la Cruz. Ser ceñido de otro es el género de muerte de los pastores: ceñir es rodear. Bien interpretó esto el Santo, cuando hablando con su ganado dijo, «*Vigilate: quia adversarius vester Diabolus circuit, quaerens quem devoret*», exhortando al rebaño que vele: porque el demonio enemigo ciñe, eso es cerca. B. P., ya que V. B. sucede a San Pedro en este cuidado, y extiende[93] los brazos en la cruz destos desvelos, y se ve ceñido de tantas persecuciones, que le llevan donde[94] no quisiera, por ahorrar, si fuera posible, pasos de rigor, y palabras de censuras, mande que se repita frecuentemente a los señores del mundo por sus ministros aquellas divinas palabras, que dice San Juan Crisóstomo en la Homilía en su destierro, «*Deus est Ecclesia, qui est omnibus fortior. An aemulamur Dominum? Nunquid illo fortiores sumus? Deus fundavit hoc, quod labefactare conaris. Quanti tyranni agressi impugnare Ecclesiam Dei? Quanta tormenta, quantas cruces adhibuerunt, ignes, fornaces, feras, bestias, gladios intendentes? Et nihil agere potuerunt. Ubi nunc [sunt][95] illi, qui haec fecerunt? Et ubi illi, qui haec fortiter pertulerunt? Non enim Ecclesia propter coelum, sed propter Ecclesiam coelum*». Si no se hizo[96] la Iglesia por el Cielo, sino el cielo por ella, ¿quién rehusará ser hecho para ella? De quien dice S. Cyrilo, Catech. 18: «*Regum quidem potestas certis locis et gentibus terminos habet, Ecclesiae autem Catholicae per universum orbem indefinita est potentia*». Y lo que más digno es de lágrimas, que padece ya con todos: el hereje la contradice, el católico la interpreta: aquel no la cree como es, y este quiere sea como él cree: el hereje sale de la Iglesia y el católico descaminado está en ella para hacer el daño más de cerca. La ley de Dios ha de juzgar a las leyes, no las leyes a Dios. Yo, B. P., que empecé el primero a discurrir para los reyes y príncipes por la vida de Cristo, llena de majestad en todas sus acciones, lo prosigo en entrambas espadas, con aquella libertad que requiere la necesidad del mundo, sabiendo, como dice San Pedro (llamado *Crisólogo*) que «*Captivis criminum, innocentiae inimicis odiosa fuit: semper libertas*». No me han cansado las persecuciones, ni acobardádome las amenazas: con valentía y cristiana resolución[97], prosigo, ardor y confianza, apadrinado con el nombre de V. S.[d], cuyas armas, siendo abejas, no solo me defenderán de las sierpes del poder, mas fabricarán el panal de miel de mis labios y harán sabrosas mis palabras. Con estas abejas, insignia de la ill.[ma] familia de V. S.[d], se ennoblece Roma más que con las águilas, que labran blasón de más plumas, no

[93] y estiende] ya que estiende edición.
[94] donde] adonde edición.
[95] sunt] om. Ms.
[96] se hizo] hizo edición.
[97] resolución... universal iglesia] resolución, ardor y confianza, he proseguido este assumpto tan importante (*edición*).

de tales. Ceda el vuelo a lo escrito y las alas a los libros, pues por vos se trocaron las garras y el pico y la rapiña del imperio en lo que se llama «*celestia dona*», dones celestiales del pontificado. Y las que a los estudiosos de V. B. fueron musas hoy a los divinos cuidados de pastor serán diligencias. El enjambre de abejas, como dice Pierio, lib. 20, denotaba rey y concordia, y en V. B. que es sucesor de San Pedro y tiene las veces de Cristo, le es hieroglífico aquel número que denota las tres coronas y la trinidad, cuya es vuestra monarquía. Y en vos, Señor, trabajaron con más felicidad que en la boca de Píndaro, y hoy trabajan con aquel espíritu que en la de San Ambrosio, y su figura es vuestras armas con miel para la doctrina y acúleo para el castigo. Alargue Dios la vida de V. B. al próspero y feliz gobierno de su universal iglesia.

II. Prefacio: «A quien lee»

Imprimiéronse algunos capítulos desta obra atendiendo yo en ellos a la vida de Cristo, y no de alguno: aconteció que la leyó cada mal intencionado contra las personas que aborrecía. Estos preceptos generales hablan en lenguaje de los mandamientos con todos los que los quebrantaren y no cumplieren; y miran con igual entereza a todos tiempos y señalan las vidas, no los nombres. El Decálogo batalla con los pecados, el Evangelio con las demasías y desacatos. No es verdad, que todos los que escriben aborrecen a los que pueden. Gran defensor tenemos en nuestra intención en Séneca, Epist. 73: *Errare mihi videntur, qui existimant, philosophiae fideliter deditos contumaces esse ac refractarios, et contemptoresmagistratu[u]m ac regum, eorumve per quos publica administrantur. E contrario enim mihi adversus illos gratiores sunt: nec immerito: nullis enim plus praestant, quam quibus frui tranquilo otio licet.* Ni debe el rigor de mis palabras ocasionar nota. Con los tiempos varió el estilo en San Pablo, y se pasó de la blandura al rigor. Fr. Francisco Ruiz en el libro cuyo título es, *Regulae intelligendi Scripturas Sacras,* dice así: «*Cuius differentiae nullam aliam invenio causam, quam ipsum Epistolarum tempus: initio indulgendum erat, postea autem non ita*». Así Cristo por San Lucas, capítulo 22. Había mandado que no llevasen bolsa, ni alforja, ni zapatos; y acuérdales de que se lo había mandado, para mandarles lo que parece contrario. Ahora dice: «*Quien tiene bolsa la tome; y de la misma suerte alforja; y quien no tiene, venda la capa, y compre la espada*». Tiempo hay en que lo necesario sobra: y tiempo viene en que lo escusado es necesario: *Qui non habet.* Quin no tiene espada, se entiende de lo que se sigue: así lo repite Syro, declarando este lugar Euthemio y Lucas Brugense por el tiempo de la persecución que se acercaba: *Per emphasim solum ostendens esse tempus ultionis.* Yo sigo la interpretación de Cristo y la mente de los Apóstoles. Para ir a predicar a las gentes que Cristo está en la

tierra, que ha encarnado, que ha nacido el Mesías, no lleven bolsa, ni alforja, ni zapatos, y no les falte nada. Mas para quedar en lugar de Cristo por su muerte y subida a los cielos, traigan la bolsa y la alforja y si no tienen espada, vendan la capa para comprarla. Cuando predica[re]n[98], vayan con solas palabras; cuando gobiernen, tengan espada. Acuerdo a los doctos, que Cristo dijo: «*non veni mittere pacem, sed gladium*»: Y si los Apóstoles habían de quedar a proseguir la obra para que Cristo vino, ¿como la enviarán?, que es a lo que él dice[99] que vino. Cuál espada es ésta, declaran los Sagrados [Expositores][100]. Que esto se entienda así, pruébalo lo que se sigue en el Evangelio [...]. Ellos dijeron: «*Señor, ves aquí dos espadas*». Mas él dijo: «*Basta*». En todas estas palabras y en solas ellas está el Imperio y poder de los Sumos Pontífices y puesto silencio a los herejes que dicen que no les son lícitos los bienes temporales: «*Tome la bolsa y la alforja ahora: si no tiene espada, venda la túnica, y cómprela*». Palabras son de Cristo. Dícenle que hay dos espadas, y responde: «*Basta*», no ordenando el silencio en aquella platica, sino permitiendo la jurisdición que se llama *De Vtroque Gladio* a la Iglesia: que no siempre había de ser desnuda, pobre y desarmada. Y aunque la palabra «*Basta*», declaran todos como se ve, yo con el propio Evangelio entiendo fue prevención adelantada al orgullo de San Pedro; como sabía Cristo la había de sacar en el huerto y ocasionar su reprehensión. «*Basta*», fue tasa de la clemencia de Dios: espadas hay, basta que las haya: no se ejecuten si se puede excusar: vine a enviar espada, no a ensangrentarla: preceda la amenaza al castigo: prevenga el ademán al golpe. David, *Reg.* 1, c. 17, dice: «*Et noverit universa Ecclesia haec, quia non in gladio, nec in hasta salvat Dominus: ipsius enim est bellum*». Tiempo vendría, donde le sería lícito el dinero, y conveniente la espada. Los proprios pasos sigue la doctrina. En unos siglos no la falta nada, desnuda, y sin defensa: y en otros ha menester vestido, y armas, para que no la falte todo. Yo hablo palabras medidas con la necesidad y escribo para ser medicina y no entretenimiento. No debe desacreditar a esto mi ignorancia, ni mi perdición. S. Agustín dice: *Agit enim spiritus Domini, et per bonos, et per malos, et per scientes, et nescientes, quod agendum novit et statuit: qui etiam per Caipham acerrimum Domini persecutorem nescientem quid diceret, insignem protulit prophetiam.* El que desprecia la virtud, porque la enseña el pecador, es malo aun en aquello que el malo es bueno. Para mí es condenación no vivir como escribo: y para vosotros es usura obrar lo que yo pierdo.

[98] predicaren] predicaban (*Ms*).
[99] él dice] dice (*edición*).
[100] Expositores.] canones. (*Ms*).

Bibliografía

Belenguer, E., *Fernando el Católico,* Barcelona, Península, 2001.

Castella, G., *Historia de los Papas,* tr. V. Peral Domínguez, Madrid, Espasa Calpe, 1970, 2 vols.

Cloulas, I., *Jules II,* Paris, Fayard, 1996.

Cosandey, F., y I. Poutrin, *Monarchies espagnole et française (1550-1714),* Atlande, «Clefs-Concours», 2001.

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

Crosby, J. O., *The sources of the text of Quevedo's Política de Dios,* New York, The Modern Language Association of America, 1959[101].

Dictionnaire universel, dogmatique, canonique, historique, géographique et chronologique des sciences ecclésiastiques..., par le R. P. Richard et autres Religieux Dominicains des Couvents du Fauxbourg Saint-Germain et de la rue Saint-Honoré, Paris, Jacques Rollin, Ch. Ant. Jombert, Jean-Baptiste-Claude Bauche, 1760.

Enciclopedia Universal europeo-americana Espasa Calpe, Madrid, Espasa Calpe, 1991.

Encyclopaedia Universalis, version 8, 2001 (con DVD e Internet).

Ettinghausen, H., «Quevedo ¿un caso de doble personalidad?», *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 27-44.

Ettinghaussen, H., «Ideología intergenérica: la obra circunstancial de Quevedo», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 225-59.

Geymonat, L., *Galileo Galilei,* Paris, Robert Laffond, 1968.

Gonzalez de Amezúa y Mayo, A., *«Las almas de Quevedo...», Discurso leído el día 17 de feberero de 1946 en la Junta pública que la Real Academia Española celebró para conmemorar el tercer centenario de la muerte de D. Francisco de Quevedo y Villegas,* Madrid, CSIC, 1951.

Guida d'Italia del touring club italiano, Campania, Milano, Centro Grafico Linate, 1997.

Guida d'Italia del touring club italiano, Napoli e dintorni, Milano, Centro Grafico Ambrosiano, 2001.

Hermann, C., «L'État et l'Église», *Le premier Âge de l'État en Espagne (1450-1700),* Paris, CNRS, 1989, pp. 381-405.

López Poza, S., «Agudeza simbólica aplicada al vituperio político en cuatro sonetos de Quevedo», *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche,* 3, 2000, pp. 197-223.

Maravall, J. A., «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo», *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Caja de Ahorros y Monte de Piedad, 1982, pp. 69-131.

[101] Para las ediciones españolas anteriores al año 1655 inclusive, ver Crosby, 1959, «Appendix II», pp. 93-118.

Parker, G., «Le Traité de Lyon et le 'Chemin des Espagnols'», *Cahiers d'histoire,* 46, 2, 2001, pp. 287-305.

Perez, J., *Isabel et Ferdinand, Rois Catholiques d'Espagne,* Paris, Fayard, 1988.

Quevedo, F. de, *Carta de Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles,* en *Obras de Don Francisco de Quevedo,* ed. A. Fernández-Guerra, Madrid, Rivadeneyra, 1852, pp. 170-74, BAE, vol. 23.

Quevedo, F. de, *L'heure de tous... / La hora de todos...,* ed. J. Bourg, P. Dupont et P. Geneste, Paris, Ed. Aubier-Montaigne, 1980.

Quevedo, F. de, *Política de Dios, Govierno de Christo,* Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1626 (edición príncipe).

Quevedo, F. de, *Política de Dios (Segunda parte),* Manuscrito Real Academia de la Historia, MS 9-27-2 / 5134, fols. 318r-395v.

Quevedo, F. de, *Política de Dios y Gobierno de Cristo sacada de la sagrada Escritura para acierto de Rey y Reino en sus acciones,* Madrid, Pedro Coello, 1655.

Quevedo, F. de, *Política de Dios y Gobierno de Cristo sacada de la sagrada Escritura para acierto de Rey y Reino en sus acciones,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1662.

Quevedo, F. de, *Política de Dios y Gobierno de Cristo sacada de la sagrada Escritura para acierto de Rey y Reino en sus acciones,* Madrid, Imprenta Real, 1666[102].

Quevedo, F. de, *Política de Dios y Gobierno de Cristo sacada de la sagrada Escritura para acierto de Rey y Reino en sus acciones,* Madrid, Pablo de Val, 1666.

[102] Según Crosby, la edición de las dos partes de *Política* hecha por la Imprenta Real en 1666 sería la cuarta, siendo la tercera la de Pedro de Val, también de 1666. Discrepo de esa opinión: en efecto, Mateo de la Bastida, a cuya costa fueron hechas ambas impresiones, declara al principio de la *Dedicatoria* que dirige a don Sancho de Villegas en la edición de la Imprenta Real: «ofreciéndome la ocasión de dar segunda vez a la Estampa la Política de don Francisco de Quevedo Villegas [...] y ser la tercera que se ha hecho en dicho libro [...]. Y siendo así que la primera y segunda impresión se dedicó a dos tan grandes héroes, como lo son los Excelentísimos señores Duques de Medinaceli, y Medina de la Torres». Las dos primeras impresiones aludidas son la de Pedro Coello, de Madrid 1655, y la edición de Madrid de 1662, hecha ya «a costa de Mateo de La Bastida». Es de suponer por lo tanto que la edición de 1666 dicha de «Pablo de Val», sería posterior a la edición de la Imprenta Real, y sería la cuarta. De este modo se puede resolver el problema planteado por Crosby en sus «Descripciones bibliográficas» al escribir: «Las dos ediciones [de 1666] están paginadas de manera idéntica, y también las líneas están justificadas idénticamente. Esto significa que una de las dos se copió directamente de la otra. La edición de la Imprenta Real presenta por primera vez una serie de erratas y variantes que no se encuentran en el texto de De Val, ni en cualquier otro texto anterior». Lo que no acabo de entender es por qué Crosby saca a continuación la conclusión de que: «No se puede suponer que la Imprenta Real hiciera todos estos cambios, y que luego De Val, sin ver otro texto, copiara el de la Imprenta Real y restaurase cada uno de los trozos defectuosos de acuerdo con la versión original». Me parece, al contrario, que no tenemos motivo para no tener en cuenta la advertencia de Mateo de la Bastida: en este caso, es plausible que De Val copiara la edición de la Imprenta Real corrigiendo sus erratas y variantes defectuosas –y no sus «cambios»–, teniendo a la vista todas las ediciones anteriores, en particular la más correcta de 1655.

Quevedo, F. de, *Política de Dios: govierno de Christo,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 1966.

Quevedo, F. de, *Política de Dios y Gobierno de Cristo sacada de la sagrada Escritura para acierto de Rey y Reino en sus acciones,* ed. E. Ovejero y Maury, San Lorenzo del Escorial, Swan, 1986.

Real Academia Española, *Diccionario de la Lengua,* Madrid, Espasa Calpe, 1992.

Riandière la Roche, J., «L'utilisation politique de la problématique du mariage secret autour des années 1630-1640», *Amours légitimes, amours illégitimes en Espagne aux XVIème et XVIIème siècles,* Paris, Publications de la Sorbonne, 1985, vol. 2, pp. 195-212.

Riandière la Roche, J., «Quevedo y la *Satyre Ménippée* francesa de 1593: de la *Ligue* al partido *Dévot,* algunos elementos de una continuidad», *Homenaje a José Antonio Maravall,* Madrid, Facultad de Ciencias Políticas y Sociología de la Universidad Complutense, 1986, vol. 3, pp. 259-69.

Sagrada Biblia, tr. J. M. Petisco y F. Torres Amat, Valencia, Alfredo Ortelli, 1995.

Stradling, R. A., *Felipe IV y el gobierno de España (1621-1665),* trad. C. Laguna, Madrid, Cátedra, 1989.

Tüchle, H., C. A. Bouman y J. Le Brun, *Nouvelle Histoire de l'Église,* Paris, Editions du Seuil, 1968, 2 vols.

Vigier, F., «Production littéraire à la Cour valencienne et napolitaine des 'Reines Tristes' au début du XVIème siècle», *Écriture, pouvoir et société en Espagne aux XVI*ème *et XVII*ème *siècles. Hommage du CRES à Augustin Redondo,* Paris, Publications de la Sorbonne, 2001, pp. 365-82.

Imprenta napolitana: los libros del virrey Osuna (1616-1620)

Encarnación Sánchez García
Università di Napoli «L'Orientale»

I.

La Biblioteca Vittorio Emanuele III de Nápoles conserva actualmente un centenar de libros publicados en la capital del *Regno* entre los años 1616 y 1620.

Naturalmente no son todos los que se publicaron en ese período pues, aparte de los definitivamente perdidos, bastantes se conservan en otras bibliotecas italianas y extranjeras, pero el *corpus* guardado en la institución napolitana es suficiente para hacerse una idea de la consistencia y del ritmo que la imprenta partenopea mantuvo en esos años e intentar, a la vez, un rastreo de indicios sobre la atención que el gobierno de Osuna dedicó a la imprenta como medio de difusión y propaganda del programa y de la acción virreinal.

El porcentaje de libros publicados durante los cuatro años del memorable gobierno de Téllez Girón no sufre ninguna flexión respecto al de la etapa anterior. Si comparamos el número de ediciones conservadas pertenecientes a los primeros cuatro años del gobierno de Lemos con el de las que salieron entre 1616 y 1620, hallamos una ligera ventaja del período 1616-1620 respecto a 1610-1613; viceversa en los últimos años del virreinato del conde se intensifica de forma notable la actividad de las prensas partenopeas alcanzando sus puntas máximas en 1614 y manteniendo un leve aumento en los dos últimos años respecto al período inicial[1];

[1] Para efectuar el cálculo me he basado fundamentalmente en el catálogo de Santoro, 1986. A través del *Indice cronologico* (a cura di Paola Corso, en Santoro, 1986, pp. 299-302) he podido averiguar el número de ediciones por año; el cálculo arroja los siguientes resultados: 1610: 17 entradas; 1611: 18; 1612: 21; 1613: 23; 1614: 30; 1615: 24; 1616: 26; 1617: 23; 1618: 22; 1619: 22; 1620: 27; el

la mayor extensión de la época de Lemos y su alto talante cultural explican el despegue, y aunque no es razonable cotejar matemáticamente el *corpus* de las dos etapas por ser tan parcial, los números son útiles; en efecto informan sobre la tendencia al aumento progresivo de la capacidad impresora de la capital que va más allá de las características concretas de ambas gestiones, tendencia que se mantendrá en los virreinatos siguientes.

Más interesante, aunque imposible de realizar en esta ocasión y que reservo para un estudio más amplio, resulta la descripción de las ediciones conservadas de la década 1610-1620, reveladora de las notables diferencias que separan el uso de la imprenta por parte del poder virreinal durante las dos etapas. La abundancia de literatura celebrativa, el consistente número de dedicatorias al conde de Lemos, el protagonismo oficial dentro de la máquina cultural de Bartolomé Leonardo Argensola (que también se cobra alguna dedicatoria)[2], el mayor intercambio entre doctos de las comunidades española e italiana, la actividad de Gian Battista della Porta (vivo hasta 1615) muestran no solo el esfuerzo de Lemos por hacer de Nápoles un gran centro cultural de la corona, sino también el papel privilegiado que el conde se reserva dentro de esta construcción político-cultural.

Respecto a todo esto la edad ursina aparece como más discreta, pues por una parte respeta y cuida la herencia de Lemos además de afrontar la hemorragia de cerebros que se produce con el regreso del conde a España, mientras que por otra abandona el dirigismo cultural de aquel evitando atentamente la centralidad de la propia imagen respecto a la producción cultural impresa y privilegiando eventos performativos (teatro y fiestas) como proyección de su forma de entender la fruición de la riqueza cultural del *Regno*[3].

La poliedricidad del oficio que Quevedo desempeña junto al Duque durante ese tiempo le consiente, a la vez, ocuparse de alta política y participar en el ambiente cultural partenopeo durante las temporadas que pasa en la ciudad, como han demostrado sus

---

año 1616 hay que considerarlo doblemente pues pertenece, en rigor, a ambos períodos.

[2] Giambattista Della Porta, *Della celeste fisonomia… Libri sei…,* [a] Bartolomeo Leonardo d'Argensola, 1614.

[3] Significativo a este respecto es la consistente disminución de opúsculos celebrativos durante los años del virreinato de Osuna. Giulio Cesare Capaccio, tan activo en ese campo durante los virreinatos anterior y posterior al de Osuna (en la Nazionale de Nápoles hay conservados quince textos suyos dedicados a eventos celebrativos –aparatos, *orationes,* panegíricos, etc.–) no produce nada de ese género durante los cuatro años del gobierno de Téllez Girón y se aleja de Nápoles precisamente en 1616, aceptando la invitación de Francesco Maria II Della Rovere, duque de Urbino. (Ver Nigro, 1974, p. 378).

más atentos críticos y biógrafos[4]. En el brevísimo paseo entre los libros que se publicaron en Nápoles durante el virreinato de don Pedro Téllez Girón tendremos muy en cuenta cualquier señal que ayude a bosquejar el papel del escritor en la vida intelectual de la capital. No vamos a hallar huellas claras de esa presencia, pero sí un aleteo de temas comunes caros al autor y a algunos de los escritores italianos y españoles que se mueven en la órbita de la corte virreinal. La atención por la historia de España, por sus leyes y por las razones que la asisten en su misión política es quizás la más interesante[5].

[4] Sobre sus contactos con la cultura de la capital (participación en la Accademia degli Oziozi, relación con Basile, etc.), ver Croce, 1949, p. 285 y 1911, pp. 140-42, 150, 153). Martinengo, 1983, pp. 83-84, se apoya en Tarsia cuando afirma que «Quevedo actuaba durante esta época napolitana de su vida tan feliz para él, como un verdadero príncipe-mecenas, aunque siempre, naturalmente, a la sombra de Osuna y con función, por decirlo así, vicaria» y subraya el papel de «animador y, al mismo tiempo celador del medio intelectual» (ver también todo el cap. III). Juárez, 1990, analiza muy articuladamente la actividad cultural de Quevedo en Nápoles relacionando fuentes antiguas y modernas sobre el asunto.

[5] El texto de más envergadura perteneciente a ese género es, seguramente, el siguiente: «PETRI NVÑEZ / DE AVENDAÑO I. C. / DE EXEQUENDIS MANDATIS / REGVM HISPANIAE / QUAE RECTORIBUS CIVITATVM DANTUR, / & in tit.vj lib.iij. Recopilationis (vulgo nuncupatis Capitulos / de Corregidores) continentur. / CVM NIVISSIMIS ACCESSIONIBUS, ET LEGVM / novae Recopilationis adiectione, / OPUS NUNC PRIMVM IN ITALIA EXCVSVM, / Omnibus nedum in Scholis, verùm Iudicibus, & alijs in foro versantibus / apprime vtile, & necessarium. / PRIMA, & SECVNDA PARS. / IN QVIBVS OPTIME, ET ACCVRATE SVBSCRIPTAE / praesertim materiae traduntur, & enucleantur... / Accessit praeterea De Venatione singularis tractatus cum accessionibus. / AD PERILLUSTREM D. / D. FERDINANDUM QUADRA REG. CONS. / NEAPOLI, Ex Typographia Tarquinij Longhi. MDCXX / Sumptibus Stephani Monliverij Bibliopolae Partenopei». Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Napoli 318-M-20 (1 (ver ilustración 1). La carta dedicatoria es de Stephanus Monliverius, que cuidó la edición, a D. Ferdinando Quadrae, Sac. Reg. Consil. Neap. Consiliario Meritissimo. Firmada: Neap. Calend Novemb. MDCXIX.

Se reproduce en castellano la licencia y privilegio dados por Felipe II (Soria, 7 de diciembre 1592) al Dr. Diego Núñez de Avendaño «Oidor en la nuestra Audiencia de la ciudad de Lima, hijo de Pedro Núñez de Avendaño "abogado que fue desta Corte" para que pueda publicar las obras [de este] las cuales eran sobre los capítulos de Corregidores, y los Responsos, tratados, y Dittionario, sobre algunas leyes destos Reynos, y aviso de Cazadores» (pp. s. n. [7-8]).

También se reproduce el texto de los «CAPITVLOS / HECHOS POR EL REY / Y LA REYNA / NUESTROS SEÑORES / LOS QVALES CONTIENEN LAS / cosas que han de guardar y cumplir los Gouer- /nadores, Assistentes, Corregitores [sic], juezes de / residencia, y alcaldes de las ciudades, vil- / las y lugares de sus Reynos y señorios. / Hechos en la muy noble y leal ciu- / dad de Sevilla, a nueve de Iulio, / de mil y quinientos años» (pp. 1-12).

A partir de la página 13 empieza el texto en latín de Núñez de Avendaño (pp. 13-266).

Viene a continuación, con numeración aparte «AVISO / DE CAZADORES / Y CAZA. / ORDENADO POR EL DOCTOR / Pedro Nuñez de Avendaño: Letrado de Don Yñigo Lopez de Mendoza tercero deste / nombre, Duque del Infantado. / CON NUEVAS ADICIONES / EN MADRID, En casa de Pedro Madrigal. / Y EN

Más en concreto, de los seis impresos napolitanos en castellano pertenecientes a ese arco de tiempo conservados en la Vittorio Emanuele III, solo dos están directamente relacionados con el Duque; ambos tienen en común la brevedad (29 y 31 páginas) y la pertenencia al género celebrativo, características que invitan a incluirlos en el ámbito de las relaciones de sucesos[6]; por lo demás, mientras que el primero es testimonio de una fiesta organizada por el duque, el segundo parece responder a la necesidad de incluir en su programa político un modelo fuerte del reciente pasado que traduzca icásticamente la voluntad restauradora que anima al noble andaluz.

Junto a estos concentraremos la atención en un volumen en italiano de mayor envergadura (244 páginas, más los preliminares) editado con cierto lujo, que responde al interés del mercado por la historia contemporánea.

Los tres ven la luz en 1617, detalle que también ayuda a confirmar su función de apoyo a la política del virrey, en un momento en que su peso internacional adquiere una importancia decisiva en el difícil equilibrio europeo, cuando Madrid está valorando ya el alcance de la estrategia del duque, especialmente respecto a Venecia.

Además, los tres impresos adquieren un valor simbólico notable si tenemos en cuenta el ámbito en que nacen, y los tres están animados por una renovada voluntad programática que, en cambio, parece haber faltado en 1616, al llegar Osuna a Nápoles. Dos de ellos cuajan exactamente en el momento en que el virrey se queja de la negativa de la corte a su propuesta de retirarse[7]. En

---

NAPOLES, / impresso de nuevo por Tarquinio Longo, año de 1619. / CON LISENCIA DE SUPERIORES» (ver la ilustración 2).

Reproduce la edición de Alcalá (Brocar, 1543) con gran escrúpulo y en los márgenes añade notas bibliográficas muy completas en latín.

Se incorpora también la epístola comendatoria *Ad lectorem* pero se elimina otra carta en latín de Antonio Caceres Patiecus a Pedro Núñez con que se cierra la edición complutense. Se conserva en cambio el colofón complutense: «Esta presente obra que recopilo sobre la caza el Doctor Pedro Núñez Avendaño, del consejo de don Íñigo López de Mendoza tercero deste nombre duque del Infantado, para documento y aviso de todos los cazadores, y descargo de las conciencias de los príncipes y señores, con sus dudas y decisiones, dellas fue visto y examinado por el reverendo señor licenciado Gaspar de Quiroga Vicario General en la metrópoli de Toledo, y con su licencia impreso la primera vez en la muy noble villa y Universidad de Alcalá de Henares. A dieciocho días del mes de Diciembre, del año de M.D.XLIII. Ahora de nuevo impreso en Napoles, por Tarquinio Longo, en este año de 1620».

Libro importante, cuidadosamente impreso, con una *Summa* de los capítulos de la I y II parte y un índice general de materias.

[6] Ver García de Enterría, 1996, y López Poza, 1999.

[7] Martinengo, 1983, pp. 57-58: «En el mes de octubre [de 1617 surge] la imprevisible y delicada cuestión de la amenaza de Osuna de renunciar a su cargo

fin, cada uno de los tres desempeña un papel bien preciso en el horizonte ideológico que Osuna va bosquejando durante su activísimo primer año de gobierno. Mientras que la función del primero consiste fundamentalmente en la indicación de un modelo general tomado del pasado más reciente, la del segundo se propone la construcción de una imagen mítica del duque, siendo la del tercero la promoción del dogma de la Inmaculada, dogma que patrocinaba con ahínco la casa ducal y que ahora adoptaba también Nápoles, gracias al compromiso formal que los varios órganos del poder del *Regno* van a contraer en defensa del mismo.

II. 1

Destinado a un público vasto[8] es seguramente el primero de los dos opúsculos en castellano que nos interesan; se trata de la *Oración fúnebre* en honor de Felipe II escrita a su muerte por Felipe Filantes y reimpresa por Constantin Vidal, en el Año 1617[9].

Esta repesca, a un año más o menos de la llegada de Osuna a Nápoles, publicada probablemente en septiembre (coincidiendo con el aniversario de la muerte del rey) parece haber dependido de una voluntad política que recupera del inmediato pasado un modelo de virtud y el objeto que contiene la *laus* de dicho modelo, connotando claramente el programa virreinal bajo el signo de la restauración. Interesa recuperar el momento grande del reino del Prudente y se renueva su memoria con la reedición de la *Oración* de Filantes, único texto publicado en español entre la abundantísima literatura funeral que Nápoles dedicó a la muerte del rey[10].

La *Oración* ya había tenido un cierto éxito editorial en 1599, pues la edición de 1617 se funda en la «imprimida en Nápoles por Juan Jacobo Carlin en el Año 1599», mientras que la que se conserva hoy en la Biblioteca Nazionale Vittorio Emanuele III es la

---

de virrey de Nápoles, cuestión que estuvo a punto de comprometer hasta las buenas relaciones entre el mismo Osuna y el duque de Uceda».

[8] Sus modestas características (libro de bolsillo, impreso en papel corriente) lo ponían al alcance de amplias capas de lectores.

[9] Ver la ilustración 3. «ORACION / DE FELIPE FILANTES / DOTOR DE LEYES, / hecha en la muerte del Alto Rey delas Españas / FELIPE / d'este nombre segundo [escudo de España con el toison de oro] / *Imprimida en Napoles, por Iuan Iacobo / Carlin en el Año 1599 /* Y Reimprimida por Constantin Vidal, en el Año 1617». [2], 29 p. 15 cm. Ejemplar de la Biblioteca Nazionale di Napoli 55.A.2 (3.

En el mismo volumen aparece encuadernado «DE GESTIS / MEMORABILIBUS / REGUM HISPANIAE / A PELAGIO PRIMO REGE / usque ad PHILUM III / nunc regnantem / Epitome. / PHILIPPI PHILANTES IURECONSULTI. [escudo de España con el toison de oro] / Neapoli, apud Constantinum Vitalem, 1613»; es una breve reseña de la historia de los reyes de Castilla.

[10] Ver Sánchez García, 2001, pp. 430-31.

edición de Stillola (fuera de la Puerta Real, 1599). Hubo, pues, en origen al menos dos ediciones y la dependencia de la de 1617 de la de Carlin puede explicar algunas de las variantes que se observan entre los dos textos cotejados; la mayoría, sin embargo, dependen de la renovación de la voluntad divulgadora que había animado la operación editorial de Filantes ya en 1599 y que impone ahora la atenta sustitución de voces que resultaban arcaizantes hacia 1617 o de epítetos de héroes (que podían ser desconocidos a los no iniciados en los estudios clásicos) por otros más populares.

Los retoques más interesantes son las adiciones, puesto que son precisamente estas las que denuncian la voluntad política que rige la nueva edición. Me detengo en dos.

El texto de 1617 añade una *enumeratio* de naciones que Felipe gobernó y defendió («Castellanos, Aragoneses, Biscaynos, Portueses [sic], Italianos, Flamengos, Borgoñones, Indianos»), catálogo que hace estallar la alusión genérica a los «pueblos» de la edición quinientina en esa variedad riquísima y universal de las nacionalidades bajo un solo cetro[11].

Más circunstancial y más revelador para nuestro intento, resulta otro pasaje de la edición moderna, cuando, al ilustrar la virtud de la justicia filipina, embute una referencia concreta a la acción solícita de Felipe en los territorios italianos de la corona. Recupera así la imagen del rey burócrata al afirmar que «para el buen gobierno de sus reinos, y estados escribió al Senado de Milán, y al Consejo de Nápoles, que se le hubiera hec[h]o grandísimo servicio si se pudiese hallar alguna manera de despachar las causas y pleitos sin tantas dilaciones»[12].

[11] Texto A (1599): «De aquí tengo yo por cierto que procedía aquella su grande prudencia en señorear tantos reinos y aquel su incomparable saber en gobernar, y defender tantos pueblos, y aquel su maduro, y entero juicio en resolverse así en la paz, como en la guerra» (p. 9).

Texto B (1617): «De aquí tengo yo por cierto que procedía aquella su grande prudencia en señorear tantos reinos, aquel su incomparable saber el gobernar, y defender tantos pueblos, y tantas naciones diferentísimas de ánimos, y costumbres, como Castellanos, Aragoneses, Biscaynos, Portueses [sic], Italianos, Flamengos, Borgoñones, Indianos, y muchas otras diversas gentes; y aquel su maduro, y entero juicio en resolverse así en la paz, como en la guerra» (p. 7).

[12] Texto A: «y que finalmente no según aparecía, sino según la razón juzgasen. Predican la justicia de nuestro rey tantas provincias, tantas ciudades, y tantos lugares tan curiosamente gobernados, y con la justicia tan pacíficamente mantenidos: y todo porque su justicia era verdaderamente como el sol» (p. 10).

Texto B «y que finalmente no juzgasen según la apariencia sino según la razón. Y para el buen gobierno de sus reinos y estados escribió al Senado de Milán, y al Consejo de Nápoles, que se le hubiera hec[h]o grandísimo servicio si se pudiese hallar alguna manera de despachar las causas, y pleitos sin tantas dilaciones. Celebran la justicia de nuestro rey tantas provincias, tantas ciudades» (pp. 8-9).

Este desvelo del viejo Austria por la justicia (primera y más importante entre las virtudes regales ilustradas por Filantes)[13] venía a reforzar con la mejor tradición de gobierno la voluntad justiciera del virrey, que había puesto la renovación del aparato jurídico del *Regno* como primer y principal punto de su política interior.

En efecto, la presencia en la capital de Téllez Girón a partir del 27 de julio de 1616 produjo desde el principio una serie de efectos espectaculares en el campo de la administración de la justicia: «prese le bilance di Astrea», dice Parrino subrayando, desde el principio del capítulo a él dedicado en su *Teatro eroico e politico de' vicerè del Regno di Napoli,* el empeño de Osuna en ese ámbito y exaltando especialmente la «sollecitudine, con la quale volea veder puniti i delitti»[14].

[13] Texto A: «Dejo yo que el rey Felipe fue tan justo, que no movió jamás guerra de su propia voluntad, se no fuese fundada en justa, y legítima causa, como se ha claramente conocido en aquella grande conquista de los reinos de Portugal, y de Navarra: y para no ser aquí fastidioso dejo los otros no igualando en la justicia nuestro rey a Trajano Emperador, sino anteponiéndolo» (p. 11).

Texto B: «Dejo yo, que el rey Felipe fue tan justo, que no movió jamás guerra de su propria voluntad, se no fuese fundada en justa y legítima causa, como se ha claramente conocido en aquella grande conquista de Portugal, reino tan largo, cuyo rey Sebastián peleando en África contra los moros, fue muerto, y así heredó al reino Enrique el Cardenal, el cual después muriendo declaró al rey Felipe por legítimo sucesor. Y para guardar la brevedad, dejo los otros no igualando nuestro rey a Trajano Emperador, sino anteponiéndolo» (p. 10).

[14] Parrino, *Teatro eroico e politico,* I, pp. 334-35: «Prese le bilance d'Astrea, applicossi a proccurare la retta amministrazione della Giustizia, empiendo le cariche vacanti di persone non men dotte, che zelanti del servigio del Re, ed ammonendo tutti, che soddisfacessero con la dovuta attenzione all'obbligazion dell'officio. Anzi per contenere in un medesimo tempo i Ministri, ed i sudditi ne' lor doveri, camminava privatamente, e di giorno, e di notte per la Città, a segno tale che trovandosi i malfattori esposti al gastigo, che veniva spesse volte, quando men se'l pensavano, dato loro, senza processo dal Principe, giovò la punizione di pochi all'emendazione di molti, con somma consolazione de' buoni, e quiete del pubblico. Ed in vero la sollecitudine, con la quale volea veder puniti i delitti, era molto straordinaria; avvegnachè un certo Dottore, che ammazzò la notte d'un Sabato una povera meretrice, con la quale dormiva, fu la mattina seguente decapitato. Un Frate, che uccisse un Nobile dentro una Chiesa, degradato con le solite cerimonie, e consegnato alla Corte secolare, fu impiccato».

Del mismo tono es la dedicatoria al virrey con la que Michele Zapullo abre su Sommario Istorico: «La felice venuta di V. E. al governo di questo Regno, ha portata seco una comune allegrezza corrispondente al grido già sparsovi molto tempo prima: percioche ella per la nobiltà di sangue, per valor nell'armi, e per rettitudine di giuditio, viene ammirata da tutti: e si vede in fatti, che con esattissima providenza ci mantiene la Giustitia, e la Pace: dà timore a' cattivi, e speme a' buoni, castiga gli empi, e bugiardi, & essalta i virtuosi»: «SOMMARIO / ISTORICO / DEL DOTTOR MICHELE / ZAPPULLO NAPOLITANO / OVE PER CELEBRARE I SUCCESSI DI / Gierusalem, di Roma, di Napoli, di Venetia, e dell'Indie, / SI TRATTA DE I REGNI DEL GIAPPONE, / della Cina, dell'Egitto, e della Soria; di Babilonia, di Medi, / di Persi, e di Parthi. / DI TUTTI I POPOLI, CHE FURONO SOGGETTI / all'Impero Romano, & altresi di Saracini, di Turchi,

Por otro lado, ejemplo de esa nueva sensibilidad jurídica representada por el virrey fue el régimen de semilibertad concedido enseguida a Tommaso Campanella[15], asimilable en todo a otro «hito» justiciero de Osuna recogido también por Parrino: «fu immantenente liberato un tal Pensio, ch'era stato ventiquattro anni nelle prigioni, nelle quali trovollo il Duca, quando portossi a visitare personalmente le carceri, affermando che cinque lustri di prigionia aveano purgato qualunque grave delitto»[16].

Si el esfuerzo de renovación del sistema de justicia que Osuna llevó a cabo pasó a la historiografía italiana barroca como uno de sus grandes logros, y si Felipe II fue el modelo del que el virrey echó mano para lanzar ese plan cabe preguntarse hasta qué punto Quevedo pudo influir en la elección de tal modelo; y, aunque la reedición del librito de Filantes no ofrece ningún asidero en ese sentido, los textos quevedianos de los años inmediatamente posteriores a su experiencia partenopea abundan en reflexiones, *laudes,* comentarios sobre el Prudente: la *Continuación* de los *Grandes Anales de quince días* incluye un magnífico retrato suyo[17], la príncipe de *Política de Dios* se abre con una carta a Felipe IV en donde le propone a su abuelo como modelo[18]. Pero su interés por la figura de aquel rey se extiende también, en los años siguientes, al impulso que da a obras ajenas dedicadas a ese tema, como demuestra el elogio que dirigió a Lorenzo Van Der Hamen y León por su obra *Don Felipe el Prudente, segundo de este nombre* (1625), recogido en los preliminares de la misma, en donde alaba el método del historiador y afirma que «el estudio se ha logrado con la elección del mejor hombre, del más prudente príncipe, del más atinado seso que examinaron la prosperidad y la grandeza, el odio y la envidia, con el ocio sospechoso de la paz y la confusión de la guerra»[19].

---

e di Tartari. / [...] IN NAPOLI, / Nella Stampa di Costantino Vitale, MDCXVI». Ejemplar de la B. N. de Nápoles B. Branc. 115.C.65.

[15] Campanella mantuvo una entrevista con Osuna a los pocos días de la llegada de este a Nápoles, cuando el recién llegado virrey residía todavía en Posillipo; a raíz de este encuentro fue trasladado desde la dura cárcel del Castillo de San Telmo a un alojamiento mucho más cómodo en Castel Nuovo pero en noviembre, durante una audiencia que Téllez Girón le concede, el dominico le pide la libertad y Osuna lo devuelve a San Telmo. A finales de abril de 1618 vuelve a ser trasladado a Castel Nuovo y mantiene continuos coloquios con el virrey; a partir de esa fecha recibe visitas, da clases, trabaja en la continua revisión de sus propias obras (Firpo, 1974, pp. 386-87).

[16] Parrino, *Teatro eroico e politico,* p. 335.

[17] Quevedo, *Obras Completas. Obras en prosa,* pp. 759-60. Sobre este retrato ver Vivar, 2002, pp. 124-25.

[18] Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa,* p. 529: «Mucha imitación os ofrece Felipe II, si quisiéredes militar con el seso, y que valga por ejército en unas partes vuestro miedo y en otras vuestra providencia».

[19] Y más adelante, ver Quevedo, *Juicios, prólogos y elogios a libros ajenos,* en *Obras Completas. Obras en prosa,* p. 460: «las acciones suyas nacieron en todo suceso con ponderación; su talento, retirado y combatido de inquietudes domésti-

La Nápoles de 1617, centro de producción ideológica de la corona de España en Italia, no contaba con un Van Der Hamen pero Filantes (profesor de Instituciones Imperiales en la Universidad de Nápoles[20], y escritor comprometido en la construcción de un horizonte cultural hispánico en el *Regno*)[21], proporcionaba un texto que, convenientemente retocado, ejercitaba la misma función.

Si en 1599 la *Oración* había constituído el texto commemorativo del luto de difusión más amplia (dos ediciones) por su carácter divulgativo y, a la vez, oficial (puesto que estaba escrito en español y respaldado por el gobierno virreinal), estas connotaciones seguían siendo válidas al ser propuesto de nuevo en 1617 pues mantenía su carácter oficial incluso en el campo iconográfico, gracias al escudo real que domina la portada.

II.2

La segunda obra que nos interesa es el volumen de Francesco Lanario *Le guerre di Fiandra breuemente narrate*[22], cuya primera edición había salido en Amberes en 1615 en italiano, y que, tras otra edición milanesa[23], veía la luz en noviembre de 1617 en Nápoles «con l'aggiunta de i successi dell'illustriss. et eccellentiss. sig. D. Pietro Girone, Duca d'Ossuna, vicerè e Capitan Generale di questo Regno» y con dedicatoria de Lanario al primogénito del Duque, el marqués de Peñafiel[24].

---

cas, y sitiado de desabrimientos de la edad, valía por ejércitos; era su semblante ejecutivo, y su silencio elocuente, y su paz belicosa».

[20] Ver noticias y bibliografía en Simón Díaz, 1982, p. 262.

[21] Ver ilustraciones 4 y 5.

[22] Ver ilustraciones 6 y 7. «LE GUERRE / DI FIANDRA / Breuemente narrate / DA DON FRANCESCO LANARIO / caualiero dell'habito di Calatraua, e del / Consiglio di Guerra di Sua Maestà / cattolica ne' Paesi Bassi. / Con l'Aggiunta de i successi / DELL'ILLUSTRISS. ET ECCELL. SIG. / D. PIETRO GIRONE / DUCA D'OSSUNA / vicerè, e Capitan Generale in questo Regno. IN NAPOLI, / per Gio. Domenico Roncagliolo. 1617». [12], 232 pp. 20 cm. El ejemplar utilizado de la Biblioteca Nazionale di Napoli LV.E. 45 procede de la Biblioteca Reale (Sello y signatura en el lomo D 59).

[23] *Le guerre di Fiandra brevemente narrate,* Anversa, Apud Hieronimum Verdusium, 1615; *Le guerre di Fiandra brevemente narrate,* Milano, Gio. Battista Bidelli, 1616. Para la edición española habrá que esperar a 1623: *Las guerras de Flandes, desde el año mil y quinientos y cincuenta y nueve hasta el de seiscientos y nueve,* Madrid, Luis Sánchez 1623. Dedicatoria A D. Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares. Ver Simón Díaz, 1982, pp. 625-27. Entre las ediciones italianas Simón Díaz no recoge la nuestra. Sobre la figura de Lanario ver también *Enciclopedia Universal Ilustrada,* s. a., vol. 29, p. 532.

[24] «All'Illustrissimo, & Eccellentissimo Sig. Don Giovanni Teglies Girone Marchese De Pegnafiel, e mio Signore. Mi persuado che facilmente sarò stato incolpato da V. E. che nella mia breue narratione delle Guerre di Fiandra non habbia posto le gloriose, & esemplari attioni del Duca suo Padre, e mio Signore. Perciò Supplico V. E. voglia credere che il tutto sia derivato dal non haverne havuto sino adesso particulare, & distinta relatione. Hora dopo molte fatiche con

La síntesis de Lanario, merecedora del éxito editorial que tuvo, presenta, con prosa elegante y clara, una descripción ponderada de los principales episodios de la contienda de los Países Bajos desde 1559 a 1607, con precisas referencias a los protagonistas de las mismas. Lanario tenía autoridad como historiador verdaderamente informado pues había sido Capitán de Caballería en Flandes y era miembro del Consejo de Guerra de los Países Bajos. Por otra parte aquella estructura textual va a consentir, en la edición napolitana del 1617, la inclusión de los casos heroicos protagonizados por Osuna sin consecuencias estridentes para el equilibrio de la materia discursiva.

Las hazañas del Duque se introducen en los últimos capítulos del libro, a partir de 1602, cuando bajo el gobierno del Archiduque Alberto, llega «nei Paesi bassi Don Pietro Girone Duca D'Ossuna, uno dei maggiori Grandi di Spagna, il quale senza niun riguardo della eminente qualità sua, con lo deuotissimo essempio di singular prontezza nel seruitio del suo rè volse assentar piazza come Soldato ordinario da quattro scudi il mese in una Compagnia di fantaria Spagnola, & seruì in quella maniera sino alla fine d'Ottobre di quest'anno»[25].

Al Duque «no le duelen prendas» y, en efecto esa vocación a mezclarse con el pueblo (y a apoyarse en él políticamente) aparece ya como uno de los rasgos que caracterizan toda su carrera militar en Flandes, en donde lo vemos servir de rehén a los soldados amotinados y convertirse en su portavoz en más de una oca-

---

l'istesso stile c'ho tenuto nell'opera l'espongo al giuditio del mondo per sodisfare in parte alla servitù che professo di tenere con l'Eccellentiss. Sig. Duca d'Ossuna, e per riverire, e conoscere V. E. per mio hereditario padrone, al qual ardisco dedicare quest'ultima impressione sicuro che verrà difesa, & illustrata dalla sua grandezza, e prudenza, & à finche meriteuolmente gli'Heroici successi di suo Padre non solo siano imitati da V. E. ma ammirati da i Signori di cotesti felicissimi Regni di Spagna, anzi di tutta Europa, e con la dovuta osservanza le fò humilmente riverenza da Napoli a 27. Di Novembre 1617».

Illustriss. E Eccellentiss. Sig. Di V. E. Obligatiss. E deuotiss. Servitore Don Francesco Lanario» (fol. *a*-Al).

Después de la reproducción de la Epístola al lector de la primera edición añade Lanario otra titulada «Al Lettore Aggiunta»: «Le molte, e diuerse relationi, che mi faceuano de' memorabili progressi che fece il Duca d'Ossuna in cinque anni di residenza ne' Paesi bassi, & il non hauerne hauuto quel tempo destinta, e certa notitia, è stata cagione che non te l'habbia rappresentati nella mia breue narratione delle guerre di Fiandra stampata in Anversa à 28 d'Agosto dell'anno 1615. E l'essere stato occupato nel gouerno della Prouincia di Terra d'Otranto ha ritardato quest'ultima impressione nella quale non posso negare di non hauerci trauagliato per essersi stampata più volte in molte Città d'Italia, perloche è stato necessario ch'io mirassi molto bene, che la verità dell'Istoria non ti venisse raportata con qualche velo d'adulatione, ò di falsità» (fol. Al 6-7).

[25] Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, p. 198.

sión[26]. Es ahí donde se forja el héroe, que derrocha siempre valor[27], que domina como nadie los secretos de la caballería[28] y que

[26] Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, p. 202: «Anno 1602 [...] Per reprimere le scorrerie, che in varie parti andavano facendo gli ammutinati [en Hostrat], fu notabile, e di grandissimo beneficio l'opera, che con sommo valore interpose il Duca d'Ossuna, il quale comandaua due compagnie di Caualli». Ver también Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, pp. 206-208: «Anno 1604 [...] Ne i primi giorni dell'assedio dell'Esclusa gli ammutinati, che stantiavano in Grave fecero grandissimi danni con le scorrerie in Brabante, e in Enau. Ma finalmente conclusero accordo con l'Arciduca, & hebbero per stanza la Città de Ruremonda, finche fossero pagati. Per ostaggi diede loro S. A. il Duca d'Ossuna, il Conte di Fontenoi, & Don Alfonso d'Aualos. Di questo accordo fù principal mediatore il detto Duca d'Ossuna, che di questa negotiatione hebbe particolar ordine dalla Sereniss. Infanta, e vi hebbero anco parti gli officij del vescouo di Ruremonda, e del Conte Hermano di Berg. Al medesimo Duca fù dato il carico di condurre gli ammutinati da Graue a Ruremonda, nella quale Città essi Girone fù vicinissimo à essere ammazzato da loro, perciòche dalli inditij di certa lettera essendosi eglino insospettiti, che non fossero per mantenersi loro le cose promesse, volsero parlar co'l Duca da una fenestra della casa, nella quale lo teneuano come priggione, & affacciarsi, che egli fece, gli spararono contra grandissimo numero d'archibugiate, una delle quali diede nello stipite della fenestra, dove il Duca haueva appoggiata la testa, in modo che dalle scheggie della pietra ne rimase malamente percosso nella guancia destra, con graue dolore per l'enfiaggione, che gli sopravenne, e fù miracolo che non rimanesse morto in quell'accidente. Mà mentre durò il suspetto, e'l furore de gli ammutinati; corse il Duca altri pericoli nella vita, & in particolare si scoperse, che essi trattavano di condurlo in Olanda, e metterlo in potere dei ribelli. Vscì al fine di Ruremonda il Duca in certa occasione. Sincerati poi gli animi degli Ammutinati, fù il Duca d'Ossuna mandato novamente à loro dall' Arciduca, perché si conducesse al soccorso dell'esclusa, conforme all'accordo fatto da loro con S.A. andarono sotto l'Esclusa in numero di circa 2000 fanti, & nove compagnie di cavalli, e guidati dal Duca per ordine di S. A. seguitarono il marchese Spinola, che con altra gente andò nell'Isola di Cassand per disfare certe fortificazioni del nemico. Al ritorno da Cassand il Duca, rimasto di retroguardia con gli ammutinati, fece una gagliarda incalza dei nemici per più di due leghe».

[27] Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, pp. 200-201: «Arciduca Alberto. Anno 1602 [...] Era andato continuando à far diuersi molto vtili servitij il Duca d'Ossuna con le due compagnie di Cavalli, che havea à suo carico. Mà hauendo egli per certi respetti voluto lasciarle il marzo di quest' anno se ne passò incontinente à trauagliar con l'altri all'assedio d'Ostende, nel qual luogo senza alcun risparmio della propria persona, volse molto spesso trovarsi à molte delle più pericolose fattioni, acquistandosi à questo modo ogni dì maggiormente il nome d'intrepido, e valoroso». También Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, p. 205: «Anno 1604 [...] Tra quelli che s'oppossero à Mauritio, mentre egli metteua piede nell'isola di Cassand, fu molto segnalata l'opera del' Duca d'Ossuna, il quale trouandosi una mattina impegnato molto innanzi nel conoscere il disimbarco de i nemici, corse manifesto pericolo della vita, essendogli rimasto malamente ferito il cauallo da una grandine di moschettate, che contro di lui spararono i ribelli».

También Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, p. 208: «Non minor prudenza, e valore mostrò il duca d'Ossuna nell'esseguire un altro ordine dell'Arciduca, che fù di pigliare, e defendere certo posto di grandissima importanza sotto l'Esclusa molto vicino à i quartieri del nemico, in modo che tanto di notte quanto di giorno bisognava star continuamente à gran pericolo con l'armi in mano. Mà in effetto non vi fù cosa che bastasse à conservar l'Esclusa, come si è

renueva año tras año su compromiso personal con la causa católica, sin esperar cargos oficiales[29].

Esta tensión virtuosa del Duque convive con una aguda y desencantada conciencia del valor del dinero para facilitar acuerdos, acallar motines y, en suma, conseguir el fin que se propone con la ayuda de su extraordinaria prodigalidad; y que tal *praxis* era considerada digna de alabanza lo demuestra su inclusión en el breve panegírico con que se cierra esta especie de hoja de servicios que constituye la relación:

> Non molto doppo [di essere partito per l'Italia il Conte Guido di S. Giorgio] s'incaminò di ritorno in Spagna il Duca d'Ossuna vedendo già incaminata la negotiatione della tregua, e cessate l'occasioni di trauagliare in guerra con la suspensione d'armi, che s'era di già conclusa. Lasciò in Fiandra un concetto honorevolissimo della sua persona, così di prudenza, e di militare intrepidezza, come di magnanimità, & splendore, havendo in quei pochi anni della sua residenza ne i Paesi bassi fatto una spesa di più di ducento quaranta mila scudi. Oltre al soldo, che egli haveva di 500 scudi il mese, e la maggior parte d'essi spese in dar liberamente à soldati, & in particulare

---

acennato di sopra». Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, p. 216: «Anno 1605 [...] In questo rincontro di Mullen si segnalò in più modi il Duca d'Ossuna. Egli fù autore che con la sua gente, che sopravenne dal campo cattolico si mandassero innanzi per una strada coperta sei tamburri à cavallo battendo la marciata, affine de sgomentare i nemici, e poi alla loro retirata si spinse tanto inanzi per incalzarli, che gli fu ferito d'una moschettata il Cavallo, & egli resto di maniera impegnato tra di loro, che fù in manifesto pericolo d'essere tagliato a pezzi».

[28] Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, p. 202: «Anno 1603 [...] Il Duca d'Ossuna, che volentieri incontraua ogni occasione di faticare, volse trouarsi co'l Conte Federico sotto Hostrat, doue assistendo spesso alle trincere, s'espose à grandissimi pericoli. Mà nella ritirata, che si fece da detto luogo egli co'l suo accorgimento, e buon giuditio fù cagione che si conseruasse il terzo Spagnuolo di Simone Antunez, che era di retroguardia, hauendo procurato che la caualleria, Cattolica, la qual marciaua vn poco al largo, andasse opportunamente à sostener l'impeto, con che la caualleria nemica si moueua contro i detti Spagnoli».

[29] Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, p. 215: «Anno 1605 [...] Haveva il Duca d'Ossuna voluto anche quest'anno seguitar l'essercito in campagna, e benche andasse come venturiero, non di meno s'era sempre trovato fra i primi, e nelle più pericolose fattioni alla presa di Vachtendonch, e a quella di Linghen, e d'Oldenfel, accrescendo sempre l'opinione, che s'era conceputa del suo non ordinario valore». También Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, p. 223: «Anno 1606 [...] Non haveva il Duca d'Ossuna voluto stare otioso, ne anche la Campagna di quest'anno, ma essendo egli uscito Venturiero con l'esercito cattolico, s'era trovato alle prese di Lochem, e di Grol, e poi à quella di Remberg, dove non stimando pericolo d'alcuna forte rimase ferito malamente nella testa, che ne fù à pericolo di morte».

à gli officiali, e capi de i Mottini per facilitare come hà fatto più volte l'accomodamento di essi[30].

Mérito eminente, si Quevedo, en el primero de los epitafios en honor del Duque recogidos en el *Parnaso,* no deja de citarlo en el segundo cuarteto:

> Su nombre solo fue vitoria en cuanto
> reina la luna en el mayor turbante;
> pacificó motines en Brabante
> que su grandeza sola pudo tanto[31].

En fin, la labor de taracea de Lanario en la edición napolitana de *Le guerre di Fiandra* incluye con fuerza la figura del ursino construida sobre la tópica clásica del héroe, a partir de la pareja de semas *sapientia / fortitudo* de la que dependen las primeras cualidades ilustradas (*Honore, prudenza, militare intrepidezza*) mientras que las siguientes (*magnanimità, esplendore, singulari talenti*) completan el medallón con marcas más individualizadoras; las unas y las otras componen el *cursus honorum* del Duque durante los siete años de campaña en Flandes, y todas ellas informarán también de su acción durante los nueve años de gobierno en Italia. Cuando en diciembre de 1617 aparece el libro en Nápoles, los defectos acovachados en esas mismas cualidades todavía están latentes y el panegírico del virrey cumple perfectamente su función: difundir entre un público italiano medianamente culto su papel en la gran historia europea.

II.3

También de notable interés desde un punto de vista ideológico es el segundo opúsculo que nos interesa, perteneciente a otro de los ámbitos a los que el Duque dedicó una atención muy especial: el fomento del clima celebrativo en la capital, clima que ya había avivado brillantemente el Conde de Lemos y que tiende ahora a hacerse más totalizador, o, como quieren otros, más populístico, si Parrino comenta:

> Crebbe verso del Vicerè l'universale benevolenza, per la moltitudine delle feste, conviti, giostre, danze, tornei, ed altri esercizi cavallereschi,

[30] Y termina Lanario, *Le guerre di Fiandra breuemente narrate,* 1617, p. 230: «Ma le attioni di questo grande, e veramente degnissimo Signore non si potrebbono mai esprimere con laudi proportionate à i suoi singulari talenti, de i quali egli è dotato».

[31] «Inscripción en el túmulo de D. Pedro Girón, Duque de Osuna, Virrey y Capitán General de las dos Sicilias» (*Parnaso,* 153, b). Quevedo, *Poesía original completa,* núm. 242.

> che continuamente promoveva, ed ordinava, anche a sue proprie spese, con tanta magnificenza, che agguagliava per non dire, che superava quella degli antichi romani[32].

Se trata en este caso de una celebración «a lo divino» que si por una parte continúa una tradición consolidada en España y en los territorios de la corona y promocionada desde principios del siglo XVII especialmente por Sevilla[33], por otra presenta un tema relativamente novedoso en ámbito partenopeo y destinado a grandes triunfos a lo largo de todo el siglo. El impreso que conserva su memoria es el *Sermon predicado... en la Solennissima Fiesta que el Duque de Osuna virrey de Napoles, [...] hizo a la Inmaculada Conception*[34].

Del acontecimiento también Parrino nos ha dejado un magnífico testimonio cuando, alabando la magnanimidad y la esplendidez del Duque, dice:

> Né questa magnificenza praticavasi solamente dal Duca nelle feste profane, ma anche nelle sagre, e spirituali, e particolarmente in quella dell' Immacolata Concezion della Vergine, sempre difesa dalla pietà della nazione Spagnuola; della quale essendo devotissimo il Vicerè, solennizzola nella Chiesa di S. Lorenzo de' PP. Conventuali di San Francesco, e poscia in quella della Casa Professa de' PP. Della Compagnia di Gesù, con pompa straordinaria di Cappelle Reali da lui tenute nelle medesime Chiese, e di squadroni di fanteria, e cavalleria, d'apparati sontuosi per tutta la Città, e d'una bellissima processione del Clero secolare e Regolare, per la quale somministrò diecemila libbre di cera, ed altretante migliaja di scudi dalla sua propria borsa, per supplire alla grandezza di questa spesa[35].

El texto predicado y publicado por Miraval recoge, pues, apenas una parte de esa enorme maquinaria festiva –la parte exquisitamente retórico-literaria del evento– y se divide en una primera

[32] Parrino, *Teatro eroico e politico,* p. 336; no deja de señalar Parrino que esta propensión tiene recaídas importantes desde el punto de vista económico; ver también este mismo autor sobre su afición a lanzar monedas al *popolino;* ver además Juárez, 1990, pp. 57-61. Zazzera, *Giornali,* fols. 2v, 16r, 27v y ss., también parangona los gustos del virrey con los de los césares romanos.

[33] Sobre el estado de la cuestión, Cordón, 1999. De indispensable consulta es Civil, 1996.

[34] Ver ilustración 8. «SERMON PREDICADO / POR EL DOCTOR / PEDRO DE MIRAVAL AYLLON / en la Solennissima Fiesta que el / EXCELENTISSIMO SEÑOR / DON PEDRO GIRON / DUQUE DE OSSUNA / virrey de Napoles, Cavallero del insigne Tuson de oro, hizo / a la Inmaculada CONCEPTION de la Virgen San- / ctissima nuestra Señora, en la casa profesa de la Com- / pañia de IESUS de la dicha Ciudad de Napo- / les, en presençia de Su Excelencia / este Año de 1617 / AVE SINE ORIGINALI CONCEPTA / En Napoles, por Iuan Domingo Rocallolo. 1617». 31 pp. 19 cm. Ejemplar de la B. N. de Nápoles 74. F. 38 (11.

[35] Parrino, *Teatro eroico e politico,* pp. 336-37.

sección donde se hace un parangón muy docto entre Judith y la Virgen, con abundantes citas en latín de autores cristianos[36], y una segunda dedicada a ilustrar la devoción que la casa de Osuna ha tenido siempre a la Inmaculada defendiendo el dogma y enseñándolo en su Universidad, antes de que otras más ilustres (París, Alcalá) hayan seguido su ejemplo.

La apoteosis de María incluye así la apoteosis de la casa ducal de Osuna, fundadora de aquella Universidad; esta a su vez representa en el sistema universitario el mismo papel que la orden seráfica en el sistema monástico; finalmente la Compañía de Jesús tiene dentro de este último idéntica función que París y Alcalá: dar prestigio y solidez teórica a la actividad promotora de aquellas[37].

En este cuadro de correspondencias y geminaciones, la exaltación que el *Sermón* de Miraval hace al voto y juramento del rey Felipe III y de España entera a la Inmaculada, se desdobla en el *Teatro* de Parrino referido al virrey y a Nápoles:

[36] Santiago Apóstol, Flavio Dextro, San Juan Crisóstomo, Vicente Ferrer, San Anselmo, San Bernardo, San Buenaventura, San Bernardino de Siena, San Agustín, San Isidoro, San Ildefonso, entre otros.

[37] Miravall Ayllón, *Sermón predicado,* pp. 16-17: «en todas suertes de gentes los sagrados Pontífices siempre han dado testimonio de su limpieza, los reyes, y dejando los emperadores griegos bastan los de nuestra España don Juan, don Martín, reyes de Aragón, y nuestro cristianísimo Filippo a quien el gobierno de tan anchos, y extendidos reinos no ha estorbado salir a la defensa desta causa honrándose más de que le llamen defensor de la Concepción Inmaculada, que monarca del mundo, los cardenales, los prelados, las universidades todas, y las mas ilustres dellas con voto, y juramento de defender esta verdad, como la de París, y estos días lo ha hecho en España la de Alcalá de Henares, que en Teología sagrada es la primera del mundo, y no se debe menor lugar a la insigne Universidad de Osuna por haber sido primera en tiempo pues desde que la fundó el Exc. señor don Juan Téllez Girón en quien no solo se halló sangre verdaderamente real, y generosa, santidad más ilustre y generosa que la sangre sino letras, y conoscidos estudios de Teología sagrada pues la supo para poderla enseñar quiso que todos los que en ella enseñasen, y se graduasen jurasen primero tener, y defender la pura, y limpia Concepción de nuestra Señora la Virgen Santísima, de la cual su antiquísima casa había sido devotisíma. Esto mismo hacen otras muchas universidades, que no es opinión de vulgo, como dice la soberbia pues las religiones bien se ve como todas siguen esta doctrina, aunque a la religión seráfica se le debe en esto la primacía, porque fue la primera que salió a la defensa en tiempo de aquel olvido ahora parece, que ha traído Jesús a la Iglesia esta su compañía, como de refresco llena de soldados tan valientes, que con sus plumas como con fuertes lanzas, y con la espada de la sagrada escriptura han salido a la defensa desta causa pero con la modestia y humildad que suelen escribiendo libros, cuestiones *quod liberos* tratados, y sermones en defensa desta verdad todos tan llenos de erudición como de espíritu, que gran acuerdo del excelentisímo señor duque don Pedro haber dado título a esta casa de la Concepción, y haber traído la Concepción Inmaculada a quien tan bien la sabe honrar, y defender; ¿quién mira hoy esta Iglesia que no le parezca un cielo? ¿Quién pone los ojos en las joyas ricas y preciosas telas que la adornan, que mirando la traza y orden de su compostura no haya de decir *materiam superabat opus*?».

> E per suggellare con atto autentico questo trionfo della Regina del Cielo, giurò pubblicamente fra le solennità della Messa, siccome fecero tutt' i Ministri, Titolati, Cavalieri, e Professori pubblici delle Scienze di questa Università, di tener per fermo, essere stata la Gran Madre di Dio conceputa senza macchia di peccato originale[38].

La hispanización del mundo oficial napolitano queda consagrada en esta fiesta de Iglesia dirigida por Osuna y por él presidida. Metadiscurso o ámbito saturado de dogma, la fiesta representa la confirmación visiva del verticalismo institucional[39] realizada ahora en una celebración que consagra Nápoles a la milicia concepcionista. La peculiar acción política del virrey se despliega en este caso dentro del espacio urbano de la capital con una acción festiva compleja destinada a configurar el imaginario religioso del *Regno* siguiendo el modelo recién acuñado en su Andalucía natal. Se renueva así la inclusión del territorio italiano meridional en el universo simbólico caracterizador de la corona de España, coincidiendo con el momento en que los esfuerzos realizados por Felipe III para que la Santa Sede definiera dogmáticamente el misterio encontraban en Paulo V una atención parcialmente favorable[40].

III.

Durante este invierno de 1617 Quevedo está en Madrid y no volverá a Nápoles hasta el otoño de 1618[41]. Si, a su vuelta, supo de estas actividades performativas y editoriales promocionadas desde el gobierno del *Regno* es legítimo pensar que aprobaría la sagacidad de los que habían gestionado las publicaciones civiles recuperando textos ya editados y elaborando su resemantización. Por otro lado, el carácter de esta breve producción respondía perfectamente a una de las principales peculiaridades de la imprenta del XVII, tan preocupada —en los países católicos, especialmente— por la difusión de noticias de actualidad[42], tendencia además seguida por Quevedo a lo largo de toda su actividad de escritor.

Los libros publicados en Nápoles en esos años que más le interesarían serían seguramente otros: la edición anotada de las *Rime* del Bembo que Giovan Battista Basile fue elaborando y dando a luz entre 1616 y 1618[43], la ridiculosa *Vita di Mecenate* de Cesare

[38] Parrino, *Teatro eroico e politico,* p. 337.
[39] Ver Rodríguez de la Flor, 2002, p. 163.
[40] Ver Jiménez Barrientos y Ruiz Lara, 1992, p. 21.
[41] Juárez, 1990, p. 62.
[42] Barberi, 1984, p. 515.
[43] En el ejemplar que he utilizado (Biblioteca Nazionale di Napoli, Sig. XXXVIII.1.38) ese carácter de reflexión crítico-filológica de la edición de Basile se refuerza gracias al orden en que han sido encuadernadas las varias partes pues

Caporali que había salido en el verano de 1616[44], los *Arcana* de Duns Escoto[45], las obras del tacitista Fabio Frezza, duque de Castro y caballero calatravo[46], la *Summa ethicae sive introductio in Aris-*

---

se ha dado preminencia a la última publicada: «OSSERVATIONI / INTORNO ALLE RIME / DEL BEMBO, E DEL CASA. / CON LA TAVOLA DELLE DESINENZE / delle Rime, & con la varietà de' testi nelle / Rime del Bembo. / DI / GIO: BATTISTA BASILE / Cavaliero, Conte Palatino. / ET GENTILHUOMO DELL'ALTEZZA / di Mantova. / NELL'ACCADEMIA / de gli stravaganti di Creti / ET DE GLI OTIOSI DI NAPOLI / IL PIGRO. / IN NAPOLI / Nella Stamperia di Constantino Vitale. MDCXVIII / CON LICENZA DE' SUPERIORI». pp. 1-512, [3]. Esta parte es un diccionario del léxico y de la gramática poéticos de ambos autores, con los lugares donde se hallan.

Sigue el frontispicio de la obra bembiana: «RIME / DI / M. PIETRO BEMBO / DE GLI ERRORI / DI TUTTE L'ALTRE / IMPRESSIONI / PURGATE. / Aggiuntovi l'osservationi, la varietà de' testi, e la tavola di tutte le desinenze / delle Rime. / DAL CAVALIER / GIO. BATTISTA BASILE / NELL'ACCADEMIA DE GLI STRAVAGANTI DI CRETI, / E DE GLI OTIOSI DI NAPOLI / IL PIGRO. / In Napoli, Per Costantino Vitale, MDCXVI».

Quevedo cita a Bembo en la carta «A los que leerán» que antecede las *Obras del bachiller Francisco de la Torre,* en *Obras Completas. Obras en prosa,* pp. 473-74. Sobre sus relaciones con Basile ver el resumen del estado de la cuestión en Juárez, 1990, pp. 65-66, que recoge las opiniones de Croce y de Ferdinando Russo.

[44] «VITA DI / MECENATE / DI / CESARE CAPORALI / nell'Academia de gl'Insensa /ti di Perugia. / DETTO/ LO STEMPERATO / Di nuovo ristampata, e da molti er- / rori espurgata. / In Napoli, Per Costantino Vitale MDCVI». La dedicatoria a Ferrante Valverde lleva la fecha «10 di giugno 1616». Ejemplar de la B. N. de Nápoles 222.a.47. Existen varias ediciones anteriores (Venezia, Ciotti, 1604 y 1608).

[45] «ARCANA / FERE OMNIA, / TVM THEOLOGICAE, TVM PHILOSOPHIAE / QVAESTIONES DISPVTATAE. / Ac ultime voluntates subtilissimi Principis Fr. Ioannis / Duns Scoti Ordinis Minorum. / AR. P. FR. LAVRENTIO EX FASANORVM / Neapolitana Familia, Cognomento Viola, Ordinis Mi- / norum Observantiae, Provinciae Neapolis, / in unum collecta, & dilucidata. / AD ILLUSTRISS. AC REVERENDISS. D. / D. FABRITIVM VERALLVM / S.R.E. CARD. AMPLISSIMVM / Et totius Religionis de observantia D. Seraphici Francisci / Protectorem Vigilantissimum. / NEAPOLI. Ex Typographia Tarquinij Longi. M.DC.XVIII/ SVPERIORVM PERMISSV». Ejemplar de la B. N. de Nápoles 10.C.8. Sello de la Biblioteca Reale.

[46] «DISCORSI / POLITICI ET MILITARI / Sopra varij luochi di diversi / Scrittori gravi / DI FABIO FREZZA / CAVALIERE NAPOL. / Dedicati al Sereniss. Sig. / PRENCIPE D'URBINO / In Napoli appresso Tarquinio Longo / Con Licentia de Superiori 1616». La carta dedicatoria está firmada en «Napoli primo dicembre 1616». Contiene veinte discursos de temas humanistas sobre acciones de Tiberio, Alejandro Magno, Galba, Artavasde, rey de Armenia, Aristodemo, tirano de Cuma etc. Ejemplar de la B. N. de Nápoles B. Branc. 21 h 19.

«MASSIME, / REGOLE, ET PRECETTI / Di Stato, & di Guerra, / Cavati da i Libri degli Annali, & dell'Istorie, & dal- / la Vita di Giulio Agricola, / di Cornelio Tacito. / Da i Panegirici di Plinio Secondo à Traiano. / Di Latino Pacato a Theodosio./ Et d'altri Autori ad altri Prencipi, / PER FABIO FREZZA. / Con Aggiunta d'altre Massime, Regole, & Precetti, / di Stato, & di Guerra, / Cavati da Velleio Patercolo, & da Q. Curtio, / per lo stesso. / Co i luochi di tutti gli Autori, da lui segnati nel margine. / Al Sereniss. & potentiss. / D. PHILIPPO, PRENCIPE / Di Spagna & dell'Indie. / IN NAPOLI, Per Tarquinio Longo. MDCXVI / Ad istanza di

totelis del jesuita Pavone[47], los *Carminum libri quinque* del también jesuita Pulcarello[48], o el *Compendio della vita di Torquato Tasso,* amorosamente escrito por Giovan Battista Manso[49].

Estos y otros estarían a su alcance con toda comodidad, si los libreros respetaban la pragmática promulgada por Osuna ordenando «che gli Stampatori dovessero per servigio de' Ministri, a' quali spettano, ritenersi venti volumi di tutt'i libri, che imprimono, e quelli consegnare al Cancelliere deputato»[50]. La relación del Duque con el mundo del libro se resuelve así en términos concretos y ordenadores, de acuerdo con el talante que preside su acción gobernadora; su autoridad de legislador prevalece sobre cualquier prurito de protagonismo en el ámbito de las letras partenopeas.

Giovan Ruardo, all'Insegna del Compasso. / Con licenza de' Superiori». Ejemplar de la B. N. De Nápoles XVIII A 1. Sello de la Biblioteca Reale. El «Secondo avvertimento Al Lettore» habla de una edición anterior, sin añadir nada más.

[47] «SVMMA / ETHICAE. / sive / INTRODUCTIO IN ARISTOTELIS, / ET THEOLOGORUM / Doctrinam moralem. / CUM QUATUOR INDICIBUS, Uno Propositionum in libri initio; alio / Aristotelico, thertio Thomistico, / quarto Rerum, in fine. / Auctore Francisco Pavonio Catacensi Theologo / Societatis IESU. / NEAPOLI, Ex tipographia Tarquinij Longi, 1617. / Superiorum licentia». Ejemplar de la B. N. Nápoles XXV B 31. Sello de la Biblioteca Reale.

[48] «CONSTANTII / PVLCHARELLII / A MASSA LUBRENSI / E SOCIETATE / IESV / CARMINUM / LIBRI QUINQUE / His adiecti Dialogus De Vitjis Senectutis, Et, Homericae / Iliadis libri duo è / graeco in latinum conversi / Neapoli apud Tarquinio Longum / Anno 1618». Ejemplar de la B. N. de Nápoles 39 C 33. Lleva el sello de la Biblioteca Reale.

[49] «COMPENDIO / DELLA VITA / DI / TORQUATO TASSO / SCRITTA / DA / GIO. BATTISTA MANSO. / IN NAPOLI, / Nella Stamparia di Gio. Domenico Roncagliolo 1619. / CON LICENZA DE' SUPERIORI». Ejemplar de la B. N. de Nápoles B.Branc. 139 E 26(6. De los vestigios de la biblioteca de Quevedo (Ver Martinengo, 1983) afloran otros textos que tenían mucho que ver con la imprenta napolitana anterior a los años que nos ocupan y que el escritor pudo conseguir durante su estancia en Nápoles: *Le lagrime di San Pietro* de Tansillo, editado en 1580, tan popular durante la etapa de Lemos que dio lugar a la traducción de Fray Damián Álvarez (Napoles, Roncallolo, 1613) o el *De humana phisiognomia* de Giambattista della Porta, publicado en Nápoles en 1602 (Longo).

[50] Parrino, *Teatro eroico e politico,* p. 355.

Bibliografía

Barberi, F., «Introduzione alla tipografia italiana del Seicento», *Accademie e Biblioteche d'Italia,* 52, 6, 1984, pp. 507-26.

Basile, G. B., *Osservationi intorno alle Rime del Bembo, e del Casa. Con la tavola delle desinenze delle Rime, & con la varietà de' testi nelle Rime del Bembo,* in Napoli, nella Stamperia di Constantino Vitale, 1618.

Bembo, P., *Rime [...] de gli errori di tutte l'altre impressioni purgate. Aggiuntovi l'osservationi, la varietà de' testi, e la tavola di tutte le desinenze delle Rime dal Cavalier G. B,* in Napoli, per Costantino Vitale, 1616.

Caporali, C., *Vita di Mecenate* [...] *di nuovo ristampata, e da molti errori espurgata,* in Napoli, per Costantino Vitale, 1616.

Civil, P., «Iconografía y relaciones en pliegos: la exaltación de la Inmaculada en la Sevilla de principios del siglo XVII», en García de Enterría, M. C., *et al.,* (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995),* Paris-Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996, pp. 65-77.

Cordón, A., «Una relación de fiestas en defensa de la Inmaculada Concepción (1622)», en López Poza, S., y N. Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos,* Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 77-85.

Croce, B., *Saggi sulla letteratura italiana del Seicento,* Bari, Laterza, 1911.

Croce, B., *Una passeggiata per la Napoli spagnuola,* en *La Spagna nella vita italiana durante la Rinascenza, Appendice,* Bari, Laterza, 1949, pp. 273-93.

Della Porta, G. B., *De humana phisiognomia li. VI,* Neapoli, apud Tarquinium Longum, 1602.

Della Porta, G. B., *Della celeste fisonomia* [...] *Libri sei,* Napoli, per Lazzaro Scoriggio, 1614.

Enciclopedia Universal Ilustrada, Madrid, Espasa Calpe, s. a.

Filantes, F., *De gestis memorabilibus regum Hispaniae a Pelagio primo rege usque Philipum III,* Neapoli, apud Constantinum Vitalem, 1613.

Filantes, F., *Oración* [...] *hecha en la muerte del Alto rey de las Españas Felipe d'este nombre segundo,* Nápoles, por Constantin Vidal, 1617.

Firpo, L., «Campanella, Tommaso», en *Dizionario Biografico degli Italiani,* Roma, Società Grafica Romana, 1974, vol. 17, pp. 372-401.

Frezza, F., *Discorsi politici e militari sopra varij luochi di diversi Scrittori gravi* [...], in Napoli, appresso Tarquinio Longo, 1616.

Frezza, F., *Massime, regole, et precetti di* Stato, *& di Guerra, cavati da i Libri degli Annali, & dell'Istorie, & dalla Vita di Giulio Agricola di Cornelio Tacito, da i Panegirici di Plinio Secondo à Traiano, di Latino Pacato a Theodosio. Et d'altri Autori ad altri Prencipi,* in Napoli, per Tarquinio Longo, 1616.

García de Enterría, M. C., *et al.,* (eds.), *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750). Actas del Primer Coloquio Internacional (Alcalá de Henares, 8, 9 y 10 de junio de 1995),* Paris-Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.

Jiménez Barrientos, J., y M. J. Gómez Lara (eds.), *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, madre de Dios y Señora nuestra: predicado por el padre Miguel Ruiz a 15 de mayo de 1615, en la parroquia de San Gil de la ciudad de Sevilla,* Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

Juárez, E., *Italia en la vida y en la obra de Quevedo,* New York-Bern-Frankfurt am Maim-Paris, Peter Lang, 1990.

Lanario, F., *Las guerras de Flandes, desde el año mil y quinientos y cincuenta y nueve hasta el de seiscientos y nueve,* Madrid, Luis Sánchez, 1623.

Lanario, F., *Le guerre di Fiandra brevemente narrate [...] con l'aggiunta de i successi dell'Illustriss. et eccell. Sig. D. Pietro Girone, Duca D'Ossuna,* in Napoli, per Gio. Domenico Roncagliolo, 1617.

Lanario, F., *Le guerre di Fiandra brevemente narrate,* Anversa, Apud Hieronimum Verdusium, 1615.

Lanario, F., *Le guerre di Fiandra brevemente narrate,* Milano, Gio. Battista Bidelli, 1616.

López Poza, S., «Peculiaridades de las relaciones festivas en forma de libro» en López Poza, S., y N. Pena Sueiro (eds.), *La fiesta. Actas del II seminario de Relaciones de Sucesos,* Ferrol, Sociedad de Cultura Valle Inclán, 1999, pp. 213-22.

Manso, G. B., *Compendio della vita di Torquato Tasso,* Napoli, nella stamparia di Gio. Domenico Roncagliolo, 1619.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura,* Madrid, Alhambra, 1983.

Miravall Ayllón, P., *Sermón predicado [...] en la Solennissima Fiesta que el Excelentissimo Señor Don Pedro Giron Duque de Ossuna virrey de Napoles, Cavallero del insigne Tuson de oro, hizo a la Inmaculada Conception de la Virgen Sanctissima nuestra Señora, en la casa profesa de la Compañia de Iesus de la dicha Ciudad de Napoles, en presençia de Su Excelencia este Año de 1617,* Nápoles, por Juan Domingo Rocallolo, 1617.

Nigro, S., «Capaccio, Giulio Cesare», en *Dizionario Biografico degli Italiani,* Roma, Società Grafica Romana, 1974, vol. 18, pp. 374-80.

Núñez de Avendaño, P., *Aviso de cazadores y caza,* Madrid, en casa de Pedro Madrigal, y en Nápoles, impresso de nuevo por Tarquinio Longo, 1619.

Núñez de Avendaño, P., *De exequendis mandatis regum Hispaniae quae rectoribus civitatum,* Napoli, ex typographia Tarquinij Longhi, 1620.

Parrino, D. A., *Teatro eroico e politico de' governi de' Vicere del Regno di Napoli dal tempo del Re Ferdinando il Cattolico fino al presente,* I-II, Napoli, Nella Stamperia di Giovanni Gravier, 1770 (1 ed., Napoli, nella nuova stamperia del Parrino e del Mutii, 1692-1694).

Pulcarellii, C., *Carminum libri quinque [...] His adiecti Dialogus De Vitjis Senectutis, Et, Homericae Iliadis libri duo è graeco in latinum conversi,* Neapoli, apud Tarquinio Longum, 1618.

Quevedo, F. de, *Obras Completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1958, vol. 1.

Quevedo, F. de, *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas,* Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.

Rodríguez de la Flor, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680),* Madrid, Cátedra, 2002.

Ruiz, M., *Sermón de la Inmaculada Concepción de la Virgen María, madre de Dios y Señora nuestra: predicado por el padre [...] a 15 de mayo de 1615, en la parroquia de San Gil de la ciudad de Sevilla,* ed. J. Jiménez Barrientos y M. J. Gómez Lara, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1992.

Sánchez García, E., «Dignidad real y tránsito de la muerte: oraciones fúnebres del reino de Nápoles a Felipe II», en Sánchez García, E., *et al., Spagna e Italia attraverso la letteratura del secondo Cinquecento,* Napoli, I.U.O., 2001, pp. 423-42.

Santoro, M., *Le secentine napoletane della Biblioteca Nazionale di Napoli,* Roma, Istituto Poligrafico e Zecca dello Stato, 1986.

Scoto, D., *Arcana fere omnia tum theologicae, tum philosophiae quaestiones disputatae,* Neapoli, ex typographia Tarquinij Longi, 1618.

Simón Díaz, J., *Bibliografía de la literatura hispánica,* Madrid, CSIC, 1982.

Tansillo, L., *Lagrimas de San Pedro [...] traducidas el español por el maestro Fray Damián Álvarez,* Nápoles, por Juan Domingo Roncallolo, 1613.

Tansillo, L., *Le lagrime di San Pietro,* Vico Equense, Giuseppe Cacchi e Giovanni Battista Cappelli, 1585.

Vivar, F., *Quevedo y su España imaginada,* Madrid, Visor, 2002.

Zappullo, M., *Sommario istorico,* Napoli, nella Stampa di Costantino Vitale, 1616.

Zazzera, F., *Giornali di quello [che] accadde in Napoli nei quattro anni di Governo fatto da D. Pietro Girone Duca d'Ossuna Vicerè della Città e Regno scritti Da Francesco Zazzara* [*sic*] *Accademico Ozioso. Libro Primo Giorno Primo Anno 1616* (Manuscrito de la Biblioteca Nazionale di Napoli, sig. I. C. 5).

Apéndice

PETRI NVÑEZ
DE AVENDAÑO I.C.
DE EXEQVENDIS MANDATIS
REGVM HISPANIAE,
QVÆ RECTORIBVS CIVITATVM DANTVR,
& in tit. vj. lib. iij. Recopilationis (vulgò nuncupatis Capitulos de Corregidores) continentur.

CVM NOVISSIMIS ACCESSIONIBVS, ET LECVM nouæ Recopilationis adiectis.

OPVS NVNC PRIMVM IN ITALIA EXCVSVM,
Omnibus nedum in Scholis, verùm Iudicibus, & alijs in foro versantibus apprime vtile, & necessarium.

PRIMA, & SECVNDA PARS.

IN QVIBVS OPTIME, ET ACCVRATE SVBSCRIPTAE præsertim materiæ tradantur, & enucleantur

Accessit præterea De Venatione singularis Tractatus cum accessionibus.

AD PERILLVSTREM D.
D. FERDINANDVM QVADRA REG. CONS.

SVPERIORVM PERMISSV.

NEAPOLI, Ex Typographia Tarquinij Longhi. M.DCXX.
Sumptibus Stephani Mesquierry Bibliopolæ Parisiensis.

Ilustración 1

AVISO
DE CAZADORES
Y CAZA.
ORDENADO POR EL DOCTOR
Pedro Nuñez de Auendaño: Letrado de don
Yñigo Lopez de Mendoza tercero deste
nombre, Duque del Infantado.

CON NVEVAS ADICIONES.

EN MADRID, En casa de Pedro Madrigal.

Y EN NAPOLES.
Impresso de nuevo por Tarquinio Longo, año 1619.
CON LISENCIA DE SVPERIORES.

Ilustración 2

ORACION 3

DE FELIPE FILANTES

DOTOR DE LEYES,

Hecha en la muerte del Alto Rey delas Eſpañas

FELIPE

D'eſte nombre ſegundo.

Imprimida en Napoles, por Iuan Iacobo Carlin en el Año 1599.

Y Reimprimida por Conſtantin Vidal, en el Año 1617.

Ilustración 3

ADVERTENCIAS
A LOS REYES,
Y PRINCIPES,

Prouechosas à la conseruacion, y augmento de los Reynos, y Estados, y para tener aficionados, y fieles à los subditos.

DE FELIPE FILANTES
Doctor de Leyes.

En Napoles, Por Iuan Iacobo Carlin. M. DCXI.

Ilustración 4

DE GESTIS
MEMORABILIBVS
REGVM HISPANIAE
A PELAGIO PRIMO REGE
vsque ad PHILIPPVM iiii
nunc regnantem
Epitome.
PHILIPPI PHYLANTES IVRECONSVLTI

Neapoli, Apud Constantinum Vitalem. 1623

Ilustración 5

LE GVERRE
DI FIANDRA
Breuemente narrate
DA DON FRANCESCO LANARIO
Caualiero dell'Habito di Calatraua, e del
Consiglio di Guerra di Sua Maestà
Cattolica ne' Paesi Bassi.
Con l'Agiunta de i successi
DELL'ILLVSTRISS. ET ECCELL. SIG.
D. PIETRO GIRONE
DVCA D'OSSVNA
Vicerè, e Capitan Generale in questo Regno.

IN NAPOLI,
Per Gio. Domenico Roncagliolo. 1617.

Ilustración 6

Ilustración 7

SERMON PREDICADO
POR EL DOCTOR
PEDRO DE MIRAVAL AYLLON
En la Solennissima Fiesta que el
EXCELENTISSIMO SEÑOR
DON PEDRO GIRON
DVQVE DE OSSVNA
Virrey de Napoles, Cauallero del insigne Tuson de Oro, hizo a la Inmaculada CONCEPTION de la Virgen Sanctissima nuestra Señora, en la casa profesa de la Compañia de IESVS de la dicha Ciudad de Napoles, en presençia de Su Excelencia este Año de 1617.

AVE SINE ORIGINALI CONÇEPTA.

En Napoles, por Iuan Domingo Roncallolo. 1617.

Ilustración 8

«Si hija de mi amor mi muerte fuese». Tradiciones y sentido

Guillermo Serés
Universidad Autónoma de Barcelona

En el soneto «Si hija de mi amor mi muerte fuese»[1], Quevedo aúna belleza, originalidad y, sobre todo, capacidad de combinar la mayoría de tradiciones amatorias: la poesía de cancionero[2], el petrarquismo, algunas pinceladas de poesía elegíaca latina[3] y, fundamentalmente, una concepción neoplatónica del amor[4]. Lo traslado:

[1] *PO,* núm. 460.

[2] A pesar de Close, 1979.

[3] Schwartz, 1997b, p. 19: «En el aspecto verbal, la poesía amorosa de Quevedo es el producto de las prácticas de la imitación de fragmentos de discursos petrarquistas, que se contaminan con fragmentos de discursos cancioneriles y elegíacos». Esta última influencia la resume Ramajo, 1993, pp. 326-28, siguiendo una larga tradición, que va desde Borges (en Sobejano, 1978, p. 27: Propercio, I, 19: «*Ut meus oblito pulvis amore vacet*») a, por ejemplo, Naumann, 1978, p. 335, también cita a Propercio como posible fuente de Quevedo para algún poema de la serie *Canta sola a Lisi,* aunque, incomprensiblemente, no para este, en tanto que en algunos poemas del español «la frontera entre el reino de los muertos y el de los vivos no es infranqueable [...] la sobrevivencia del amor, aunque sea en la unión de los despojos: "*mecum eris et mixtis ossibus ossa teram*" ['estarás conmigo y rozaré mis huesos mezclados con tus huesos' *Elegias*, IV, 7, 94]. Unas líneas más abajo sigue diciendo Ramajo que en la tradición funeral «a veces, se afirma que el amor, osado, rebasa los muros del olvido», que es el otro gran motivo de ambos poemas de Quevedo: «Cerrar podrá...», «Si hija de mi amor....». Complétese el influjo de la elegía en Quevedo con Schwartz, 1996.

[4] Que va más allá de lo que plantea la excelente síntesis de Pozuelo, 1979, pp. 59-94. Es obvio, por lo tanto, que no estoy de acuerdo con Walters, 1985, p. 125, que niega de entrada el neoplatonismo: «This is not lover seem in purely spiritual terms, related to Neoplatonic philosophy [...] Here something more drastic is proposed [...] Allusions to 'hermosura' and to 'pura fe' might suggest a Neoplatonic striving, but 'cuidados' and the epithet 'ardiente' hint at the idea of the imperishability of human love». Ver Serés, 1996, pp. 320-22.

Amor impreso en el alma,
que dura después de las cenizas

Si hija de mi amor mi muerte fuese,
¡qué parto tan dichoso que sería
el de mi amor contra la vida mía!
¡Qué gloria que el morir de amar naciese!
Llevara yo en el alma adonde fuese 5
el fuego en que me abraso, y guardaría
su llama fiel con la ceniza fría
en el mismo sepulcro en que durmiese.
De esotra parte de la muerte dura
vivirán en mi sombra mis cuidados, 10
y más allá del Lethe mi memoria.
Triunfará del olvido tu hermosura;
mi pura fe y ardiente, de los hados;
y el no ser, por amar, será mi gloria.

La paradoja sacroprofana del primer cuarteto

El primer verso, cuyo sentido aproximado es 'ojalá pudiese morir simbólica y figuradamente para amar', o sea, 'así pudiera sacrificarme para engendrar el amor', es una paradoja sacroprofana extraordinaria, que se completa con los otros tres versos del cuarteto, cuyo sentido global vendría a ser: 'si muriese de amor, dicha muerte sería la consecuencia de un parto feliz, aun perdiendo la vida en ello'. En suma: 'el amor da a luz a una hija, que es, precisamente, la muerte simbólica del amante', que se subraya en el último verso como glorioso alumbramiento. La citada paradoja de este primer cuarteto ha de entenderse en relación con la tradición cristocéntrica. Si Cristo muere por amor y para que alcancen la vida eterna los hombres, aquí el amante quiere amar para morir, simbólicamente, perdiendo la vida terrena en el intento. De modo que la «gloria» de la resurrección que lleva aparejada la redención, aquí dimana del amor. Pero esta gloria potencial del verso 4, lo es *de facto* en el 14, donde se confirma la anhelada resurrección simbólica.

La paradoja lo es solo en apariencia, porque previamente –y como reiteradamente proclamaba el *abc* neoplatónico– el amante ya había muerto para sí y «resucitado» gloriosamente en la amada. Por lo tanto, el fuego amoroso de aquel, el amante, está siempre vivo («adonde fuese», v. 5)[5], porque su causa eficiente y pervivencia, la amada, en y para la que vive desde el primer momento, lo está, pues para amar plenamente (dichosamente) hay que morir, o sea, anular la voluntad, «no ser» (v. 14). Solo de este modo la

[5] Para la partida del alma en otros poemas de Quevedo, ver Navarro Durán, 1997, p. 45; Schwartz, 1997b, p. 18.

muerte es consecuencia, o «hija», del amor[6]; sea la *mors osculi* u otra, siempre que implique la resurrección en el amante[7]. Por eso mismo, estos versos tampoco ocultan una falacia, como se ha dicho alguna vez[8], sino que ilustran una noción neoplatónica abundantemente contrastada a lo largo de dos siglos[9].

De hecho, estamos ante una ampliación de un tema que ya se puede rastrear en varios textos de humanistas italianos y españoles, incluido el *De amore* de Ficino:

> Muore amando qualunque ama, perché il suo pensiero dimenticando sè, nella persona amata si rivolge... Se egli non è in sè, ancora non vive in sé medesimo; chi non vive è morto, e però è morto in sé qualunque ama, o egli vive almeno in altri... Una solamente è la morte nell'amore reciproco; le resurrezioni sono due, perche chi ama muore una volta in sé, quando si lascia: risuscita subito nell'Amato, quando l'Amato lo riceve con ardente pensiero: risuscita ancora quando egli nell'Amato finalmente si riconosce... O felice morte alla quale seguitano due vite![10]

Un texto que, además de las reminiscencias platónicas, tiene otras paulinas[11], pues no en balde Ficino intenta a lo largo de todo el libro y de la *Theologia platonica* la combinación de *eros* y *caritas*[12]. Porque el amor, o la *caritas,* comporta la no pertenencia a sí mismos de los amantes, como dice explícitamente San Pablo

[6] No estoy, por lo tanto, de acuerdo con Consiglio, 1946, que lo relaciona con el soneto XXXVI, 1-4, de Petrarca: «S'io credesse per morte essere scarco / del pensiero amoroso che m'aterra, / colle mie mani avrei già posto in terra / queste membre noiose et quelo incarco». Tampoco me parece que en la serie se den las contradicciones que apunta Navarrete, 1997, pp. 281-85.

[7] Que también tiene su «ladera» sacra, como recuerda fray Juan de los Ángeles, *Diálogos de la conquista del reino de Dios,* pp. 290-91: «Cuando las cosas callan en el hombre y solo el espíritu vela y está atento a Dios; cuando no hay ruido alguno en el alma, porque todos los sentidos y potencias guardan estrecho silencio... A este silencio se sigue el rapto, que por otro nombre llamaron los Santos muerte de beso, porque se hace mediante el contacto suavísimo de Dios con nuestra ánima en la parte superior della. ¡O sueño dulce y deseado, en que se le hace la salva a la bienaventuranza y se gusta cuán suave es el Señor!».

[8] En concreto, Olivares, 1995, p. 155: «el amor causa extinción, pero también salvación: una idea falaz pero poéticamente bella [...] Frente a la realidad de su aniquilación, el poeta replica mediante una verdad poética que postula el triunfo del amor sobre la nada, sobre "el no ser"».

[9] Lo ha estudiado estupendamente Schwartz, 1993, 1997a, y, especialmente, en 1995.

[10] Cito por la versión italiana del propio Ficino, *Sopra l'amore,* II, 8, p. 39. Antes del texto citado se extiende mucho más sobre el particular: «Platone chiama l'Amore amaro, e non senza cagione, perché qualunque ama, muore amando... Essendo l'Amore volontaria morte, in quanto morte, è cosa amara, in quanto volontaria, è dolce... Certamente mentre che io amo te amante me, io in te cogitante di me ritruovo me, e me, da me medesimo sprezzato, in te conservante racquisto».

[11] *Romanos,* 6, 4-11.

[12] De momento, baste ver Allen, 1984.

(«Vivo, pero no yo, es Cristo quien vive en mí»)[13]. Unos versículos que siempre se traen como una ilustración del *descensus,* o sea, de la encarnación, muerte y redención de Cristo, y de la posterior muerte de la humanidad redimida para vivir eternamente en Él y gracias a Él. Lo explicará pormenorizadamente Fray Luis de León en su *Expositio in epistolam Pauli ad Galatas,* y apoyándose en otra epístola paulina[14]. Hay que tener presente siempre este inevitable oxímoron de la muerte que da vida, que, por otra parte, revela una estrecha relación con San Pablo, de cuyo lugar citado por fray Luis doy el contexto:

> En efecto, en el bautismo fuimos sepultados con Él [con Cristo], muriendo, a fin de que, así como Cristo fue resucitado de entre los muertos [...] así también procedamos nosotros con nuevo tenor de vida[4]. Que, si hemos sido injertados con Él por medio de la representación de su muerte, igualmente lo hemos de ser representando su resurrección[5]. Haciéndonos cargo de que nuestro hombre viejo fue crucificado juntamente con Él [...][6] Y si nosotros hemos muerto con Cristo, creemos que viviremos también juntamente con Cristo [...][8] Porque su muerte fue un morir al pecado una sola vez, pero su vida es un vivir para Dios[10]. Así vosotros considerad también que realmente estáis muertos al pecado y que vivís ya para Dios en Cristo Jesús[1115].

Con todo, la síntesis bíblico-neoplatónica ya estaba hecha. Baste recordar a Pico della Mirandola, quien con el concepto platónico de las dos muertes –véase simplemente el *Fedón,* 61e-68a– quiere representar los dos grados de contemplación mística, la iluminativa y la unitiva:

> Può dunque per la prima morte, che è separazione solo dell'anima dal corpo, e non per l'opposito, vedere lo amante l'amata Venere celeste e a faccia a faccia con lei, raggionando della divina immagine sua, e 'suoi purificati occhi felicemente pascere; ma chi più intrinsecamente ancora la vuole possedere e, non contento del vederla e udirla, essere degnato de' suoi intimi amplessi ['abrazos'] e anelanti baci, bisogna che per la seconda morte dal corpo per totale separazione si separi, e allora non solo vede e ode la celeste Venere, ma con nodo inissolubile a lei s'abbraccia, e con baci l'uno in l'altro la propria anima trasfundendo, non tanto cambiano quelle [las almas], quanto que sì perfettamente

[13] Ver *Gálatas,* 2, 20. Lo expone platónicamente, por ejemplo, el Pseudo Dionisio Aeropagita, *De los nombres divinos*, IV, iii, 712 a o IV, xii-xiii; o en la *Hierarchia,* III, iii, 8.

[14] Fray Luis de León, *Opera,* III, 1892, p. 271: «*Nam qui mortuus erat [...] eum non solum debere Christo suam vitam, sed etiam Christi vitam vivere necesse est, hoc est Christum in ipso vivere. Nam ut Paulus ad Romanos [VI, 5] scribit: "Si complantati sumus similitudini mortis eius, et resurrectionis similes erimus" [...] unde quemadmodum in illo mortui sumus, sic vivimus in illo: quod si in illo vivimus, non tam ipsi vivimus, quam Christus in nobis vivit*».

[15] *Romanos,* 6, 4-11; los números corresponden a los versículos.

insieme si uniscono, che ciascheduna di loro due anime e ambedue una sola anima chiamare si possono[16].

Más abajo continúa diciendo Pico que «la más perfecta e íntima unión que el amante pueda tener con la celestial amada es la llamada unión del beso». Se trata de la «morte di bacio» o *mors osculi,* que se da

> quando l'anima nel ratto intellettuale tanto alle cose separate si unisce, che dal corpo elevata in tutto l'abbandona [...] Questo e quello che il divino nostro Salomone nella sua *Cantica* desiderando esclama: «Baciami co'baci della bocca tua» [...] questo Platone significa ne'baci del suo Agatone[17].

Hay que darle a tal afirmación el sentido, claro, que le da Lorenzo de Medici, o sea, «intendendo questa morte nella forma che abbiamo detto morire li amanti, quanto tutti nella cosa amata si transformono»[18]. Esto es, morir 'sensitivamente' y 'vivir –intelectual, idealmente– en el otro'.

Véanse, si no, los siguientes versos del soneto XXV de cardenal Bembo, de claro arranque petrarquista[19]:

Questa imagine viva che dal morto
mio cor traluce sì, ch'ogni altra adombra.
Talor ragiona (e questo è che m'ha morto):
Non sai che lei, di ch'io son raggio ed ombra,
di te pari sembianza preme e ingombra?
Lo star teco altrimenti fora a torto.
Ambi vivi in altrui, morti in voi stessi,
ella di te e tu di lei sembianza
rendete, come suol limpido specchio.

O los no menos significativos sobre las citadas dos muertes: «Chi vide mai tal sorte: / tenersi in vita un uom con doppia morte?».

[16] Pico della Mirandola, *Commento sopra una canzone de amore,* p. 557; ver también Davereux, 1969, Pugliese, 1986, pp. 117-20; complétese con Wind, 1972, p. 158, n. 7.

[17] Pico della Mirandola, *Commento,* pp. 557-58. Además de las claras reminiscencias neoplatónicas de participación en la divinidad, a la mente vienen los *Sermones super Cantica* de San Bernardo (compárese con LII, ii, 4-5; en *Opera,* II, p. 92): «*Moriatur anima mea morte iustorum [...] sed transfert in melius [...] Verum hoc hominum est. Sed moriatur anima mea morte etiam, si dici potest, angelorum, ut praesentium memoria excedens, rerum se inferiorum corporarumque non modo cupiditatibus, sed et similitudinibus exuat, sitque ei pura cum illis conversatio, in quibus est puritatis similitudo*». Ver Perella, 1969, pp. 169 y ss.

[18] Medici, *Opere,* ed. A. Simioni, p. 139.

[19] Recuérdese el soneto XCIV, «Quando giugne per gli occhi al cor profondo», de Petrarca.

También glosa Garcilaso, creo yo, la noción de la doble muerte, la simbólica y la real, al final de su soneto V:

Escrito está en mi alma vuestro gesto
y cuanto yo escribir de vos deseo:
vos sola lo escribistes; yo lo leo
tan solo, que aun de vos me guardo en esto.
En esto estoy y estaré siempre puesto, 5
que aunque no cabe en mí cuanto en vos veo,
de tanto bien lo que no entiendo creo,
tomando ya la fe por presupuesto.
Yo no nací sino para quereros;
mi alma os ha cortado a su medida; 10
por hábito del alma misma os quiero;
cuanto tengo confieso yo deberos;
por vos nací, por vos tengo la vida,
por vos he de morir y por vos muero.

Pero antes de anularse, para poder «leer a la amada», o sea, «entenderla» ('contemplarla') en la propia alma, ha sido preciso un reconocimiento previo de los amantes (el espejo del *Fedro*[20]) y su participación en la divinidad. Pero cuando el amante tampoco es capaz de «contemplar en» la amada (v. 7), a pesar de intervenir el «ánima racional» –debido a lo excelso del objeto– es preciso el concurso de la fe, o sea, la explicación en términos religiosos o místicos (vv. 7-8), los propios de la *caritas*. Es la expresión de la necesidad de sublimar el amor (platónica o paulinamente): el amor humano le permite, merced a la contemplación intelectiva, elevarse al amor ideal, ascender por la *scala perfectionis*. Para dicha contemplación, pues, se precisa, indicaba Castiglione («muramos de aquella bienaventurada muerte que da vida»), la 'muerte' simbólica: la del amor 'sensitivo' o particular («ogni brutezza materiale»), como también recuerda el propio Garcilaso en el último verso[21]. Elevada a esta altura de contemplación, la inteligencia

[20] O sea, el amante comprueba que comparte con el amado su origen divino, que las almas de ambos provienen del alma del mundo, y, por lo tanto, a través de su belleza particular, contempla la universal.

[21] Lo tenía muy presente asimismo León Hebreo al hablar del éxtasis amoroso, que, según él, consiste en el recogimiento del alma en sí misma para contemplar, con suma eficacia y unión, el objeto amado. Se retira el alma de las partes y funciones exteriores, como desinformando los sentidos y los movimientos corporales, y se recoge con lo mejor de sus virtudes en la meditación, no dejando en el cuerpo más virtud o fortaleza que la necesaria para el sustento del alma vegetativa. Esta unión profunda e íntima contemplación puede crecer hasta tal punto, que «del tutto discarsasse e retirasse l'anima dal corpo, resolvendosi i spiriti per la forte ristretta loro unione in modo che, afferrandosi l'anima affettuosamente con desiderato e contemplato oggetto, potria prestamente lassare il corpo esanimato [exánime] del tutto [...] tale è stata la morte de' nostri beati [Moisés y Aarón] che,

pertenece ya al mundo angélico, o está a medio camino entre el universo humano y el divino, e implica, en fin, la muerte de los sentidos y la vida en el amado, entendida, merced precisamente al amor platónico, como contemplación de la belleza común al amante y al amado, pues en esta fase ambos ya participan del alma del mundo, o sea, de la belleza universal y eterna. Así, nada más benéfico que dicha muerte, pues implica dos 'resurrecciones' (no se olvide que es un *immortale indumentum*): se resucita en el amado («por vos tengo la vida»: v. 13) y en él se reconoce nuevamente, una vez 'resucitado': «por vos nací» (v. 13). Y en este punto volvemos a encontrar la analogía platonico-cristiana de la encarnación y resurrección, o sea, al círculo descenso-ascenso.

En muchos lugares y autores más. En los *Quince discursos* de Ambrosio de Morales[22], aunque se eche de menos la lectura de los tratadistas y poetas italianos más importantes; el número XV, «Del admirable y más alto efecto que hace el amor, cuando transforma al que ama en el amado»[23], es una estupenda recolección y adecuación de las principales fuentes que reelaboran el tópico, con la salvedad de los italianos. Insiste en la enajenación[24] y en la equiparación de amor y muerte[25]. La muerte simbólica del alma para vivir en el amado la conjuga con la mayor parte de lugares bíblicos. Verbigracia: *Génesis,* 44, 22; *Reyes,* 1, 18; *Cantar de los cantares,* 8, 6; o el celebérrimo de San Pablo (*Gálatas,* 2, 20):

> San Pablo, cuando fue arrebatado hasta el tercero cielo [...] trujo de allí bien sabida toda la scientia del amor [...] enséñanos lo fino del amor [...]: «Vivo yo, mas yo no soy yo, sino que vive en mí Jesucristo». ¡Válame Dios! ¿qué transformación es esta tan nueva? ¿Qué desusado y nunca visto trueque? [...] Y tú, valeroso amor, tanto puedes, que podías en cierta manera hacer vivir a San Pablo, digámoslo así, con alma ajena. Morir verdadero parece este [...] para que suceda otra vida en lugar de la primera. Y ¿qué otra cosa es todo lo que quiere San Pablo [...] tratar de que muera en nosotros el viejo Adán y viva el nuevo por gracia [...]

---

contemplando con sommo desiderio la bellezza divina [...] abbandonorno il corpo» (León Hebreo, *Dialoghi d'amore,* pp. 177-79).

[22] Los editó junto con las *Obras* de su tío, vol. 2.

[23] Morales, *Quince discursos,* pp. 203-23.

[24] Morales, *Quince discursos,* p. 204.

[25] Morales, *Quince discursos,* p. 206: «Sabrán [los que aman] cómo hay una dulce muerte, que aparta el alma, enajenada por amor, del cuerpo donde da vida por juntarse con lo que ama. Sabrán cómo el alma está más verdaderamente donde ama que donde anima [...] Sabrán cómo el alma se olvida toda de sí misma, por no perder un punto en el recuerdo del que ama, comprando de muy buena gana esta memoria a costa del olvido suyo propio y dándose a sí misma por precio».

para que Dios pueda morar en nosotros y vivificarnos como a sus amados?[26]

Los ejemplos podrían multiplicarse, incluso entre los contemporáneos de Quevedo. El excelente Conde de Salinas, por ejemplo, en el soneto que empieza «Ya rendido Leandro, agua bebía», cuyos dos tercetos, muy significativamente, rezan:

O por ser más cruel o condolida,
la mar, que negó el paso, le dio puerto;
a quien Hero, arrojándose, decía:
«Quitásteme en Leandro a mí la vida,
y, a no haber muerto yo, no fuera muerto,
que tan sin alma como está vivía»[27].

A través de la sutileza conceptista reelabora el motivo de «vivir en el amado», pues Leandro vivía en Hero y había muerto para sí –la simbólica 'primera' muerte de los tratadistas italianos– (v. 12); de lo que se deduce que «a no haber muerto yo [Hero], no fuera muerto» (v. 13); se refiere a la 'segunda' muerte, la real, pues seguiría viviendo en ella. Para morir Leandro, por tanto, era preciso que buscara la muerte de su alma en Hero (v. 14); para fenecer Hero, en consecuencia, quitarle la vida a Leandro.

En el soneto «Amado engaño de la fantasía», Salinas desarrolla felizmente el motivo contiguo, central en el primer cuarteto del poema de Quevedo que me ocupa aquí:

Dulce sueño de un alma desvelada
en solo buscar sueño al pensamiento
por dilatar el bien del mal postrero;
largo morir y muerte alimentada
de la sangre mejor del sufrimiento,
por quien muriendo vivo y nunca muero[28].

Se trata de «dilatar el bien del mal postrero» (v. 11), o sea, de morir de amor para vivir en la amada, «por quien muriendo vivo» (v. 14), y que me permite prolongarme en ella, eternizarme: «nunca muero». Feliz también porque equipara el sueño y la muerte, de quien aquel tradicionalmente es imagen. En el primer cuarteto del número 56 de la antología insiste:

[26] Morales, *Quince discursos,* p. 211.
[27] Conde de Salinas, *Antología poética,* XIII, p. 49, vv. 9-14. Ver Rosales, 1966, p. 157, cuyo texto es distinto del de Dadson.
[28] Conde de Salinas, *Antología poética,* XV, vv. 9-14, p. 51.

Yo moriré de vos enamorado,
con que vendré a morir de lo que vivo;
menos, señora, os pago que recibo,
y así estoy justamente aprisionado[29].

El «morir de lo que vivo», puesto que muere «de vos enamorado», es también el mismo motivo.

El mismo Lope de Vega en «Belardo a Amarilis» adelanta el tema: «Un hijo tuve, en quien mi alma estaba / [...] / Allí murió la vida que animaba / la vida de Jacinta» (vv. 121, 131-32). Con todo, donde alcanza su más hondo significado es en la elegía «A la muerte de Carlos Félix»:

Diréis, Señor, que en daros lo que es vuestro
ninguna cosa os doy, y que querría 15
hacer virtud necesidad tan fuerte,
y que no es lo que siento lo que muestro,
pues anima su cuerpo el alma mía,
y se divide entre los dos la muerte.
Confieso que de suerte 20
vive a la suya asida,
que cuanto a la vil tierra,
que el ser mortal encierra,
tuviera más contento de su vida;
más cuanto al alma, ¿qué mayor consuelo 25
que lo que pierdo yo me gane el cielo?[30]

Se «divide entre los dos la muerte» (v. 19) porque es única, porque una sola y la misma es el alma en que los dos viven o 'animan', por lo que le podrá ganar el cielo con la mediación de su hijo (v. 26).

El segundo cuarteto. La brasa y las cenizas

En el segundo cuarteto del soneto de Quevedo que nos ocupa, el cuerpo también es reclamado para sobrevivir más allá de la muerte[31], de modo que el platonismo en seguida se tamiza con otra tradición harto conocida: la poesía funeral latina, especialmente las *Elegías* de Propercio arriba citadas[32]. La diferencia estri-

[29] Conde de Salinas, *Antología poética,* LIII, p. 93.

[30] En Lope de Vega, *Obras poéticas,* pp. 452-53.

[31] Pozuelo, 1979, p. 225, apostilla que «las formas de contenido por las que se estructura este nuevo sentido supondrán la ruptura de esa tradicional separación amor-cuerpo y la involucración definitiva de la materia corporal en la noción misma de eternidad». Compárese con Cabello, 1981, pp. 28-30.

[32] Con todo, Dimundo, 1990, pp. 56-57, a propósito de aquellos versos de Propercio citados en la nota 2, subraya que «gli amplessi frequenti dei due amanti, durante il tempo terreno della loro unione, furono talmente stretti da formare di loro un'unica persona (*pectore mixto*): ciò si configura come un'anticipazione

ba en que en el poema latino los despojos del poeta y de Cintia se juntarán en la tumba; en nuestro poema, se «guardaría / su llama fiel con la ceniza fría / en el mismo sepulcro en que durmiese» (vv. 6-8). Porque el autor asegura que una muerte de estas características implicaría que el alma pudiese llevar consigo el fuego del amor que la abrasa, de modo que el cuerpo en potencia, la «ceniza fría» de la tumba, mantendría, paradójicamente (pues se da una inversión de la causa y el efecto), la llama eterna.

Esta segunda paradoja también se puede documentar, porque ni que decirse tiene que, en su concepción sacroprofana, el amor, como Cristo, es «principio y fin», alfa y omega, como apunta Castiglione en *El cortesano:*

> Recoge [Señor] y recibe nuestras almas que a ti se ofrecen en sacrificio; abrásalas en aquella viva llama que consume toda material bajeza; por manera que en todo separadas del cuerpo, con un perpetuo y dulce ñudo se junten y se aten con la hermosura divina; y nosotros de nosotros mismos enajenados, como verdaderos amantes, en lo amado podamos transformarnos y levantándonos de esta baja tierra seamos admitidos en el convite de los ángeles; adonde mantenidos con aquel mantenimiento divino, que ambrosía y néctar por los poetas fue llamado, en fin muramos de aquella bienaventurada muerte que da vida, como ya murieron aquellos santos padres, las almas de los cuales tú, con aquella ardiente virtud de contemplación, arrebataste del cuerpo y las juntaste con Dios[33].

A la invocación inicial al Amor sigue un despliegue de los conceptos platónicos de belleza, bondad y la sabiduría divinas (*Fedro,* 246d), la imagen del círculo y el también concepto platónico del amor como intermediario entre lo mortal y lo inmortal[34]. Para des-

---

della fusione eterna dei loro *ossa* nell'oltretomba (v. 94 *mixtis ossibus*) [...] ha accenti fortemente drammatici nel riferimento alla particolarissima fusione di amore (inteso in modo concreto, come unione sessuale: cfr. L'uso di *tero*) e morte, rappresentata dalla menzione degli *ossa* che nell'immagine erotica finiscono per perdere il loro carattere macabro». Este carácter sensual, erótico y sexual del amor lo reitera más abajo la autora: «le ossa de Cinzia [...] sono pervase da un impeto di vitalità se, come sottolinea la *puella*, unite in un eterno amplesso (*mixtis* rinvia inevitabilmente a *pectore mixto* del v. 19) riusciranno a consumare le ossa di Properzio» (pp. 200-202); unas líneas más tarde insiste en «la forte carica erotica dell'espressione [del verso 94], resa evidente soprattutto dall'uso di *misceo*... e, soprattutto, di *tero*... L'idea di stringere la propria donna al petto in modo talmente forte da consumarlo compare anche a III, 20, 6 *forsitan ille alio pectus amore terat*». Complétese con el buen libro de Papanghelis, 1987, pp. 15-16.

[33] Castiglione, *El cortesano,* 4, 70, p. 570. Es la traducción de Boscán; ver también Stäuble, 1985; Burke, 1998, pp. 80-81.

[34] Platón, *Banquete,* 202e; parecidas son las palabras de Equicola: «Al platonico Phedro, gran Demone, pare (il che Proclo interpreta) che è mezzo tra le cose che se appetiscono, et quelle che appeteno: chi è amato ottiene il primo grado,

cribir el ascenso del alma hacia Dios merced al amor (de los ojos al entendimiento) sigue los cuatro grados de la *Theologia* de Ficino (cuerpo, cualidad, alma, ángel, Dios). Pero también abundan los componentes análogos de la tradición cristiana: si Amor, platónicamente hablando, es el mediador entre lo mortal y lo inmortal, Cristo es, por definición (lo vemos especialmente en San Agustín), *mediator* entre los hombres y Dios; asimismo, Amor es definido como «Señor» y es objeto de una plegaria como si reclamara la presencia del Espíritu Santo: «éntrate [...] resplandor de tu santo fuego»[35].

Con todo, la idea, neoplatónica, que recorre todo este capítulo del *Cortesano* es la de circularidad, que incluso define la estructura del capítulo: del «Amor santísimo» a Dios, claramente dividido en un movimiento de *descensum,* desde «Tú, suavísima atadura, medianero entre las cosas del cielo y de la tierra» hasta «pienso que agora aquí entre nosotros debe ser tu morada» (primer fragmento) y otro de *ascensum:* desde «Pero esto ten por bien, Señor, de oír nuestros ruegos» hasta el final (del segundo fragmento) arriba transcrito, con la presencia tácita del Espíritu Santo. Concuerda o adecua el concepto platónico del amor (como *demon* que media entre lo terreno y el alma del mundo) y la mediación mística de Cristo (su *descensum*), que nos salva con su encarnación, muerte y resurrección[36]. Está en la línea de otros sonetos de Quevedo, como el que sigue:

---

chi ama il secondo. Lo amore dunque è mezo questo alli mortali propitio, di voluptà apportatore, scaccia li odii, malevolentia istirpa, sempre novo piacere alli humani ingegni aggiunge. Questo ogni ferita dal petto de l'huomo toglie» (*Libro de natura d'amore,* vol. 3, p. 158).

[35] Según Stäuble, 1985, p. 488, estos términos «vanno accostati ai vv. 14-15 dell'inno *Veni, creator spiritus* ("Accende lumen sensibus, / infunde amorem cordibus")»; creo que acierta, pues la misma estructura hímnica del parlamento de Bembo refuerza su hipótesis. Cita el himno de la antología de Raby, 1959, pp. 116-17. Por otra parte, ya en el capítulo anterior de *El cortesano* (4, 69), aparecen por doquier los conceptos bíblicos de fuego, asociados con el Espíritu Santo: «las lenguas repartidas de fuego» (*Hechos,* 2, 1-4) la «zarza adiente» (*Éxodo,* 3), el «enflamado carro de Elías» (*Reyes,* 2, 11-12); como muy bien dice Floriani, 1976, p. 176, «il Castiglione si premura di citare sempre, insieme ad un *exemplum* pagano, uno corrispondente di origine scritturale o agiografica [...] è una preoccupazione concordistica cha fa parte della tradizione neoplatonica quattrocentesca, ma la cui adozione testimonia comunque dell'avvedutezza ideologica del nostro autore». Con todo, ya en el último capítulo del *De amore,* Ficino sugiere una posible identificación entre el Amor y el Espíritu Santo.

[36] El fragmento de Castiglione, por otra parte, no está muy alejado de otro de Equicola, *Libro de natura d'amore,* vol. 3, pp. 156-58: «Tu, o Amore, sei causa, et principio di vita, reparatione della natura, sostengo dell'humana specie, et di quella conservatore, onnipotente copula nell'universo [...] Gran Dio, et Demone appo Platone sei nominato. Nelli nomi che a Dio da sapienti hebrei se attribuiscono, fuoco il nominano [...] in Plutarco nell Phisici dogmati ancora descrivesi la notitia di Dio como di spirito intellettuale igneo, che non ha forma, ma trasformasi in quel che vuole. Il che, che è altro se non amore? Questo o

Alma es del mundo Amor; Amor es mente
que vuelve en alta espléndida jornada
del sol infatigable luz sagrada,
y en varios cercos todo el coro ardiente[37].

Tampoco hay que ser un *lince de Italia* ni *zahorí español* para constatar que en el texto de Castiglione el amor de Cristo abrasa «en aquella viva llama» las almas, «en todo separadas del cuerpo», al igual que en nuestro soneto (vv. 5-6). El cuerpo, así, se convertiría en cenizas literales (si hubo cremación como en las fuentes latinas), que, redundante y figuradamente, serían consecuencia de la llama.

Si alguna imagen predomina en la poesía amorosa de Quevedo es la de las llamas y brasas[38]. De modo que no es difícil encontrar paralelos del verso 6 del soneto; en el siguiente, combinados incluso con la *mors osculi:*

La lumbre, que murió de convencida
con la luz de tus ojos
[...]
Resucitola un soplo tuyo impreso
en humo, que en tu boca es milagrosa
aura, que nace con la fación de beso[39].

O la antonomástica de la Fénix que renace de sus cenizas. Con ella ilustra el concepto platónico citado de las dos muertes y consiguientes resurrecciones:

Hago verdad la fénix en la ardiente
llama, en que renaciendo me renuevo;
y la virilidad del fuego pruebo,
y que es padre, y que tiene descendiente.
La salamandra fría, que desmiente
noticia docta, a defender me atrevo,
cuando en incendios, que sediento bebo,
mi corazón habita y no los siente.
[...]
ninguno me escribe ni me aclama,
teniendo en fuego la alma noche y día[40].

---

candido lettore è unione, et concordia de rationale beneficio tuttore, curatore diligente, in pericolo aiutatore, fondatore di eterna amicitia».

[37] *PO,* núm. 332, vv. 1-4.

[38] Basta ver Pozuelo, 1979, p. 195; Smith, 1987, pp. 169-75.

[39] *PO,* núm. 309, vv. 1-2, vv. 12-14.

[40] *PO,* núm. 450, vv. 1-8, vv. 13-14. Compárese con el siguiente, en que la salamandra simboliza el *amor igneus:* «Fui salamandra en sustentarme ciego / en las llamas del son con mi cuidado, / y de mi amor en el ardiente fuego; / pero en

El siguiente retoma la imágenes centrales del parto y del fuego de los cuartetos del soneto 460 y las combina con las de la emblemática ave Fénix:

> Arde, dichosamente, la alma mía;
> y aunque amor en ceniza me convierte,
> es de fénix ceniza, cuya muerte
> parto es vital, y nueva fénix cría[41].

La paradoja de la aniquilación y resurrección, no menos central, se constata con la imagen del propio pulso (las venas), que –volvemos a la paradoja– le da vida y muerte al mismo tiempo:

> Hoy cumple amor en mis ardientes venas
> veinte y dos años, Lisi, y no parece
> que pasa día por él; y siempre crece
> el fuego contra mí, y en mí las penas[42].

Asimismo, acerca de la ceniza del verso 7 y, en general, de los versos 5-8 del soneto que nos ocupa, se han escrito muchas y muy buenas páginas[43]. Lo más probable, con todo, es que Quevedo parta de Propercio, 2, 13, 31: «*Deinde, ubi suppositus cinerem me fecerit ardor*» ['después, una vez que el fuego colocado debajo me haya hecho ceniza...'], como hiperbólicamente reflejan los siguientes versos:

---

camaleón fui transformado / por la que tiraniza mi sosiego, / pues fui con aire della sustentado» (*PO,* núm. 369, vv. 9-14).

[41] *PO,* núm. 308, vv. 5-8.

[42] *PO,* núm. 491, vv. 1-4.

[43] Basta ver Mas, 1957, p. 296; también se acerca Pozuelo, 1979, pp. 89-94; más adelante, Pozuelo insiste en que «el sentido poético de la ceniza enamorada se actualiza precisamente en función de su oposición a la norma expresiva de una macroestructura neoplatónica [...]. Las formas de contenido por las que se estructura este nuevo sentido supondrán la ruptura de esa tradicional separación amor-cuerpo y la involucración definitiva de la materia corporal en la noción misma de eternidad. Estas formas de contenido, que se explicitan en la unión de "ceniza ardiente", "polvo enamorado" o "ceniza, mas tendrá sentido" suponen una versión inédita del tópico [...] [prueba de ello es] la constante juntura que [...] establece siempre entre el plano espiritual y el plano corporal, expresando con harta frecuencia desde campos léxicos del segundo las vivencias del primero. Queremos subrayar, pues, que el motivo de la "ceniza enamorada" está anunciado en toda la imaginería con que Quevedo traduce en términos sentimientos físicos los estados espirituales» (pp. 224-28). Ver en general Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* ed. Arellano y Schwartz, pp. 822-23.

Yo soy ceniza que sobró a la llama;
nada dejó por consumir el fuego
que en amoroso incendio se derrama[44].

Que el poeta latino sea el punto de partida no implica que le siga fielmente; por lo general, lo sublima platónicamente, pues se trata de cenizas grabadas, marcadas o impresas amorosamente, por la imagen de la amada:

Ostentas, ¡oh felice!, en tus cenizas,
el afecto inmortal del alma interno;
que como es del amor el curso eterno,
los días a tus ansias eternizas[45].

Cuando no, combina la imagen platónica grabada, «la llama», con las cenizas y el fuego («cenizas ardientes»), pues los huesos conservan el fuego en su interior, como reza la octava del epitafio:

Contento voy a guardar,
con mis cenizas ardientes, 30
en el sepulcro la llama
que reina en mi pecho siempre.
Conmigo van mis cuidados,
y por eso parto alegre;
y aun quiero que lleve la alma 35
la parte que el cuerpo siente.
[...]
«Aquí descanso de la triste vida,
al rigor de mi mal agradecido;
y el cuerpo, que de amor aun no se olvida,
en poca tierra, en sombra convertido,
hoy suspira; y se queja, enternecida, 45
la tumba negra donde está escondido.
Aun arden, de las llamas habitados,
sus huesos, de la tierra despoblados»[46].

Vivir en la amada

El tono afanoso y potencial de los cuartetos (baste ver los tiempos verbales: imperfecto de subjuntivo y condicional simple), se torna lapidario en los tercetos, reforzado por las admoniciones en futuro de indicativo. Allí, en la primera parte del poema, se

[44] *PO,* núm. 489, vv. 9-11.

[45] *PO,* núm. 380, vv. 1-4. Cuando no, recrea el motivo de la muerte de amor, cuya ceniza resultante, ostenta la imagen impresa: «Mejor vida es morir que vivir muerto. / [...] / El cuerpo, que del alma está desierto, / [...] / de dolor se despueble y de tristeza. / [...] / En mí la crueldad será piadosa / en darme muerte... / [...] / tenga paz mi ceniza presumida» (*PO,* núm. 488, vv. 1, 5, 7, 9-10, 14).

[46] *PO,* núm. 425, vv. 29-36 y 41-48.

refiere a la muerte simbólica, paradójicamente redentora, la muerte del beso; aquí, a la real, tal como suele ocurrir en las elegías de Propercio. Baste ver el verso 10 del poema («vivirán en mi sombra mis cuidados») con los versos 1-2 de la *Elegía,* 4, 7: «*Sunt aliquid Manes: letum non omnia finit, / luridaque evictos effugit umbra rogos*» ('Algo son los manes: la muerte no pone fin a todo, / y lívida una sombra huye de la pira vencida'); los versos 93-94 de la misma elegía: «*Nunc te possideant aliae: mox sola tenebo: / mecum eris, et mixtis ossibus ossa teram*» ['Que ahora te posean otras; luego yo seré tu única dueña: / estará conmigo y rozaré mis huesos mezclados con tus huesos']. Así, el primer terceto, ya ineludiblemente en futuro de indicativo, insiste en la idea citada de que en la otra ribera del río del olvido su alma conservará el recuerdo del amor, seguirá amándola, pero porque el amante –como ya he dicho– vive en ella y, por consiguiente, ya ha muerto simbólicamente desde entonces: «vivirán en mi sombra mis cuidados ['preocupaciones amorosas']»[47] (v. 10). La resurrección es sinónimo de pervivencia en la amada.

A pesar de compartir las mismas nociones, este terceto no ha tenido la suerte de su análogo, temática, estructural y retóricamente: «Cerrar podrá mis ojos»[48], especialmente su segundo cuarteto:

> mas no, de esotra parte, en la ribera,
> dejará la memoria, en donde ardía:
> nadar sabe mi llama la agua fría,
> y perder el respeto a ley severa[49].

Es análogo al que estoy considerando, porque aquí Quevedo también especifica muy claramente que, pese a la muerte real, el alma seguirá viviendo donde ama, o sea, no «dejará la memoria, en

[47] Compárese con estos versos de Garcilaso: «sé que me acabo, y más he yo sentido / ver acabar conmigo mi cuidado» (I, vv. 7-8). Ver Whinnom, 1981, p. 41.

[48] La vinculación del tema y la estructura la subrayan los clásicos trabajos de Lida, 1939; Green, 1955, pp. 116-17, recordando que el «platonismo de Quevedo es sólo pretendido [...] en el caso de Lisi es una supervivencia del amor cortés, incluso *in morte;* y el amor cortés es Eros»; Lázaro, 1978; Blanco Aguinaga, 1978, y Naumann, 1978; también Egido, 1982; Walters, 1985, pp. 124-26 y Olivares, 1995, pp. 152-59, y los más recientes de Jauralde, 1997 y Fernández Mosquera, 1999, p. 46. Pozuelo, 1999, pp. 262-63, por su parte, explica cómo también se parecen retóricamente: «El punto de partida de la *propositio* desarrollada en la condicional es el tópico cortesano de la muerte por amor»; luego, «la subsiguiente estructura apelativa en la que el argumento se propone, dirigida a un destinatario implícito: la muerte por amor es muerte gloriosa. El argumento es luego desarrollado en el resto del soneto, con las *rationes* del segundo cuarteto y primer terceto. El terceto final recoge, en la forma sentenciosa que le es característica a los sonetos de la serie, la *conclusio*». Molho, 1992, pp. 126-28, lo ve como un anticipo del citado «Cerrar podrá mis ojos» y lo trae como justificación de su peculiar análisis.

[49] *PO,* núm. 472, vv. 5-8.

donde ardía» (v. 6), pues como ya había muerto simbólicamente para sí y vivía (o había resucitado) en el amado, no importa en absoluto la muerte 'segunda', la física u orgánica, pues su alma le ha perdido el «respeto a [la] ley severa» (v. 8), ya que desde que empezó a amar, 'animaba' donde amaba[50]. Para morir efectivamente sería preciso, por tanto, que este, el amado, muriese también; pero mientras viva y le siga amando, vivirá el amante en su alma, en cada una de sus facultades, incluida la citada memoria.

Compárese con el siguiente terceto de Juan de Arguijo:

> «En vano», dice, «pretendió la muerte
> de ti, dulce Mausolo, dividirme,
> y en largo olvido sepultar tu gloria»[51];

el cuarteto anterior es también significativo, esta vez retomando el clásico motivo de beber las cenizas:

> Del tierno y casto pecho en nuevo empleo
> hacer sepulcro al muerto esposo intenta,
> cuyas cenizas, de su amor sedienta,
> bebe con ansias de inmortal deseo[52].

La gloria del no ser

Volviendo, pues, al número 460 de Quevedo, hay que advertir que en el segundo terceto declara el consecuente triunfo de la belleza sobre el olvido y enfatiza que la fe de amor vencerá a la fatalidad, al destino, por lo que las Parcas ya no tienen poder sobre el amante, porque si «la muerte aparece como criatura del Amor, las Parcas (que visitaban al recién nacido para determinar

[50] Por lo tanto, no es tan importante la constancia subrayada por Francisco Rico, 1990, p. 280: «El comienzo –con su trasfondo– prometía un desarrollo del motivo de la constancia amorosa. Quevedo lo lleva hasta el extremo de un "amor constante más allá de la muerte" [...], prolongación inevitable de una "muerte constante más allá del amor" (para decirlo de nuevo, con un cuento de García Márquez): el poeta, por amor, desea vivir en la muerte, siendo el caso que por amor deseó la muerte y, de hecho, vivió muerto, sin alma». Sí tiene razón al vincular los primeros versos con los del célebre soneto CXLV del *Canzoniere* de Petrarca («Ponmi ove'l sole occide i fiori et l'erba»), pues, al igual que Quevedo, «Petrarca juraba que ninguna circunstancia ni accidente podría obligarlo a desistir de su amor» (p. 277). Concluye, brillantemente, diciendo que «la tradición petrarquista [...] vinculó apretadamente el motivo de la persistencia del amor y el esquema sintáctico (*puo'... portar...*, *ma...*) de los *fragmenta* XIV y CLXXX del *Canzoniere*» (p. 278). Complétese con Navarro Durán, 1997, pp. 45-46; Schwartz, 1997b, p. 18.

[51] Arguijo, *A Artemisa y Mausolo,* núm. XVIII, vv. 9-11.

[52] Desarrolla el tema afín de 'beber las cenizas' el excelente estudio de Ynduráin, 1984.

cuál sería su destino en la vida) no tienen jurisdicción sobre ella»[53]. Finalmente, precisa que «el no ser», si es por amor, «será la gloria» del amante; lo que también implica que la muerte, lejos de ser un fracaso o comportar la destrucción del amante, despierta el sentimiento de inmortalidad. Y por aquí le damos la vuelta a la paradoja, pues el motivo de la contingencia amorosa se asimila de nuevo al cristocentrismo, justificándose de paso el uso del tiempo verbal.

Desde esta consideración mixta, platónico properciana, hay que entender, entre otros muchos del mismo autor que incluyen elementos comunes y ratifican la interpretación:

> No me aflige morir; no he rehusado
> acabar de vivir...
> [...]
> Siento haber de dejar deshabitado
> cuerpo que amante espíritu ha ceñido[54].

Vuelven a ser versos muy próximos de la tradición latina arriba citada. Compárese con Propercio, 1, 19, 1-2: «*Non ego nunc tristis vereor, mea Cynthia, Manis, / nec moror extremo debita fata rogo*» ['No siento miedo ahora, Cintia mía, de los sombríos Manes, / y no me preocupan los hados debidos a la pira final']. Más abajo, versos 5-6 incluso se acerca más a Quevedo: «*Non adeo leviter nostris puer haesit ocellis, / ut meus oblito pulvis amore vacet*» ['no se adhirió el niño [Cupido] a mis ojos de modo tan leve / que mi ceniza, olvidado el amor, de él esté libre']*[55]*.

El motivo central de los tercetos tampoco se ciñe únicamente a las tradiciones citadas, pues el tópico de la memoria ultramundana, consecuente con la religión de amor, es fundamental en la poesía de cancionero, como se ve en Garci Sánchez de Badajoz:

> La forma vista y amada
> la memoria recibió,
> y su puerta se cerró
> con fe de amores sellada;
> sellada de tal manera,
> que su estoria

[53] Olivares, 1995, p. 154.

[54] *PO*, núm. 478, vv. 1-2, 5-6.

[55] Ver Papanghelis 1987, pp. 15-17, que, a su vez, parte de Naumann, 1968. Ver también Papanghelis, 1987, pp. 189-90, (comentando IV, 7, 93-94) indica que «the idea of mingling the bones... in a single funeral urn is anything but novel... Carefree or not, that passion was conceived for *Cynthia* and was consummated within the domain of *Hecate*».

nunca pueda en la memoria
despintarse, aunque ella muera[56].

Porque el tema de la *mors osculi,* del 'morir por amar' o de la 'muerte' simbólica del amante, es un tópico repetidísimo de la poesía del fino amor.

En realidad, todo el proceso: visión y, en su caso, contemplación; muerte simbólica o enajenación (para el amor simple); unión, 'conversión' o transformación (para el amor recíproco) está ampliamente documentado en la poesía cancioneril, ya sea desde la perspectiva de la *caritas* (o *amor benevolentiae*), ya desde la *cupiditas* (*amor concupiscenciae*). Si no partimos de tales premisas, no se puede entender, por ejemplo, que Juan de Mena afirme que su integridad se la confiere, precisa y paradójicamente, la contingencia, el altruismo, la enajenación:

más con muerte, siendo amado,
soy entero,
que con vida, deseado,
do mal quiero[57].

Se intuye el «contra la vida mía» del tercer verso del soneto de Quevedo.

Conclusión

Quevedo logra conciliar tradiciones y conceptos muy dispares, porque es, al decir de Borges, «menos un hombre que una dilatada y compleja literatura» (*Otras inquisiciones*). Porque todo lo ha leído, todo lo conoce, todo lo asimila, todo lo recrea. En este caso, el fondo paulino-platónico se amolda muy bien a los modos cancioneriles, que, a su vez, permiten una ambivalencia anímico corporal que se engarza bien con la elegía latina de Propercio. Y ni que decirse tiene que las cenizas (antes fuego) frías (como la nieve) son reminiscencia de los contrastes petrarquistas: «su llama fiel con la ceniza fría» (v. 7), cuyas huellas platonizan Bembo o Castiglione, que, a su vez, refuerzan una tradición sacroprofana que, por ejemplo, recogen Garcilaso o fray Luis de León y compaginan adecuadamente con las anteriores. Quevedo, al final de esta compleja tradición, compone unos poemas que ejemplifican una medida *concordia oppositum* poética, un armónico sincretismo de las mejores escuelas amatorias.

[56] En Gallagher, 1968, p. 95, respondiendo a una *questio* del poeta sobre las «maneras que tuvo amor [...] de perderme», la Ventura le describe el proceso amoroso desde los ojos a la memoria, donde se sella la imagen ('estoria') de la amada más allá de la muerte; ver Tavani, 1986, p. 128.

[57] En Mena, *Obra lírica,* ed. Pérez Priego, p. 108.

Bibliografía

Allen, M. J. B., «Marsilio Ficino on Plato, the Neoplatonism and the Christian Doctrine of the Trinity», *Renaissance Quarterly,* 37, 1984, pp. 555-84.

Arguijo, J. de, *Obra poética,* ed. S. B. Vranich, Madrid, Castalia, 1972.

Bembo, P., *Prose e rime,* ed. C. Dionisotti, Torino, Unione Tipografica-Editrice Torinese, 1978.

Blanco Aguinaga, C., «*Cerrar podrá mis ojos...* Tradición y originalidad», en Sobejano, G., (ed.), *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 300-18.

Burke, P., *Los avatares de «El cortesano»,* Barcelona, Gedisa, 1998.

Cabello, G., «Sobre la configuración petrarquista en el Siglo de Oro (la serie de *Amarilis* en Medrano y la serie de *Lisi* en Quevedo)», *Analecta Malacitana,* 4, 1981, pp. 14-30.

Castiglione, B., *El Cortesano,* ed. M. Pozzi, Madrid, Cátedra, 1994.

Close, L., «Petrarchism and the *Cancioneros* in Quevedo's Love Poetry», *Modern Language Review,* 74, 1979, pp. 836-55.

Consiglio, C., «El poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterráneo,* 4, 1946, pp. 76-94.

Devereux, J. A., «The Object of Love in Ficino's Philosophy», *Journal of the History of Ideas,* 30, 1969, pp. 163-67.

Dimundo, R., *Properzio 4, 7. Dalla variante di un modello letterario alla constante di una unità tematica,* Bari, Edipuglia, 1990.

Dionisio Aeropagita, Pseudo, *Oeuvres complètes,* ed. y tr. M. de Gandillac, Paris, Aubier-Montaigne, 1943.

Egido, A., «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: "Amor constante más allá de la muerte"», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia literaria Renacentista de la Universidad de Salamanca,* Salamanca, Universidad, 1982, pp. 213-32.

Egido, A., *Fronteras de la poesía del Barroco,* Barcelona, Crítica, 1990.

Equicola, M., *Libro de natura d'amore,* Venecia, 1554, 3 vols.

Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»,* Madrid, Gredos, 1999.

Ficino, M., *Sopra lo amore over' Convito di Platone,* ed. G. Ottaviano, Milano, Celuc, 1973.

Floriani, P., «Dall'amor cortese all'amor divino», en *Bembo e Castiglione. Studi sul classicismo del Cinquecento,* Roma, Bulzoni, 1976, pp. 169-86.

Gallagher, P., *The Life and Works of Garci Sánchez de Badajoz,* Londres, Tamesis, 1968.

Green, O. H., *El amor cortés en Quevedo,* Zaragoza, Ebro, 1955.

Jauralde, P., «Cerrar podrá mis ojos la postrera...», *Revista de Filología Española,* 77, 1997, pp. 90-117.

Juan de los Ángeles, F., *Diálogos de la conquista del reino de Dios,* ed. Á. González Palencia, Madrid, RAE, 1946.

Lázaro Carreter, F., «Quevedo entre el amor y la muerte. Comentario de un soneto», en Sobejano, G. (ed.), *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 291-99.

León Hebreo, *Dialoghi d'amore,* ed. S. Caramella, Bari, Laterza, 1929.

Lida, M. R., «Para las fuentes de Quevedo», *Revista de Filología Hispánica,* 1, 1939, pp. 373-75.

Luis de León, F., *Opera,* eds. M. Gutiérrez y T. González, Salamanca, s. i., 1891-1895, 7 vols.
Mas, A., *La caricature de la femme, du mariage et de l'amour dans l'oeuvre de Quevedo,* Paris, Hispano-Americana, 1957.
Medici, L. de, *Opere,* ed. A. Simioni, Bari, Laterza, 1913.
Mena, J. de, *Obra lírica,* ed. M. Á. Pérez Priego, Madrid, Alhambra, 1979.
Molho, M., «Sobre un soneto de Quevedo: "Cerrar podrá mis ojos"», *Compás de Letras. En torno al yo,* 1, 1992, pp. 124-40.
Morales, A. de, *Quince discursos,* en Pérez de Oliva, F., *Obras,* Madrid, Benito Cano, 1787, vol. 1, pp. 203-23.
Naumann, W., «*Polvo enamorado*. Muerte y amor en Propercio, Quevedo y Goethe», en Sobejano, G., (ed.), *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 326-42.
Navarrete, I., «Petrarquismo paródico en *Canta sola a Lisi*», en *Los huérfanos de Petrarca,* Madrid, Gredos, 1997, pp. 262-98.
Navarro Durán, R., «Las metamorfosis del yo poético en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en Ortega, M. L., *La poésie amoureuse de Quevedo,* Paris, École Normale Superieure, 1997, pp. 41-52.
Olivares, J., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo,* Madrid, Siglo XXI, 1995.
Papanghelis, T. D., *Propertius: a hellenistic poet on love and death,* Cambridge-London-New York, Cambridge University Press, 1987.
Perella, N. J., *The Kiss Sacred and Profane,* Berkeley, University Press, 1969.
Pico della Mirandola, G., *Commento sopra una canzone de amore composta da Girolamo Benivieni secondo la mente et opinione de' Platonici*, en *De hominis dignitate, Heptaplus, De ente et uno, e scritti vari,* ed. E. Garin, Florencia, Vallechi, 1942.
PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1984.
Pozuelo, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad, 1979.
Pozuelo, J. M., «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 249-67.
Propercio, *Elegías,* ed. y trad. F. Moya y A. Ruiz de Elvira, Madrid, Cátedra, 2001.
Pugliese, O. Z., «Variations of Ficino's *De Amore:* The Hymns to Love by Benivieni and Castiglione», en K. Eisenbichler y O. Z. Pugliese, eds., *Ficino and Renaissance Neoplatonism,* Ottawa, Dovehouse, 1986, pp. 106-21.
Quevedo, F. de, *Poems to Lisi,* ed. D. G. Walters, Exeter, University Press, 1988.
Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1984.
Quevedo, F., *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas,* ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
Raby, J. E., (ed.), *The Oxford Book of Medieval Latin Verse,* Oxford, Clarendon, 1959.
Ramajo, A., «Huellas clásicas en la poesía funeral española (en latín y romance) en los Siglos de Oro», *Revista de Filología Española,* 73, 1993, pp. 313-28.
Rico, F., «Cerrar podrá mis ojos...», en *Breve biblioteca de autores españoles,* Barcelona, Seix Barral, 1990, pp. 276-80.

Rosales, L., *El sentimiento del desengaño en la poesía barroca,* Madrid, Ediciones de Cultura Hispánica, 1966.
Schwartz, L., «Hermenéutica filológica y crítica literaria: a propósito de un soneto amoroso de Quevedo (486)», *Glosa,* 4, 1993, pp. 167-87.
Schwartz, L., «Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII», *Voz y Letra,* 6, 1995, pp. 113-35.
Schwartz, L., «*Blanda pharetratos elegeia cantet amores:* el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en *La elegía,* ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad, 1996, pp. 101-30.
Schwartz, L., «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad, 1997a, pp. 271-95.
Schwartz, L., «La musa Erato del *Parnaso* de Quevedo: los retratos de la amada, los afectos del amante», en Ortega, M. L., *La poésie amoureuse de Quevedo,* Paris, École Normale Superieure, 1997b, pp. 11-23.
Serés, G., *La transformación de los amantes. Imágenes del amor de la Antigüedad al Siglo de Oro,* Barcelona, Crítica, 1996.
Salinas, conde de (Diego de Silva y Mendoza), *Antología poética,* ed. T. J. Dadson, Madrid, Visor, 1985.
Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric of Francisco de Quevedo,* London, The Modern Humanities Research Association, 1987.
Sobejano, G., ed., *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978.
Stäuble, A., «L'inno all'amore nel quarto libro del *Cortegiano*», *Giornale Storico della Letteratura Italiana,* 162, 1985, pp. 481-519.
Tavani, G., *A poesia lírica galego-portuguesa,* Galaxia, Vigo, 1986.
Vega, L. de, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Walters, D. G., *Francisco de Quevedo, Love Poet,* Washington-Cardiff, The Catholic University of America-University of Wales, 1985.
Whinnom, K., *La poesía amatoria en la época de los Reyes Católicos,* Durham, Universidad, 1981.
Wind, E., *Los misterios paganos del Renacimiento,* Barcelona, Barral, 1972.
Ynduráin, D., «Las cartas de Laureola (beber cenizas)», *Edad de Oro,* 3, 1984, pp. 299-309.

Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso Campanella. El mundo de los libros y el libro del mundo

David Gareth Walters
Universidad de Exeter

Infrecuentes son los casos donde una relación intertextual esté acompañada de una relación interpersonal, pero es probable que fuera así con Tommaso Campanella y Francisco de Quevedo. Al ser nombrado Virrey de Nápoles en 1616, don Pedro Girón, Duque de Osuna, visita al dominico calabrés Tommaso Campanella en la cárcel donde cumplía cadena perpetua desde 1599 por razones políticas y por diversas herejías. También es sabido que un enviado del Papa Paulo V por nombre de Gaspare Scioppio, favorable a Campanella y consciente de la gran amistad entre Quevedo y Osuna, escribió al poeta español dos veces, en 1613 y 1616, en un vano intento por conseguir su liberación[1]. Sin embargo, no sabemos con certeza si Quevedo fue a visitar a Campanella en la mazmorra bajo tierra de San Elmo donde fue encarcelado entre 1614 y 1618. En este ambiente lúgubre, encadenado de pies y manos y sin luz, el filósofo dominico lograba escribir utilizando hojas blancas que los carceleros sobornados metían discretamente en su breviario.

Es apropiado por ende que el primer punto de contacto que propongo establecer entre los dos sonetos que constituyen la materia principal de este ensayo es el de la prisión. Habiendo pasado más de treinta años de su vida privado de la libertad es sumamente probable que Campanella escribiera el siguiente soneto en la cárcel:

[1] Jauralde Pou, 1998, p. 340.

Il mondo è il libro dove il Senno Eterno
scrisse i proprii concetti, e vivo tempio
dove, pingendo i gesti e 'l proprio esempio,
di statue vive ornò l'imo e 'l superno;
perch'ogni spirto qui l'arte e 'l governo
leggere e contemplar, per non farsi empio,
debba, e dir possa: –Io l'universo adempio,
Dio contemplando a tutte cose interno–.
Ma noi, strette alma a' libri e tempii morti,
copïati dal vivo con piú errori,
gli anteponghiamo a magistero tale.
O pene, del fallir fatene accorti,
liti, ignoranze, fatiche e dolori:
deh, torniamo, per Dio, all'originale![2]

Más explícitas son las asociaciones con la prisión en el conocido soneto de Quevedo:

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, 5
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, 10
libra, ¡oh gran don Iosef!, docta la emprenta.
En fuga irrevocable huye la hora;
pero aquella el mejor cálculo cuenta
que en la lección y estudios nos mejora[3].

No obstante, más que la prisión es la idea del exilio la que sugiere el primer verso: espacio ilimitado más bien que estrecho confinamiento. Irónico a primera vista, pues, es el contraste que podemos establecer entre los dos poemas. Campanella, quien padece la experiencia amarga de la reclusión, coloca la inmensidad y verdad del mundo del cual fue privado tantos años por encima del mundo de los libros –sean leídos o escritos– que indudablemente le sustentaron en su desgracia. Por el otro lado, Quevedo, quien tiene libre acceso a la naturaleza «en la paz de estos desiertos» escribe un encomio al pequeño y enclaustrado mundo del libro. Reacciones contradictorias, se hubiera pensado, de dos poetas respectivamente privado y dotado del mundo.

[2] Campanella, *La Città del Sole,* p. 66.
[3] *PO,* núm. 131, p. 105.

Fue González de Salas quien introdujo la idea de la prisión en el soneto quevedesco al proveer un título que es más bien una indicación cronológica: «Algunos años antes de su prisión última, me envió este excelente soneto desde la Torre»; con el tiempo las tres últimas palabras han llegado a constituir un nuevo título corto. Sin embargo, como sucede a menudo, las indicaciones de Salas no quedan tan claras como parecen. Es verdad que los más de los comentaristas optan por una fecha de composición entre 1634 y 1637, es decir «algunos» años antes de la detención de Quevedo en 1639. No obstante, como Darío Villanueva ha sugerido, hay cierta inclinación por una fecha de composición más tardía, concretamente 1640-1641[4]. Tal es la opinión de Marie Roig Miranda, basándose en un exhaustivo análisis estilístico-comparativo de todos los sonetos[5], aunque hay dos razones menos especulativas para argumentar en pro de la fecha más tardía. En primer lugar, el epígrafe en la versión manuscrito del soneto en la Biblioteca Nacional reza «Habiendo enviudado y retirándose de la comunicación escribió este soneto». Tomado a pie de la letra este título nos adelanta a 1641, el año en que murió doña Esperanza de Mendoza, de quien Quevedo vivía separado desde hacía unos años. En segundo lugar (aunque menos convincente en mi opinión) está la semejanza de fraseología que se ha creído encontrar entre el soneto y una carta escrita en la prisión de San Marcos de León donde el poeta sufrió su «prisión última»[6]. Pero semejanza no implica necesariamente contemporaneidad y no hay razones para suponer que una imagen predilecta o una peculiaridad estilística no se vaya a repetir años más tarde. De hecho el propio Villanueva llama la atención sobre afinidades entre el soneto quevedesco y una carta que Niccolò Machiavelli, recién salido de la cárcel, le mandó a su amigo Francesco Vettori en 1513.

Pero dejando aparte estas consideraciones biográficas me parece que estos sonetos, por el mero hecho de ser sonetos, son significativos en cuanto se refieren a la idea de «prisión». Me atrevo a sugerir que la forma poética del soneto se relaciona con esta por dos razones, la una práctica, la otra, simbólica. Es tanto un vehículo apropiado como un correlativo apto del encarcelamiento. Es imposible calcular cuántos sonetos se han escrito desde el siglo XVI aunque se puede conjeturar sin exagerar que centenares de miles se han publicado. Por ende es muy fácil olvidar que es un producto que precede a la era de Gutenberg. Había adquirido su forma definitiva antes de que comenzaran a marchar las máquinas de la imprenta alemana, incluso en España gracias al Marqués de Santillana. En efecto, tenemos razón para afirmar que es la llamada

[4] Villanueva, 1995, p. 6.
[5] Roig Miranda, 1989, p. 446.
[6] Villanueva, 1995, p. 6.

secuencia de sonetos a manera de ciclo poético y no el soneto individual la que es el legado gutenbergiano o quizás aldino. La secuencia de sonetos permite, incluso demanda, esas operaciones de lectura que ahora damos por sentado y que solo el libro impreso puede suministrar: volver a leer, leer hacia atrás o sin orden, saltar. Tales estrategias son posibles cuando la lectura solitaria y silenciosa es la regla y no la excepción.

En realidad el soneto tiene un doble linaje: un origen oral recubierto de cinco siglos de una cultura de libros. Se hizo memorable en los dos sentidos etimológicos de esta palabra «memorable». En cuanto breve poema lírico demuestra ser sumamente apropiado en circunstancias en las que el escritor se ve restringido o reprimido: donde la memoria influye tanto en la composición como en la recepción. La poesía de Ósip Mandelstam en la Rusia de Stalin –cuando había que destrozar los documentos una vez escritos y cuando un libro era por necesidad la mente o memoria ajena– nos ofrece una vívida analogía moderna del texto prescindible[7]. Un caso análogo, aunque en condiciones menos difíciles, nos ofrece el poeta catalán Salvador Espriu, el cual ideaba sus poemas en las noches en blanco y escribía el resultado a la mañana; otro ejemplo de cómo la memoria puede funcionar de una manera tanto creativa como recreativa[8].

En nuestros días, sin embargo, el criterio según el cual consideramos un soneto memorable es distinto. De hecho es un breve paso de «memorable» a «memorial». Pero este paso encarna una paradoja: una forma que nació independiente de la lectura, si no de la escritura, que alcanzó la perfección estética antes de la invención de la imprenta, es la que ejemplifica y comunica mejor que otras lo monumental del arte en el género del poema lírico. Sea por medio del soneto XVIII de Shakespeare («Shall I compare thee to a summer's day»), sea por medio de la composición quevedesca que comienza «Cerrar podrá mis ojos», sea –más pertinentemente dadas las circunstancias de los dos poemas que son el foco de este ensayo– por medio del «Castillo de Chillon» de lord Byron, un monumento al preso político, el soneto se ha convertido en el arquetipo del poema que canta y celebra la permanencia.

Es muy posible que la misma apariencia del soneto haya posibilitado tal aseveración. En una página blanca, el rectángulo o casi cuadrado nos ofrece la impresión inconfundible de un monolito de palabras organizadas. Un soneto puede parecerse a un monu-

[7] Ver Stanton, 1992, p. 127: «This was the "pre-Gutenberg epoch" in modern Russian literature when poems, stories and entire books were memorized to prevent their confiscation».

[8] Capmany, 1971, p. 23: «Me decanté por la poesía, la cual yo podía "construir" de memoria, por la noche, cuando no lograba dormir. Al levantarme escribía el resultado».

mento, pero desde otra perspectiva puede asemejarse a una prisión –nuestro punto de partida. Que un soneto pueda constituir una imagen de confinamiento se debe por un lado al hecho de que es una forma prescrita o, lo que viene más al caso, cerrada, es decir una forma cuya duración o amplitud ya está determinada antes de que el poeta empiece a escribir. La identidad es de índole formal, no temática. En efecto la manera en que se suele aludir a las dimensiones del soneto –14 por 11 en el caso del soneto italiano con sus endecasílabos; 14 por 10 en el del soneto inglés con sus pentámetros yámbicos– imita la fórmula según la cual se expresan las dimensiones de una celda.

Esta imagen del soneto como prisión no es invención mía. Los mismos poetas renacentistas estaban preocupados por la idea del soneto como espacio habitado, como ha demostrado convincentemente María Jesús Pando Canteli. En un ensayo sobre la poética del espacio en la poesía de John Donne, hace alusión a «the poetics of the physical spaces through the spatial dimension of the poem»[9], llamando la atención en particular sobre el soneto intitulado «The Canonization», donde el poeta inglés afirma lo que Pando Canteli define como la «materialidad» del poema:

And if unfit for tombes and hearse
Our legends bee, it will be fit for verse;
And if no peece of Chronicle we prove,
We'll build in sonnets pretty roomes[10].

En su opinión el soneto se convierte en una habitación, mientras que señala la densidad etimológica de una palabra como «stanza» –«habitación» en italiano y «estrofa» en inglés–. La misma crítica también sugiere que al final de «First Anniversarie» de Donne, «the feminine figure is not only preserved by language but "emprisoned" in the very form of the poem»[11]. Significativo a la luz de esta observación es el soneto de Quevedo a Lisi intitulado «Retrato de Lisi que traía en una sortija»:

En breve cárcel traigo aprisionado,
con toda su familia de oro ardiente,
el cerco de la luz resplandeciente,
y grande imperio del Amor cerrado.
Traigo el campo que pacen estrellado 5
las fieras altas de la piel luciente;
y a escondidas del cielo y del Oriente,
día de luz y parto mejorado.

[9] Pando Canteli, 2000, p. 53.
[10] Donne, 1971, p. 14.
[11] Pando Canteli, 2000, p. 52.

Traigo todas las Indias en mi mano,
perlas que, en un diamante, por rubíes, 10
pronuncian con desdén sonoro yelo,
y razonan tal vez fuego tirano
relámpagos de risa carmesíes,
auroras, gala y presunción del cielo[12].

La «breve cárcel» resulta ser no solo la sortija que contiene el retrato sino también el soneto que la describe y que asimismo contiene a Lisi. En el espacio reducido de la sortija y del poema cabe nada menos que la entera creación: los cielos o el firmamento en los cuartetos; la tierra –representada por la metonimia de las Indias– en los tercetos. El soneto podría considerarse una feminización del *topos* del pequeño mundo del hombre, claramente expuesto en *El discreto* de Gracián:

> Es el hombre aquel célebre microcosmos, y el alma su firmamento [...] Lo que es el sol en el mayor, es en el mundo menor el ingenio [...] Pero el galante genio se vio sublimado a deidad en aquel, no solamente cojo, sino ciego tiempo, para exageración de su importancia a precio de su eminencia; los que más moderadamente erraron, lo llamaron inteligencia asistente al menor de los universos[13].

El soneto a Lisi por ende revela una conciencia de microcosmos y macrocosmos que está también en la raíz del soneto de Campanella. En efecto la relación entre soneto y prisión por un lado y libro y mundo por otro podría explicarse recurriendo a un tipo muy preciso de analogía que un escritor del siglo XVII familiarizado con las teorías de Emmanuele Tesauro o Baltasar Gracián habría llamado «comparación de proporción». Cabe recordar que la palabra latina *proportio* es la traducción del griego *analogia*. De hecho, en su resumen de la clasificación hecha por Gracián de los varios tipos de agudeza Alexander Parker nos recuerda que la verdadera analogía es el tipo que es la proporcionalidad[14]. Si en la matemática la proporcionalidad significa igualdad de ratio (según lo cual 2 es a 4 como 12 es a 24), pues para los efectos de este ensayo el soneto es a la prisión (espacio pequeño o «breve») como el libro es al mundo (espacio grande).

Bien podríamos aplicar a la materia de este ensayo otro ejercicio comparativo de índole muy del gusto del Renacimiento tardío, proveniente de la teoría poética. Cuando sigo las pisadas de Donne y su comentarista, señalando el lazo entre soneto y prisión y cuando el mismo Campanella sale de la premisa que el mundo es

[12] *PO,* núm. 465, p. 506.
[13] Gracián, *Obras completas,* ed. A. del Hoyo, pp. 80-81; ver también Rico, 1970, p. 241.
[14] Góngora, *Polyphemus and Galatea,* ed. Parker, p. 39.

un libro todos rendimos homenaje a una manera de comprender las metáforas que Joseph Anthony Mazzeo ha llamado «la poética de las correspondencias». Basándose en las teorías de Tesauro y su concepción del mundo como una serie de *acutezze,* Mazzeo distingue «a poetic of ornamental metaphor» de «the poetic of correspondences»[15]. Esta presupone un mundo «full of metaphors, analogies and conceits, and so far from being ornamentation, they are the law by which creation was effected. God wrote the book of nature in metaphor, and so it should be read»[16].

Está claro que la novedad de la concepción de Tesauro reside en el detalle, en el desarrollo de la metáfora. La mera idea del mundo como libro es ubicua y perdurable. Ya Plotino había vislumbrado una analogía entre el mundo y la obra de arte, mientras que la noción de que el mundo y la naturaleza son libros proviene de la retórica de la Iglesia Católica, refinada por los filósofos místicos de la temprana Edad Media. Tal concepción llegó a ser un lugar común esquematizado para los escritores renacentistas: Dios era un artista; la naturaleza era el arte de Dios; y había una equivalencia entre el libro de las obras y el libro de las palabras[17]. Tales sentencias persistían incluso en pensadores tan originales como sir Thomas Browne, Montaigne, y sobre todo Descartes.

El motivo de centrarme en los dos sonetos que son el foco de este ensayo es que nos ofrecen variaciones diametralmente opuestas del topos del mundo como libro. También me atrevo a sugerir que constituyen ejemplos de lo que E. M. W. Tillyard percibe como desarrollo característico de lo que, como Mazzeo, llama «correspondencias» en la época isabelina, o sea en las últimas décadas del siglo XVI y las primeras del siglo XVII, más o menos contemporánea con nuestros dos poetas[18]. Al reconocer que las correspondencias isabelinas son las mismas que las medievales, Tillyard diferencia la manera en que fueron empleadas en la Edad Media —como si formaran partes de una fórmula matemática— de su presencia en el mundo «más difícil» de los isabelinos donde los detalles matemáticos de la correspondencia se volvían cada vez menos aptos. Aunque tenemos razones para cuestionar una relación tan nítida como la que Tillyard ha formulado entre teoría literaria e historia ideológica, me parece que la identificación de prioridades creativas es sumamente útil para el ejercicio comparativo que he de emprender. Tillyard concluye que los isabelinos «no longer allowed the details to take the form of minute mathematical equivalences; they made the imagination use these for its own ends;

[15] Mazzeo, 1953, p. 230.
[16] Mazzeo, 1953, p. 229.
[17] Curtius, 1979, pp. 310-26.
[18] Tillyard, 1972, pp. 95-108.

equivalences shaded off into resemblances»[19]. Según Tillyard, pues, los isabelinos vacilaron entre la equivalencia y la metáfora.

En un proceso gobernado por la equivalencia, la analogía define antes que califica; plantea asuntos y no los cuestiona. Sucede así con lo que los teólogos designan «metáforas lente» donde el acto de evaluar o juzgar es recíproco. Por ejemplo cuando nos referimos a Dios Padre, no sólo intentamos imaginar a Dios sino también creamos un ideal de cómo deben ser los padres. Pero en el caso en que la equivalencia cede a la metáfora –según Tillyard– o, en otros términos, donde la alegoría cede a la imagen, la analogía opera entre objetos desiguales. Ejemplo de esta proviene de los retratos petrarquistas y la comparación entre los atributos de la fisonomía femenina y el mundo natural. Con frecuencia cada vez mayor los poetas renacentistas y barrocos tienden a presionar la analogía, permitiendo así la creación de nuevas relaciones entre los términos de la analogía, de manera que los cabellos de la dama no son como el oro sino más preciosos que el oro o, según Shakespeare, en un giro sorprendente, que los ojos de su amada en nada se parecen al sol.

El mismo proceso de reacción contra un topos se da, a mi parecer, en el soneto de Campanella, algo que se demuestra mejor yuxtaponiéndolo con otros dos textos. Primero, un soneto de William Drummond of Hawthornden, poeta escocés del siglo XVI, titulado sencillamente «The Book of the World»:

Of this fair volume which we world do name
If we the sheets and leaves could turn with care,
Of him who it corrects, and did it frame,
We clear might read the art and wisdom rare;
Find out his power which wildest pow'rs doth tame,
His providence extending everywhere,
His justice which proud rebels doth not spare,
In every page, no, period of the same.
But silly we, like foolish children, rest
Well pleas'd with coloured vellum, leaves of gold,
Fair dangling ribands, leaving what is best,
On the great writer's sense ne'er taking hold;
Or if by chance our minds do muse on aught,
It is some picture on the margin wrought[20].

Este poema constituye una versión negativa de la analogía: de la misma manera en que nos distrae la belleza superficial de un libro –su apariencia, la calidad de fabricación– y como consecuencia pasamos por alto su verdadera esencia, así nos desviamos de los designios y procedimientos del autor del libro del mundo,

[19] Tillyard, 1972, p. 107.
[20] Drummond, *The Poems,* ed. W. C. Ward, vol 2, p. 6.

que es Dios. Y detengámonos brevemente en un pasaje de la «Crisi primera» de la Segunda parte del *Criticón* de Gracián. Los dos peregrinos de esta alegoría viajan por el reino de Aragón y se encuentran en «el mayor reventón de la vida»[21]. Empiezan a subir «sudando la trabajosa cuesta de la edad varonil». Aquí no hay flores como antes, pero sí hay frutos. Critilo anima a Andrenio «con prudentes recuerdos y consolábale en aquella esterilidad de flores con la gran copia de frutos de que se veían cargados los árboles, pues tenían más que hojas, contando las de los libros»[22]. El libro de la vida que proporciona los frutos de la experiencia es, según esta realización, superior a las hojas –hay un juego de palabras– de los libros. En este caso el topos se ha variado de tal manera que demuestra su insuficiencia como analogía exacta.

Volvamos ahora al soneto de Campanella, «Il mondo è il libro». Cabe anotar en primer lugar cómo los «concetti» del segundo verso y la manera de entenderlos en el resto del soneto parecen anticipar la teoría o poética de las correspondencias de Tesauro. Igual que el poeta escocés, Campanella subraya la transición (o «vuelta») de los cuartetos a los tercetos con la conjunción subordinante que siempre implica un cambio de dirección. El empuje del soneto es tan negativo como el de Drummond. El sentido de la insuficiencia del libro está articulado más directamente que en el pasaje de Gracián citado arriba y es sintomático del desdén de Campanella por el escolasticismo. En su opinión, el libro escrito por el hombre no puede ser más que fuente de ignorancia, locura y sufrimiento.

Lo que acabamos de examinar puede considerarse tres versiones negativas de la analogía estándar mundo = libro. La siguiente definición del epigramatista John Owen, sin embargo, nos ofrece una variación distinta: una inversión más que versión negativa:

> Hic liber est mundus; homines sunt, Hoskine, versus:
> Invenies paucos hic, ut in orbe, bonos[23].

Este epigrama de Owen nos suministra un lazo directo al soneto «Desde la Torre» ya que el poema quevedesco constituye la cuarta versión del topos mundo / libro. Así tenemos:

1. Analogía o equivalencia (el *topos* básico).
2. Versión negativa o analogía desigual (Campanella, Drummond, Gracián).
3. Inversión de analogía (Owen).
4. Inversión negativa de analogía (Quevedo).

[21] Gracián, *El Criticón,* ed. Alonso, p. 288.
[22] Gracián, *El Criticón,* ed. Alonso, p. 289.
[23] Citado en Curtius, 1979, p. 322.

O en términos reducidos a fórmula:

1. mundo = libro
2. mundo > libro
3. libro = mundo
4. libro > mundo

Veamos ahora cómo el soneto de Quevedo demuestra esta última variación, la de la inversión negativa. A diferencia del soneto de Campanella, el libro no es una copia inferior del mundo sino algo que lo sustituye y lo supera. Consigue este efecto usurpando las funciones de la experiencia ontológica. No es el mundo el que es el sitio de la vida sino el libro. El poeta «vive» en conversación con los muertos y el mundo no es una alternativa al mundo de los sentidos. Más bien, *se ha convertido* en el mundo de los sentidos: «escucho con mis ojos». Ahora bien, Darío Villanueva nos ha recordado que elogios al libro fueron especialmente comunes en la década en que «Desde la Torre» fue escrito. Mas me parece que el encomio quevedesco difiere de otros. Su concepto no es el del libro como monumento tal como queda implícito en las nobles palabras de Milton citadas por Villanueva: «a good book is the precious life-blood of a master spirit, embalmed and treasured up on purpose to a life beyond death»[24]. Pero cabe recordar otra aseveración de Villanueva con la cual estoy de acuerdo: que Quevedo fue apasionado de los libros «más como lector que escritor»[25], una impresión que su indiferencia respecto a la publicación de sus obras parece confirmar. Para precisar, pues, el concepto de libro en este soneto tiene más que ver con un proceso que con un producto: un objeto de lectura y medio para conseguir una experiencia antes que una meta de escritura y conservación de texto. No es un fenómeno que conduce a metáforas de bronce o mármol sino hacia el ser humano, un interlocutor: «al sueño de la vida hablan despiertos». Tal propósito es tan modesto como profundo: una relación entre hombre y libro que no está fundamentada en el deseo por un monumento resplandeciente sino sobre la actividad (no diré «arte») de conversar. A diferencia de Milton los libros de Quevedo no hablan de su autor –«as active as that soul whose progeny they are»– sino al que los lee. Hacen impacto en los lectores y es en este sentido en el que «enmiendan, o fecundan mis asuntos» y tal es «la lección y estudios» por los cuales conseguimos mejorarnos. El «libro» de este soneto, pues, no es un objeto sino un agente. De hecho sería difícil encontrar mejor anticipación de la llamada teoría del *reader response* que este poema.

[24] Villanueva, 1995, p. 29.
[25] Villanueva, 1995, p. 2.

Y a fin de cuentas no es tanto el libro como la manera de producción lo que se alaba en el soneto. Es «la docta emprenta» la que, por medio de la difusión del libro, permitirá el diálogo del poeta con los muertos. Por consiguiente puede parecer que Villanueva tiene toda la razón en reprender a Marshall McLuhan por no incluir a Quevedo en su «galaxia Gutenberg»[26]. Pero ni Quevedo –tan reacio a la publicación de su propia obra (aunque no a la de otros poetas)– ni este soneto en particular testimonian el legado del primer impresor. Es verdad que el pronombre plural «nos» del último verso puede sugerir una masa de lectores: de un modo de difusión que es lateral más que linear; característica, esta, de la difusión manuscrita. Contra esta impresión, sin embargo, conviene poner el énfasis distinto del segundo verso: «con pocos pero doctos libros juntos». Esta frase sirve para recordarnos una manera de leer que precede a Gutenberg. El historiador Robert Darnton, resumiendo las conclusiones de Rolf Engelsing, llama la atención sobre las diferencias entre la lectura «intensiva» y la lectura «extensiva»: «From the Middle Ages until sometime after 1750, according to Engelsing, men read "intensively". They had only a few books –the Bible, an almanac, a devotional work or two– and they read them over and over again, usually aloud and in groups, so that a narrow range of traditional literature became deeply impressed on their consciousness»[27]. Aunque está claro que hay diferencias de alcance y formación cultural entre un lector tan limitado y Quevedo, ambos comparten la misma ética de lectura que a nosotros, quienes venimos «tarde», para emplear la máxima evocadora de Harold Bloom, nos cuesta mucho entender. Por muy atentos que estemos en precisar lo que Quevedo leyó quizás nos equivoquemos en un aspecto crítico. Aunque no exageremos la amplitud de su lectura –lo que en retrospectiva sería bastante fácil hacer– es muy posible que subestimemos su profundidad, lo que Birkerts llama la «ferocidad» de la lectura[28]. Característica de tal ferocidad es un tipo de lectura que evocadoramente se relaciona con la isla desértica o la prisión. Y con esta última alusión mi meditación sobre los dos sonetos ha dado un giro completo. En su celda Campanella escribió no solo poemas sino también obras sobre retórica, poética, medicina, dialéctica y astrología sin poder consultar libros y teniendo que confiar en su memoria para hechos y citas. Con razón el cardenal Pallavicini observó que Campanella era un hombre que había leído todas las cosas y que se había acordado de todas las cosas[29]. Es esta perspectiva sobre la lectura, es decir del texto a la memoria individual (o de la escritura

[26] Villanueva, 1995, pp. 4-5.
[27] Citado en Birkerts, 1996, p. 71.
[28] Birkerts, 1996, p. 72.
[29] Citado en *The Catholic Encyclopeadia*, 1908, p. 221.

a la conversación, parafraseando a Quevedo) antes que la del texto a la memoria colectiva lo que domina en «Desde la Torre». Para Quevedo el libro es un verdadero mundo pequeño en el sentido de espacio habitado, pero su soneto también es un homenaje tanto al acto de recordar como al hecho de conmemorar: un mundo donde vivimos, sentimos y acumulamos impresiones por medio de la lectura.

Bibliografía

Birkerts, S., *The Gutenberg Elegies: The Fate of Reading in an Electronic Age,* London, Faber and Faber, 1996.

Campanella, T., *La Città del Sole e Scelte d'alcune Poesie,* ed. A. Seroni, Milano, Feltrinelli, 1962.

Capmany, M. A., *Salvador Espriu,* Barcelona, Dopesa, 1971.

Curtius, E., *European Literature and the Latin Middle Ages,* Londres, Routledge and Kegan Paul, 1979.

Donne, J., *Poetical Works,* ed. H. J. C. Grierson, Oxford, Oxford University Press, 1971.

Drummond, W., *The Poems,* ed. W. C. Ward, Londres, Lawrence and Bullen, 1894, 2 vols.

Góngora, L. de, *Polyphemus and Galatea: A Study in the Interpretation of a Baroque Poem,* ed. A. A. Parker, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1977.

Gracián, B., *El Criticón,* ed. S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1980.

Gracián, B., *Obras completas,* ed. A. del Hoyo, Madrid, Aguilar, 1967.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1998.

Mazzeo, J., «Metaphysical Poetry and the Poetic of Correspondence», *Journal of the History of Ideas,* 14, 1953, pp. 221-34.

Pando Canteli, M. J., «The Poetics of Space in Donne's Love Poetry», *John Donne Journal,* 19, 2000, pp. 45-57.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Rico, F., *El pequeño mundo del hombre; varia fortuna de una idea en las letras españolas,* Madrid, Cátedra, 1970.

Roig Miranda, M., *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution,* Nancy, Press Universitaires de Nancy, 1989.

Stanton, E., «Machado and the Poetry of Cultural Memory», en *Estelas en la mar: Essays on the Poetry of Antonio Machado (1875-1939),* ed. D. Gareth Walters, Glasgow, University of Glasgow, 1992, pp. 126-37.

The Catholic Encyclopaedia, ed. C. G. Herbermann, *et al.,* New York, Robert Appleton Company, 1908, 15 vols.

Tillyard, E. M. W., *The Elizabethan World Picture,* Harmondsworth, Penguin Books, 1972.

Villanueva, D., *La poética de la lectura en Quevedo,* Manchester, University of Manchester, 1995.

Varia

Anotaciones a la silva «Roma antigua y moderna» de Francisco de Quevedo

Enrique Moreno Castillo
Barcelona

La silva de Quevedo *Roma antigua y moderna* desarrolla un motivo literario que consiste en la comparación de la Roma pagana con la Roma cristiana. El poderío y la grandeza materiales del Imperio, que parecían invencibles y perpetuos, se desvanecieron con el paso del tiempo. Frente a este ejemplo de la fragilidad de los triunfos terrenales, aparece la Roma cristiana, sede del papado, cuya gloria, puramente espiritual, no se fundamenta en la fuerza de las armas y durará mientras exista el mundo.

Aunque este tema adquiere especial preponderancia en la época de la Contrarreforma, posee una larga tradición literaria. Una de sus primeras realizaciones se encuentra en un himno de Prudencio, cuando todavía no ha tenido lugar la caída del Imperio. Prudencio no confronta, pues, la pérdida del poder político con el auge del poder espiritual; su idea es que la misma Roma que venció a tantos reyes y pueblos, domina ahora también, gracias a la sangre de los mártires, sobre los antiguos y falsos dioses, para llevarlos a su destrucción. No se habla del Imperio caído frente al Papado triunfante, sino de un poder que, siendo grande, se hace mayor al ponerse al servicio de la verdad del cristianismo. El tema se desarrolla en las cuatro primeras estrofas del himno a San Lorenzo:

Antiqua fanorum parens,
iam Roma Christo dedita,
Laurentio victrix duce
ritum triunfas barbarum.

Reges superbos viceras
populosque frenis presseras,

nunc monstruosis idolis
imponis imperii iugum.

Haec sola derat gloria
urbis togatae insignibus,
feritate capta gentium
domaret ut spurcum Iovem.

Non turbulentis viribus
Cossi, Camilli aut Caesaris,
sed martyris Laurentii
non incruento praelio[1].

El contraste entre la Roma pagana y la Roma cristiana encuentra una de sus expresiones más célebres en un poema de Hidelberto de Lavardin (1055-1133). Este autor, que fue arzobispo de Tours y que contó entre sus amistades con San Anselmo y San Bernardo de Claraval, es uno de los poetas más importantes y prolíficos de la literatura latina de la Edad Media. El poema que nos ocupa consta de dos partes. La primera es una *Allocutio Romae,* en la que el poeta, contemplando las ruinas actuales, se dirige a la ciudad recordando su antiguo esplendor, que fue tan grande que ni siquiera el paso del tiempo ha podido borrarlo del todo:

Cura hominum potuit tantam componere Romam
quantam non potuit solvere cura deum (vv. 23-24)[2].

Por ello, lo poco que queda es inigualable y no puede siquiera ser restaurado, pues nadie es ya capaz de obras tan grandes:

Tantum restat adhuc, tantum ruit, ut neque pars stans
equari possit, diruta nec refici[3].

La segunda parte del poema posee un tono diferente. Es una respuesta que da la propia ciudad, la cual reconoce su decadencia, pero no se lamenta por ello, sino al contrario:

[1] Prudencio, *Obras completas,* p. 488: 'Antigua madre de templos, Roma: ya estás consagrada a Cristo; vencedora bajo la capitanía de Lorenzo, superas el culto gentil. Habías domeñado a reyes poderosos, habías sojuzgado con frenos a otros pueblos; ahora impones el yugo del Imperio a los monstruosos ídolos. Solamente faltaba esta gloria a las prerrogativas de la ciudad togada que, amansada la fiereza de las gentes, domara al impuro Júpiter. Y lo hizo no con las fuerzas turbulentas de Coso y de Camilo o de César, sino con la sangrienta batalla del mártir Lorenzo'.

[2] Cito el texto y la traducción de Oroz y Marcos, *Lírica latina medieval,* vol. 1, pp. 265-71: «Tan grande fue la Roma que el desvelo de los hombres levantó que destruirla no pudo el desvelo de los dioses».

[3] Lavardin, *Allocutio Romae,* vv. 29-30: 'Es tanto lo que resta y lo arrasado es tanto, que lo que aún se mantiene no puede ser igualado, ni repararse sus ruinas'.

Vix scio que fuerim, vix Rome Roma recordor,
vix sinit occasus vel meminisse mei.
Gratior hec iactura mihi successibus illis;
maior sum pauper divite, stante iacens[4].

En efecto, antes, la Roma pagana, con la fuerza de las armas, dominaba los cuerpos; ahora, cabeza de la cristiandad, rige las almas; antes gobernaba sobre las multitudes, ahora sobre los príncipes de las tinieblas; y mientras antes poseía un imperio vasto pero limitado, su dominio se extiende ahora sobre toda la tierra. La ciudad evoca en versos melancólicos su propia desolación actual; pero afirma que todo esto sucede para que, frente al poder de los antiguos ejércitos, se manifieste ahora el triunfo de la cruz:

Quis gladio Cesar, quis sollicitudine consul,
quis rhetor lingua, que mea castra manu
tanta dedere mihi? studiis et legibus horum
obtinui terras; crux dedit una polum[5].

Una nueva realización de este motivo literario aparece en el *Christhias* de Girolamo Vida (1490-1566). Vida fue un obispo de Alba que intervino en el concilio de Trento y que publicó en 1535 este extenso poema de reminiscencias virgilianas, escrito en latín, sobre la vida y la pasión de Cristo. La obra, aunque hoy muy olvidada, fue leída y celebrada en su época. Como se recordará, uno de los momentos centrales de la *Eneida* es el descenso del héroe a los infiernos para recibir de boca de su padre, Anquises, una profecía acerca de la misión histórica que se le ha encomendado y sobre el destino de la ciudad que ha de fundar. Siguiendo el modelo de Virgilio, Vida crea una situación parecida que sitúa en el momento de la transfiguración de Cristo. Dios Padre corrobora la misión de su Hijo hablándole del triunfo y del poderío de la nueva Roma:

Sponte sua invicti reges tibi sceptra, tibi arma
Subijcient sua per terras, arasque sacrabunt.
Atque adeo gravida imperijs Roma illa superba,
Apenninivagi quae propter Tybridis undam
Ingentes populos frenat pulcherrima rerum,

[4] Lavardin, *Allocutio Romae,* vv. 7-10: 'Apenas sé quién fui; a Roma en Roma apenas la recuerdo; y apenas el ocaso me permite acordarme de mí misma. Tal quebranto me es más grato que los éxitos aquellos; mayor soy pobre que rica; abatida que encumbrada'.

[5] Lavardin, *Allocutio Romae,* vv. 33-36: '¿Qué César con su espada; con su desvelo qué cónsul; qué rétor con su lengua; qué campamentos míos en mis manos depositaron tanto? Con los afanes y leyes de aquellos obtuve tierras; una sola cruz entregome el mundo entero'.

Summittet fasces, et, quas regit, orbis habenas.
Illic relligio, centum illic maxima templa,
Centum arae tibi fumantes, centumque ministri,
Quique viris late, atque ipsis det iura sacerdos
Regibus, et summo te in terris reddat honore [6].

La ciudad no mantendrá incólume su poder, pero se levantará de nuevo tras cada derrota, sobreponiéndose a todas las adversidades:

Saepe solo velut eversam, excisamque videbis,
Quam modo praedixi, populorum incursibus urbem.
Verum quo magis illa malis exercita, semper
Altius hoc surgens celsum caput inseret astris,
moeniaque in melius semper recidiva reponet.
Nec nisi subiecto passim sibi desinet orbe.
Sic placitum[7].

Veintitrés años después de la publicación del *Christhias* aparece uno de los libros que, en cuanto a la visión literaria de la antigua urbe, tuvo mayor influencia en su época: *Les antiquitez de Rome* de Du Bellay. El soneto número XVIII de este libro es una de las plasmaciones más célebres del motivo que estamos estudiando:

Ces grands monceaux pierreux, ces vieux murs
que tu vois,
Furent premierement le cloz d'un lieu champestre:
Et ces braves palais dont le temps s'est fait maistre,
Cassines de pasteurs ont esté quelquefois.
Lors prindrent les bergers les ornemens des Roys,
Et le dur laboureur de fer arma sa dextre:
Puis l'annuel pouvoir le plus grand se vid estre,
Et fut encor plus grand le pouvoir de six mois:
Qui, fait perpetuel, creut en telle puissance,
Que l'aigle Imperial de luy print sa naissance:
Mais le Ciel s'opposant à tel accroissement,

[6] Vida, *Christhias,* I, vv. 909-18: 'Por propia voluntad, los reyes invictos rendirán por tierra sus armas y sus cetros ante ti y te consagrarán altares. Y hasta la soberbia y poderosa Roma, la más hermosa de las ciudades que, junto a las aguas del Tíber que descienden de los Apeninos, domina sobre muchedumbre de pueblos, te someterá su poder y te entregará las riendas del mundo, que ahora tiene en sus manos. Allí la fe, allí cien grandes templos, cien altares humeando en tu honor y cien sacerdotes. Y también un pontífice impondrá tus leyes a los hombres de todas las tierras y a los mismos reyes, y te dará el máximo honor en el mundo'.

[7] Vida, *Christhias,* I, vv. 924-30: 'Muchas veces verás que la ciudad, como te he predicho, es derribada y casi arrasada por los ataques de pueblos enemigos. Pero cuantas más tribulaciones sufra, alzándose más alta, pondrá su cabeza entre los astros, reconstruyendo sus murallas cada vez mejor. Y no descansará hasta que haya dominado a la tierra toda. Así está decidido'.

Mist ce pouvoir es mains du successeur de Pierre,
Qui sous nom de Pasteur, fatal à ceste terre,
Monstre que tout retourne à son commencement[8].

Como se ve, Du Bellay no solo habla de la Roma gloriosa de los cónsules y los emperadores, para contraponerla a la del sucesor de Pedro, sino que añade un tercer elemento, procedente de Ovidio y de Propercio, y que encontraremos también en Quevedo: el de la Roma primitiva, cuando, donde hubo luego grandes palacios, cuyas ruinas contempla hoy el poeta, no había sino cabañas de pastores. El poema describe así, brevemente, un ciclo histórico: la Roma primitiva, los reyes, los dictadores y los cónsules, el imperio y finalmente el papado. La caída del Imperio está representada por las ruinas que el poeta evoca al comienzo del soneto. Y todo este despliegue argumental tiene su clave en un juego retórico de carácter conceptista: como al principio la ciudad eterna no fue sino una aldea de pastores, y ahora es la sede del pastor supremo de la cristiandad, se demuestra que «todas las cosas vuelven a sus comienzos». La presencia de la Roma primitiva se justifica en el soneto de Du Bellay por la relación que se establece entre los pastores reales y el Papa como pastor espiritual de los fieles cristianos.

En un poema de Tasso, se habla también de la caída de Roma y de su renacer como cabeza de la Iglesia:

Or tu, che fosti eletta al grande impero
de la terra e del ciel, Roma vetusta,
caduta speso dal tuo seggio altero
sotto vil giogo d'empia gente ingiusta;
risorta poi co'l sucesor di Piero
in maggior gloria de la gloria augusta;
ripensa onde cadesti; e ch'or t'estolli
coronata di tempi in sette colli[9].

También trata el tema de las dos Romas un poema de las *Rime* de G. B. Marino, publicadas por primera vez en 1602. En la sección titulada *Rime morali* figura el siguiente soneto:

Roma, cadesti, è ver: già le famose
pompe del Tebro, e'l gran nome Latino,
e le glorie di Marte, e di Quirino
co' denti eterni il Rè de gli anni hà rose.
Te per le tombe, e le ruine herbose
invan cerca dolente il peregrino,
che di Celio le rocche, e d'Aventino

[8] Du Bellay, *Antiquitez de Rome,* núm. XVIII, p. 291.
[9] Tasso, *Lagrime di Cristo,* núm. XVII, p. 423.

giaccion trà l'herbe, e se medesme ascose.
Ma forta ecco ti veggio, et al governo
siede di te non rio Tiranno e fero,
ma chi dolce sù l'alme ha scettro eterno:
reggesti il fren de l'Universo intero,
hor del Ciel trionfante, e de l'Inferno
fatto hai con Dio comune il sommo impero[10].

El tópico reaparece en la poesía de Campanella. En la *Scelta d'alcune poesie filosofiche,* de 1622, se halla una canción en la que, según explica el propio autor, «si duole che gli Italiani cantano le bugie de' Greci e non le sue veritadi», canción cuya primera estrofa finaliza con estos versos:

Ella, [Italia] che mari e terra, senza fraude,
con senno ed armi in tutto il mondo ottenne,
e del cielo alle chiavi alfin pervenne![11].

Aquí se destaca la continuidad del poder imperial y del poder espiritual como motivo de exaltación para Italia. Pero en un soneto póstumo, también imbuido de sentimiento patriótico y que posee ese tono esotérico típico de Campanella, se presenta con claridad la oposición que estamos estudiando:

Da le arme ai corpi e dagli corpi alle alme
sorse l'imperio tuo già, Roma altiera,
quando tua spada veloce e severa
ti die' mille trionfi e mille palme.
Lasciasti poscia le ferrigne salme
(onde ognun ti stimò pazza e leggiera)
al mondo da te vinto; e la via vera
prendesti opposta, di cui tanto calme,
per vincerlo di nuovo, e dolcemente.
Deh! non pianger l'imperio, Italia mia,
ch'oggi l'hai vie piú certo e venerando;
e sola avrai assoluta monarchia
in austro, borea, levante e ponente,
seguendo Roma il suo fato ammirando[12].

Como último ejemplo, veamos este poema de Juan de Jáuregui, titulado *Epitafio a las ruinas de Roma:*

El nombre ausonio, que, ligera y suelta,
la Fama un tiempo resonó, y el culto
templo tarpeyo, a quien el indio oculto

[10] Marino, *La lira,* p. 175.
[11] Campanella, *Le poesie,* p. 194.
[12] Campanella, *Le poesie,* p. 472.

rindió tesoros, y el iberio celta,
aquí difunto yace. Aquí, resuelta
la piedra en polvo y el antiguo vulto,
nos muestra Roma su sepulcro inculto,
en las cenizas de sí misma envuelta.
Fue rara Fénix, que su cuerpo mismo
quiso abrasar en encendidas guerras,
porque su vida renovase el vuelo.
Y si un tiempo rigió las anchas tierras,
hoy extiende desde ellas al abismo
su sacro imperio, y al empíreo cielo[13].

Un escrutinio más detenido nos depararía sin duda otros nuevos ejemplos; pero basten estos pocos para situar la silva de Quevedo dentro de una determinada tradición literaria y retórica. Como se verá, su tema central es el motivo que nos ocupa, pero el poema se despliega en múltiples digresiones que le dan su tono poético peculiar, profuso y divagatorio. En adelante, iré copiando el texto de la silva[14], intercalando algunos comentarios y anotaciones que intentan aclarar el sentido literal de los pasajes oscuros y situar los diversos temas tratados dentro de su tradición literaria y cultural. El inicio del poema tiene la forma de un soneto:

Esta que miras grande Roma agora,
huésped, fue yerba un tiempo, fue collado:
primero apacentó pobre ganado;
ya del mundo la ves reina y señora.
Fueron en estos atrios Lamia y Flora 5
de unos admiración, de otros cuidado;
y la que pobre dios tuvo en el prado,
deidad preciosa en alto templo adora.
Jove tronó sobre desnuda peña,
donde se ven subir los chapiteles 10
a sacarle los rayos de la mano.
Lo que primero fue, rica, desdeña:
Senado rudo, que vistieron pieles,
da ley al mundo y peso al Oceano.

El soneto tiene una cierta autonomía de sentido y, además, hay un invocación a un interlocutor, «huésped», que desaparece después por completo. Pero lo más importante es que en este fragmento inicial, como ha observado Rocha[15], se habla de la Roma primitiva en pretérito y de la Roma imperial en presente, mientras que

[13] Jáuregui, *Rimas,* p. 27.
[14] Sigo la edición de J. M. Blecua, *Obra poética,* vol. 1, pp. 262-66. Para los problemas textuales que el poema plantea, ver el excelente estudio de Rocha, 1994, pp. 193-222.
[15] Rocha, 1994, p. 195.

en el resto del poema la Roma imperial está situada en el pasado, pues lo que se exalta es su condición actual de cabeza de la Iglesia. Como veremos, esta imagen inicial de la Roma primitiva procede de una elegía de Propercio, en la cual sí que es lógico que se hable en presente de la Roma imperial. ¿Pudiera pensarse que Quevedo escribió este soneto como poema autónomo, y que luego lo continuó cambiando el tema, y despreocupándose de las discordancias temporales apuntadas? Quizá fue así, pero hay algo que se opone a esta hipótesis. Partamos de la influencia de Propercio, que luego veremos con detalle. ¿Por qué un poema que trata de «Roma antigua y moderna», es decir, del Imperio confrontado con el papado, tiene que empezar hablando de la Roma primitiva, y por tanto, calcando el poema de Propercio? Creo que solo hay una respuesta: por la influencia del soneto de Du Bellay citado más arriba. En Du Bellay veíamos que el sentido de la evocación de la Roma primitiva se hallaba en la metáfora del Papa como pastor: «sous nom de Pasteur, fatal à ceste terre, / Monstre que tout retourne à son commencement»[16]. El poeta francés recuerda por este motivo la época en que Roma era una aldea de pastores, mientras que ahora habita en ella el pastor máximo de la cristiandad. Pero Quevedo no tiene una razón especial para empezar hablando de la Roma primitiva evocada por Propercio, salvo su gusto por lo digresivo, por el deseo de demorarse en las diversas imágenes que el desarrollo del tema le va ofreciendo. Si Quevedo, en un principio, no pensaba aludir a Roma como capital de la Iglesia, ¿por qué empezó como Du Bellay, cuyo comienzo solo tiene sentido en función de este final?

vv. 1-2: compárese Propercio, *Elegías:* «*Hoc quodcumque vides, hospes, qua maxima Roma est [...] / collis et herba fuit*» 'Todo esto que ves, forastero, donde está la grandiosa Roma [...], eran colinas y pastizales'[17]. Quevedo traduce con toda literalidad el «*hospes*» latino por 'huésped', que aquí no tiene el sentido de 'invitado' sino de 'extranjero'. La presencia de Propercio en el poema de Quevedo fue señalada ya por Quintana y Menéndez Pelayo[18]. Cuervo estudia la influencia del soneto de Du Bellay, pero además encuentra una serie de semejanzas entre otros sonetos de las *Antiquitez de Rome* y diversos pasajes de la silva, semejanzas que resultan francamente lejanas y dudosas[19]. Deseoso de resaltar la influencia de Du Bellay, Cuervo parece relegar la de Propercio, aunque al final de su artículo señala los evidentes paralelismos que nosotros iremos consignando en las notas siguientes. Un cotejo más cuidadoso

[16] Du Bellay, *Antiquitez de Rome,* núm. XVIII, p. 291.
[17] Propercio, *Elegías,* IV, I, vv. 1-2.
[18] Ver Rocha, 1994, p. 198.
[19] Cuervo, 1908.

y detallado entre la elegía de Propercio y la silva de Quevedo se encuentra en Candelas[20].

Quevedo cita estos versos de Propercio en sus *Lágrimas de Jeremías castellanas*[21]. Dámaso Alonso[22] habla de la influencia de esta frase inicial del poeta latino sobre la fórmula con que se inicia el *Polifemo* de Góngora, «Estas que me dictó rimas sonoras», y que se repite en el inicio de tantos poemas del Siglo de Oro, y de una manera especial en los relacionados con el tema de las ruinas: «Estos de pan llevar campos ahora»[23]; «Esta a la rubia Ceres consagrada»[24]; «Estos, Fabio, ay dolor, que ves ahora»[25]; «Estas que veis aquí pobres y escuras»[26]; «Estas de admiración reliquias dinas»[27]; «Estas ya de la edad canas ruinas»[28].

v. 5: la mención de Lamia y Flora procede del soneto de Medrano dedicado a las ruinas de Itálica, donde se dice: «En este cerco fueron Lamia y Flora / llama y admiración del vulgo vano»[29]. Flora es una de las más antiguas divinidades romanas; Ovidio, en *Fastos,* habla de ella, contaminando con leyendas griegas el fondo tradicional latino[30]. Lactancio, en las *Instituciones divinas,* dice que en realidad era una antigua prostituta que luego fue divinizada[31]. Lamia es un personaje demoníaco al que aluden Diodoro Sículo[32] y Plutarco, en *Moralia*[33]. Su identidad en la mitología es confusa y fluctuante, pero parece que formaba parte del folklore tradicional romano como un monstruo que se comía a los recién nacidos o que chupaba su sangre[34]. Con frecuencia se alude a ella como una figura popular que servía para asustar a los niños[35]. A veces se utiliza la palabra no como nombre propio, sino como denominación genérica. Así ocurre en estos versos de Lucilio: «*Terriculas, Lamias, Fauni quas Pomiliique / instituere Numae, tremit has, hic omnia ponit*» 'Los espantajos, las Lamias que han creado los Faunos y los Numa Pompilios, esto es lo que le hace temblar,

[20] Candelas, 1997, pp. 110-11.
[21] Ver Quevedo, *Lágrimas de Jeremías,* vol. 4, p. 377.
[22] Alonso, 1960, pp. 311-23.
[23] Medrano, *Poesía,* p. 242.
[24] Arguijo, *Obra poética,* p. 151.
[25] Caro, *Canción a las ruinas de Itálica,* en Blecua, *Poesía de la Edad de Oro, II, Barroco,* p. 148.
[26] *PO,* núm. 142.
[27] Villamediana, *Poesía,* p. 231.
[28] Rioja, *Poesía,* p. 200.
[29] Medrano, *Poesía,* p. 242.
[30] Ovidio, *Fastos,* V, vv. 195 y ss.
[31] Lactancio, *Instituciones divinas,* I, 20, 6.
[32] Diodorus Siculus, *Library of History,* XX, 41.
[33] Plutarco, *Moralia,* 515F.
[34] Horacio, *Arte poética,* v. 340.
[35] Estrabón, *Geografía,* I, 2, 8; Tertuliano, *Adversus Valentinianos,* 3.

esto es lo que, para él, lo determina todo'[36]. La *Vulgata* traduce a *Isaías,* 34, 15, de la siguiente manera: «*Ibi cubavit Lamia, et invenit sibi requiem*», usando la palabra para lo que en versiones actuales de la Biblia se nombra como «fantasma nocturno». Por diversos motivos, estos dos nombres pasaron a ser apelativos emblemáticos referidos a famosas cortesanas, como recuerda Cervantes en el prólogo del *Quijote:* «Si de mujeres rameras, ahí está el obispo de Mondoñedo, que os prestará a Lamia, Laida y Flora»[37]. A partir de todo lo anterior, la mención de Flora en el poema de Quevedo puede justificarse como elemento típico de la más antigua religión romana; su aparición en el soneto de Medrano no es tan fácil de explicar. La presencia de Lamia resulta más extemporánea, aunque, según los versos de Lucilio, también parece que era sentida como algo perteneciente a la Roma primitiva. A pesar de todo, creo que tanto el verso de Quevedo como el de Medrano resultan enigmáticos. Acaso haya una fuente en la que se basan los dos poetas, y cuyo conocimiento daría la explicación cabal de esta alusión.

v. 8 *la que:* el antecedente es Roma.

v. 9: compárese Propercio, *Elegías:* «*Tarpeiusque pater nuda de rupe tonabat*» 'Júpiter Tarpeyo tronaba desde la roca desnuda'[38].

vv. 10-11: 'Donde había antes una roca desnuda, se eleva hoy un alto y hermoso templo'; *chapitel* es el «remate de las torres [...] que para la hermosura se levantan en forma piramidal, ya cuadrado, ya ochavado, y con varias labores que le adornan y dan hermosa vista» (*Aut*). La altura de los chapiteles se encarece hiperbólicamente diciendo que suben hasta los cielos, como deseosos de llegar hasta Júpiter y arrebatarle los atributos de su poder, con lo que se hace una vaga alusión a la sublevación de los Titanes. En la prosa de Quevedo se encuentra una frase muy semejante: «La cumbre más alta no solo sale a recibir los rayos, antes llega a sacárselos a Júpiter de las manos»[39]. En la literatura latina aparece la idea del edificio cuya altura le avecina a los astros: Marcial dice de un palacio: «*quae vertice sidera pulsat*» 'que toca las estrellas con su cima'[40] y Claudiano habla de «*prolatae ad sidera moles*» 'palacios que se alzan hasta las estrellas'[41]. De aquí surge la idea de que el edificio se aproxima a las moradas celestiales: en Silio Itálico son los propios dioses quienes profetizan la reconstrucción por Domiciano del templo de Júpiter Capitolino (el mismo al que se refiere Quevedo en nuestro poema) diciendo: «*Ille etiam, qua prisca, vides,*

[36] Lucilio, *Satires,* II, p. 76,
[37] Cervantes, *Quijote,* p. 16.
[38] Propercio, *Elegías,* IV, I, v. 7.
[39] Quevedo, *Epistolario,* p. 423.
[40] Marcial, *Epigramas,* lib. VIII, núm. XXXVI.
[41] Claudiano, *In Rufinum,* II, v. 136.

stat regia nobis, / Aurea Tarpeia ponet Capitolia rupe, / Et iunget nostro templorum culmina coelo» 'E incluso, sobre esta roca Tarpeya donde ves alzarse un antiguo palacio, él [Domiciano] construirá un Capitolio de oro que elevará hasta nuestro cielo la cúspide de sus templos'[42]. En Estacio, el palacio del emperador «*stupet hoc vicina Tonantis / regia*» 'de él se asombra el palacio vecino del Tonante'[43]. De aquí se pasa fácilmente a la comparación entre el edificio que se alza hasta los astros y los gigantes que, sublevándose contra Júpiter, intentaron conquistar el cielo. En el epigrama de Marcial antes citado se dice: «*Septenos pariter credas adsurgere montes, / Thessalicum brevior Pelion Ossa tulit*» 'Creerías que las siete colinas se alzan una encima de la otra; no se elevó tanto el Osa cuando lo pusieron sobre el Pelión de Tesalia' (recuérdese que los gigantes, en su intento de llegar al cielo, pusieron el monte Osa sobre el Pelión)[44]. Rutilio, hablando de los templos y acueductos de Roma, dice: «*Hos potius dicas crevisse in sidera montes; tale giganteum Graecia laudet opus*» 'Más bien dirías que estos son montes que se han alzado hacia las estrellas; así Grecia los alabaría como obra de los gigantes'[45]. En la poesía española, encuentro estos dos ejemplos. El primero de Malón de Chaide: «sus altos muros vimos, / y el alcázar costoso / do yace Semíramis sepultada, / de torres rodeada, / que amenazan al cielo»[46]; y el otro de Góngora: «Sacros, altos, dorados capiteles, / que a las nubes borráis sus arreboles, / Febo os teme por más lucientes soles, / y el cielo por gigantes más crueles»[47]. Saavedra Fajardo habla de «una ciudad cuyos chapiteles de plata y oro [...] se levantaban a comunicarse con el cielo»[48]. Los sonetos IV y XII de *Les antiquitez de Rome* de Du Bellay desarrollan este motivo: la gloria de Roma amenazó, como los gigantes, al propio Júpiter, que por eso causó la ruina de la ciudad.

v. 13: compárese Propercio: «*Curia, praetexto quae nunc nitet alta senatu, / pellitos habuit, rustica corda, Patres*» 'La curia, que ahora elevada deslumbra, con las pretextas de los senadores, albergaba, rústicos corazones, a padres conscriptos vestidos de piel de oveja'[49]. La concordancia exige que se considere «pieles» como sujeto: 'las pieles vistieron al Senado rudo'.

v. 14 *peso al Oceano:* Roma, además de dar ley al mundo, domina los mares. El que los barcos «pesen» sobre el mar y lo «opriman», y a veces lo hagan «gemir» es un motivo típico de la poesía

[42] Silio Itálico, *Punica,* III, vv. 622-24.
[43] Estacio, *Silvas,* lib. IV, 2, vv. 19-20.
[44] Marcial, *Epigramas,* lib. VIII, núm. XXXVI.
[45] Rutilio, *De reditu suo,* lib. I, vv. 99-100.
[46] Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena,* vol. 2, pp. 219-20.
[47] Góngora, *Sonetos completos,* soneto 6, vv. 1-4.
[48] Ver Saavedra Fajardo, *República literaria,* p. 69.
[49] Propercio, *Elegías,* IV, I, vv. 11-12.

del Siglo de Oro. Ya en la *Aquileida* de Estacio se encuentra esta imagen: «*Video iam mille carinis / Ionium Aegaeumque premi*» 'Veo ya al Jonio y al Egeo oprimidos por mil naves'[50]. Compárese también Tasso, *Gerusalemme liberata:* «Geme il vicino mar sotto l'incarco / de l'alte navi»[51]; Cervantes, *Viaje del Parnaso:* «Del más gallardo y más vistoso extremo / de cuantos las espaldas de Neptuno / oprimieron jamás»[52]; Lope de Vega, *La Circe:* «Ya siente el mar undísono la carga / y del peso parece que suspira»[53]; también de Lope en *El Siglo de Oro:* «Ya sin temor alguno / de verse el tridentífero Neptuno / oprimido del peso de las naves»[54]; Balbuena, *El Bernardo:* «A toda diligencia aprestó un barco / que hace gemir las aguas con su peso»[55]; Fernández de Andrada en la *Epístola moral a Fabio:* «ni el oprimir tus olas / las naves y galeras españolas»[56]; Quevedo, en el poema 231: «Ansí, sagrado mar, nunca te oprima / menos ilustre peso»[57]. En la época de Quevedo, la palabra «océano» era comúnmente llana.

Cuando nació la dieron 15
muro un arado, reyes una loba,
y no desconocieron
la leche, si este mata y aquel roba.
Dioses que trujo hurtados
del dánao fuego la piedad troyana 20
fueron aquí hospedados
con fácil pompa, en devoción villana.
Fue templo el bosque, los peñascos aras,
víctima el corazón, los dioses varas,
y pobre y común fuego en estos llanos 25
los grandes reinos de los dos hermanos.

Se retrocede ahora de nuevo a los orígenes de Roma, en una evocación de Rómulo y Remo y luego, más atrás en el tiempo, de la llegada de Eneas.

v. 16 *muro un arado:* se refiere a la primitiva costumbre de marcar el perímetro de una futura ciudad con la reja de un arado, tal como se cuenta que hizo Rómulo cuando fundó Roma. Aquí, la alusión al arado funciona como un signo de pobreza y rusticidad, que sirve para subrayar la modestia de los orígenes de Roma.

[50] Estacio, *Aquileida,* I, vv. 34-35, p. 78.
[51] Tasso, *Gerusalemme liberata,* I, p. 28.
[52] Cervantes, *Viaje del Parnaso,* I, vv. 154-56.
[53] Lope de Vega, *La Circe,* p. 1032.
[54] Lope de Vega, *El Siglo de Oro,* p. 795.
[55] Balbuena, *El Bernardo,* p. 328.
[56] Fernández de Andrada, *Epístola moral a Fabio,* p. 87.
[57] *PO,* núm. 231, vv. 1-2.

vv. 17-18: compárese Propercio, *Elegías:* «*Romanus [...] / sanguinis altricem non pudet esse lupam*» 'El hijo de Roma [...] no se avergüenza de que la loba haya sido alimentadora de su raza'[58]; *desconocer:* «negar que le toque y le pertenezca alguna cosa» y «extrañarse de alguno que antes se conocía [...] u olvidar afectadamente su amistad» (*Aut*), de forma que «no desconocieron» recoge el significado del «*non pudet*» de Propercio, pero Quevedo añade un nuevo sentido: «no desconocieron la leche» quiere decir, además, que no desmentían por sus cualidades el haber sido criados por una loba, pues a ambos se les trasmitieron las características de este animal: robar y matar. Quevedo piensa, probablemente, en el asesinato de Remo por Rómulo, y en el robo que llevó a Remo a ser hecho prisionero del rey de Alba. En la prosa de Quevedo hay una frase muy parecida, aunque aquí el que mata y roba es solo uno de los hermanos: «Y no desconoció la leche en la crueldad y robos, el uno, que mató su hermano y hurtó las Sabinas»[59]. La misma idea aparece en un breve poema de Marino sobre Rómulo, en *La Galeria,* donde a la ferocidad transmitida por la leche de la loba se une la que viene de la sangre paterna: «Da Marte il sangue, e da la Lupa il latte / trasse il maggior Latino. / E ben venne a mostrarse / e feroce e ferino, / e ben stirpe e natura avere apparse / e di ferro e di fera, / quando cruda e severa armò la mano / contro il proprio germano»[60].

vv. 19-20: compárese Propercio, *Elegías:* «*Huc melius profugos misisti, Troia, Penatis*» 'Acá enviaste, Troya, con razón tus penates fugitivos'[61]. Se refiere a los penates troyanos que trajo Eneas, tal como le exhorta a hacerlo el fantasma de Héctor[62] y como se explica luego[63]; *hurtados del dánao fuego:* salvados del incendio de Troya. La formulación recuerda, más que ningún lugar de la *Eneida,* estos versos de Ovidio: «*Hinc satus Aeneas, pietas spectata, per ignes / sacra patremque humeris, altera sacra, tulit*» 'De ellos nació Eneas, modelo de piedad, que a través de las llamas llevó al cuello los objetos sagrados y a su padre, carga también sagrada'[64].

vv. 24-25: se evoca aquí un culto sencillo y primitivo, en el que el bosque sirve de templo, la piedra de altar, el único sacrificio es el de la propia devoción («víctima el corazón»), pero no estoy seguro de lo que significa la frase «los dioses varas». Quizá haya que ponerla en relación con la expresión bíblica que alude a los ídolos como dioses hechos de palos, como se observa en *Deutero-*

[58] Propercio, *Elegías,* IV, I v. 38.
[59] Quevedo, *España defendida,* en *Obras en prosa,* p. 553.
[60] Marino, *La Galeria,* p. 83.
[61] Propercio, *Elegías,* IV, I, v. 39.
[62] Ver Virgilio, *Eneida,* lib. 2, v. 717.
[63] Ver Virgilio, *Eneida,* lib. 8, v. 11.
[64] Ovidio, *Fastos,* IV, vv. 37-38.

nomio, 28, 36: «*Et servis ibi diis alienis, ligno et lapidi*» 'allí servirás a otros dioses, a leños y a piedras'; Fray Luis de Granada se hace eco de esta expresión cuando dice: «Cuántas maneras de naciones hay en el mundo [...] que adoran piedras y palos»[65]; «¿Qué fuera de ti si nascieras entre ellas, carescieras del conoscimiento del verdadero Dios y adoraras piedras y palos?»[66]. Pero quizá la frase de Quevedo tenga que ver con un verso de otra elegía de Propercio[67] en el que el dios Vertumno, hablando de la Roma primitiva, dice: «*Stipes acernus eram, properanti falce dolatus, / ante Numam grata pauper in urbe deus*» 'Yo era un tronco de arce, debastado con apresurada azuela; antes de Numa, un dios pobre en la ciudad agradecida'.

Toda esta evocación de un culto primitivo en el lugar de la futura Roma, recuerda unos versos de la *Eneida,* en que Evandro le muestra al héroe el emplazamiento del futuro Capitolio: «*Hinc ad Tarpeiam sedem et Capitolia ducit / aurea nunc, olim silvestribus horrida dumis. / Iam tum religio pavidos terrebat agrestis / dira loci, iam tum silvam saxumque tremebant*» 'Desde aquí le conduce a la roca Tarpeya y al Capitolio, ahora de oro, entonces erizado de matorrales. Ya entonces el pavor religioso del lugar espantaba a los medrosos labradores, ya entonces temblaban ante el bosque y el peñasco'[68].

v. 26: compárese Propercio, *Elegías:* «*Olim / unus erat fratrum maxima regna focus*» 'Antaño un hogar único era gran imperio para los dos hermanos'[69].

A la sed de los bueyes
de Evandro fugitivo, Tibre santo
sirvió; después, los cónsules, los reyes
con sangre le mancharon; 30
le crecieron con llanto
de los reinos que un tiempo aprisionaron;
fue triunfo suyo, y violos en cadena
el Danubio y el Rheno,
los dos Ebros y el padre Tajo ameno, 35
cano en la espuma y rojo con la arena;

En este pasaje de nuevo se vuelve atrás desde la época de Rómulo y Remo a la de Evandro, citado en la elegía de Propercio. Después, la visión idílica de la Roma primitiva se pone en contraste con la de la Roma conquistadora del mundo, usando como nexo la imagen del Tíber. Sus aguas se mancharon de sangre y aumentaron con el llanto de los vencidos; luego se recurre a la

[65] Fray Luis de Granada, *Memorial de la vida cristiana,* p. 471.
[66] Fray Luis de Granada, *Libro de la oración y la consideración,* p. 61.
[67] Propercio, *Elegías,* lib. IV, II, vv. 59-60.
[68] Ver Virgilio, *Eneida,* lib. 8, vv. 347-50.
[69] Propercio, *Elegías,* IV, I, vv. 9-10.

imagen de los ríos cautivos, que simbolizan los territorios sometidos al poder de Roma: el Tíber encadenó al Danubio, al Rin, etc.

vv. 27-29: se funden aquí dos versos diferentes de la elegía de Propercio: «*atque ubi Navali stant sacra Palatia Phoebo, / Evandri profugae procubuere boves*» 'Y donde se levantan en honor de Febo por la victoria naval los santuarios del Palatino, sesteaban las vacas fugitivas de Evandro'[70]; y también en este pasaje: «*Tiberis nostris advena bubus erat*» 'el Tíber llegaba extranjero a nuestros bueyes'[71]. Evandro era un rey procedente de la Arcadia que se había establecido en las cercanías del lugar donde habría de levantarse Roma. Es uno de los aliados de Eneas en el poema de Virgilio y su historia se cuenta largamente en los *Fastos* de Ovidio[72]. En este lugar de la silva de Quevedo se acaba la imitación de Propercio.

v. 28 *Tibre santo:* comentando el verso de Garcilaso en que llama al Danubio «río divino», Herrera anota lo siguiente: «escribe Máximo Tirio en el *Sermón 38* que los griegos, a todas las cosas que les parecían hermosas llamaban *divinas,* de la mesma naturaleza que Dios [...] y los antiguos llamaban sacras a todas las cosas grandes, según Plutarco» y luego recuerda que Homero habla del «sagrado mar» y de la «sagrada Ilión»[73]. El mismo Garcilaso, en la *Égloga II,* cuando personifica al río Tormes, le llama «el sacro viejo»[74]. Virgilio, en *Geórgicas,* IV, da el título de «sagrada» a una fuente. Ennio llama sagrado al Tíber: «*Pater Tiberine tuo cum flumine sacro*»[75] y Estacio dice «*Nilus sacer*»[76]. Góngora aplica también este adjetivo a un río: «Por quien, nevado Genil, / es muy justo que te alabes / que excedes al sacro Ibero / y al rubio Tajo deshaces»[77]; en otro lugar lo emplea dándole un valor humorístico: «Llamado sois con razón / de todos sagrado río, / pues que pasáis por en medio / del ojo del Arzobispo»[78].

vv. 31-32: 'Los cónsules y los reyes hicieron crecer las aguas del Tíber con las lágrimas de los vencidos'. No es frecuente el uso transitivo de crecer, pero Cuervo, en su diccionario[79], aduce algunos ejemplos, como este de *La Galatea* de Cervantes: «Los bienes con su apariencia / crecieron mi sanidad» y otro del propio Quevedo: «De los antecedentes nobles suyos, no solo heredó Marco Bruto la virtud, sino que la creció»[80].

[70] Propercio, *Elegías,* IV, I, vv. 3-4.
[71] Propercio, *Elegías,* IV, I, v. 8
[72] Ovidio, *Fastos,* I, vv. 469 y ss.
[73] Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* p. 506.
[74] Garcilaso de la Vega, *Obra poética,* v. 1175.
[75] Ennio, *Annales,* I, v. 51.
[76] Estacio, *Silvas,* I, 6, v. 77.
[77] Góngora, *Romances,* p. 177.
[78] Góngora, *Romances,* p. 243.
[79] Ver Cuervo, 1994, vol. 2, p. 89.
[80] Ver Quevedo, *Obras en prosa,* p. 923.

vv. 33-36: la idea de que el Tíber domina o sojuzga a los otros ríos, como símbolo del poder de Roma sobre los territorios del imperio, es de raigambre clásica. Hay que recordar que en los triunfos que celebraban los romanos para honrar a los generales vencedores, se exhibían a veces pinturas o relieves de los montes y ríos de los países conquistados. Compárese Tácito, en sus *Anales:* «Se hicieron desfilar despojos, cautivos e imágenes de montes, ríos y batallas»[81]. En el *Arte de amar,* hay una referencia a estos cortejos[82]. Ovidio, en otro lugar, describiendo uno de ellos, dice: «*Cornibus hic fractis viridi male tectus ab ulva, / decolor ipse suo sanguine Rhenus erat*» 'Allí estaba con los cuernos rotos, mal cubierto por las verdes ovas, el Rin manchado por su propia sangre'[83]. De ahí se pasa al uso del nombre de los ríos como metonimia de las regiones conquistadas o como figura alegórica que las simboliza: en el escudo de Eneas se ve, como presagio de las futuras victorias de Roma, la siguiente escena: «*Euphrates ibat iam mollior undis, / extremique hominum Morini Rhenusque bicornis / indomitique Dahae et pontem indignatus Araxes*» 'Iba allí el Éufrates con ondas más mansas y los Morinos, de los extremos de la tierra, y el Rin bicorne y los indómitos Dahas y el Araxes indignado contra el puente'[84]. Se encuentran ejemplos parecidos en muchos otros poetas: compárese Horacio: «*te fontium qui celat origines / Nilusque et Hister, te rapidus Tigris*» 'A ti [te obedecen] el Nilo que oculta sus fuentes y el Danubio y el impetuoso Tigris'[85]; Propercio, *Elegías:* «*aut canerem Aegyptum et Nilum, cum attractus in urbem / septem captivis debiles ibat aquis*» 'o cantara a Egipto y al Nilo cuando arrastrado hacia Roma iba impotente con sus siete bocas cautivas'[86]; Lucano, *La Farsalia:* «*ut vincula Rheno / Oceanoque daret*» 'como [César] hubiese encadenado al Rin y al Océano'[87]; Estacio, *Tebaida:* «*quando Itala nondum / signa nec Arctoos ausim spirare triumphos / bisque iugo Rhenum, bis adactum legibus Histrum*» 'mientras no me atreva a inspirar mi canto en los estandartes italianos y en los triunfos sobre los pueblos del norte, el Rin dos veces sujeto al yugo, el Danubio dos veces sujeto a nuestras leyes'[88]; Claudiano, *Panegírico a Probino y Olibrio:* «*Sic nobis Scythicus famuletur Araxes, / sic Rhenus per utrumque latus [...] / sic fluat attonitus Romana per oppida Ganges*» 'Así pueda ser nuestro vasallo el escítico Araxes y el Rin con sus dos orillas [...]; así fluya atónito el Ganges entre ciudades roma-

[81] Tácito, *Anales,* lib. II, 41.
[82] Ovidio, *Arte de amar,* I, 220.
[83] Ovidio, *Tristes,* IV, II, vv. 41-42.
[84] Virgilio, *Eneida,* lib. 8, vv. 726-28.
[85] Horacio, *Odas,* IV, 14, vv. 45-46.
[86] Propercio, *Elegías,* II, 1, vv. 31-32.
[87] Lucano, *La Farsalia,* III, vv. 76-77.
[88] Estacio, *Tebaida,* I, vv. 17-19.

nas'[89]; también en el *Epitalamio de Honorio y María:* «*iam te venerabitur Hister; / nomem adorabunt populi; iam Rhenus et Albis / serviet*» 'El Danubio te prestará obediencia; todas las naciones adorarán tu nombre; el Rin y el Elba serán tus esclavos'[90]; o en el *Panegírico a Manlio Teodoro:* «*diversoque tuas coluerunt gurgite voces / lentus Arar Rhodanusque ferox et dives Hiberus*» 'Ríos de todas las tierras acatan tus órdenes, el lento Saona, el impetuoso Ródano y el opulento Ebro'[91]. La imagen es imitada por algunos poetas posteriores: ver, por ejemplo, Petrarca, *Africa:* «*Hic Tagum Bethimque et Hiberum / Coget ferre iugum dominumque agnoscere Tybrim*» 'Este obligará al Tajo, al Betis y al Ebro a llevar el yugo y a reconocer por señor al Tíber'[92]; Marino, *L'Adone:* «Il Tamigi, il Dannubio, il Beti, il Reno / l'ama, il teme, l'ammira anco da lunge»[93].

v. 34 *Rheno:* antiguo nombre del Rin.

v. 35 *los dos Ebros:* el Ebro de España y el Hebro de Tracia, hoy llamado Maritza, que a menudo es nombrado en relación con la leyenda de Orfeo. En un soneto laudatorio publicado en los preliminares de *Las lágrimas de Angélica,* comparando al poeta con Orfeo, juega con la misma homofonía: «y que uno en Ebro y otro en Ebro cante»[94].

v. 35 *el padre Tajo:* en la antigua Roma, «des inscriptions votives en assez grand nombre mentionnent divers fleuves de l'Italie avec le vocable *Pater*, qui est d'usage dans toutes les prières en l'honneur des dieux, petits et grands»[95]. En la nota al verso 28 hemos citado el verso de Ennio en *Annales:* «*Pater Tiberine tuo cum flumine sacro*»[96], donde llama «padre» al Tíber, verso transmitido en las *Saturnales*[97] por Macrobio, el cual lo pone en relación con este otro de la *Eneida:* «*tuque, o Thybri tuo genitor cum flumine sancto*» 'y tú, oh padre Tíber de sagrada corriente'[98]; en las *Geórgicas,* Virgilio usa también la expresión: «*pater Tiberinus*»[99]; Tibulo invoca al Nilo como «*Nile pater*»[100].

v. 36 *cano en la espuma:* en latín es frecuente el adjetivo «*canus*» para calificar, entre otras cosas, a la espuma del mar o de los ríos. Comparése *Eneida:* «*sed fluctu spumabant caerula cano*» 'pero el azul

[89] Claudiano, *Panegírico a Probino y Olibrio,* vv. 160-62.
[90] Claudiano, *Epitalamio de Honorio y María,* vv. 277-79.
[91] Claudiano, *Panegírico a Manlio Teodoro,* vv. 52-53.
[92] Petrarca, *Africa,* II, vv. 169-70, p. 86.
[93] Marino, *L'Adone,* X, 224, p. 575.
[94] Barahona de Soto, *Las lágrimas de Angélica,* p. 93.
[95] *Dictionnaire des antiquités grecques et romains, s. v. Flumina.*
[96] Ennio, *Annales,* I, v. 51.
[97] Macrobio, *I Saturnali,* VI, I, v. 12.
[98] Virgilio, *Eneida,* lib. 8, v. 72.
[99] Virgilio, *Geórgicas,* IV, v. 369.
[100] Tibulo, *Carmina,* I, VII, v. 23.

espumaba con la ola cana'[101]. De ahí procede su uso en la poesía castellana: «iba de espuma cana el agua llena»[102]; «y este interpuesto mar con más creciente / teñido en roja sangre el color cano»[103]; «entre dos mirtos, que de espuma canos»[104]. Lo que ocurre es que mientras en latín «*canus*» se aplicaba con igual propiedad a la espuma del mar que a los cabellos blancos, en castellano se debió de sentir siempre como metáfora, según la cual la espuma se comparaba con el color de las canas. Así *Autoridades* da como primera acepción de cano la referida a los cabellos y luego dice: «metafóricamente lo usan los poetas para pintar la blancura de muchas cosas».

v. 36 *rojo con la arena:* es proverbial la idea de que, como dice Covarrubias, «los antiguos celebraron este río [...] por la riqueza de sus arenas, entre las cuales se hallan algunos granillos de oro»; *rojo:* «se toma también por rubio, como el color del sol u del oro» (*Aut*). Góngora habla del «Tajo rubio»[105].

y el Nilo, a quien han dado,
teniendo hechos de mar, nombre de río,
no sin invidia, viendo que ha guardado
su cabeza de yugo y señorío, 40
defendiendo ignorada
la libertad que no pudiera armada;
el que por siete bocas derramado,
y de plata y cristal hidra espumante,
con siete cuellos hiere el mar sonante, 45
sirviendo en el invierno y el estío
a Egipto ya de nube, ya de río,
cuando en fértil licencia
le trae disimulada competencia.

El tema de los ríos cautivos da lugar a una digresión sobre el Nilo. Este río, por sus características especiales, fue un tema predilecto de la literatura clásica tanto en prosa como en verso. Llamaba la atención especialmente el que su crecida tuviera lugar en verano, cuando los otros ríos se secan, y el que nadie hubiera llegado a conocer sus fuentes. Hablan largamente del tema Herodoto[106], Lucrecio[107], Diodoro Sículo[108], Estrabón[109], Séneca[110],

[101] Virgilio, *Eneida,* VIII, v. 672.
[102] Garcilaso, *Obra poética,* «Égloga II», v. 1637.
[103] Ercilla, *La Araucana,* XXIV, 36, p. 670.
[104] Góngora, *Polifemo,* v. 211.
[105] Góngora, *Romances,* pp. 177 y 418.
[106] Herodoto, *Los nueve libros de la historia,* II, 19-34.
[107] Lucrecio, *De rerum natura,* VI, vv. 712-37.
[108] Diodorus Sículus, *Library of History,* I, 36-41.
[109] Estrabón, *Geografía,* 17, 4-5.
[110] Séneca, *Cuestiones naturales,* IV.

Plinio[111], y Ammiano Marcelino[112]. El tema aparece frecuentemente en la poesía; recuérdense el poema de Claudiano «*Nilus*», y las referencias ocasionales en Horacio[113], Ovidio[114], Propercio[115], Tibulo[116] y Lucano[117].

v. 38 *teniendo hechos de mar, nombre de río:* se le considera un río aunque sus crecidas, inundando y fertilizando la tierra de Egipto, lo hacen parecerse a un mar. Son varios los escritores antiguos que, hablando del Nilo, usan esta comparación, bastante obvia: compárese Séneca, *Cuestiones naturales:* «*Initio diducitur, deinde continuatis aquis, in faciem lati ac turbidi maris stagnat*» 'Al principio se despliega; después, al ser su caudal constante, se estanca adoptando el aspecto de un mar inmenso y turbio'[118]; Ammiano Marcelino: «*Progrediens in sublime, contegit omnia, et humo suppressa, per supina camporum speciem exhibet maris*» 'Levantándose hacia lo alto, lo cubre todo y, habiendo ocultado la tierra, llenando la extensión de los campos adopta el aspecto de un mar'[119]; Gregorio de Nacianzo, *Discursos:* «Egipto, al que enriquece su río, lluvia salida de la tierra y mar verdadero en tiempo oportuno»[120]. Virgilio, en la *Eneida,* compara el río Timavo, cuando se sale de su cauce, con el mar: «*it mare proruptum et pelago premit arva sonanti*» 'va impetuoso como un mar e inunda los campos con sus aguas sonantes'[121]. En el poema *Nápoles recuperada,* se cuenta que, estando el Sebeto casi seco, un deshielo súbito hizo que se desbordara: «Sebeto humilde, que la seca arena / bañar no puede en el ardiente estío, / soberbio ya con la creciente ajena, / fue mar primero que naciese río»[122]; hablando de una crecida del Guadiana, dice Bocángel: «Cuando erizado a golfos, Guadiana, / presumiendo de mar, se vio furioso / borrar la antigua ley de su ribera»[123].

v. 40 *su cabeza:* juego de palabras entre la acepción de cabeza como manantial o fuente de un río y la del animal bajo el yugo. El Nilo ha mantenido su cabeza libre del yugo porque, como se ha dicho, se desconocía el lugar de su nacimiento. La misma imagen se encuentra en Tasso: «e forse il Nilo occultarebbe in vano / dal

[111] Plinio, *Historia natural,* V, 51.
[112] Ammiano Marcelino, *Le Storie,* XXII, 3-13.
[113] Horacio, *Odas,* IV, XIV, 45-46.
[114] Ovidio, *Amores,* II, XIII, 9-10 y III, IV, 39; *Heroidas,* XIV, 107.
[115] Propercio, *Elegías,* II, 1, 31-32.
[116] Tibulo, *Carmina,* I, VII, vv. 21-24.
[117] Lucano, *La Farsalia,* I, 20.
[118] Séneca, *Cuestiones naturales,* lib. IV, 8.
[119] Ammiano Marcelino, *Le Storie,* XXII, 15, p. 577.
[120] Gregorio de Nacianzo, *Discursos,* 34, 1.
[121] Virgilio, *Eneida,* I, 246.
[122] Borja, *Nápoles recuperada,* p. 336.
[123] Bocángel, *La lira de la musas,* p. 314.

giogo il capo incognito e lontano»[124]. Aunque algunos comentaristas de la *Gerusalemme* interpretan «giogo» como 'cordillera o cadena montañosa' en la cual brotarían las desconocidas fuentes del Nilo, me parece menos rebuscada y más conforme con la letra del texto la que defienden otros: 'y quizá el Nilo ocultaría en vano del yugo la cabeza desconocida y lejana'. En cualquier caso, «capo» puede ser en italiano manantial, lo mismo que «cabeza» en castellano, aunque no sean acepciones frecuentes; pero los modelos clásicos refrendaban este uso, ya que en latín «*caput amnis*» es la denominación normal para la fuente de un río: compárese Virgilio: «*tristis ad extremi sacrum caput astitit amnis*» 'se detuvo entristecido junto a la fuente sagrada donde nace el río'[125]. En cuanto a «yugo», no parece que en castellano haya tenido el significado de 'cadena de montañas' que tiene en italiano, aunque Herrera lo usa con este valor: «un pequeño yugo o cumbre de diez o doce codos»[126].

v. 44 *hidra espumante:* Díaz de Rivas, en sus anotaciones a la *Canción de la toma de Larache* de Góngora, comentando el verso inicial, dice: «Alude a varios dichos de poetas que atribuyeron a los ríos propiedades y voces que son comunes a las serpientes», y pone ejemplos de Manilio, Pontano, Estacio, Lucano y otros[127]. Imagino que la idea de comparar al Nilo con una hidra viene de las siete bocas del Nilo y las siete cabezas (aunque el número varía en las diferentes versiones) de la hidra de Lerna. Compárese Calderón, *La hija del aire:* «Ese monstruo horrendo / que es con siete bocas hidra / de cristal»[128]; Bocángel, *La lira de las musas:* «Hacia la parte donde nace el día / la ciñe Éufrates, y hacia el occidente / la hidra de cristal, el Nilo alado»[129].

v. 45 *con siete cuellos:* según un cómputo canónico, el Nilo tenía siete bocas; la mención de este número es un lugar común de la literatura clásica, casi obligado cuando se habla de este río. Compárese Virgilio, *Eneida:* «*Septemgemini turbant trepida ostia Nili*» 'Se turban asustadas las siete bocas del Nilo'[130]; Ovidio, *Amores:* «*Ille fluens dives septena per ostia Nilus*» 'El fértil Nilo que desemboca por siete bocas'[131]; Ovidio, *Heroidas:* «*Per septem Nilus portus emissus in aequor*» 'El Nilo que se lanza al mar por siete bocas'[132]; Séneca, *Cuestiones naturales:* «*Nilus [...] per septena ostia in mare emittitur*» 'El

[124] Tasso, *Gerusalemme liberata,* III, 39.
[125] Virgilio, *Geórgicas,* IV, 319.
[126] Herrera, *Anotaciones,* p. 502.
[127] Ver Gates, 1961, p. 70.
[128] Calderón, *La hija del aire,* II, vv. 346-48.
[129] Bocángel, *La lira de las musas,* p. 302.
[130] Virgilio, *Eneida,* lib. 6, v. 800.
[131] Ovidio, *Amores,* III, VI, vv. 39-40
[132] Ovidio, *Heroidas,* XIV, v. 107.

Nilo [...] desemboca en el mar por siete bocas'[133]; Valerio Flaco, *Los argonautas:* «*Septem proiectus in amnes / Nilus*» 'El Nilo dividido en siete ríos'[134]; Silio Itálico, *Púnicas:* «*Terminus huic roseos Manis Lagues ad ortus / septeno impellens tumefacum gurgite pontum*» 'Hacia el rosado oriente ella se extiende hasta el río de los Lágidas [el Nilo], que con sus siete bocas engrosa el mar con las aguas que lanzan'[135]; Estacio, *Tebaida:* «*Nilus [...] / scindit fontis opes septemque patentibus arvis / in mare fert hiemes*» 'El Nilo [...] rompe la riqueza de sus fuentes, atraviesa la llanura y por siete bocas lanza al mar su corriente impetuosa'[136]; Claudiano, *Epitalamio de Honorio y María:* «*et septem despectat cornua Nilo*», 'domina las siete bocas del Nilo'[137]. Lo mismo se ve en la poesía posterior: compárese Sannazaro, *De partu virginis:* «*Nili supra septemplicis ortus*» 'sobre las siete desembocaduras del Nilo'[138]; Tasso, *Gerusalemme liberata:* «Poi Damiata scopre, e come porte / al mar tributo di celesti umori / per sette il Nilo sue famose porte»[139]; B. de Balbuena, *El Bernardo:* «Llevando de ignorancia en su cuidado / más que en sus siete bocas agua el Nilo»[140]; Marino, *La Galeria:* «là dove il Nil con sette rami ondeggia»[141]; también de Marino, *L'Adone:* «El Nil che'l mar con sette bocche frange»[142]; Príncipe de Esquilache, *Obras en verso:* «Donde el Nilo y sus brazos despeñados, / con bocas de cristal renombre adquieren, / por una viven y por siete mueren»[143]; Antonio Coello, *Los tres blasones de España:* «Aquella provincia, donde / cuanto humor escupe undoso / por siete bocas el Nilo / el mar se bebe de un sorbo»[144].

v. 45 *hiere el mar:* Díaz de Rivas, en sus anotaciones a la *Canción de la toma de Larache* de Góngora, comentando los versos que dicen: «el Luco, que [...] / intima guerra / al mar» (vv. 3-5), escribe que «los ríos con su ímpetu parece que le aumenten [al mar], y así Lucano dice que le hieren: 'Tethynque fugacem / qui ferit Hesperius post omnia flumina Baetis', *La Farsalia,* lib. II, vv. 588-89» 'y el Hesperio Betis [el Guadalquivir] que es el último de todos los ríos que hiere a la fugaz Tetis'; *sonante:* es un epíteto que la literatura áurea usó con preferencia para el mar, quizá porque Virgilio lo emplea, aunque en su caso es para hablar de las aguas

[133] Séneca, *Cuestiones naturales,* IV, 2, 12, vol. 2, p. 25.
[134] Valerio Flaco, *Argonautica,* VIII, vv. 90-91.
[135] Silio Itálico, *Punica,* I, 200-201.
[136] Estacio, *Tebaida,* VIII, vv. 359-61.
[137] Claudiano, *Epitalamio de Honorio y María,* v. 51.
[138] Sannazaro, *De partu virginis,* III, 341.
[139] Tasso, *Gerusalemme liberata,* XV, 16.
[140] Balbuena, *El Bernardo,* p. 289.
[141] Marino, *La Galeria,* p. 83.
[142] Marino, *L'Adone,* I, 98, p. 73.
[143] Borja, *Obras en verso,* p. 122.
[144] Coello, *Los tres blasones de España,* p. 546.

desbordadas de un río: «*it mare proruptum et pelago premit arva sonanti*» 'va impetuoso como un mar e inunda los campos con sus aguas sonantes'[145]. Compárese Tasso, *Il mondo creato:* «Ecco transcorre / A vele piene e sparse il mar sonante / Con destro vento corredate nave»[146]; Góngora, *Soledades:* «Vencida al fin la cumbre / del mar siempre sonante, / de la muda campaña, / árbitro igual e inexpugnable muro»[147]; Marino, *Poesie varie:* «Già [...] / del vermiglio mar l'onda sonante / signor, varcasti»[148].

v. 47 *ya de nube, ya de río:* le sirve de río cuando va por su cauce y de nube cuando sus crecidas riegan la tierra, con lo cual el río sustituye a las lluvias. Compárese Herrera, *Poesía castellana original completa:* «el fario Nilo, imitador del cielo»[149]; Tasso, *Rime:* «S'egli è dono del ciel, del ciel imago»[150]; Lupercio L. de Argensola, *Rimas:* «Cuando en la sed del implacable estío / (aunque jamás el cielo a Egipto riega) / suple sus faltas solamente un río»[151]. La idea aparece en el texto de San Gregorio de Nacianzo citado en la nota al verso 38.

v. 48 *licencia:* es palabra empleada por Quevedo para hablar de las aguas que traspasan su límite. Por ejemplo, aludiendo al Diluvio, dice: «cuando con licencia rigurosa / fue el mar abrazo universal del suelo»[152]. Aquí, la licencia de las aguas no es «rigurosa», sino «fértil». Parece que hay que entender «licencia» en el sentido de 'irrupción' o algo parecido, de forma semejante a como usa Garcilaso el adjetivo cuando habla de «la llama licenciosa»[153] que abrasó a Cartago y que, según Herrera[154], procede de Ariosto: «Come quando si dà fuoco a la mina, / pel lungo solco de la negra polve / licenciosa fiamma arde e camina»[155]. En otro lugar, Quevedo refiriéndose al ímpetu de un incendio, habla de la «licencia de la llama»[156].

v. 49 *le trae disimulada competencia:* no estoy seguro de interpretar bien esta frase, pero creo que el significado es el siguiente: «le» se refiere al mar, de manera que es el río quien le trae al mar «disimulada competencia». Existe la idea, tradicional en la literatura, de que el río, al desembocar en el mar, lo empuja, lucha con él, es decir, entra en competencia con él. Tasso, *Gerusalemme liberata,*

[145] Virgilio, *Eneida,* lib. 1, v. 246.
[146] Tasso, *Il mondo creato,* V, vv. 597-99.
[147] Góngora, *Soledades,* I, vv. 53 y ss.
[148] Marino, *Poesie varie,* p. 300.
[149] Herrera, *Poesía castellana original completa,* p. 593.
[150] Tasso, *Rime,* núm. 1480, p. 213.
[151] Lupercio L. de Argensola, *Rimas,* p. 123.
[152] Ver *PO,* núm. 192, vv. 409-10.
[153] Garcilaso, *Obra poética,* soneto XXXV.
[154] Herrera, *Anotaciones,* p. 472.
[155] Ariosto, *Orlando furioso,* XXVII, 24.
[156] Quevedo, *Obras en prosa,* p. 1051.

dice que el Po al desembocar «pare che guerra porti e non tributo / al mare»[157]; Góngora, en la *Canción a la toma de Larache,* siguiendo a Tasso, dice: «el Luco [...] / si no niega el tributo, intima guerra / al mar»[158]; Lope de Vega emplea la misma palabra que Quevedo en un contexto semejante: «El Tajo, por quien osa Manzanares [...] / entrar en competencia con los mares»[159]; el mismo uso encontramos en el conde de Rebolledo hablando de un afluente del Duero: «la entrada en el Duero caudaloso / más competencia que amistad parece»[160]. Pero aquí la competencia es «disimulada», pues no se trata de que el río luche con el mar al entrarse en él, sino que, al cubrir la tierra de Egipto, se convierte él mismo en un mar, como se dice en el verso 38.

Añudaron al Tibre cuello y frente 50
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, 55
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, 60
donde a la libertad de las naciones
cárcel dura cerraron.

La idea del Tíber como símbolo del poder de Roma lleva a una nueva asociación; ahora se contempla en medio de la ciudad, cruzado por diversos puentes, y de ahí se pasa a evocar las ruinas actuales.

v. 50: en este verso el puente se metaforiza en un yugo que se le pone al río. Recuérdese que entre los romanos era frecuente representar a las divinidades de los ríos en figura de toro. La imagen parece que surge por atracción de las palabras anteriores sobre el Nilo, «que ha guardado / su cabeza de yugo» (vv. 39-40). La misma metáfora aparece en un poema de Vélez de Guevara que también se refiere a la Roma antigua: «de aquella puente que os sirvió de yugo»[161]. Las coyundas que atan estos yugos están hechas de espuma: por eso son «lazos puros de alabastro». Encuentro un antecedente clásico de esta metáfora en Floro, que hablando de un puente que mandó hacer César sobre el Rin, dice que los

[157] Tasso, *Gerusalemme liberata,* IX, 46.
[158] Góngora, *Canción a la toma de Larache,* p. 130.
[159] Lope de Vega, *Obras poéticas,* p. 632.
[160] Rebolledo, *Ocios,* p. 248.
[161] En Calderón, *Segunda parte de la flor de poetas ilustres,* p. 200.

habitantes del otro lado del río huyeron espantados «*cum Rhenum suum sic ponte quasi iugo captum viderent*» 'cuando vieron a su Rin cautivo por el puente como bajo un yugo'[162]. La metáfora está relacionada, sin duda, con la imagen virgiliana de «*pontem indignatus Araxes*», así como con la idea de que los ríos de los territorios dominados van uncidos al yugo de Roma, como en el «*bisque iugo Rhenum*» de Estacio. Estos dos lugares han sido citados anteriormente en la nota a los versos 33-36.

v. 53: la metáfora lexicalizada de «los ojos del puente» se revitaliza haciendo que estos ojos «lloren» la corriente del río, al igual que había hecho Góngora con un tono humorístico: «Señora doña puente segoviana, / cuyos ojos están llorando arena»[163]. Vélez de Guevara usa esta misma figura: «esa hermosa puente, cuyos ojos rasgados lloran a Genil»[164]. El Tíber llora la ruina de la ciudad, al igual que en el soneto «Buscas en Roma a Roma»[165].

v. 54 *en campo de esmeralda:* 'sobre fondo verde'. La frase «en campo de» se empleaba para hablar del color sobre el que destacaban los dibujos de las telas o, en el lenguaje de la heráldica, las imágenes de los escudos de armas. No sé si Quevedo piensa que el fondo verde son las aguas del río o los campos verdes de sus orillas.

vv. 54-55: Argos, según la leyenda, tenía cien ojos. Los puentes son Argos porque son muchos y porque cada uno, además, puede tener varios «ojos» o arcos. La espalda del río es pavón. Según la leyenda, Juno, una vez muerto Argos, puso sus cien ojos en la cola del pavo real. De ahí la relación que se establece en este verso entre Argos y pavón.

v. 55 *espalda:* la idea proviene del uso de la palabra latina «*tergum*» que podía significar, además de espalda, la superficie de la tierra, del mar o de un río, como en estos tres ejemplos: compárese Virgilio, *Geórgicas:* «*undaque iam tergo ferratos sustinet orbis*» 'y la onda ya aguanta sobre la espalda ruedas recubiertas de hierro'[166]; Ovidio, *Ponticas:* «*dura meant celeri terga per amnis equo*» 'recorren la endurecida espalda del río con veloces caballos'[167]; Plinio el Joven, *Panegírico:* «*Cum Danubius ripas gelu iungit duratusque glacie ingentia tergo bella transportat*», 'Cuando el Danubio, con la helada, une sus orillas y, endurecido por el hielo, deja pasar sobre sus espaldas guerras terribles'[168]. La expresión, se percibe en castellano con un claro valor metafórico: compárese Francisco de Borja,

[162] Floro, *Epitome of Roman History,* I, XLV, 15, pp. 204-205.
[163] Góngora, *Sonetos completos,* p. 180.
[164] Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo,* p. 69.
[165] *PO,* núm. 213.
[166] Virgilio, *Geórgicas,* III, 361.
[167] Ovidio, *Ponticas,* I, 2, v. 80.
[168] Plinio el Joven, *Panegírico,* XII, 3.

Príncipe de Esquilache, *Obras en verso:* «Donde por selvas de tu curso ajenas, / soberbio Tajo, con furor caminas, / cargando tus espaldas cristalinas / de troncos y de estériles arenas»[169]; Góngora, *Romances,* la usa de forma humorística: «Vos, [río Tajo], que por pena cada año / de vuestros graves delitos / os menean las espaldas / más de ducientos mil pinos»[170].

v. 56: aunque el verso 50 nos lleva a pensar en la Roma antigua, cuando se construyeron los puentes sobre el Tíber, ahora se habla del río que corre entre las ruinas actuales de Roma. En las orillas del río, o reflejadas en sus aguas, se ven los antiguos edificios o «fábricas» romanos. El sujeto de «lloras» parece en efecto que debe ser la ciudad misma, de la que hasta el momento se ha hablado en tercera persona pero que a partir de ahora va a ser objeto de interpelación en todo el resto del poema, salvo en unos pocos versos, del 111 al 115 en donde, esporádicamente, surge otro interlocutor.

v. 57: los edificios, con su ruina, muestran «la fuerza que en los pies llevan las horas», es decir, 'el poder del paso del tiempo'.

v. 59: los que antes fueron «muros» ahora son «peligros», en una imagen sintética muy propia de Quevedo, pues amenazan con derrumbarse. Compárese Petrarca, *Secretum meum:* «*accedunt et magnarum edium ruine, quas bene quidam ait olim tutelam hominum fuisse, nunc esse periculum*» 'se suman también las ruinas de las grandes mansiones, amparo de los hombres de antaño, ahora peligro para ellos –alguien lo ha dicho certeramente'[171]. Los anotadores de la edición española explican: «Es tópico que resuena en múltiples lugares»[172] y recuerdan este pasaje de Quevedo. Pero mientras que Petrarca habla de las paredes de los grandes edificios, en Quevedo se trata de las murallas, las cuales «formaron un círculo en siete montes», en las famosas siete colinas sobre las que estaba construida Roma.

vv. 60-62: los muros de Roma fueron «cárcel dura a la libertad de las naciones» sometidas a su dominio.

Trofeos y blasones
que en arcos diste a leer a las estrellas,
y no sé si a invidiar a las más dellas, 65
¡oh Roma generosa!,
sepultados se ven donde se vieron:
en la corriente ondosa.
Tan envidiosos hados te siguieron,
que el Tibre, que fue espejo a su hermosura, 70
los da en sus ondas llanto y sepultura;

[169] Francisco de Borja, *Obras en verso,* p. 18.
[170] Góngora, *Romances,* p. 244.
[171] Petrarca, *Secretum meum,* p. 50. Petrarca, *Prosa,* ed. Rico, p. 56.
[172] Petrarca, *Prosa,* ed. Rico, p. 144.

y las puertas triunfales,
que tanta vanidad alimentaron,
hoy ruinas desiguales,
(que, o sobraron al tiempo, o perdonaron 75
las guerras) ya caducan, y, mortales,
amenazan donde antes admiraron.

Estos versos constituyen una amplificación del tema anterior: de nuevo se habla de las ruinas y del río que fluye entre ellas.

v. 63 *Trofeos:* «Insignia o señal expuesta al público para memoria del vencimiento» (*Aut*).

vv. 67-68: los monumentos a la gloria de los vencedores, arruinados, han caído a las aguas del río: 'se ven sepultados donde antes se vieron', es decir, 'donde contemplaron su propio reflejo'. En el verso 70 el río es «espejo» a la pasada hermosura de la ciudad. Compárese Vélez de Guevara: «Turbias aguas del Tíber, que habéis sido / de puentes y arcos mármoles triunfales / para mirarse espejos y cristales, / donde como Narcisos han caído»[173].

v. 71 *los:* el antecedente es «trofeos y blasones», del verso 63.

v. 72 *puertas triunfales:* arcos de triunfo.

v. 74 *desiguales:* informes, abruptas. Compárese Rioja, *Poesía:* «Estas ya de la edad canas ruinas, / que aparecen en puntas desiguales»[174]; o los versos de Quevedo: «Los montes invencibles / [...] / embarazando el suelo / con el horror de puntas desiguales»[175].

v. 75 *sobraron al tiempo:* que quedaron como «sobras», como restos que sobreviven a lo que el tiempo destruyó (ver vv. 117-18).

v. 76 *ya caducan:* 'se están desmoronando'.

Los dos rostros de Jano
burlaste, y en su templo y ara apenas
hay yerba que dé sombra a las arenas, 80
que primero adoró tanto tirano.
Donde antes hubo oráculos, hay fieras;
y, descansadas de los altos templos,
vuelven a ser riberas las riberas;
los que fueron palacios son ejemplos; 85
las peñas que vivieron
dura vida, con almas imitadas,
que parece que fueron
por Deucalión tiradas,
no de ingeniosa mano adelgazadas, 90
son troncos lastimosos,
robados sin piedad de los curiosos.

[173] Calderón, *Segunda parte de la flor de poetas ilustres,* p. 200.
[174] Rioja, *Poesía,* p. 200.
[175] *PO,* núm. 145, vv. 184-90.

Solo en el Capitolio perdonaste
las estatuas y bultos que hallaste,
y fue, en tu condición, gran cortesía, 95
bien que a tal majestad se le debía.

vv. 78-79: el templo de Jano está destruido, como los de los otros dioses, pero se destaca que en este caso era más difícil burlar la vigilancia que se supone que ejerce el dios sobre su propio templo, pues Jano tenía dos caras que miraban en direcciones opuestas. La idea de Quevedo parece proceder de unos versos de Persio, donde se dice que de Jano no se puede burlar nadie a sus espaldas: «*O Iane, a tergo quem nulla ciconia pinsit / nec manus auriculas imitari mobilis albas*» '¡Feliz tú, Jano, a cuya espalda no picotea ninguna cigüeña ni hacen burla manos hábiles en imitar blancas orejas de burro!'[176]. Uno de los sonetos satíricos de Quevedo se basa en estos mismos versos: «¡Oh Jano, cuya espalda la cigüeña / nunca picó, ni las orejas blancas / mano burlona te imitó a las ancas: / que tus espaldas respetó la seña»[177]. Naturalmente hay un deslizamiento semántico entre «burlarse de alguien, reírse de él», según lo que dice Persio, y «burlar la vigilancia, engañar», que es lo que hay en el poema de Quevedo que comentamos.

vv. 79-80: la hierba que cubre los viejos monumentos es un signo de su ruina. En *Las lágrimas de Jeremías castellanas,* tras citar algunos lugares de Virgilio, Ovidio y Lucano, Quevedo concluye: «De manera que era universal y común género de encarecer la soledad y ruinas de una ciudad el decir que estaba cubierta de hierba»[178]. Parece que aquí se encarece aún más la ruina diciendo que casi ni hay hierba.

v. 81: el templo y el ara de Jano es lo «que primero adoró tanto tirano». Lo de «primero» debe significar 'en primer lugar', y parece referirse a lo que dice Pérez de Moya: «los romanos [...] jamás hacían sacrificio a los dioses que primero no llamasen o invocasen a Jano [...] hacían esto porque creyeron que Jano estaba de contino a la puerta del cielo, de modo que no podían los ruegos y preces de los mortales pasar a los otros dioses si Jano no les concedía la entrada»[179]. Esta noticia procede de Macrobio, *Saturnales,* según el cual Jano «*eum in sacrificiis praefationem meruisse perpetuam*» 'tuvo la prerrogativa de ser invocado el primero en los sacrificios'[180]. Y luego, en otro pasaje, aclara: «*Invocarique primum, cum aliqui deo res divina celebratur, ut per eum pateat ad illum cui innolatur accesus, quasi preces supplicum per portas suas ad deos ipse*

[176] Persio, *Sátiras,* I, vv. 58-59.
[177] *PO,* núm. 567, vv. 1-4.
[178] Quevedo, *Obra poética,* ed. Blecua, vol. 4, p. 377.
[179] Pérez de Moya, *Philosofía secreta,* p. 323.
[180] Macrobio, *I Saturnali,* I, 9, 3.

transmittat» 'En cuanto a ser invocado el primero cuando se hacen sacrificios a algún otro dios, es para que él favorezca el acceso al dios al cual se sacrifica, como si fuese el que hace pasar a los dioses a través de sus puertas las plegarias de los suplicantes'[181].

v. 83 *descansadas:* aliviadas del peso.

v. 85: los palacios en ruinas son ahora ejemplo de lo transitorio de las glorias humanas.

vv. 86-90: se habla de las antiguas estatuas, piedras que parecían tener vida propia y que, por ello, pueden ser comparadas con las que, según la leyenda, tiró Deucalión, las cuales se convirtieron en seres humanos. Esta misma alusión aparece en otros poemas de Quevedo: «Y el rústico linaje, / que fue de piedra dura, / vuelve otra vez viviente en escultura»[182]; y «el escultor a Deucalión imite / cuando anime las piedras de su casa»[183].

v. 90 *no de ingeniosa mano adelgazadas:* 'no esculpidas por la mano de un ingenioso artista'.

v. 91 *troncos lastimosos:* cuerpos mutilados, que han perdido los brazos y las cabezas, y por ello producen lástima.

v. 93: ya en la época de Quevedo, al igual que hoy, se podían ver, en el palacio de los Conservadores del Capitolio, diversas estatuas y sarcófagos de la antigüedad.

v. 94 *bultos:* aquí, 'estatuas', 'esculturas'.

Allí del arte vi el atrevimiento;
pues Marco Aurelio, en un caballo, armado,
el laurel en las sienes añudado,
osa pisar el viento, 100
y en delgado camino y sendas puras
hallan donde afirmar sus herraduras.
De Mario vi, y lloré, desconocida,
la estatua a su fortuna merecida;
vi en las piedras guardados 105
los reyes y los cónsules pasados;
vi los emperadores,
dueños del poco espacio que ocupaban,
donde solo por señas acordaban
que donde sirven hoy fueron señores. 110

Cuervo observa que el poema adquiere aquí, con la repetición de la forma verbal «vi», un tono personal que hasta ahora no tenía y que después vuelve a desaparecer: «Por el hecho de haber estado Quevedo pocos días del mes de abril de 1617 en la capital del orbe católico, se ha dado por cierto que el soneto *A Roma sepultada en sus ruinas* y la silva *Roma antigua y moderna* representan la

[181] Macrobio, *I Saturnali,* I, 9, 9.
[182] *PO,* núm. 145, vv. 220-22.
[183] *PO,* núm. 27, vv. 9-10.

impresión inmediata que la ciudad produjo en el poeta y que ambas fueron escritas entonces. Pero ni la una ni la otra son originales, y aun cuando tienen pormenores y ampliaciones propias, pudieron escribirse en otro tiempo, probablemente después, avivados los recuerdos por aquellas de que son imitación»[184]. Como ejemplo de estos posibles recuerdos personales, Cuervo transcribe a continuación los versos del pasaje que estamos comentando. La referencia a las estatuas mutiladas lleva a una digresión sobre las esculturas guardadas en el Capitolio y sobre la estatua de Marco Aurelio, en la que no hay nada que pueda verse como signo de ruina o decadencia.

vv. 97-102 *Marco Aurelio, en un caballo, armado [...] herraduras:* se refiere a la estatua ecuestre de Marco Aurelio, que se halla en la plaza del Capitolio desde que fue llevada allí por Miguel Ángel en 1538. Como la escultura se halla sobre un pedestal elevado, Quevedo dice que el caballo camina sobre el viento. En un soneto dedicado a otra estatua ecuestre, la de Felipe III que se encuentra hoy en la Plaza Mayor de Madrid, dice Quevedo: «Quiere de tu caballo la herradura / pisar líquidas sendas»[185]. «Líquidas» está usado aquí en el sentido latino de 'aérea'[186].

v. 97 *atrevimiento:* «esfuerzo, ánimo, valor» (*Aut*).

vv. 103-104: desde 1590 hay en el Capitolio un monumento que tradicionalmente se llama «trofeo de Mario», y que se ha identificado con el que repuso allí Julio César[187], aunque hoy se sabe que no es el mismo. Biondo da Forli, en *Roma trionfante,* hablando de los diversos trofeos que se conservaban en el XVI, dice: «Ma i maggiori di tutti gli altri sono quelli di C. Mario per la vittoria di Cimbri, che Sila (come referisce Tranquillo) gitò per terra, e C. Cesare poi li ripose honoratamente nel luoco loro, e hora si veggono mezzi rovinati, presso le chiese di san Giuliano e di santo Eusebio, per la strada che va da l'arco di san Vito a santa Croce»[188]; *desconocida:* debe referirse al hecho de que el monumento no tiene inscripción alguna. Por eso es la escultura «a su fortuna merecida». No creo que signifique 'la que mereció por su maldad' sino 'la que armoniza con su suerte trágica'. Mario es, ya en la literatura latina, un ejemplo canónico de la fragilidad de la fortuna: ver Ovidio[189], Veleyo Patérculo[190], Séneca[191], Lucano[192] y Juvenal[193].

[184] Cuervo, 1908, p. 432.
[185] *PO,* núm. 212, vv. 5-6.
[186] Ver Quevedo, *La musa Clío del Parnaso español,* p. 49.
[187] ver Suetonio, *Vida de los doce césares,* «César», cap. XI, y Plutarco, *Vidas paralelas,* «César», cap. VI.
[188] Biondo da Forli, *Roma trionfante,* fol. 356.
[189] Ovidio, *Ponticas,* IV, 1, 45-48.
[190] Veleyo Patérculo, *Compendio de historia de Roma,* II, XIX, 4.

v. 105 *las piedras:* son los sarcófagos donde se guardan las cenizas de los poderosos.

v. 108 *dueños del poco espacio que ocupaban:* se contrapone la amplitud de los territorios de los que fueron dueños en vida y el breve espacio del sarcófago del que son dueños ahora. Resuena aquí un lugar común de la antigüedad, que con frecuencia se concretó en la figura de Alejandro Magno: compárese Juvenal: «*Unus Pellaeo iuveni non sufficit orbis, / aestuat infelix angusto limite mundi [...] / cum tamen a figulis munitam intraverit urbem, / sarcophago contentus erit*» 'Un mundo no le basta al joven de Pela [Alejandro]; se quema el infeliz en el estrecho límite del orbe [...] Sin embargo, después que haya entrado en la ciudad fortificada por alfareros [Babilonia], habrá de estar contenido en un sarcófago'[194]; o Quevedo: «Quien no cupo en la tierra al habitalla, / se busca en siete pies y no se halla»[195].

v. 109 *donde solo por señas:* solo quedaban restos, o inscripciones, que recordaban su antiguo poderío.

¡Oh coronas, oh cetros imperiales,
que fuistes, en monarcas diferentes,
breve lisonja de soberbias frentes,
y rica adulación en los metales!,
¿dónde dejasteis ir los que os creyeron? 115
¿cómo en tan breves urnas se escondieron?
¿De sus cuerpos sabrá decir la Fama
dónde se fue lo que sobró a la llama?
El fuego examinó sus monarquías,
y yacen, poco peso, en urnas frías, 120
y visten (¡ved la edad cuánto ha podido!)
sus huesos polvo, y su memoria, olvido.

La referencia a las estatuas mutiladas, como signo de la decadencia de Roma, lleva a pensar en los restos conservados en el Capitolio y, a partir de aquí, la imagen de los sarcófagos conduce al poeta a una digresión en la que ya no se habla de la ruina de la ciudad, sino, en general, de la fragilidad del poder, típico tema barroco al que Quevedo dedica la silva *A los huesos de un rey que se hallaron en un sepulcro*[196].

vv. 111-15: se dirige a las coronas y a los cetros como emblemas del poder, para preguntarles qué han hecho de aquellas per-

[191] Séneca, *Ad Lucilium epistulae morales,* XCIV, 66. También *Epigramas,* 24, 33-38.
[192] Lucano, *La Farsalia,* II, 68-133.
[193] Juvenal, *Sátiras,* X, 276-82.
[194] Juvenal, *Sátiras,* X, vv. 168-72.
[195] *PO,* núm. 142, vv. 25-26.
[196] *PO,* núm. 142.

sonas que «os creyeron», que confiaron en las glorias del poder terrenal: '¿Adónde habéis dejado ir a los que creyeron en vosotros?'.

v. 113 *breve lisonja de soberbias frentes:* la corona halagó una frente soberbia durante breve tiempo.

v. 116: la imagen de las cenizas en la urna como único vestigio del hombre que fue en tiempos célebre o poderoso, se encuentra en la poesía latina: compárese Ovidio, *Metamorfosis:* «*Iam cinis est, et de tam magno restat Achille / nescio quid parvum, quod non bene conpleat urnam*» 'Ya es ceniza y del tan grande Aquiles queda no sé qué, que no llena del todo la pequeñez de una urna'[197]; Ovidio, *Amores:* «*Iacet, ecce, Tibullus, / vix manet e toto, parva quod urna capit*» 'He aquí que yace Tibulo; a duras penas de todo su cuerpo permanece lo que puede contener una pequeña urna'[198]; Séneca: «*Ecce vix totam Hercules / complevit urnam*» 'Mirad si apenas Hércules ha podido colmar una urna'[199]. La imagen aparece varias veces en Quevedo: «Descansan Creso y Craso, / vueltos menudo polvo, en frágil vaso»[200]. El sintagma «urna breve» es una acuñación lexicalizada en la poesía áurea: «en corto espacio y límite se encierra, / en urna breve»[201]; «Breve urna los sella como huesos»[202]; «y en urna breve funerales danzas / coronaron sus huesos de alhelíes»[203]; «En silencio en horror, en urna breve / descansa Montalbán»[204]; «Urna breve contiene el vasto pecho / en que tan magno corazón cabía»[205]. El antecedente más antiguo que conozco se halla en un epitafio de Pontano: «*Hos cineres brevis urna tegit*» 'Una breve urna encierra estas cenizas'[206]. También emplea esta misma expresión Tasso: «Or che breve urna e vil terreno accoglie / l'umor onde tu stral spesso s'intinse»[207].

vv. 117-18: se pregunta si la fama sabrá decir qué fue de sus cenizas, esto es, de 'lo que sobró de sus cuerpos a la llama'. Compárese Quevedo: «Yo soy ceniza que sobró a la llama»[208].

v. 119 *El fuego examinó sus monarquías:* imagina que el fuego que redujo a cenizas los cadáveres de los reyes sirvió para examinar la calidad de su poder, «como el fuego muestra los quilates del

[197] Ovidio, *Metamorfosis,* XII, vv. 615-16.
[198] Ovidio, *Amores,* III, IX, vv. 39-40.
[199] Séneca, *Hercules Oetatus,* vv. 1762-63.
[200] *PO,* núm. 24, vv. 23-24.
[201] Espinel, *Diversas rimas,* p. 252.
[202] Góngora, *Sonetos completos,* p. 150.
[203] Góngora, *Sonetos completos,* p. 236.
[204] Francisco de Borja, *Obras en verso,* p. 68.
[205] Conde de Rebolledo, *Ocios,* p. 520.
[206] Pontano, *Poesie latine,* p. 258.
[207] Tasso, *Rime,* núm. 1499, p. 234.
[208] *PO,* núm. 489, v. 9.

oro»[209], ya que «una de las cualidades que tiene el fuego es purgar, y así con él se refina el oro y se purifican los demás metales»[210]; «bien sé que de la pena que le abrasa / saldrá cual oro a quien el crisol prueba»[211]; «como examina el fuego / del precioso metal segundo padre, / la parte que ha tomado / de su primera madre»[212]. El fuego es el segundo padre, pues el primero es el sol, según la antigua creencia de que este engendraba el oro en el seno de la tierra. La madre, esta sí primera, es la tierra.

v. 120 *poco peso:* la idea del poco peso de las cenizas del cadáver procede también de la poesía latina: compárese Propercio: «*Et sum, quod digitis quinque legatur, onus*», 'Y soy peso que se coge con los cinco dedos'[213]; y del mismo autor: «*et tanti corpus Achilli / maximaque in parva sustulit ossa manu*» 'y levantó en su mano pequeña los grandes huesos del enorme Aquiles'[214]; Juvenal: «*Expende Hannibalem; quot libras in duce summo / invenies?*» 'Calcula el peso de Aníbal. ¿Cuántas libras encontrarás en el más ilustre de los generales?'[215]. Véase en Quevedo: «Y ya en urna ignorada, / tan grande capitán y tanto miedo / peso serán apenas para un dedo»[216]; «y no pesa una libra, reducido / a cenizas, el rayo amanecido / en Macedonia a fulminar agravios»[217].

Tú, no de aquella suerte,
te dejas poseer, Roma gloriosa,
de la invidiosa mano de la muerte: 125
escalote feroz gente animosa,
cuando del ánsar de oro las parleras
alas y los proféticos graznidos,
siendo más admirados que creídos,
advirtieron de Francia las banderas; 130
y en la guerra civil, en donde fuiste
de ti misma teatro lastimoso,
siendo de sangre ardiente, que perdiste,
pródiga tú, y el Tibre caudaloso,
entonces, disfamando tus hazañas, 135
a tus propias entrañas
volviste el hierro que vengar pudiera
la grande alma de Craso, que, indignada,
fue en tu desprecio triunfo a gente fiera,
y ni está satisfecha ni llorada. 140

[209] Cervantes, *Quijote,* I, 23.
[210] Horozco y Covarrubias, *Emblemas,* núm. 117.
[211] Valdivielso, *Vida del patriarca San Josef,* p. 178.
[212] Conde de Rebolledo, *Ocios,* p. 327.
[213] Propercio, *Elegías,* IV, 11, v. 14.
[214] Propercio, *Elegías,* II, IX, vv. 13-14.
[215] Juvenal, *Sátiras,* X, vv. 147-48.
[216] *PO,* núm. 145, vv. 350-52.
[217] *PO,* núm 28, primera versión, vv. 6-8.

En estos versos se recuerdan tres episodios muy dispares de la historia de Roma, cuya función en el poema no acaba de estar del todo clara y que contribuyen a darle su peculiar tono digresivo.

vv. 126-30: habla del famoso episodio de los gansos del Capitolio, que alertaron con sus graznidos a la guardia cuando los galos intentaban escalarlo en medio de la noche. El hecho tuvo lugar en el saqueo de Roma por Breno el año 386 a. C.

v. 127 *ánsar de oro:* esta atribución resulta un tanto extraña. Creo que tiene que ver con un verso de Virgilio que, refiriéndose a este episodio de los gansos, que figura en el escudo de Eneas, dice: «*Atque hic auratis volitans argenteus anser / porticibus*» 'Y aquí el ganso de plata aleteando en los pórticos dorados'[218]. Ya los antiguos comentaristas se preguntaban si «*argenteus*» quería decir simplemente «blanco», si se trataba de que el ganso estaba esculpido en plata en el escudo o si había una referencia a un ganso de plata que, en recuerdo del episodio, se guardaba en el templo de Juno en el Capitolio. Esta incertidumbre, unida al hecho de que se hable en el mismo verso de «pórticos de oro», pudo crear cierta confusión en la memoria de Quevedo. De hecho, la traducción de la *Eneida* de Diego López, publicada en 1601 y muy leída en la época, incurre en el mismo error: «un ganso blanco esculpido aquí en oro cantaba que estaban los franceses en la entrada»[219].

vv. 127-28 *las parleras alas:* en algunos de los relatos de este episodio se dice que los gansos alertaron a los centinelas no solo con sus graznidos sino también con el batir de sus alas: compárese Tito Livio: «*clangore eorum alarumque crepitu*» 'con su graznido y con el chasquido de las alas'[220]. Ver también el verso de Virgilio citado en la nota anterior.

v. 128 *proféticos graznidos:* Quevedo usa el adjetivo de una manera ligeramente desviada, pues aquí «profético» no significa que anuncia el futuro, sino que alerta sobre el peligro actual. Lo mismo ocurre en el poema sobre la campana de Velilla[221], que sonó para anunciar la muerte de Felipe III, y a la que Quevedo llama «profético metal».

v. 130 *de Francia las banderas:* las banderas de los galos. Aunque los galos que atacaron Roma procedían del norte de Italia, luego se ha identificado tradicionalmente la Galia con Francia, sin más.

vv. 131-40: en estos versos se habla de las guerras civiles. La sintaxis es bastante problemática: suprimo el punto que pone Blecua al final del verso 134, porque de ese modo la oración queda

[218] Virgilio, *Eneida,* lib. 8, vv. 655-56.
[219] Virgilio, Eneida, tr. D. López, fol. 199.
[220] Tito Livio, *Historia de Roma,* V, cap. 47.
[221] *PO,* núm. 92.

truncada. Interpreto el «entonces» del verso siguiente como un recapitulador de lo anterior.

vv. 133-40: 'siendo pródiga tú de tu propia sangre, que perdiste en abundancia, y haciendo que el Tíber aumentara con ella su caudal'. La fórmula recuerda el verso de la *Epistola al conde duque* donde se dice que la España antigua era una nación «pródiga del alma»[222], en el sentido de que sus gentes estaban siempre dispuestas a dar su vida. La fórmula proviene, como advierte González de Salas, de una frase de Silio Itálico referida también a los españoles: «*Prodiga gens animae*»[223]. Esta misma frase la cita Quevedo en su carta a Luis XIII, «Silio Itálico, grande orador, sumo poeta, dos veces cónsul, os asegura que los españoles se abalanzarán a vos con valentía luego que os declaréis por muerte. Estas son sus palabras: "Son los españoles gente pródiga del alma y que fácilmente se llega a la muerte"»[224]. Estacio usa la misma expresión: «*Iamque ut mihi prodiga vitae [...] / aspicias*» 'Y ahora mira cómo soy pródigo de mi vida'[225].

vv. 136-37 *a tus propias entrañas volviste el hierro:* compárese Virgilio: «*neu patriae validas in viscera vertite vires*» 'no volváis vuestro robusto vigor contra las entrañas de la patria'[226].

vv. 136-40: la idea de que la violencia con que los romanos lucharon entre sí en la guerra civil hubiera debido dedicarse a vengar la muerte de Craso procede de Lucano: «*Quis furor, o cives, quae tanta licentia ferri? / Gentibus invisis Latium praebere cruorem / cumque superba foret Babylon spolianda tropaeis / Ausoniis umbraque erraret Crassus inulta / bella geri placuit nullos habitura triumphos?*» '¿Qué locura es esta, ciudadanos, qué es este desenfreno de las armas? ¿Os agradó hacer una guerra en la que no puede haber victoria y ofrecer sangre romana a pueblos que nos odian cuando la soberbia Babilonia aún debe ser despojada de los trofeos ausonios y la sombra de Craso anda errante sin haber sido vengada?'[227].

v. 138: el adjetivo «indignada» aplicado a «alma» recuerda el uso virgiliano en *Eneida*[228]. Véase Quevedo: «irá el alma indignada con gemido»[229].

v. 139: 'Fue un triunfo para los enemigos, para ofensa y vilipendio del poder de Roma'. Craso murió en la batalla de Carre contra los partos, el año 53 a. C.

[222] *Epistola al conde duque,* v. 37.
[223] Silio Itálico, *Punica,* I, v. 225.
[224] Quevedo, *Epistolario completo,* p. 309.
[225] Estacio, *Tebaida,* III, vv. 69-71.
[226] Virgilio, *Eneida,* VI, 833.
[227] Lucano, *La Farsalia,* I, vv. 8-12.
[228] Virgilio, *Eneida,* lib. 11, v. 831 y lib. 12, v. 952. Ver Rey, 1995, p. 57.
[229] *PO,* núm. 28, v. 2.

Después, cuando invidiando tu sosiego,
duro Nerón dio música a tu fuego,
y tu dolor fue tanto,
que pudo junto ser remedio el llanto,
abrasadas del fuego, sobre el río, 145
torres llovió en ceniza viento frío;
pero de las cenizas que derramas
fénix renaces, parto de las llamas,
haciendo tu fortuna
tu muerte vida y tu sepulcro cuna, 150
mientras con negras manos atrevidas
osó desañudar de sacras frentes
desdeñoso laurel, palmas torcidas,
que fueron miedo sobre tantas gentes;
hurtó el Imperio, que nació contigo, 155
y diole al enemigo;
mas tú, o fuese estrella enamorada,
o deidad celestial apasionada,
o en tu principio fuerza de la hora,
naciste para ser reina y señora 160
de todas las ciudades.
En tu niñez te vieron las edades
con rústico senado;
luego, con justos y piadosos reyes,
dueña del mundo, dar a todos leyes. 165

Después del episodio de los gansos del capitolio y de la alusión a la guerra entre César y Pompeyo, se habla del incendio de Roma, atribuido a Nerón.

v. 142 *dio música a tu fuego:* se contaba que fue el propio emperador Nerón quien mandó incendiar la ciudad y que, contemplando el fuego, componía versos al son de la cítara.

v. 146: 'El viento hizo llover sobre el río torres convertidas en ceniza'. La imagen se asemeja a la que aparece en la silva *Al inventor de la pieza de artillería,* en la que, también en relación con el incendio de Roma, se dice: «Torres derrama el viento impetuoso»[230].

v. 148: Roma, tras este incendio, que en cierto modo simboliza su destrucción como cabeza del imperio, resucita en la Roma papal, al igual que el ave Fénix, de la cual se decía que renacía de sus propias cenizas. La misma imagen, con el mismo propósito, aparece en Tasso: «Roma, di sue ruine omai felice / che rinasce da lor, come fenice?»[231].

vv. 151-54: el sujeto de «osó» es la fortuna, la cual, «con negras manos» se atrevió a quitar de Roma el laurel y las palmas, símbolo

[230] *PO,* núm. 144, v. 15.
[231] Tasso, *Rime,* núm. 1389, p. 115.

de la victoria, con lo cual Roma pierde su poder y es derrotada por los bárbaros.

v. 153 *desdeñoso laurel:* independientemente de su significado como símbolo de victoria y poder, el laurel es «desdeñoso» porque proviene de la transformación de Dafne, que desdeñó el amor de Apolo; *torcidas:* el adjetivo aplicado a las palmas alude a una antigua observación, proveniente de Aristóteles y muy difundida en libros y tratados del Siglo de Oro. Mexía la explica con las siguientes palabras: «La palma [...] era general señal de vencimiento [de victoria]. Mas por qué haya tenido esta significación la palma más que otro árbol, escriben los antiguos que fue la causa una maravillosa propiedad de la madera della, la cual, sin ser experimentada, la autoridad de los que escriben la hacen tener por cierta; los cuales son Plinio en el libro dieciséis, y Aristóteles en sus *Problemas,* y Teofrasto en el quinto, Aulo Gelio en el tercero, y Plutarco en sus *Simposiacos.* Todos los cuales escriben y afirman que la madera y vigas que de la palma se hacen si le apremian con peso o carga excesiva y demasiada, así como las otras maderas se avigan y abajan para abajo, venciéndose y sojuzgándose de la carga y peso, la madera de la palma, por el contrario, siendo así cargada demasiado, resiste al peso y, contra él repugnando, se encorva y entuerta para arriba y se hace como arco hacia la carga»[232]. El tema aparece, generalmente con una significación moral, en la poesía: compárese Tasso: «E resiste e s'avanza e si rinforza; / e come palma suol cui pondo aggreva, / suo valor combattuto ha maggior forza / e ne la oppresion più si solleva»[233] (la misma imagen aparece en otros lugares de Tasso: «ma, qual da peso ingiusto opresa palma, / s'alza 'l tuo spirto»[234] y «e fu la fuga tua vittoria e palma / che s'alza più quanto è più grave il pondo»[235]). Ver también: «Y mientras tiene más pesada carga / sobre los fuertes hombros más estriba / contra el peso que en sus espaldas carga, / levantándose en arco más arriba; / mostrando al hombre que en la pena amarga / y adversidades siempre firme viva»[236]. En las *Sentencias político-filosófico-teológicas,* se dice: «No fuera la palma símbolo de la victoria si no se levantara con el peso opuesto»[237]. De todas maneras, la noticia se ha transmitido de una manera confusa, pues aunque los antiguos parecen muy claros al respecto, varios autores entienden que lo que se inclina del lado contrario no es la madera o el tronco, sino las ramas o las hojas. Así aparece en el emblema XXXVI de Alciato, que se basa en este motivo. Noydens,

[232] Mexía, *Silva de varia lección,* vol. 1, p. 458.
[233] Tasso, *Gerusalemme liberata,* XVIII, 78, p. 557.
[234] Tasso, *Rime,* núm. 911, p. 833.
[235] Tasso, *Rime,* núm. 1084, p. 965.
[236] Acevedo, *Poema de la creación del mundo,* p. 261.
[237] Quevedo, las *Sentencias político-filosófico-teológicas,* p. 5.

en sus adiciones al diccionario de Covarrubias, dice: «las hojas de palma, si las apremian con demasiado peso y carga demasiada, así como las demás maderas se bajan para bajo, venciéndose de la carga, al contrario la palma resiste al peso y se encorva y hace arco hacia la palma; y porque resistiendo alcanza victoria, por esto coronan con palma a los vencedores». Y lo mismo se ve en Saavedra Fajardo: «la palma, símbolo de la justicia por el equilibrio de su hojas y de la fortaleza por la constancia de sus ramos que se levantan con el peso»[238]. En la silva de Quevedo, la alusión es tan poco específica que el problema no se plantea, más aún teniendo en cuenta que, en la época, «palma» era la denominación habitual tanto de la rama de la palmera, como ocurre hoy, como del árbol en su totalidad[239].

vv. 155-56: el imperio en la época de Quevedo no lo tiene Roma, sino Alemania, es decir, los germanos, el pueblo enemigo que destruyó Roma.

vv. 157-60: el poema aduce tres posibles causas por las que Roma está destinada a ser «reina y señora». Estas causas son, o bien «estrella enamorada», o «deidad apasionada» o bien, finalmente, «fuerza de la hora». No parece que se trate de una distinción conceptual con un contenido específico. Quevedo emplea la misma formulación en un soneto dedicado a la muerte de Enrique IV: «No pudo haber estrella que infamase / con tal inclinación sus rayos de oro, / ni a tanta majestad perdió el decoro / hora, por maliciosa que pasase. / Ni pudo haber deidad que se enojase / y diese tan vil causa a tanto lloro»[240].

Y cuando pareció que había acabado
tan grande monarquía,
con los Sumos Pontífices, gobierno
de la Iglesia, te viste en solo un día
reina del mundo y cielo, y del infierno. 170
Las águilas trocaste por la llave,
y el nombre de ciudad por el de Nave:
los que fueron Nerones insolentes,
son Píos y Clementes.
Tú dispensas la gloria, tú la pena; 175
a esotra parte de la muerte alcanza
lo que el gran sucesor de Pedro ordena.
Tú das aliento y premio a la esperanza,
siendo, en tan dura guerra,
gloriosa corte de la fe en la tierra. 180

[238] Saavedra Fajardo, *Empresas políticas,* p. 34.
[239] Sobre este tema, ver Díaz Bustamante, 1980, pp. 81-84.
[240] *PO,* núm. 258, vv. 1-6.

v. 169 *te viste en solo un día:* de la noche a la mañana, de un día para otro.

v. 171: el águila es símbolo del poder de Roma, y la llave, del papado.

v. 172 *Nave:* «metafóricamente se toma por la colección de los fieles debajo del gobierno del Sumo Pontífice, por alusión a la nave de san Pedro» (*Aut*).

vv. 173-74: se juega con las connotaciones negativas que posee la figura de Nerón, contraponiéndola con los significados de dos nombres que han llevado muchos papas a lo largo de la historia y que evocan la piedad y la clemencia. En una obra en prosa, Quevedo dice una frase muy parecida: «instituyó el imperio universal de la Iglesia, mudando las águilas en llaves, los Nerones en Clementes y Píos, y en nave la ciudad»[241]. La antigua retórica da cuenta de este procedimiento que consiste en jugar con el sentido de un nombre propio[242]. Quintiliano[243], tratando el tema, pone como ejemplo, precisamente, el nombre de Pío. El nombre de Nerón ya había sido empleado con valor genérico en la literatura latina: véase *Historia Augusta:* «*Tamen utcumque, etiamsi domi tristis fuit, apud exteras gentes effloruit; passa deinceps tot Nerones, per Vespasianum extulit caput*» 'Sin embargo, aunque en su interior no se hallaba en una condición feliz, gozaba de gran prestigio entre los pueblos extranjeros; y luego, tras haber sufrido tantos nerones, levantó la cabeza gracias a Vespasiano'[244]. En la literatura posterior, los ejemplos son innumerables: «Será un Nerón en abrasar grandezas / y destruir sujetos importantes»[245]. También es tópico el juego con el significado de los dos nombres de papas; hablando sobre Pío V dice Lope de Vega: «Honran este mármol frío / las reliquias de un pastor / de tan piadoso valor / que fue cinco veces Pío»[246]. Tasso, aludiendo a Clemente VIII, dice: «Giudice non severo, ma Clemente»[247].

vv. 175-76: Se refiere a la frase de Cristo a San Pedro: «Te daré las llaves del reino de los cielos, y cuanto atares sobre la tierra, quedará atado en los cielos; y cuanto desatares sobre la tierra, quedará desatado en los cielos» (*Mateo,* 16, 19).

[241] Quevedo, *Obras en prosa,* p. 1606.
[242] Ver Curtius, 1976, p. 692.
[243] Quintiliano, *Institutio oratoria,* V, X, 30.
[244] *Historia Augusta,* p. 1196.
[245] Balbuena, *El Bernardo,* p. 339.
[246] Lope de Vega, *Obras poéticas,* p. 242.
[247] Tasso, *Il mondo creato,* VI, v. 33.

Bibliografía

Acevedo, A., *Poema de la creación del mundo,* Madrid, Atlas, 1948, BAE, vol. 29.
Alciato, A., *Emblemas,* ed. S. Sebastián, Barcelona, Akal, 1985.
Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos,* Madrid, Gredos, 1960.
Ammiano, M., *Le Storie,* ed. Antonio Selem, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1973.
Argensola, L. L., *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
Arguijo, J. de, *Obra poética,* ed. S. B. Vranich, Madrid, Castalia, 1971.
Ariosto, L., *Orlando furioso,* ed. M. Turchi, Milano, Garzanti, 1978.
Balbuena, B. de, *El Bernardo,* Madrid, Atlas, 1945, BAE, vol. 17.
Barahona de Soto, L., *Las lágrimas de Angélica,* ed. J. L. Garrido, Madrid, Cátedra, 1981.
Bellay, J. du, *Les regrets suivis des Antiquitez de Rome,* ed. J. Jolliffe y M. A. Screech, Ginebra, Droz, 1974.
Biondo da Forli, F., *Roma trionfante,* tr. L. Farno di Lafino, Venecia, 1544.
Blecua, J. M., *Poesía de la Edad de Oro, II, Barroco,* Madrid, Castalia, 1984.
Bocángel, G., *La lira de las musas,* ed. T. J. Dadson, Madrid, Cátedra, 1985.
Borja, F. de, Príncipe de Esquilache, *Nápoles recuperada,* Madrid, Atlas, 1948, BAE, vol. 29.
Borja, F. de, Príncipe de Esquilache, *Obras en verso,* Amberes, Balthasar Moreto, 1654.
Calderón de la Barca, P., *La hija del aire,* en *Obras completas. Dramas,* ed. Á. Valbuena Briones, Madrid, Aguilar, 1991, vol. 2, pp. 711-88.
Calderón, J. A., *Segunda parte de la flor de poetas ilustres,* ed. J. A. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Sevilla, Imprenta de E. Rasca, 1896.
Campanella, T., *Le poesie,* ed. F. Giancotti, Torino, Einaudi, 1998.
Candelas Colodrón, M. Á., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
Cervantes, M. de, *La Galatea,* en *Poesías completas,* ed. V. Gaos, Madrid, Castalia, 1981, vol. 2.
Cervantes, M. de, *El Quijote,* ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1999.
Cervantes, M. de, *Viaje del Parnaso,* en *Poesías completas,* ed. V. Gaos, Madrid, Castalia 1981, vol. 1.
Claudiano, *Epitalamio de Honorio y María,* en *Obras,* ed. M. Platnauer, Harvard, Harvard University Press, 1976, vol. 1, pp. 240-67.
Claudiano, *In Rufinum,* en *Obras,* ed. M. Platnauer, Harvard, Harvard University Press, 1976, vol. 1, pp. 24-97.
Claudiano, *Nilus,* en *Obras,* ed. M. Platnauer, Harvard, Harvard University Press, 1976, vol. 2, pp. 230-35.
Claudiano, *Panegírico a Probino y Olibrio,* en *Obras,* ed. M. Platnauer, Harvard, Harvard University Press, 1976, vol. 1, pp. 2-23.
Claudiano, *Panegírico a Manlio Teodoro,* en *Obras,* ed. M. Platnauer, Harvard, Harvard University Press, 1976, vol. 1, pp. 336-63.
Coello, A., *Los tres blasones de España,* comedia en colaboración, en Rojas Zorrilla, F., *Comedias escogidas,* Madrid, Rivadeneyra, 1866, pp. 545-63.
Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* ed. M. de Riquer, Barcelona, Altafulla, 1987.

Cuervo, R. J., «Dos poesías de Quevedo a Roma», *Revue Hispanique,* 18, 1908, pp. 432-38.
Cuervo, R. J., *Diccionario de construcción y régimen de la lengua castellana,* Santafé de Bogotá, Instituto Caro y Cuervo, 1994, 8 vols.
Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* México, Fondo de Cultura Económica, 1976, 2 vols.
Díaz Bustamante, J. Mª., «Notas a la tradición simbólica y emblemática de la palmera. *Onerata resurgit*», *Helmántica,* 31, 94, 1980, pp. 27-88.
Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
Dictionnaire des antiquités grecques et romains, ed. Ch. Daremberg y E. Saglio, París, Hachette, 1926, 10 vols.
Diodorus Siculus, *Library of History,* ed. C. H. Olfather, *et al.,* Harvard, Harvard University Press, 1967.
Ennio, *Annales,* en *Remains of Old Latin,* Harvard, Harvard University Press, 1974, vol. 1.
Ercilla, A. de, *La Araucana,* ed. I. Lerner, Madrid, Cátedra, 1993.
Espinel, V., *Diversas rimas,* ed. A. Navarro y P. González Velasco, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
Estacio, *Aquileida,* ed. G. Rosati, Milano, Rizzoli, 1994.
Estacio, *Silvas,* ed. H. Frère, Paris, Les Belles Lettres, 1944, 2 vols.
Estacio, *Tebaida,* ed. G. Faranda Villa, Milano, Rizzoli, 1998.
Estrabón, *Geografía,* ed. J. L. García Ramón *et al.,* Madrid, Gredos, 1988.
Fernández de Andrada, A., *Epístola moral a Fabio y otros escritos,* ed. D. Alonso, Barcelona, Crítica, 1993.
Floro, L. A., *Epitome of Roman History,* ed. E. S. Foster, Harvard, Harvard University Press, 1984.
Garcilaso de la Vega, *Obra poética,* ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
Gates, E. J., «Anotaciones a la *Canción de la toma de Larache* por Pedro Díaz de Rivas», *Revista de Filología española,* 44, 1961, pp. 63-94.
Góngora, L. de, *Canción a la toma de Larache,* en *Canciones y otros poemas en arte mayor,* ed. J. Mª. Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990, pp. 130-40.
Góngora, L. de, *Canciones y otros poemas en arte mayor,* ed. J. Mª. Micó, Madrid, Espasa-Calpe, 1990.
Góngora, L. de, *Fábula de Polifemo y Galatea,* en *Góngora y el Polifemo*, ed. D. Alonso, Madrid, Gredos, 1967, 3 vols.
Góngora, L. de, *Romances,* ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 1982.
Góngora, L. de, *Soledades,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
Góngora, L. de, *Sonetos completos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1969.
Granada, F. L. de, *Libro de la oración y la consideración,* en *Obras,* ed. J. J. de Mora, Madrid, Rivadeneyra, 1848, pp. 8-202, BAE, vol. 8.
Granada, F. L. de, *Memorial de la vida cristiana,* en *Obras,* ed. J. J. de Mora, Madrid, Rivadeneyra, 1848, pp. 203-411, BAE, vol. 8.
Granada, F. L. de, *Obras,* ed. J. J. de Mora, Madrid, Rivadeneyra, 1848, BAE, vol. 6.
Gregorio de Nacianzo, *Discours,* ed. J. Mossay, P. Gallay y J. Bernardi, Paris, Du Cerf, 1978-1980, 3 vols.
Herodoto, *Los nueve libros de la historia,* trad. Mª. R. Lida, Barcelona, Lumen, 1981, 2 vols.
Herrera, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* ed. I. Pepe y J. Mª. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
Historia Augusta, en *Scrittori della Storia Augusta,* ed. P. Soverini, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1983.
Horacio, *Arte poética,* ed. H. Silvestre, Madrid, Cátedra, 1996.
Horacio, *Odas,* ed. J. Juan, Barcelona, Bosch, 1987.
Horozco y Covarrubias, J. de, *Emblemas morales,* Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.
Jáuregui, J. de, *Rimas,* ed. I. Ferrer de Alba, Madrid, Espasa-Calpe, 1973.
Juvenal, *Sátiras,* ed. R. Heredia, México, Universidad de México, 1984.
Lactancio, *Instituciones divinas,* ed. E. Sánchez Salor, Madrid, Gredos, 1990.
Lavardin, H. de, *«Par tibi, Roma, nihil»,* en *Lírica latina medieval,* ed. J. Oroz y M. A. Marcos, Madrid, BAC, 1995, vol. 1.
Lucano, *La Farsalia,* ed. V. J. Herrero Llorente, Barcelona, CSIC, 1967-1982, 3 vols.
Lucilio, *Sátiras,* ed. F. Charpin, Paris, Les Belles Lettres, 1979, 2 vols.
Lucrecio, *De rerum natura,* ed. E. Valentí Fiol, Barcelona, Bosch, 1976.
Macrobio, *I Saturnali,* ed. N. Marinone, Torino, Unione tipografico-editrice torinese, 1967.
Malón de Chaide, P., *La conversión de la Magdalena,* ed. P. Félix García, Madrid, Espasa-Calpe, 1959, 3 vols.
Marcial, *Epigramas,* ed. H. J. Isaac, Paris, Les Belles Lettres, 1930, 2 vols.
Marino, G. B., *L'Adone,* ed. G. Pozzi, Milano, Adelphi, 1988.
Marino, G. B., *La Galeria,* ed. M. Pieri, Padua, Liviana, 1979.
Marino, G. B., *La lira. Rime,* Venezia, Appresso Gio. Batt. Ciotti, 1614.
Marino, G. B., *Poesie varie,* ed. B. Crocce, Bari, Laterza, 1913.
Medrano, F. de, *Poesía,* ed. D. Alonso, Madrid, Cátedra, 1988.
Mexía, P., *Silva de varia lección,* ed. A. Castro, Madrid, Cátedra, 1989 y 1990, 2 vols.
Oroz, J., y M. A. Marcos, *Lírica latina medieval,* Madrid, BAC, 1995, 2 vols.
Ovidio, *Amores,* ed. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
Ovidio, *Arte de amar,* ed. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1929.
Ovidio, *Fastos,* ed. J. G. Frazer, Harvard, Harvard University Press, 1976.
Ovidio, *Heroidas,* ed. H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
Ovidio, *Metamorfosis,* ed. A. Ruiz Elvira, Barcelona, CSIC, 1964, 3 vols.
Ovidio, *Ponticas,* ed. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1977.
Ovidio, *Tristes,* ed. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1968.
Pérez de Moya, J., *Philosofía secreta,* ed. C. Clavería, Madrid, Castalia, 1995.
Persio, *Sátiras,* ed. R. Cortés, Madrid, Cátedra, 1988.
Petrarca, F., *Africa,* ed. R. Lenoir, Grenoble, J. Millon, 2002.
Petrarca, F., *Obras, I. Prosa,* ed. F. Rico, Madrid, Alfaguara, 1978.
Petrarca, F., *Prose,* ed. G. Martelotti y otros, Milano-Napoli, 1955.
Petrarca, F., *Secretum meum,* en *Prose,* ed. G. Martelotti y otros, Milano-Napoli, 1955.
Plinio el Joven, *Panegírico de Trajano,* ed. M. Durry, Paris, Les Belles Lettres, 1947.
Plinio, *Historia natural,* ed. H. Rackham, Harvard, Harvard University Press, 1979, 10 vols.
Plutarco, *Moralia,* ed. F. C. Babbit, *et al.,* Harvard, Harvard University Press, 1969-1970, 16 vols.

Plutarco, *Vidas paralelas,* ed. B. Perrin, Harvard, Harvard University Press, 1977, 11 vols.
PO, Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Pontano, G. G., *Poesie latine,* ed. L. Monti Sabia, Torino, Einaudi, 1977.
Propercio, *Elegías,* ed. A. Tovar y M. T. Belfiore, Madrid, CSIC, 1984.
Prudencio, *Obras completas,* ed. y trad. A. Ortega e I. Rodríguez, Madrid, BAC, 1947.
Quevedo, F. de, *Cinco silvas,* ed. C. Rocha de Sigler, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
Quevedo, F. de, *Epistolario completo,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946.
Quevedo, F. de, *España defendida,* en *Obras en pro*sa, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, vol. 1, pp. 548-90.
Quevedo, F. de, *La musa Clío del Parnaso español,* ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2001.
Quevedo, F. de, *Lágrimas de Jeremías castellanas,* en *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1981, vol. 4, pp. 345-438.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.
Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
Quevedo F. de, *et al., Sentencias político-filosófico-teológicas,* ed. A. Herrán y M. Santos, Barcelona, Antropos, 1999.
Quintiliano, *Institutio oratoria,* ed. S. Corsi, Milano, Rizzoli, 1997, 3 vols.
Rebolledo, Conde de, *Ocios,* ed. R. González Cañal, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha, 1997.
Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.
Rioja, F. de, *Poesía,* ed. B. López Bueno, Madrid, Cátedra, 1984.
Rocha de Sigler, C., ver Quevedo, *Cinco silvas.*
Rutilio, *De reditu suo,* en *Minor Latin Poets,* ed. J. Wight Duff y A. M. Duff, Harvard, Harvard University Press, 1982, tomo 2.
Saavedra Fajardo, D., *Empresas políticas,* ed. F. J. Díez de Revenga, Barcelona, Planeta, 1988.
Saavedra Fajardo, D., *República literaria,* ed. J. C. de Torres, Barcelona, Plaza y Janés, 1985.
Sannazaro, J., *De partu virginis,* ed. S. Prandi, Roma, Città Nuova, 2001.
Séneca, *Ad Lucilium epistulae morales,* ed. R. M. Gummere, Harvard, Harvard University Press, 1953, 3 vols.
Séneca, *Cuestiones naturales,* ed. C. Codoñer, Madrid, CSIC, 1979, 2 vols.
Séneca, *Epigramas,* ed. L. Galazo, Milano, Rizzoli, 1994.
Séneca, *Hercules Oetatus,* en *Tragedies. II,* ed. F. J. Miller, Harvard, Harvard University Press, 1968.
Silio Itálico, *Punica,* ed. J. D. Dyff, Harvard, Harvard University Press, 1983.
Suetonio, *Vida de los doce césares,* ed. M. Bassols de Climent, Barcelona, CSIC, 1964, 4 vols.
Tácito, *Anales,* ed. J. Jackson, Harvard, Harvard University Press, 1962.
Tasso, T., *Gerusalemme liberata,* ed. M. Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1982.
Tasso, T., *Il mondo creato,* ed. G. Petrocchi, Firenze, Felice Le Monnier, 1851.

Tasso, T., *Lagrime di Cristo,* en *Opere,* ed. Bruno Maier, Milano, Rizzoli, 1963.
Tasso, T., *Rime,* en *Opere,* ed. B. Maier, Milano, Rizzoli, 1963.
Tertuliano, *Adversus Valentinianos,* ed. J. C. Fredouille, Paris, Du Cerf, 1980, 2 vols.
Tibulo, *Carmina,* ed. E. Otón Sobrino, Barcelona, Bosch, 1979.
Tito Livio, *Historia de Roma,* ed. B. O. Foster, Harvard, Harvard University Press, 1976, 14 vols.
Valdivielso, J. de, *Vida del patriarca San Josef,* Madrid, Atlas, 1948, BAE, vol. 29.
Valerio Flaco, *Argonautica,* ed. F. Caviglia, Milano, Rizzoli, 1999.
Vega, L. de, *El siglo de Oro,* en *Rimas humanas y otros versos,* ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
Vega, L. de, *La Circe,* en *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 917-1318.
Vega, L. de, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983.
Vega, L. de, *Rimas humanas y otros versos,* ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
Veleyo Paterculo, *Compendio de historia de Roma,* ed. F. W. Shipley, Harvard, Harvard University Press, 1924.
Vélez de Guevara, L., *El diablo cojuelo,* ed. R. Valdés, Barcelona, Crítica, 1999.
Vida, M. G., *Christhias,* ed. y trad. G. C. Drake y C. A. Forbes, London y Amsterdam, Southern Illinois University Press, 1978.
Villamediana, Conde de, *Poesía,* ed. Mª. T. Ruestes, Barcelona, Planeta, 1992.
Virgilio, *Eneida,* ed. M. Rat, Paris, Garnier, 1960, 2 vols.
Virgilio, *Geórgicas,* ed. J. Velázquez, Madrid, Cátedra, 1994.
Virgilio, *Las obras de P. Virgilio Marón traducidas por Diego López,* Madrid, Juan de la Cuesta, 1614.

El léxico científico de Quevedo (III)

José Julio Tato Puigcerver
Alicante

Continuamos con la publicación de términos procedentes del *Léxico científico* de las obras de Quevedo que está realizando nuestro colaborador José Julio Tato.

Arquatus: «Respondió que estaba cierto que la cabeza y cuello del cardenal padecía de morbo regio, quiere decir, enfermedad real; lo que se prueba por todos sus nombres, que el primero es este; el segundo que le dan los griegos es *Icteros* de la ave de este nombre, de quien dice Plinio que si la mira el enfermo de este mal real, se cura el enfermo y muere la ave. [...] El tercer nombre es *aurigo*. Así le llama Celso, del color del oro, el cual la cólera derramada por todo el cuerpo imita. [...] El cuarto nombre es *morbus arquatus,* enfermedad arqueada, porque en la diferencia de colores parece el arco celeste [...] Empero porque en aquel los colores son pacto y seguridad y en este arco son flechas, yo no leo con los demás médicos arco celeste; leo *sceleste,* que quiere decir delincuente y malo. Las causas extrínsecas de la enfermedad real son tres: veneno de algún animal; comida de alimentos que producen la ictericia o engendran cólera y obstrucción, y mucho trabajo en el sol caliente»[1]. Covarrubias en *Tiricia* explica que: «es una enfermedad ordinaria, la cual se causa de un derramamiento de la cólera flava o adusta por todo el cuerpo, y se pone el hombre amarillo. Plinio y Varrón la llaman *morbum regium, quod mulso precipue, regio plane potu curaretur*. Celso y Apuleyo le llaman *aurigineni, a colori auri et hominem, hoc morbo laborantem auriginosum;* y con estos les llaman otros nombres, como *arquatum*. Y es de saber que hay una avecica deste nombre, dicha *ícteros* en griego, y en latín *galgulus;* en romance la llamamos oropéndula, por tener las

[1] Ver Quevedo, *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu,* en *OC,* p. 1011.

plumas doradas; y dice Plinio, lib. 30, cap. 2, que si un aterizado la mirase ahincadamente sanará de su mal y ella morirá [...]. Ictericia. [...] *Marcel Virgilius ex Dioscóride arquatum vestit a colore coelestis arcus*» (Cov.). El texto de Quevedo del cual se extrae esta cita, está prácticamente fusilado del *Tesoro* de Covarrubias, como se puede comprobar arriba, obra en cierto modo desdeñada por Quevedo que se refiere a ella como «obra donde el papel es más que la razón; obra grande y de erudición desaliñada», lo que no le impide utilizarla frecuentemente e incluso copiarla sin citarla. Si se compara este largo párrafo de Quevedo en la *Visita y Anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu* (1635), con lo que trae Covarrubias en la voz *tiricia,* se verá que lo que en Quevedo parece un erudito trabajo de revisión de la literatura sobre esta enfermedad, es tan solo un descarado fusilamiento del texto de Covarrubias. Quiero llamar también la atención sobre un pasaje de *Política de Dios y gobierno de Cristo,* donde tratando Quevedo del desarrollo del embrión, también levanta sospechas de su largo y provechoso trato con el *Tesoro* de Covarrubias[2].

Arteria: «Desta manera en la oficina de venas y arterias hierves informe embrión»[3]. En Covarrubias es: «la vena de la vida que contiene en sí el espíritu vital». Ver los *Proverbios morales* de Cristóbal Pérez de Herrera, *Enigma 17:* Las arterias del hombre. «Llama la enigma a las arterias arcaduces por donde van los espíritus vitales a conservar la vida y al hombre, la cual se sustenta con el alimento; y el médico docto, prudente y experimentado, apretando con los dedos las arterias de las muñecas (que llama la enigma atiento), conoce si están los pulsos flacos o fuertes, y así por ellas, con otras señales el que se ha de morir o librarse de la enfermedad en las que son agudas». Ver también Corominas: «Arteria 1438. Tom. del lat. *arteria* y este del gr. *arteria* íd. Deriv. *Arterial,* 1636, *Arteriola,* 1780». La escasez de citas referentes a «arteria», en contraposición de las abundantísimas ocasiones en que menciona «vena», es un fiel reflejo de la escasa importancia que se le atribuía a las arterias en la fisiología de la época con respecto a las venas. Arteria, del griego ἀρτηρία puede que de αἴρ-ειν, 'levantar', pero también de 'aire', por la función que se atribuía a las arterias de transportar el aire por el cuero. *Arterias del cuello:* «fibras y arterias del cuello, órgano del Espíritu Santo»[4]. Si lo tomamos en singular «arteria del cuello», se estaría refiriendo a la «áspera arteria»: la tráquea. Tomándolo en plural, se refiere a las arterias propiamente dichas, que llevan aire (πνεῦμα) que «anima», aunque al referirse a que por su boca hablaba el Espíritu Santo es posible deducir que

[2] Quevedo, *Política de Dios y gobierno de Cristo,* en *OC,* p. 1548.
[3] Quevedo, *Providencia de Dios,* en *OC,* p. 1548.
[4] Ver Quevedo, *Vida de san Pablo,* en *OC,* p. 1701.

se refiere a la tráquea. La «aspera arteria» debía su nombre al aspecto rugoso de la tráquea debido a los anillos cartilaginosos que definen su estructura. Ver en Segura Munguía: «*arteria, -ae* (griego ἀρτηρία), f., arteria; tráquea»[5]. Ver también en Pabón: «ἀρτηρία, –ας arteria; vena; tráquea». En Plinio, Francisco Hernández comenta: «áspera arteria, la vía por donde respiramos»[6].

Astro: «Nadie vive seguro, porque puede haber otro superior en méritos, y estos se originan de muchos principios: ya del genio o semejanza de estrellas (causa segunda de las cosas), ya de la complexión (impulso de las acciones) [...] Semejantes sucesos nos inducen a decir que también Dios deja influir a los astros en las honras y los imperios, y que pueden los hombres escudriñar algo de sus sucesos. La primera causa es Dios, y las segundas inteligencias son las que ejecutan su providencia. Las felicidades y miserias dependen del primer orden, consiguientemente de los astros, y después de la voluntad; esta se mueve por el impulso. Decir que los cuerpos celestes son causas, es decir las causas de la espada son el fuego y el martillo; pero ¿quién sujeta el artífice al instrumento? El arbitrio de los hombres no está sujeto al astro directamente, sino por accidente, en cuanto recibe el cuerpo influencia del cielo, como también el espíritu animal tenue y corpóreo, y los humores mismos; [...] pero como el hombre condesciende más con la parte sensitiva que con la racional, hemos de decir que disponen en el cuerpo, el astro como disposición, en el alma indirectamente; el ángel como persuasivo, y Dios como causa física motiva»[7]. «El sabio dominará los astros»[8], «cautela de los astros»[9], «influencias de los astros»[10]. En Covarrubias: «Astrología. Ciencia que trata del movimiento de los astros». Ver también *Autoridades:* «Cuerpo luminoso del cielo: como sol, luna, planetas y estrellas. Astros. Se entiende regularmente por las estrellas fijas, que aunque se mueven con el movimiento del primer móvil, guardan siempre entre sí la misma distancia». Ver también Corominas: «med. s. XVI. Tom. del lat. *astrum* y este del gr. *ástron* íd. Deriv. *Astral, Astroso* 'el que tiene mala estrella, desgraciado', 1ª mitad del s. XIII, 'desaseado, roto', 'vil, abyecto'. *Desastre* 'infelicidad', 1444 'catástrofe', de oc. ant. *desastre* 'desgracia' [...] *Astrolabio* [...] 1ª doc. Seb. de Horozco. Muerto h. 1580». Ver Pérez de Herrera, *Enigma 179:* «Los dedos de las manos. [...] Y yo tengo por muy ciertas estas señales exteriores y me atengo más, fuera de los astros (que no se les puede negar

[5] Segura Munguía, 1985.
[6] Plinio, *Historia natural,* libro 11, capítulo 37.
[7] Quevedo, *Sentencias,* en *OC,* p. 1140.
[8] Quevedo, *Sentencias,* en *OC,* p. 1125.
[9] Quevedo, *Sentencias,* en *OC,* p. 1318.
[10] Quevedo, *Visita y anatomía,* en *OC,* p. 1014.

su influencia en los hombres), a la educación en la niñez, que se queda muy sellada para la juventud y demás edades». Sobre esto –como sobre tantas otras cosas– se puede uno remitir a Green[11]. *Astro compuesto de la misma materia de los cielos (estrella):* «Noto que la estrella que guió a los tres Reyes Magos no era de las del firmamento, sino un meteoro fabricado de los vapores y exhalaciones de la tierra: y con todo, se aventajó a las otras estrellas, que competía con sus resplandores al sol mismo: *Stella quae solis votam vincit decore ac lumine.* Las demás estrellas resplandecían de noche. Esta, a vista del sol, ni se escondía oscurecida, ni se retiraba eclipsada. ¿De qué nacía esto? Es que las estrellas del firmamento fueron por noble nacimiento más confiadas: astros compuestos de la misma materia de los cielos y de lo más puro dél su luciente cristal; diamantes que engastó el supremo artífice en la hermosura del firmamento, por su nacimiento ilustres, por el sitio exaltadas; por su cualidad, ornato y esmalte del cielo. La estrella de los Magos tuvo su origen en la tierra humilde, de bajos vapores, de materias groseras, levantadas más por artificio que por movimiento»[12]. *Astro príncipe:* «Cuantos nacidos entre yerbas quieren ser yerbas gigantes, girando los movimientos de un astro príncipe»[13].

Astrolabio: «cargado de astrolabios y globos, entró un astrólogo»[14]. En Covarrubias: «Instrumento matemático para el movimiento del cielo y los astros». Y en *Autoridades:* «Instrumento de metal en que se describen geométricamente los círculos celestes, que representan los que pertenecen al primer móvil, de tal manera que se pueden considerar y meditar todos sus puntos y arcos, con no menos perfección que en el globo verdaderamente redondo, que se refiere en el primer móvil [...]. *Astrolabio católico.* Es el mismo instrumento, según la sección que se hace en el plano meridional. *Astrolabio horizontal.* Es este mismo instrumento según la sección que se hace en el plano del horizonte». En Corominas: «Tercer cuarto del s. XIII, gr. *astrolábion,* íd, formado con *lámbano* 'yo tomo (la altura)'». Duró el uso del astrolabio, a pesar de la complejidad de su manejo hasta el siglo XIX. Inventado en Babilonia, no comenzó a utilizarse en la mar hasta el siglo XIII. El astrolabio marino era menor y más ligero que el terrestre. Raimundo Lulio, en su *Arte de navegar* (1295), dice que los marinos lo usaban para conocer la hora durante la noche midiendo la altura de los astros. Teóricamente servía para la resolución de tres problemas: a) Dada la hora local, hallar la posición de un astro. b) Conocida la posición de un astro, obtener la hora local verdadera.

[11] Green, 1969, vol. 2, pp. 42-77.
[12] Quevedo, *Consideraciones sobre el Testamento Nuevo,* en *OC,* p. 1309.
[13] Quevedo, *Consideraciones sobre el Testamento Nuevo,* en *OC,* p. 1310.
[14] Quevedo, *El sueño del Juicio final,* en *Los sueños,* ed. Arellano, p. 131.

c) Dada la altura meridiana de un astro, hallar la latitud. El astrolabio náutico, era un disco que tenía en una de sus caras grabada la proyección estereográfica polar para la latitud del objeto de su construcción y en la otra una aliada para medir la altura del astro sobre el horizonte y así deducir la hora local. No se podía conocer la longitud con precisión y se navegaba a estima. La determinación exacta de la longitud no se consiguió hasta el siglo XVII con la construcción de cronómetros precisos. Ver Zamorano, *Compendio de la Arte de Navegar,* segunda parte, capítulo 1: «De la composición del cuadrante, o astrolabio». Ver también García Franco.

Astrología: Covarrubias la define como «ciencia que trata del movimiento de los astros y los efectos que de ellos proceden». Condena Quevedo la astrología judiciaria y no la matemática astrológica, o la astrología meteórica; y en otro lugar reconoce el efecto de los astros sobre el cuerpo. Ha sido Alessandro Martinengo quien ha fijado el tema de la astrología y su importancia en la obra quevediana[15]. Ver también Caro Baroja[16]. *Astrología judiciaria:* «Para conmigo muy desautorizado crédito tiene la astrología judiciaria. Es una ciencia que tienen por golosina los cobardes, sin otro fundamento que el crédito de los supersticiosos. Es de la naturaleza del pecado, que todos dicen que es malo y le cometen todos. Es un falso testimonio que los hombres mal ocupados levantan a las estrellas. No niego que las causas superiores no gobiernen las naturalezas de la tierra, ni de que sus influencias dependa esta porción inferior. Mas con ella propia niego que sus aforismos tengan verdad, ni hay experiencia que no la desmienta. Con una propia posición de signos y planetas y aspectos, uno murió de muerte violenta, y otro fue largos años afortunado. Y sin diferenciarse en algo, en una propia casa las estrellas son raramente verdaderas y frecuentemente mentirosas. Con evidencia probó esto y sin respuesta, después de otros muchos doctos y religiosos escritores Sixto ab Hemminga Frisio, en su libro, cuyo título es: *Astrologiae, ratione et experientia refutatae;* demostrándolo en treinta nacimientos de treinta príncipes, reyes, emperadores y pontífices, cuyas vidas y muertes fueron ejemplo de sumas fortunas y miserias, observadas por Cipriano Leovicio, Jerónimo Cardano, Lucas Gáurico, grandes maestros de la astrología judiciaria. Y siendo así que toda ella es un temor forzoso y un consuelo inútil, y tan vana cuando es amenaza como cuando es promesa, ni a ella le faltarán secuaces, ni a ellos aplausos. [...] No ignoro muchos casos extraños que se refieren a la astrología; mas como son en el mundo más

[15] Martinengo, 1983.
[16] Caro Baroja, 1967a y 1967b.

antiguos los embusteros que los astrólogos, y en todo tiempo hubo credulidad y ignorancia y mentirosos, yo retraigo a la duda la calificación de estos cuentos»[17]. Compárese la cita de Caro Baroja: «Cierto teólogo, nacido a fines del siglo XIV y muerto hacia 1476, fray Martín de Córdoba, condena en su *Compendio de la Fortuna* el uso de la Astrología para averiguar cuestiones relacionadas a las facultades del alma y sigue en ello a San Agustín; pero cree firmemente en la influencia de los astros en todo lo relativo al cuerpo del hombre o, en general, los objetos materiales del mundo, y así cuenta como estuvo a punto de morir porque hallándose en Francia un "físico ignorante de Astrología" le purgó sin cuidar si era buena o no la conjunción astral»[18]. Y más adelante: «ya en el índice establecido por la comisión especial del Concilio de Trento, con arreglo a las diez reglas fundamentales, aprobado por Pío IV en bula promulgada el 24 de marzo de 1564, prohibía totalmente los libros de Geomancia, Hidromancia, Aeromancia, Onomancia y Nigromancia y todos los que contuvieran adivinaciones por suertes, hechicerías, agüeros, pronósticos y encantamientos por arte mágica; y también se indicaba a los obispos la necesidad de prohibir la lectura de tratados de Astrología judiciaria, con excepción de lo que se refiera a juicios útiles en la Navegación, la Agricultura o la Medicina»[19]. En Saavedra de Fajardo: «¿cómo la astrología se atreve a pronosticar los futuros sucesos, siendo efectos del movimiento y de la disposición del cielo y naturaleza de los astros, cuyo conocimiento, según la dirección de sus luces y rayos, no puede caer en la corta capacidad del ingenio humano; porque este no es instrumento proporcionado y suficiente para penetrar desde la tierra lo que pasa en el cielo?»[20]. Véase también los comentarios de Francisco Hernández a la *Historia natural* de Plinio: «Toca en este libro nuestro autor la quiromancia y fisionomía, las cuales ciencias, junto con la astrología judiciaria, aunque traigan alguna verdad y no carezcan de algún fundamento de razón, pero antes dilatado en tantos géneros de supersticiones y mentiras cuantas podrá ver el que leyere, no solo a Aristóteles y Trogo, que las trataron con modo y templanza, pero a los que modernamente las han escrito, los cuales no quiero nombrar por su honra y por la mía»[21]. Jerónimo Huerta, en su comentario a Plinio, sobre la opinión de tener en cuenta las estrellas en la práctica médica, dice: «opinión bien refutada del doctor Francisco de Valles, covarrubiano, el cual curando a un grande señor desta corte y viendo presentada ocasión y necesidad de purgarlo, se lo contradecían

[17] Quevedo, *Marco Bruto,* en *OC,* p. 952.
[18] Caro Baroja, 1967b, vol. 2, p. 165.
[19] Caro Baroja, 1967b, vol. 2, p. 175.
[20] Saavedra Fajardo, *República literaria,* p. 137.
[21] Plinio, *Historia natural,* libro 11, cap. 52.

algunos menos doctos, diciendo ser conjunción. Y él respondió: "No importa, el afecto y la ocasión lo pide, hacerlo hemos sin que lo sepa la luna". Hízose con feliz suceso, condenando la contraria opinión»[22]. En Lope, *La Dorotea,* censura de la astrología[23]. *Matemática astrológica:* «Entre las cosas de que se compone la república de la naturaleza, espléndida sobre todas es la majestad del sol. La matemática astrológica, ciencia que le ha escudriñado las acciones y espiado los pasos, demuestra que, sin violentar su curso, obedece en contrario movimiento al del rapto»[24]. Quin distingue muy bien entre astrologías es Vicente Espinel en la *Vida de Marcos de Obregón:* «aunque estos judiciarios son los peores por estar bien recibidos en la república y decir menos verdad. Que aunque los que tratan de la verdadera astrología de movimientos estos son doctos que saben las matemáticas con fundamento, como es Clavio romano, el doctor Arias de Loyola y el doctor Sedillo, españoles, grandes varones de su facultad; que esas otras son embusteras, gente de poca sustancia»[25]

Astrólogo: «¿Qué fantasmas le pudieron disponer las parlerías de las estrellas, que blasonan los astrólogos por divinación?»[26]; «una gente desatinada, que los diablos confesaban que ni los entendían ni podían averiguar con ellos. Eran astrólogos y alquimistas»[27]; «Eclipse solar es eclipse hidalgo: promete escuridad mientras durare y mentiras de astrólogo, creídas de necio y temidas de poderosos y ricos»[28]; «cargado de astrolabios y globos entró un astrólogo dando voces, y diciendo que se había engañado; que no había de ser aquel día el del Juicio, porque Saturno no había acabado sus movimientos ni el de trepidación el suyo»[29]; «que le han profetizado los astrólogos de la razón natural y los que observan los aspectos de Saturno y Marte»[30]; «astrólogo de orinal»[31]; «astrólogo y medio dotor»[32]; «El sol material corre tanto que, según los astrólogos, corre cada hora treinta y ocho mil leguas»[33]; «¿Por qué, como para saber navegar, te llegas a los marineros y aprendes el arte militar de los capitanes, y las cosas del cielo de los

[22] Plinio, *Historia natural,* libro 29, cap. 1.
[23] Lope de Vega, *La Dorotea,* acto 5, escena 3, pp. 226 y 37.
[24] Quevedo, *Marco Bruto,* en *OC,* p. 933.
[25] Espinel, *Vida de Marcos de Obregón,* p. 187.
[26] Quevedo, *Providencia de Dios,* en *OC,* p. 1569.
[27] Quevedo, *Sueño del Infierno,* en *Los sueños,* ed. Arellano, p. 237.
[28] Quevedo, *Libro de todas las cosas,* en *OC,* p. 124.
[29] Quevedo, *Sueño del Juicio final,* en *Los sueños,* ed. Arellano, p. 131.
[30] Quevedo, *Relación,* en *OC,* p. 1029.
[31] Quevedo, *La Hora de todos,* en *OC,* p. 227.
[32] Quevedo, *La culta latiniparla,* en *OC,* p. 420.
[33] Quevedo, *Consideraciones sobre el Testamento Nuevo,* en *OC,* p. 1315.

astrólogos»[34]; «y viendo a Spurinna, astrólogo que le había amenazado»[35]. Para Covarrubias el astrólogo es «el perito en esta ciencia». En Corominas: «h. 1200, lat. *astrólogus,* gr. *astrológos* 'astrónomo'; *astrología,* h. 1250; *astrológico, Astronomía,* h. 1250, gr. *astronomía,* íd., formado con *némo* 'distribuyo, reparto'; astrónomo. tercer cuarto del siglo XIII; astronómico». Quevedo en *Los sueños* pone a los astrólogos en el camino de los locos, y a los alquimistas en el de los mentecatos. Ver también Caro Baroja: «La creencia en la astrología, satirizada por los poetas antiguos, condenada por los padres de la Iglesia y por los teólogos medievales y renacentistas, no dejó de ser algo respetable para la mayoría, hasta que los satíricos del siglo XVII y luego los filósofos de la Ilustración la combatieron con pruebas puramente morales o históricas como a una vanidad más»[36]; y más adelante: «Pensadores de la profundidad, independencia de juicio y originalidad de Montaigne, creían todavía en la Astrología de una manera muy firme»[37].

Astronomía: «Tratado de la adivinación por quiromancia, fisonomía y astronomía»[38]. Para Covarrubias, la astrología es: «ciencia que trata del movimiento de los astros y los efectos que dellos proceden, cerca de las cosas inferiores y sus impresiones, que por otro nombre dicen astronomía». Tanto Quevedo como Covarrubias utilizan, como aún es normal en la época, indistintamente las voces «astronomía» y «astrología», que ya empezaban a ser distintas y a adquirir sus actuales significados. Martinengo trae las distinciones de Martín del Río entre lícita e ilícita astrología[39].

Bofe: «echaba el bofe por una mozuela»[40]. Ver también Covarrubias: «Por otro nombre livianos; *latine pulmo;* es la parte esponjosa de la asadura, que como un fuelle se hincha de aire y le vuelve a echar con que refresca el corazón y los espíritus vitales y el nativo calor». Ver también Pérez de Herrera, *Enigma 299:* «Llama la enigma fuelles a los pulmones, porque en vigor hacen el oficio de ellos, dando aire con un movimiento continuo al corazón, templándole su vehemente calor, que por ser origen de la vida nos da vigor y fuerza y es obra maravillosa de Dios y de la Naturaleza (que todo es uno), y así, con razón, le llama misterio divino». Ver Corominas: «Bofe. Pulmón, 1495».

[34] Quevedo, *La cuna y la sepultura,* en *OC,* pp. 1337-38.
[35] Quevedo, *Marco Bruto,* en *OC,* p. 955.
[36] Caro Baroja, 1967b, vol. 2, p. 171.
[37] Caro Baroja, 1967b, vol. 2, p. 172.
[38] Quevedo, *Libro de todas las cosas,* en *OC,* p. 123
[39] Martinengo, 1983, pp. 29-30.
[40] Quevedo, *Cuento de cuentos,* en *OC,* p. 414.

Bomba hidráulica: «El mandó trabajar al aire en las bombas; y le enseñó a que su fuga, por evitar el vacuo, sacase tras sí las aguas volando sin sentir su peso»[41]. En Covarrubias: «Instrumento para sacar agua, que sube de lo hondo para arriba [...]. Con esta invención sacan el agua de los pozos hondos, haciéndole subir por una cerbatana con ciertas bolas engazadas una con otra, y con la mesma invención desaguan los navíos». Quevedo habla de una bomba de vacío en el sentido de que lo que hace subir a las aguas es el *horror vacui.*

Buphthalmos: «y luego ensartan nombres de simples que parecen invocaciones de demonios: buphthalmos, opopanax, leontopelatum, tragoriganum, potamogeton, senipuginos, diacathalicon, petroselium, scilla, rapa. Y sabido que quiere decir esta espantosa barahúnda de voces tan rellenas de letrones, son zanahoria, rábanos y perejil y otras suciedades»[42]. Se refiere a una planta: el *buphthalmun.* Encontramos en Lamark cuatro variedades de *Buphthalmun:* el *B. maritimun,* el *B. saliciforum,* el *B. spinosum* y el *B. aquaticum,* todos ellos con nomenclatura de Linneo. También hallamos el *Buphlthalmus* en Pounin[43], donde además aplica el nombre común de «Ojo boyal», que eso es lo que significa en griego. Otra posibilidad, que creo que se puede descartar, sería identificarla con la acedera, cuya transliteración del griego sería algo así como *Bulapazon.* Si consideramos la totalidad, sin incluir una coma (*Buphthalmus oponax*), podríamos entenderlo como 'panacea a base de Buphthalmus'. Fernández-Guerra y Orbe, en su edición de las *Obras de don Francisco de Quevedo,* escribe «Buphthálmus» y lo identifica correctamente con la planta llamada ojo de buey[44]. También identifica a los restantes simples de esta retahíla. Dice Fernández-Guerra en su nota: «En cuantas ediciones se han hecho de este *Sueño* durante dos siglos se han apurado los desatinos al estampar tales nombres. Los manuscritos aún están más disparatados. Hoy es la primera vez que disfruta el público sin errores de crasa ignorancia esta parte del discurso». En Dioscórides: «buphthalmo que algunos llaman cachla [...] hace las flores semejantes a los ojos de buey»[45] En Plinio: «Dos géneros hay de siempreviva; la mayor se siembra en vasos de barro, cual llaman buphthalmo»[46].

[41] Quevedo, *Providencia de Dios,* en *OC,* p. 1550.
[42] Quevedo, *Sueño de la muerte,* en *Los sueños,* ed. Arellano, pp. 318-19.
[43] Pounin, 1974, p. 519.
[44] Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo,* ed. Fernández-Guerra, p. 334, nota b.
[45] Dioscórides, *Acerca de la materia medicinal,* libro 3, cap. 150.
[46] Plinio, *Historia natural,* libro 25, cap. 13.

Butiro: «con vino generoso, adobado con las estaciones del Norte, y ablandándalos con butiro y otros regalos»[47]. Es mantequilla. Palabra griega: βοῦς-τυρός, vaca-queso, 'queso de vaca'. Lo que desconozco es si Quevedo la utiliza como voz griega pura, o castellanizando la palabra holandesa para mantequilla, dado que esta cita es sobre los regalos que los holandeses hacen a los indios de la América española para ganar sus voluntades. De todas formas, me parece extraño que Quevedo escoja precisamente esta palabra tan poco usual. Compárese Covarrubias: «Manteca de ganado, *latine butyrum,* lo grueso de la leche. Díjose manteca [...] De manteca se dijo mantecoso y mantequilla y mantecada».

Apéndice

Facilitamos esta lista de los términos de «El léxico científico de Quevedo» publicados en *La Perinola,* incluidos los de este volumen. El número adjunto al vocablo indica el volumen de *Perinola* en el que salió comentado:

Abada, 6.
Abeja, rey de las abejas, 6.
Ablandar el pecho, 6.
Absceso, 6.
Acabar (con el significado de 'matar' o 'morir'), 6.
Accidente, 6.
Aceite de matiolo, 5.
Acero, 6.
Aciago, 6.
Acíbar, 6.
Acomodar [un cadáver] *en pasteles,* 6.
Acónito, 6.
Ácueo, 7.
Achaque, achaquero, 6.
Adelfa, 7.
Afistolada, 7.
Aforismo, 7.
Agalla, 7.
Agonía, 7.
Agua, 7.
Aire ambiente, 7.
Aire corrupto, 7.
Aire, 7.
Ajigotar, 7.
Alacrán, 7.
Alcohol, 7.
Alma, 7.
Ánimo, 6.
Arquatus, 8.
Arteria del cuello, 8.
Arteria, 8.
Astro compuesto de la misma materia de los cielos (estrella), 8.
Astro príncipe, 8.
Astro, 8.
Astrolabio, 8.
Astrología, 8.
Astrólogo, 8.
Astronomía, 8.
Beber agua, 7.
Betún de san Pablo, 7.
Bofe, 8.
Bomba hidráulica, 8.
Buphthalmos, 8.
Butiro, 8.
Catarro, estar acatarrado, 6.
Celidonia, 5.
Charquías, 5.
Demonio meridiano, 5.
Excremento de lagarto, 6.
Fijar el mercurio al martillo, 6.
Gato de algalia, 7.
Gordo, hombre gordo y flemón, 6.

[47] Quevedo, *La Hora de todos,* en *OC,* p. 291.

Alferecía, 7.
Alma en el corazón, 7.
Alma racional inmortal, 7.
Alma racional, 7.
Humor, 6.
Natural, 6.
Peste del aire corrupto, 7.
Scilla, 6.

Bibliografía

Caro Baroja, J., «La generación de Lope y la astrología», en *Vidas mágicas e Inquisición,* Madrid, Taurus, 1967a, vol. 2, pp. 221-22.

Caro Baroja, J., «Mentalidad astrológica y Santo Oficio», en *Vidas mágicas e Inquisición,* Madrid, Taurus, 1967b, vol. 2, pp. 147-346.

Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana,* Madrid, Gredos, 1998.

Covarrubias, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española,* Madrid, Alta Fulla, 1989.

Diccionario de Autoridades, Madrid, Gredos, 1990, 3 vols.

Dioscórides Anarbaceo, P., *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos,* tr. A. de Laguna, Amberes, 1555.

Espinel, V., *Vida de Marcos de Obregón,* ed. S. Gili Gaya, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.

García Franco, S., *Historia del arte y ciencia de navegar,* Madrid, Instituto Histórico de la Marina, 1947, 2 vols.

Green, O. H., *España y la tradición occidental: el espíritu castellano en la literatura desde «El Cid» hasta Calderón,* Madrid, Gredos, 1969, 4 vols.

Lamark, J. B., *Encyclopédie méthodique: Botanique,* Paris, Panckoucke, 1783-1816.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo,* Madrid, Alhambra, 1983.

OC, Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, 2 vols.

Pabón y Suárez de Urbina, J. M., *Diccionario manual griego-español,* Barcelona, Biblograf, 1969.

Pérez de Herrera, C., *Proverbios morales, y consejos cristianos [...] y enigmas filosóficas [...]: dividido en dos libros,* Madrid, Luis Sánchez, 1618.

Plinio, C., *Historia natural de Cayo Plinio Segundo [...] traducida por Jerónimo de Huerta,* Madrid, Luis Sánchez, 1624.

Plinio, C., *Historia natural. Trasladada y anotada por Francisco Hernández, médico de S. M. Felipe II,* Madrid, Visor, 1998.

Pounin, O., *Guía de campo de las flores de Europa,* Barcelona, Omega, 1974.

Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1999.

Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, 2 vols.

Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas,* ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1946, B.A.E., vol. 23.

Saavedra Fajardo, D. de, *República literaria,* ed. V. García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1956.

Segura Munguía, S., *Diccionario etimológico latino-español,* Madrid, Anaya, 1985.

Vega, L. de, *La Dorotea,* Madrid, Librería Bergua, 1933.

Zamorano, R., *Compendio de la arte de navegar,* Sevilla, Alonso de la Barrera, 1581.

Reseñas

Francisco de Quevedo, *Bilis negra,* ed. A. Martínez Sarrión. Grabados J. Zachrisson, Madrid, Gredos-Comunidad de Madrid (Consejería de Educación), 2002, 138 pp.

Este volumen, inútil, es una antología de fragmentos quevedianos precedida de un prólogo de media docena de páginas, escrito con ciertos vuelos literarios, pero a la postre taraceado con una serie de tópicos y generalidades que nada añaden al conocimiento de Quevedo, pero sí pueden influir en su desconocimiento.

Las bases teóricas y críticas que fundamentan este breve ensayo introductorio incluyen conceptos como el empecinamiento nacionalista y tridentino de Quevedo, que «resultaron infranqueables», por lo cual Quevedo se muestra una y otra vez insensible al aire europeo más renovador y abierto al futuro; el de la enrarecida educación cortesana del poeta que lo impulsa por vías «inanes, anacrónicas y en las antípodas de las que inauguraron la modernidad europea»; el de su «religiosidad tan cerrada como polvorienta», etc. El prologuista se permite un juicio bastante negativo de la condición intelectual y moral de Quevedo, personaje anacrónico (¿en qué época viviría don Francisco si no vivía en la suya?) y antieuropeo, aunque en otro lugar lo considera pionero del nihilismo que desde el XIX penetra la cultura de occidente (¿pero no era anacrónico y arcaico? ¿ahora es pionero?). En busca de una explicación para estas raras deficiencias de Quevedo, y en contra de los argumentos de Cejador (¡nótese la bibliografía que se maneja: una edición de Cejador de 1916!: y ¡este prologuista acusa a Quevedo de anacrónico y arcaico! ¡Vive Dios...!), recurre a un supuesto fondo de timidez y apocamiento provocado por las taras físicas, porque, como se sabe era «patizambo y cegato». E così via...

Yo no sé qué extraña afición tienen los ensayistas y biógrafos modernos a psicoanalizar a los poetas antiguos y a pensar que ciertos defectos corporales (que se nombran de modo despectivo por parte de estos críticos: *patizambo y cegato*...) tendrían entonces la misma importancia que en nuestra época de cirugía estética, anorexia, propaganda de yogures desnatados y pócimas varias para conservar el modelo corporal que casi ninguno de los cotidianos mortales tenemos, pero en fin... permítasenos dudar de que Quevedo sufriera semejantes «hipotecas psíquicas irremontables». Ruiz de Alarcón debería entonces haberse suicidado y Góngora huir de la sociedad para que no le vieran la calva, aunque Rojas Zorrilla la tenía más amplia; Cervantes debía de ser raro, porque exhibía (¿masoquismo morboso?) su mano inerte y lepantina...

Por lo demás, habría que empezar a conocer el concilio de Trento –que probablemente habría de verse como un concilio de *aggiornamento* católico sobre todo, pero ¡vaya usted a leer sus

cánones!–, en vez de usarlo como etiqueta para todo; y definir qué es eso de la modernidad, y no meter en un ensayo quevediano izquierdas y derechas, etc.

En suma, el prólogo no sirve para nada. Que a Quevedo le faltara el ingrediente compasivo, si es que eso es cierto, ¿qué nos importa a los lectores? siempre que tuviera otras cualidades pertinentes a un escritor (a ver qué podríamos decir de Patricia Highsmith o Jim Thompson, que no dejan de ser escritores enormes y no conocen la compasión), y en cuanto a compararlo con Valle Inclán para decir que este es más compasivo que Quevedo, tanto «por la izquierda» (cuando es compasivo con el indio Zacarías) como «por la derecha» (por Bradomín), pasa ya a ser cosa de risa, pero risa como la de las cosquillas (Quevedo *dixit*) que hacen reír con enfado… ¿Por qué? ¿No tiene derecho cada cual a decir lo que a él le parece sobre Quevedo? Claro que sí, pero también el lector tiene derecho al enfado cuando ve de qué modo los más rancios y falsos tópicos se resisten a desaparecer, y cómo los enfoques más adocenados hallan páginas muy bien impresas y en papel de buena calidad, con grabados interesantes, para difundir la ignorancia sobre escritores como don Francisco, que hubiera sido seguramente un intratable compañero de pensión, pero que se merece cierto respeto. Y no solamente porque le gustara a Borges…

La bibliografía manejada está a la altura de la citada de Cejador. Es obvio que el editor no es quevedista: pues se quita la bibliografía en paz, porque más que bibliografía es un insulto al quevedismo contemporáneo.

Si pasamos a la antología en sí, baste decir los textos proceden de la edición de Aguilar: suficiente dato para certificar que es más inútil todavía que el prólogo. Se colocan los fragmentos seleccionados según el orden alfabético de los epígrafes redactados por el editor: algunos de los epígrafes son verdaderamente curiosos. Valgan unos pocos ejemplos.

Un epígrafe es «Ajena», que no se sabe de qué podrá ir: va de una procesión de locos, «gente en todo ajena a este día», pero como se ha cortado el fragmento en el que se explica que ese tal día es el día del Juicio, pues no se puede enterar el lector de nada; otro reza «Artificiales» y si hubiera dicho «Figuras artificiales» entendiérase mejor; el de «Birlibirloque» es misteriosísimo (trata de la mujer artificial); y el de «Mutante» muy intrigante (intriga que no pienso resolver); «NIHIIL» (*sic*) es otro…

Los textos se reproducen sin cuidado: se corta a menudo el texto que sería necesario para entender algo. En «Birlibirloque», por ejemplo, se satiriza a la mujer artificial que es falsa porque el pelo es postizo, la cara cosmético puro, etc. Y dice el narrador quevediano: «Muchas veces pensáis que gozáis las mujeres de

otros»... y ahí lo corta el antologizador que antologiza esta antología. Pues como no se añada el resto no hay modo de comprender nada; el resto es así: «Muchas veces pensáis que gozáis las mujeres de otros y no pasáis el adulterio de la cáscara».

Hay vocablos inventados por la errata o el descuido: a ver quién se averigua con los poetas «chargulas» (p. 41, epígrafe «Cultísimos») que todo lo hacen de nieve y yelo. Nadie, porque los poetas chargulas no existen: lo que debería haber impreso es *poetas Charquías*, que es alusión al industrial catalán Pablo Charquías, que tenía pozos de nieve en Madrid.

Las pocas notas que añade incurren también en errores: pagar algo con las setenas (p. 44) no es pagar la séptima parte (¡pues vaya amenaza que sería decirle a alguien que lo ha de pagar con las setenas, si solo le hacen pagar la séptima parte de lo que debe!) sino el séptuplo. El hablador que parece haber tomado una purga con hojas de Calepino no la ha tomado de un «diccionario latino» (p. 62), porque el Calepino no era un diccionario latino, sino un diccionario de varias lenguas (en distintas ediciones): el mismo texto quevediano lo dice bien claro, o lo diría bien claro si se hubiera impreso correctamente, porque debería mencionar un Calepino de «ocho lenguas» (no solo latín), aunque el sufrido lector lee «Calepino de ocho leguas».

No falta la sorna hacia la inadvertencia o desconocimiento de Quevedo: el misógino texto quevediano sobre lo repulsivo de la mujer en el que habla un personaje subrayando lo triste de la vida («nueve meses he de alimentarme del asco de los meses y la regla, que es la fregona de las mujeres, que vacía sus inmundicias, será mi despensera») no lo entiende el editor y añade esta joya de nota: «Sorprende la inadvertencia o desconocimiento del autor respecto a la interrupción de la regla con el embarazo». Lo que sorprende es la valentía de un anotador que se permite pensar que Quevedo no sabía que la menstruación cesaba en el embarazo. Quizá supone que la sin duda precaria educación sexual de los españoles del Siglo de Oro explica estas ignorancias tan llamativas... Pero, naturalmente, Quevedo sabe muy bien lo que dice, y si se deja aparte la connotación misógina de las imágenes que emplea, viene a decir exactamente lo que dice el *Diccionario de Autoridades* en su definición de menstruo «La sangre superflua que todos los meses evacuan las mujeres naturalmente, cuando la naturaleza no la gasta en nutrir y alimentar el feto». El texto de Quevedo es muy claro: el feto se alimenta de la sustancia que generalmente se vacía como se vacían las inmundicias, pero que durante el embarazo sirve de alimento al embrión, por lo cual bien se puede llamar a la regla despensera del feto.

No hace falta seguir más. Sin duda que esta edición no tiene pretensiones de crítica y no se debe juzgar desde esa perspectiva,

pero se hubiera agradecido una mínima competencia: no cuesta nada, o muy poco, informarse lo suficiente antes de hacer este tipo de labor.

Los cinco grabados de Julio Zachrisson tienen una expresividad muy notable en su evocación de monstruos y deformidades obscenas y biliosas.

El volumen se presenta muy bien encuadernado y con bonito diseño. Algo es algo.

Noticias

Algunas ediciones recientes de obras de Quevedo en ISBN: 2002-2003

Una noticia anterior informaba del mercado de lectura de la obra quevediana por las conclusiones parciales obtenidas de algunas ediciones que listaba el ISBN desde 1997, primer año de publicación de *La Perinola,* hasta comienzos de 2002. La presente corresponde a la producción editorial quevediana durante 2002-2003. Una ojeada al catálogo sorprende por la variedad disciplinar desde la que se abarca la mirada a Quevedo. Incluye estudios biográficos y de pensamiento filosófico sobre el autor; ediciones recuperadas y nuevas ediciones de su poesía satírico-burlesca; antologías y compilaciones de distinta envergadura sobre su obra poética, en prosa y festiva; usuales favoritos dentro del ámbito de la ficción: *El buscón,* y *Los sueños,* con numerosas ediciones; estudios de recreación temático-histórica por una selección particular de curiosidades lingüísticas de su obra completa; y hasta ediciones post-áureas de ambientación novelesca sobre su persona. Mención especial merecen primeras ediciones de su obra histórico-política y teatral, y como no, la esperada edición de sus obras completas bajo la dirección de Alfonso Rey, que cuenta ya con una parte en el mercado y que acoge un estudio exhaustivo de la realidad textual quevediana a cargo de los mejores especialistas de la materia. Resta señalar la dificultad ocasional de registrar entradas bibliográficas importantes como esta última, en el catálogo de ISBN, que apunta la inevitable parcialidad de las conclusiones, a pesar de lo instrumental y orientadora que resulta la exploración electrónica de producción literaria a la que tenemos acceso hoy en día.

Año 2002

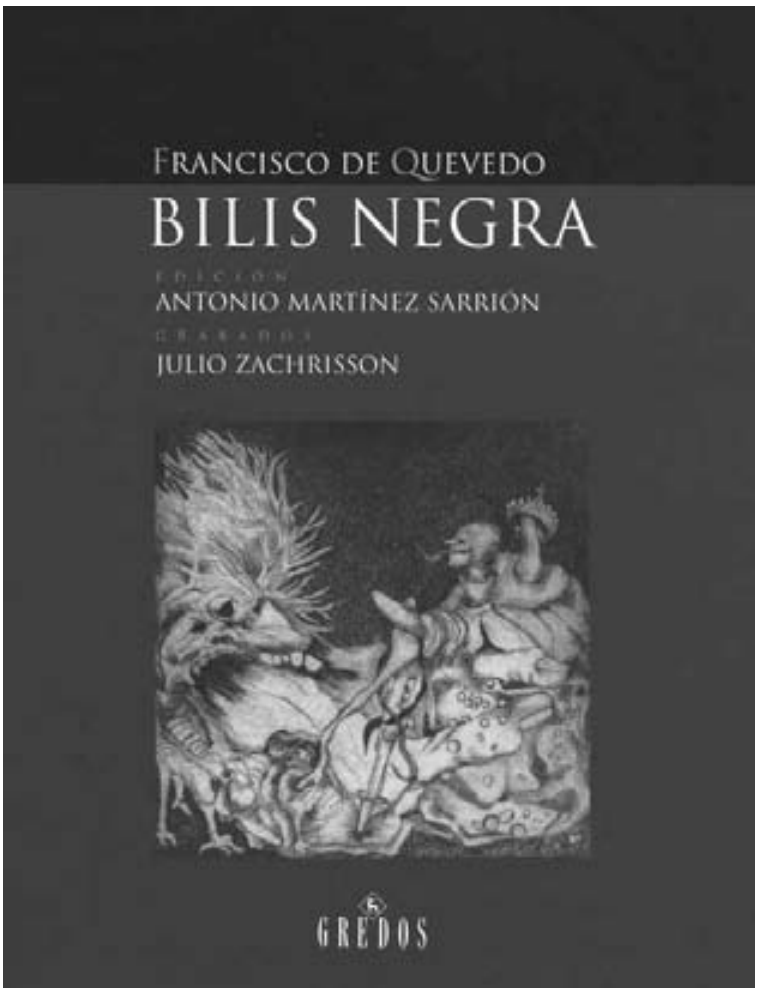
Antología poética, ed. P. Jauralde, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
Bilis negra, ed. A. Martínez, Madrid, Gredos, 2002.
El Buscón, ed. E. Ayuso, Barcelona, Casals, 2002.
El Buscón; El chitón de las Tarabillas, ed. P. Jauralde y M. Urí, Madrid, Castalia, 2002.
Historia de la vida del Buscón, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 2002.
La vida del Buscón, ed. E. Cros, Madrid, Ollero-Ramos, 2002.
Lince de Italia u zahorí español, ed. I. Pérez, Pamplona, Eunsa, 2002.
Los empeños del mentir, ed. F. Doménech, Madrid, Fundamentos, 2002.
Los sueños, Barcelona, Planeta, 2002.
Los sueños, Arganda del Rey, Edimat Libros, 2002.
Los sueños, Barcelona, Planeta, 2002.
Obras festivas; La hora de todos, ed. P. Jauralde y L. López, Madrid, Castalia, 2002.
Poesía, ed. I. Arellano, Madrid, Ollero-Ramos, 2002.
Prosa festiva y satírica, Madrid, Aguilar, 2002.
Serra, N., *La boda de Quevedo,* ed. C. Mata, Pamplona, Eunsa, 2002.

Sueños y discursos, ed. J. O. Crosby, Madrid, Castalia, 2002.
Vida del Buscón, ed. F. Rico y L. Fernández, Barcelona, Círculo de Lectores, 2003.
Vivar, F., *Quevedo y la España imaginaria,* Madrid, Visor, 2002.

Año 2003

Arellano, I., *Poesía satírico-burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos,* ed. I. Arellano, Madrid, Iberoamericana, 2003.
Antología de Quevedo, ed. G. Maldonado, Boadilla del Monte, Acento Editorial, 2003.
Antología poética, Barcelona, Planeta, 2003.
Cacho, R. G., *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos,* Santiago de Compostela, Universidad, 2003.
Campaña, M., *Francisco de Quevedo,* Barcelona, Omega, 2003.
Historia de la vida del Buscón, ed. I. Arellano, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
López, J., *González de Salas, humanista barroco y editor de Quevedo,* Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
Los sueños, Arganda del Rey, Edimat Libros, 2003.
Los sueños, ed. I. Arellano y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa-Calpe, 2003.
Martínez Torrón, D., *Posibles inéditos de Quevedo a la muerte de Osuna,* Pamplona, Eunsa, 2003.
Obras completas en prosa, ed. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1 y 2.
Otaola, P., *Coordenadas filosóficas del pensamiento de Quevedo,* San Vicente, Club Universitario, 2003.
Poema heróico de las necesidades y locuras de Orlando el Enamorado, Dueñas, Ediciones Publicitarias Simancas, 2003.
Poemas para Lisi y otros sonetos amatorios, Ediciones Publicitarias Simancas, 2003.
Prosa satírica, ed. I. Arellano, Madrid, Ollero-Ramos, 2003.
Rey, A., *Estudios sobre el Buscón,* Pamplona, Eunsa, 2003.

Inmaculada Medina
Universidad de Navarra

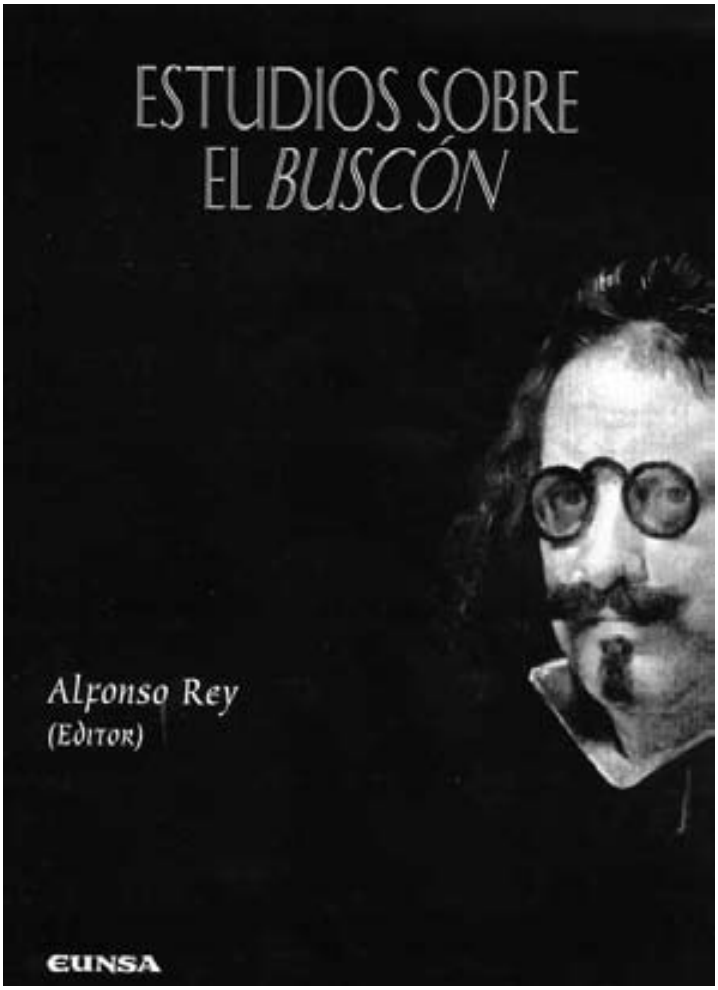

FRANCISCO DE QUEVEDO
BILIS NEGRA
EDICIÓN
ANTONIO MARTÍNEZ SARRIÓN
GRABADOS
JULIO ZACHRISSON
GREDOS

Pedidos a:
Visor libros
Isaac Peral, 18
28015 Madrid
www.visor-libros.com

Quevedo en Manhattan
Actas del congreso internacional, Nueva York, Noviembre, 2001

Índice

Ignacio Arellano, «Prólogo. Quevedo en el nuevo milenio y en nueva York» 7
Victoriano Roncero López, «Palabras de apertura» 9
Emilio Cassinello, «Simposio: Quevedo. Manhattan, 15 Noviembre 2001» 11
Ignacio Arellano, «Espejos y calaveras: modelos de representación emblemática y plástica en dos textos de Quevedo» 15
Cesáreo Bandera, «*El Buscón:* entre la religión y la antropología» 33
William Clamurro, «Quevedo y el *Buscón:* texto huérfano, voces subversivas» 71
Santiago Fernández Mosquera, «Quevedo y las piedras» 81
Celsa Carmen García Valdés, «Obra dramática de Francisco de Quevedo: estado de la cuestión acerca de su edición y estudio» 111
Antonio Garrido, «Creación léxica quevedesca en la segunda impresión del diccionario académico (1770)» 135
James Iffland, «"Todos somos locos / los unos y los otros": Quevedo con cascabeles» 141
Inmaculada Medina Barco, «Retrato regio de los Austria en Quevedo: algunos poemas» 165
Valentina Nider, «Nerón y el arquitecto. Sobre una variante manuscrita acerca de la caída de Olivares» 189
Carmen Peraita Huerta, «El contrato de caridad y los cambios de la gloria: concepciones quevedianas de la pobreza» 203
Fernando Plata, «Dificultades en la edición y anotación de la *Perinola* de Quevedo» 217
Victoriano Roncero López, «El humor del *Buscón*» 231
Gonzalo Santonja, «Ordinate Inordinata. Eduardo Barriobero y Herrán y su "Colección Quevedo". Anécdotas y decires» 255
D. Gareth Walters, «Salvando a Lisi de los editores» 285



Pedidos a:
Eunsa
Plaza de los Sauces, 1 y 2
Barañáin. Navarra. España.
ventas@eunsa.e.telefonica.net

Estudios sobre el *Buscón*
Índice

Alfonso Rey, «Presentación. Quevedo y el *Buscón* en 2003» 9

Gonzalo Díaz Migoyo, «Las fechas del *Buscón*» 19

Alfonso Rey, «El texto del *Buscón*» 37

Rosario López Sutilo, «Las variantes de la edición de Zaragoza 1628» 65

Juan Antonio Yeves Andrés, «El manuscrito *Bueno* del *Buscón*» 79

Rosa Navarro Durán, «La composición del *Buscón*» 99

Mercedes Blanco, «La agudeza en el *Buscón*» 133

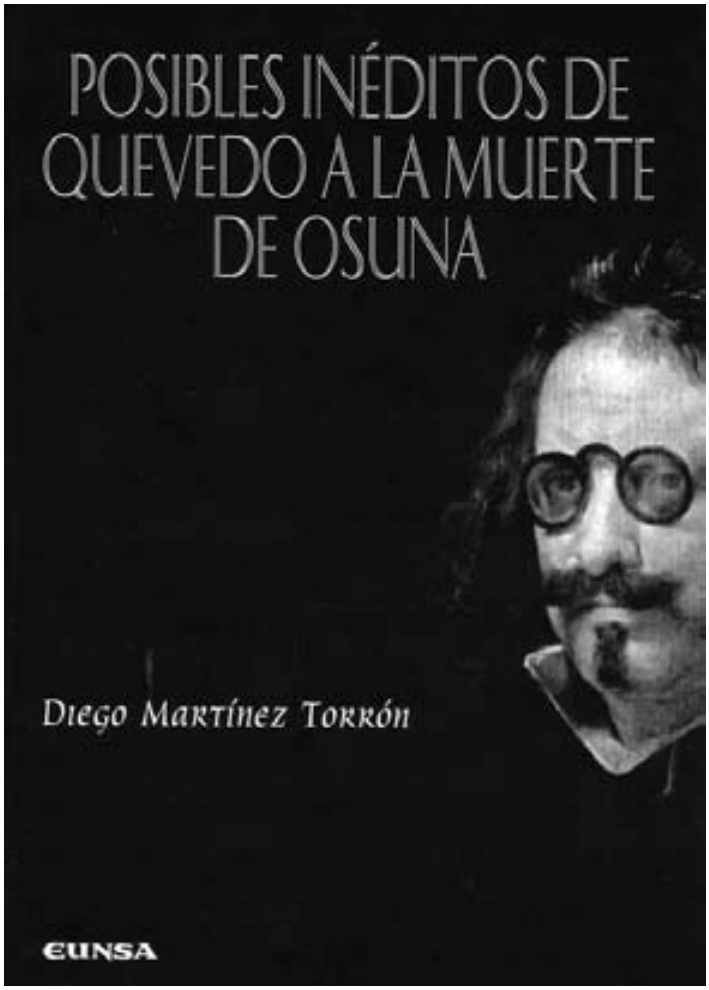
Victoriano Roncero López, «La ideología del *Buscón*» 173

Rodrigo Cacho Casal, «Algunas fuentes italianas del *Buscón*» 191

Fernando Rodríguez-Gallego, «Las ediciones del *Buscón* basadas en el manuscrito *Bueno*» 221

Marie Roig Miranda, «Las traducciones francesas del *Buscón*» 243

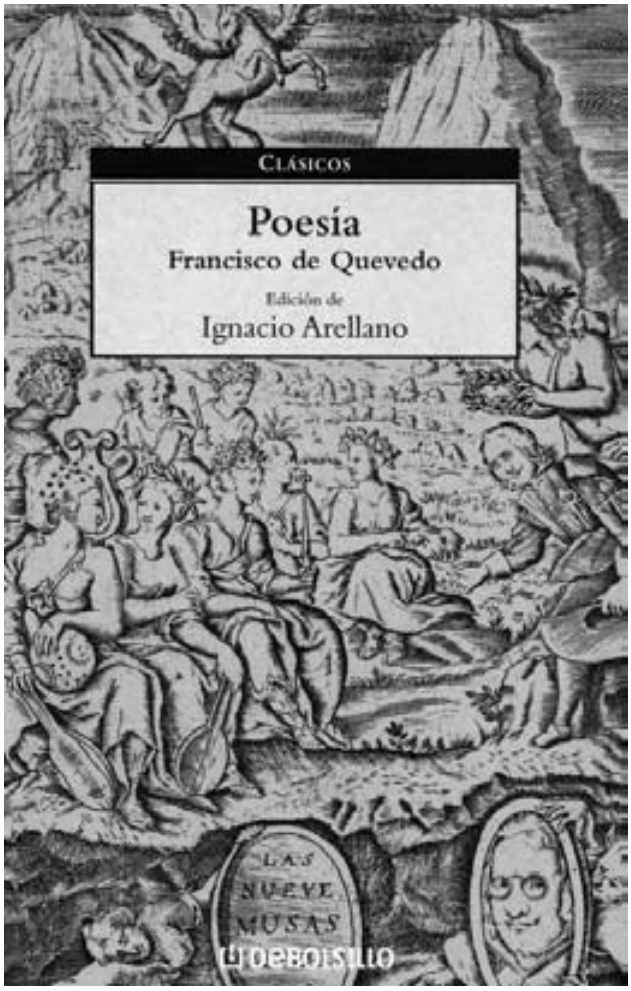
Alessandro Martinengo y Diego Símini, «La primera traducción italiana del *Buscón*» 273

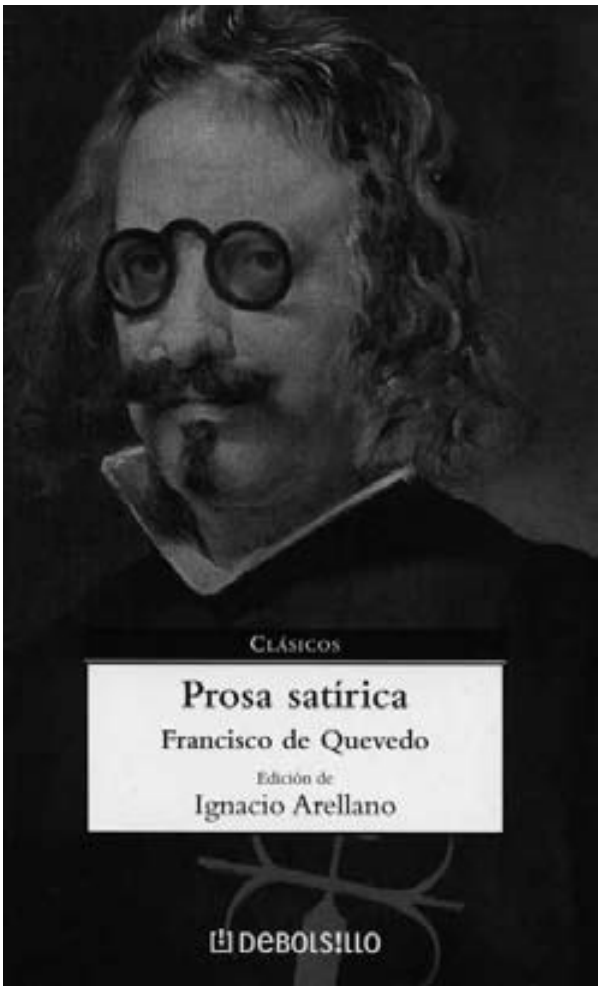


Pedidos a:
Eunsa
Plaza de los Sauces, 1 y 2
Barañáin. Navarra. España.
ventas@eunsa.e.telefonica.net

Posibles inéditos de Quevedo a la muerte de Osuna.
Índice

Planteamiento general 11
La biografía de Jauralde Pou 23
Quevedo por Astrana Marín 33
El epistolario de Quevedo por Astrana 39
Crosby sobre Quevedo y Osuna 47
Textos y poemas de Quevedo sobre Osuna antes conocidos 51
La conjuración de Venecia y el Duque de Osuna 57
Textos de Quevedo sobre los sucesos de Italia 63
Documentos inéditos sobre el Duque de Osuna en AHN (Nobleza) 75
El testamento de Osuna 109
El mito como prueba 127
Peritación de la letra del manuscrito 131
El manuscrito inédito sobre la muerte de Osuna 133
Texto de la carta 135
Diversas poesías 147
Bibliografía 155
Apéndice: Reproducción facsimilar de la carta 159


CLÁSICOS
Poesía
Francisco de Quevedo
Edición de
Ignacio Arellano
LAS
NUEVE
MUSAS
LIBROSILLO


Clásicos
Prosa satírica
Francisco de Quevedo
Edición de
Ignacio Arellano
DEBOLSILLO

Pedidos a:
Editorial Iberoamericana
C / Amor de Dios, 1
E-28014 Madrid
Telf: (+34) 91 429 35 22
Fax: (+34) 91 429 53 97
email: iberoamericana@readdysoft.es

FRANCISCO DE QUEVEDO
OBRAS
COMPLETAS
EN PROSA
VOLUMEN I
TOMO I
Dirección de
ALFONSO REY
NUEVA BIBLIOTECA DE EDICIÓN Y CRÍTICA
EDITORIAL CASTALIA

Presentación de las *Obras completas* de Quevedo

Alfonso Rey
Universidad de Santiago

Tal vez Quevedo pretendió tener algo semejante a unas obras completas, a juzgar por el interés con que, en el tramo final de su vida, reclamó originales, hizo una relación de inéditos, proyectó ediciones y corrigió pruebas. Hay pocas dudas al respecto en lo que atañe a la poesía, y algunos indicios en lo que se refiere a la prosa.

Según González de Salas, Quevedo había previsto publicar toda su obra poética organizada en nueve *musas,* cada una con su individualidad temática y estilística. Como la muerte le impidió dejar ultimado tal plan, algunos allegados (Pedro Aldrete, Pedro Pacheco Girón y el duque de Medinaceli) trataron de hacerlo efectivo editando póstumamente *El Parnaso español* (1648), que, a causa de diversos avatares, sólo dio acogida a algo más de dos tercios de los poemas recuperados. Lo restante, *Las tres musas últimas,* no vio la luz hasta 1670.

El *Parnaso español* se compuso en la imprenta de Diego Díaz de la Carrera, por encargo del editor Pedro Coello. Mientras este mandaba imprimir el libro, obtuvo licencia del Consejo de Castilla para hacer lo propio con «todas sus [de Quevedo] obras en prosa, antes impresas y comprehendidas en un tomo, a quien seguirá otro tomo segundo, donde se contengan las que, también de prosa, hasta agora no se hayan estampado». Hubo, pues, una especie de plan de «Obras de Quevedo», a la zaga del *Parnaso español.* Si Pedro Pacheco fue, como parece, el alentador de la recuperación de los textos quevedianos, a Pedro Coello correspondió la iniciativa comercial de llevar adelante la empresa. Y así, en ese año de 1648, apareció, junto al verso, la prosa, es decir, el libro titulado *Enseñanza entretenida y donairosa moralidad, comprehendida en el archivo ingenioso de las obras escritas en prosa,* también en la imprenta de

Diego Díaz de la Carrera. Dos años después, la imprenta de Díaz de la Carrera, ahora a costa de Tomás de Alfay, hizo una segunda edición de la obra prosística de Quevedo con un título más transparente, aunque muy alejado de la realidad: *Todas las obras en prosa de don Francisco de Quevedo Villegas.*

En *Enseñanza entretenida* reunió Coello obras de Quevedo anteriormente publicadas, dentro y fuera del reino de Castilla. Su labor nos parece hoy la de un editor con visión de futuro que, persiguiendo un legítimo lucro, contribuyó a la difusión del escritor, cuya prosa empezó a agrupar. Posiblemente su iniciativa habría contado con el aval del propio Quevedo, pues este había publicado en 1631 (en complejas circunstancias que no es necesario resumir aquí) su antología prosística *Juguetes de la niñez y travesuras del ingenio,* y la mayor parte de las obras allí reunidas reaparecieron en *Enseñanza entretenida,* al lado de otras que entraban por primera vez en colección. En buena medida, Pedro Coello comenzó a transitar por una senda ya esbozada por Quevedo. Por lo tanto, no es exagerado decir que esas póstumas «obras completas», en verso y en prosa, responden a un plan respetuoso en su espíritu con la voluntad del escritor.

Los *Parnasos* constituyeron la principal vía de difusión de la poesía de Quevedo, sin que debamos olvidar diversos cancioneros, romanceros, flores y manuscritos que también divulgaron poemas sueltos. Paralelamente se fueron publicando las *Obras en prosa de don Francisco de Quevedo,* que solían agruparse en *Parte primera* y *Parte segunda.* Análogamente a lo ocurrido con la poesía, estas colecciones convivieron con algunas impresiones sueltas, por ejemplo, de los *Sueños,* de *Política de Dios* o de *Providencia de Dios.* Hay que decir, también, que las *Obras en prosa* dejaron fuera un considerable número de títulos, cuyo rescate se fue produciendo de modo paulatino. Así ocurrió con *Providencia de Dios* (impresa en 1700), *Constancia y paciencia de Job* (1713) y con los hallazgos que llevaron a cabo Antonio de Valladares en 1787 y Vicente Castelló en 1845.

Cuando Fernández-Guerra editó la prosa completa de Quevedo incorporó esas novedades y añadió otras obras no impresas hasta entonces: *Breve compendio del duque de Lerma, Respuesta al manifiesto del duque de Berganza, El martirio pretensor, Epístolas de Séneca traducidas, Grandes anales de quince días, Homilía de la Santísima Trinidad, La rebelión de Barcelona, Lince de Italia, Mundo caduco, Panegírico a la majestad de don Felipe IV,* etc. No sólo amplió notablemente el catálogo de la prosa sino que fue el primero en editarla con un criterio filológico, es decir, acompañando los textos de notas explicativas, aparato de variantes y fuentes bibliográficas. Pero es evidente que el transcurso de siglo y medio ha dejado su señal en todos los aspectos de su magna labor, que necesita ser

reemprendida con más datos y un método adecuado a las exigencias de hoy.

Las únicas *Obras completas de Quevedo* realizadas en el siglo XX proceden de la casa Aguilar. En 1932 Luis Astrana Marín publicó en dos tomos el verso y la prosa, acompañando sus textos de diversas noticias eruditas y apéndices documentales. Probablemente no delineó con claridad su objetivo y su destinatario, de manera que quedó a medio camino entre las exigencias del lector ordinario y las del especialista. El primero echa en falta notas que hagan comprensible la compleja lengua de Quevedo; el segundo, rigor en los datos y en la fijación del texto. En la actualidad no acude a las obras de Astrana el estudiante universitario, porque dispone de ediciones mucho más atractivas de los títulos más conocidos, y sólo las frecuentan, con muchas reservas, los historiadores de la lengua y de la literatura. Tal vez la edición de Astrana Marín se ha visto abocada a cumplir una función distinta de la inicialmente diseñada, por lo que suele recibir más reproches de los justos. A partir de 1958 la casa Aguilar publicó unas nuevas *Obras completas,* esta vez a cargo de Felicidad Buendía, quien disminuyó el acopio erudito de Astrana Marín sin alterar sus líneas esenciales. Contra lo que se cree, no siempre sus versiones repiten o deterioran las de Astrana, aunque, en conjunto, su labor es menos estimable que la de aquel.

Probablemente hay que replantear la misión de las obras completas de clásicos como Quevedo. Dado que la difusión de estos entre el gran público está sobradamente garantizada por las ediciones sueltas de los títulos fundamentales, a las obras completas les corresponde la tarea de preservar y actualizar el patrimonio total del autor, objetivo que sólo se consigue con textos críticamente establecidos y con anotaciones que los hagan inteligibles. Es decir, deben comenzar por satisfacer necesidades científicas, lo que no impide que sean accesibles también a un público más amplio. En el caso concreto de la prosa de Quevedo hay que repetir la labor de Fernández-Guerra conforme a las exigencias intelectuales de hoy.

Al no ser posible emprender en solitario la edición de una producción tan extensa, variada y compleja como la de Quevedo, resulta imprescindible la cooperación de varios especialistas. Para acometer tal objetivo se constituyó en la Universidad de Santiago de Compostela el grupo de investigación «Obras completas de Quevedo» (http://www.usc.es/quevedo/), que cuenta también con la colaboración de quevedistas externos al grupo. La editorial Castalia ha asumido el reto de poner al alcance de los lectores unas *Obras completas* a la altura de lo exigible en nuestros días, comenzando por las *Obras en prosa.*

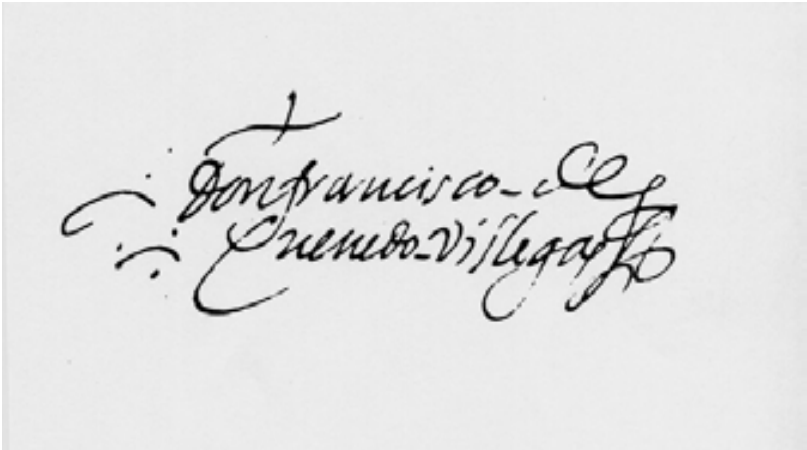
Los objetivos que se desean cubrir con estas *Obras completas* (en esta primera fase, sólo en prosa) ya han quedado esbozados. El primero consiste en establecer un inventario riguroso, acogiendo los inéditos descubiertos recientemente, descartando apócrifos y haciendo un apartado especial con los títulos de atribución dudosa. En el caso de Quevedo, además, hay que abordar el complejo problema de las versiones variantes, pues en algunas obras la edición íntegra de dos o más versiones es el único medio de recoger su cambiante voluntad. Por citar unos pocos ejemplos, con *Sueños y discursos* debe editarse *Desvelos soñolientos;* con *Discurso de todos los diablos, El Entremetido, la Dueña y el Soplón;* con *La cuna y la sepultura, Doctrina moral.* Unas *Obras completas* como las presentes son el marco idóneo para acoger esta compleja casuística.

El segundo objetivo es ofrecer *ediciones críticas,* expresión que impone algún temor, dada la desfiguración semántica que ha causado su trivialización. Debe entenderse por tales las que tratan de reconstruir la voluntad del autor, en la medida en que los textos existentes no la reflejen con la debida pureza. Idealmente, una edición crítica aspira a ofrecer un texto definitivo; en la práctica, no suele ser más que una hipótesis, cuyo valor reside en el rigor de los argumentos y la exactitud de los datos. Por lo tanto, merecerá llamarse crítica la edición que exponga los problemas y proporcione los medios para juzgar cómo han sido resueltos, es decir, reuniendo los testimonios existentes, cotejándolos, justificando el establecimiento del texto y acompañándolo del pertinente aparato crítico.

El tercer objetivo es ofrecer *ediciones anotadas,* que resuelvan las dificultades lingüísticas y aclaren las copiosas alusiones literarias, culturales e históricas que encierran las palabras de Quevedo. Lo deseable es que la anotación, siendo exhaustiva, resulte tan concisa que los ojos regresen de inmediato al texto, tras haber permanecido el menor tiempo posible al pie de la página. Pero la anotación filológica, además de exigir un acopio de conocimientos, es un arte personal, un terreno donde cada investigador se mueve con su peculiar estilo. A lo largo de estas *Obras completas,* ya desde el primer volumen, los lectores conocerán distintas técnicas anotadoras.

Al final del volumen aparecen cuatro secciones: 1) *Fuentes,* donde se describen los manuscritos e impresos utilizados en la colación y filiación de cada una de las obras; 2) *Aparato crítico,* el cual contiene el cuerpo de variantes de cada obra y los comentarios a las lecturas adoptadas y rechazadas; 3) *Índice de voces anotadas;* 4) *Bibliografía.* Constituyen el complemento indispensable de los textos, de sus estudios preliminares y de sus notas filológicas a pie de página.

El primer volumen (dos tomos) se publicó en mayo de 2003 y contiene *Sueños y discursos, Obras crítico-literarias, Discurso de todos los diablos* y *La Fortuna con seso y la Hora de todos*. Son sus responsables Ignacio Arellano, Antonio Azaustre, Alfonso Rey y Lía Schwartz. En el curso del año 2004 aparecerán los volúmenes II y III.



Sumario analítico / Abstracts

Ignacio Arellano, «La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas»

Muchos de los escritos quevedianos parten de la Biblia, glosan pasajes, traducen o parafrasean determinados libros de la Sagrada Escritura o articulan su estructura en el marco de la exégesis o el comentario bíblicos. En lo que respecta a la poesía, la utilización de lugares bíblicos (del Antiguo y Nuevo Testamento) es variada y se corresponde con las distintas categorías o géneros poéticos: frecuente en el nivel microtextual, pero sin llegar a ser materia predominante en la poesía moral, escasísima en la poesía amorosa y de elogio, nuclear en la poesía religiosa, y no muy abundante pero sí significativa en la poesía burlesca y satírica. La Biblia es para Quevedo, sin duda, fuente de su pensamiento religioso y moral, y también inspiración fundamental para sus reelaboraciones artísticas.

Many of Quevedo's works are motivated by the Bible; they gloss some passages, translate or explain certain books of the Scriptures or organise their structure according to the exegesis or biblical commentary. Regarding poetry, the use of biblical passages (from both the Old and the New Testament) is diverse and it corresponds to the different categories or poetic genres. It is very frequent in moral poetry, very scarce in love poetry, essential in religious poetry, rare but very meaningful in burlesque and satirical poetry. Without doubt, the Bible is for Quevedo a source of religious and moral thought, and also a fundamental inspiration for his artistic reelaborations.

Palabras clave: Biblia en la poesía de Quevedo. Géneros poéticos.

Antonio Azaustre Galiana, «Estructura y argumentación del *Lince de Italia u zahorí español* de Quevedo»

El trabajo estudia la estructura y recursos de argumentación de *Lince de Italia u zahorí español,* un memorial que dirigió Quevedo a Felipe IV en 1628; en esta obra Quevedo aconseja al monarca sobre las medidas más convenientes que cabe tomar ante la delicada situación que se presenta en Italia, e intenta persuadirle del peligro que encierran franceses, venecianos y, sobre todo, el duque de Saboya. Al logro de dichos fines se destinan diversas técnicas de argumentación que se analizan en estas páginas.

This article studies the structure and rhetorical strategies of *Lince de Italia u zahorí español,* a work that Quevedo dedicated to the king Philip IV in 1628. Quevedo advises the king on the more

convenient actions that should be taken due to the intricate situation in Italy. He also tries to persuade the king of the danger of French and Venetian policy; and above all, of the menacing duke of Saboya. The author analyses Quevedo's craftsmanship, that achieves these purposes.

PALABRAS CLAVE: Quevedo, argumentación, retórica, literatura del Siglo de Oro.

Mercedes BLANCO, «Quevedo lector de Malvezzi»

Un conocimiento satisfactorio del universo de referencias culturales en el segundo tercio del siglo XVII en España requiere considerar con atención la obra y la trayectoria intelectual de Virgilio Malvezzi (1595-1654). Malvezzi, italiano spagnolato, miembro durante años cruciales del equipo de Olivares, fue además un escritor de renombre europeo, apreciado o criticado por haber inventado el género del retrato-meditación política, con un estilo muy personal, que suele describirse como laconismo tacitista, etiquetas cómodas pero insuficientes para su cabal conocimiento. Quevedo fue con probabilidad no solo el traductor del *Romulo* de Malvezzi, sino el vector más importante de su fortuna en España. El artículo trata de establecer o de conjeturar las razones, prioritariamente estéticas, por las que Malvezzi interesó profundamente a Quevedo, y de describir las huellas más evidentes que su lectura dejó en su obra, y posteriormente a la traducción del *Rómulo*.

A satisfactory knowledge of the Spanish cultural world in the Baroque Age ought to include an accurate reading of Virgilio Malvezzi (1595-1654). Now, until recently, this Italian literate, friend and collaborator of the Count-Duke of Olivares in the years preceding the fall of the minister, has received scarce attention from the Hispanic scholarship. Malvezzi was during his lifetime a famous writer, praised or criticised for having coined a new kind of political essays, shaped like short and free meditations on the life and career of ancient statesmen. He is also known for his uncommon style, often described as laconic or tacitean, which are labels not inadequate but too unspecific to explain the success of his books. Quevedo was probably not only the translator of Malvezzi's first famous book, *Il Romulo,* but the main vehicle of his widespread influence on Spanish literature. This paper conjectures the reasons to Quevedo's deep interest in the Malvezzi's style, and searches the most obvious effects that it left in Quevedo's writings.

PALABRAS CLAVE: Quevedo, Virgilio Malvezzi, *El Rómulo,* influencias.

Francisco Javier Díez de Revenga, «Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX: (Quevedo y Jorge Guillén)»

La recepción de Quevedo por los poetas contemporáneos ofrece matices de interpretación muy diversos. Entre estas lecturas, destaca la de Jorge Guillén, que, a través de diversos poemas relacionables con Quevedo e inspirados por la reflexión del poeta barroco, muestra su independencia de criterio, su disidencia del poeta áureo, sobre todo en lo que se refiere a consideraciones sobre la vida, a la muerte y al destino del hombre. La atención de Guillén hacia Quevedo fue constante en su poesía y se extiende desde los poemas iniciales de *Cántico* hasta los poemas de senectud de su libro *Final,* discutiendo con Quevedo, no estando de acuerdo con él, situándose, con claridad, frente a su pensamiento cristiano y ascético.

The reception of Quevedo by contemporary poets presents a range of interpretation. Jorge Guillén's reading stands out through several poems, either related to or inspired by this baroque poet. Guillén shows his independence of mind, his dissent of the aureal poet, especially in everything referring life, death or man's destiny. Guillén's attention to Quevedo was constant in his poetry and it is manifested from the early poems in *Cántico* to the late poems in *Final,* where he argues with Quevedo, disagreeing and clearly manifested himself in front of his Christian and ascetic thinking.

Palabras clave: Quevedo, Jorge Guillén, tradición áurea, muerte, vida, destino.

J. Enrique Duarte, «Presencias diabólicas en Quevedo»

Este artículo intenta analizar la presencia del demonio en la obra de Quevedo. En la mayoría de las ocasiones en las que aparece, muestra con precisión y brevedad un aspecto determinado que al escritor le interesa para detallar, realzar o intensificar una idea, una acción o un personaje. El autor distingue las siguientes características: el demonio rebelde (caracterizado también por el término «comunero»), el demonio tentador, el demonio destructor, el demonio burlesco y diferentes figuras diabólicas entre las que destacan la sátira de oficios y la identificación del demonio con la herejía y los judíos.

This article analyses the presence of the Devil in Quevedo's work. In most occasions, it shows an aspect with precision and conciseness in order to detail, enhance or intensify an idea, an action or a character. The author classifies this presence into five archetypes: the «rebellious demon» (identified also with the word «comunero»), the «Tempter», the «destructive devil», the «burlesque demon». The Jewish community and alleged heretics as diabolic figures constitute the fifth group.

Palabras clave: demonio en la obra de Quevedo, teología, judíos, herejes.

Henry Ettinghausen, «¿Turista conceptista? La irrealidad de la realidad en Quevedo»

Partiendo de un breve análisis de la presencia de Italia en la obra de Quevedo –en el cual se examina la noción de que lo que parece interesarle no es, en absoluto, la vida y costumbres de los italianos ni el paisaje o las ciudades italianas–, se plantea la cuestión de la representación de la realidad cotidiana en el corpus quevediano. Contrastando con los escritos quevedianos los de otros autores de la época (en especial Góngora, Cervantes, Contreras y Duque de Estrada), se llega a la conclusión de que Quevedo elude incluso en su novela picaresca representar el mundo material, sin más (permitiéndose hacerlo de vez en cuando únicamente en sus cartas a amigos íntimos), y se especula sobre la posibilidad de que su visión conceptista de la realidad sea lo que le lleva a crear irrealidades o surrealidades.

Beginning with a brief analysis of the presence of Italy in Quevedo's works –in which the notion is examined that what appears to interest him is not, in any way, the life and customs of the Italians or the landscape or cities of Italy– the question of the representation of everyday reality in Quevedo's corpus is raised. Contrasting with his writings those of other authors of the period (notably Gongora, Cervantes, Contreras and Duque de Estrada), this study concludes that Quevedo avoids representing the material world for its own sake even in his picaresque novel, while allowing himself to do so now and again only in his letters to intimate friends. Finally, this essay speculates on the possibility that it is his *conceptista* vision of reality that induces him to create unrealities or surrealities.

Palabras clave: Quevedo, descripción de paisajes, Italia, conceptismo.

Celsa Carmen García Valdés, «Con otra mirada: Quevedo personaje dramático»

Este artículo analiza una obra teatral, *Don Francisco de Quevedo,* escrita por un autor muy poco conocido, Eulogio Florentino Sanz (1821-1881), en la que Quevedo es un personaje teatral. La obra se estrenó en 1848 con bastante éxito y el personaje de Quevedo fue representado por el famoso actor Julián Romea. La autora analiza las fuentes que pudo utilizar Sanz en la escritura de la obra.

This article studies a play entitled *Don Francisco de Quevedo,* written by an almost unknown writer, Eulogio Florentino Sanz (1821-1881), where Quevedo is the protagonist. The play made its

debut rather successfully in 1848 with much success and the well-known actor Julián Romea acted the character of Quevedo. In this article, the author analyses the sources that could be used by the playwright.

Palabras clave: Quevedo como personaje, Eulogio Florentino Sanz, teatro del siglo XIX.

Antonio Gargano, «Quevedo y las "poesías relojeras"»

El compacto conjunto de «poesías relojeras» de Quevedo –según la atinada expresión de Eugenio Asensio– con su variedad métrica, de género poético o temático, de modelos de reloj, representa un ejemplo de los más precoces y significativos de poesía barroca europea en el que, en torno al aparato cronométrico, se ha construido una espesa red metafórica y simbólica, dando lugar así a un sentimiento del tiempo que se mueve enteramente en una relación analógica entre la vida humana y el icono móvil del reloj.

The compact corpus of Quevedo's «clock poetry» –borrowing Eugenio Asensio's fitting expression– represents one of the earliest and more relevant examples of Baroque European poetry, where a complex metaphorical and symbolic web of references has been built. These poems give way to a feeling of time that moves in an analogous relationship between human life and the symbol of clock.

Palabras claves: reloj, poesía de Quevedo, tiempo.

Susana Hernández Araico, «El teatro breve de Quevedo y su arte nuevo de hacer ridículos en las tablas: lego-pro-menos a una representación riescénica»

En su teatro breve, género carnavalesco, Quevedo encuentra la forma escénica ideal para burlarse de una creciente hipocresía convencional, a manera de contraste radical o parodia de las fórmulas artificiosas y lugares comunes de la comedia lopesca. Su mérito no se reduce a la invención de tipos que se popularizan aun más en los entremeses de otros. El logro entremesil quevedesco consiste en una construcción dramática risible muy especialmente barroca que destaca el artificio teatral mismo. En este sentido precisamente se ubica entre los entremeses de Cervantes y los de Quiñones de Benavente. Quevedo, empero, explota ridículamente el artificio del teatro como reflejo del interés monetario manipulador que predomina en la vida de la corte y pervierte toda relación entre hombres y mujeres. Sus entremeses representan la sensualidad femenina ridículamente engañosa y la inocencia masculina exageradamente taimada o paciente como juego de disfraces risibles que destacan la hipocresía de todos los valores idealizados en la comedia.

In his carnavalesque interludes and other dramatic skits, Quevedo attains the ideal stage format to poke fun at a growing conventional hypocrisy idealized in Lope's *comedia*. Quevedo's special accomplishment lies not so much in the invention of comic types popularized even more through other playwrights' interludes but rather in a uniquely baroque construction eliciting laughter as it underscores dramatic artificiality itself. In this sense, Quevedo's brief dramatic skits fall between Cervantes' interludes and those of Quiñones de Benavente. Quevedo, however, ridiculously exploits the artifice of theater as a reflection of the monetary interests prevalent in court life which pervert all men-women relationships. His interludes present female sensuality, ridiculously deceitful, and masculine naiveté, absurdly patient, as a game of laughable costumes highlighting the hypocrisy of all values idealized in the *comedia*.

Palabras clave: bailes, entremeses, jácaras, loas de Quevedo.

Abraham Madroñal, «El *Vejamen* de Antonio Hurtado de Mendoza en Sevilla (1624) y su relación con una Carta de Quevedo»

El autor de este artículo propone estudio y la edición de un texto inédito de don Antonio Hurtado de Mendoza, el *Vejamen* que se iba a dar en Sevilla a unos grados en que había de asistir el Rey Felipe IV, en marzo de 1624. El texto es interesante porque se relaciona directamente con una famosa carta del autor del *Buscón,* escrita justo en este mismo año 1624, y con la contestación a la misma de su destinatario, el Marqués de Velada.

The author of this article suggests the edition and study of an unpublished text by Antonio Hurtado de Mendoza, a *Vejamen* that was about to be played in Seville before the king Philip IV, in March 1624. The text is also important because it is directly related to a famous Quevedo's letter written just in the same year and with the reply of his addressee, the marquis of Velada.

Palabras clave: Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza, *Vejamen* y carta.

Alessandro Martinengo, «El Caín de Quevedo entre exégesis e iconografía»

El artículo propone el análisis del poema quevediano «Caín, por más bien visto, tu fiereza». Este poema está basado en el pasaje del *Génesis,* 4, 13-16 y presenta dos temas cuya tradición se va a detallar: el asesinato de Abel con una quijada (de asno según la leyenda más común) y la aceptación del sacrificio de Abel por parte de Dios. Así se demuestran los profundos conocimientos de Quevedo en el campo de la iconografía bíblica y su gran sensibilidad del artista frente al texto revelado.

The article tries to analyse the poem «Caín, por más bien visto, tu fiereza». This poem is based on a passage from the *Genesis,* 4, 13-16, where two topics, whose traditions are going to be traced, are detailed. First, the murder of Abel with a jawbone (of a donkey following the most common legend) and the acceptance of Abel's sacrifice by God. In this way, it is clearly proved Quevedo's deep knowledge and his great sensibility with the biblical text.

PALABRAS CLAVE: *Génesis,* 4, 13-16; Blecua, núm. 163.

Inmaculada MEDINA BARCO, «"Estos que..." écfrasis satírico-burlesca en cinco poemas quevedianos de sociedad»

La serie quevediana de retratos de oficios y estados constituye un tinglado inventivo, estructural y compositivo, de potente resolución satírica para desvelar la hipocresía rampante de cinco tipos áureos que se retratan como nobles –un casado cornudo, un sucio pastelero, un viejo teñido, una falsa dama y un tabernero infame. La estrategia desmontante está dirigida en esos tres niveles, por un recurso de disensión conflictiva de discursos reflectantes dobles. La calidad de pinturas de las cinco figuras, garantiza a nivel de invención, el comentario degradador del discurso lingüístico sobre el icónico. La microestructura de las cabeceras ecfrásticas aprovecha un movimiento doble con su base epigramática en Marcial, que anula la descripción dignificante de la persona por medio de un envés satírico disonante. A nivel de composición macroestructural, los retratos pictóricos se desajustan por medio de los retratos retóricos que se desarrollan a lo largo de cada unidad poética por medio de la prosopografía, la etopeya y la pragmatografía, fraguándose así la inculpación de la persona por medio de la persona misma. Cada poema quiebra el texto icónico de las apariencias por medio de una hermeneútica de esencias que ilumina las identidades ocultas en una especie de anamorfosis, brillantemente dilucidada en cada resquicio de la fábrica poética.

Quevedo's series of poems 630, 631, 632, 633, 634 (Blecua's numbering), constitutes a powerful poetic edifice of satiric deconstruction of five social types at the level of invention, structure and composition. The dismantling strategy upholds reflecting discourses in dissonance at those three levels. At the level of invention, the quality of portrait-painting of each one of the types, allows the degrading comment of the linguistic upon the iconic. At a microestructural level, the ecphrastic beginning of each poem develops an epigrammatic argument by Marcial, which blurs the dignifying appearance of the person by means of the satiric and surprising inversion of its ending. At the macroestructural level, the pictoric portraits are dislocated by the rhetorical portraits developed along the poems. What lies underneath is a rhetorical argument to deconstruct the person by the rhetorical esqueleton of the

person itself. Each poem subverts the iconic text of appearances by means of the linguistic commentary of the essences, that illuminates the hidden identities of the five social types in a kind of anamorphoses, brilliantly tacked at every level of the poetic fabric.

PALABRAS CLAVE: écfrasis, retratos históricos y retratos literarios.

Valentina NIDER, «Entre política y literatura: Quevedo y las Sibilas»

La utilización política de las profecías en el Siglo de Oro ha despertado un renovado interés en la historiografía contemporánea. En la obra de Quevedo hay muchas huellas de este tema que encontramos en los *Sueños,* en *Marco Bruto,* en *Libro de todas las cosas,* en los panfletos acerca del patronato de Santiago y también en *Política de Dios.* Asimismo, Quevedo trata de las profecías y de su interpretación a propósito de figuras tan extremadamente diferentes como Santa Teresa de Ávila o María de Ágreda y embaucadoras como la que conoció en Villanueva de los Infantes, según nos relata en su epistolario. También hace referencia a personajes del Testamento Viejo, como Débora (*Jueces,* 4, 4) y del Nuevo, como la esclava endemoniada de los *Hechos de los Apóstoles,* 16, 6-8.

Political interpretation of prophecies in the Golden Age becomes an increasing interest in contemporary historiography. We can find a lot of references to this topic in Quevedo's work, for instance: *Sueños, Marco Bruto, Libro de todas las cosas,* pamphlets about the patron Santiago and *Política de Dios.* However, Quevedo deals with prophecies and their interpretation about so extremely different figures as St. Teresa o María de Ágreda and cheaters like the one he met in Villanueva de los Infantes, as he said in one of his letters. He also refers to characters of Old Testament such as Deborah, and New Testament, such as the demoniac eslave of *Acts of the Apostles,* 16, 6-8.

PALABRAS CLAVE: profecías, panfletos, Antiguo Testamento, Nuevo Testamento, política.

Carmen PERAITA HUERTA, «Mapas de lectura, diálogos con los textos: la *Carta al rey Luis XIII* y las anotaciones en el ejemplar de la *Utopía* de Quevedo»

Este trabajo estudia panorámicamente distintos tipos de anotación al margen de Quevedo en su ejemplar de la *Utopía* de Tomás Moro. Relaciona, por otra parte, dichas notas de lectura con la labor de escritura del texto quevediano *Carta al rey Luis XIII,* investigando posibles vínculos entre práctica lectora y actividad creadora.

This article discusses Quevedo's different types of marginal notes in his book of Thomas More's *Utopia.* It explores the links between the Quevedo's reading notes and his writing of *Carta a*

Luis XIII, and the connections between reading practices and creative activities.

PALABRAS CLAVE: anotación marginal de Quevedo, notas de lectura.

Fernando PLATA, «Don Juan Vélez de León, refundidor de Quevedo (a propósito del romance "Don Repollo y doña Berza")»

Se estudian las repercusiones que tiene, para la cuestión de la autoría, el descubrimiento de nuevas versiones manuscritas del romance «Don Repollo y doña Berza» (número 683 en la edición de Blecua). El romance, publicado de forma anónima en 1621, ha sido atribuido en diferentes manuscritos a Góngora, Antonio Hurtado de Mendoza y a otros autores. La inclusión del romance en el *Parnaso español* (1648) de González de Salas adjudicó el poema de forma concluyente a Quevedo. Sin embargo, la reciente aparición de una refundición tardía del romance de mano de Juan Vélez de León permite observar un concepto de autoría más fluido de lo que nuestra mentalidad moderna nos hace creer. Se incluye el texto inédito de la refundición de Vélez de León y se rescata esta figura olvidada de las letras de fines del XVII y principios del XVIII.

The recent discovery of new manuscript versions of Quevedo's ballad «Don Repollo y doña Berza» (number 683 in Blecua's edition) raises new questions about the text's authorship. The ballad was published anonymously in 1621, and it has been attributed in different manuscript copies to Góngora, Antonio Hurtado de Mendoza, and other poets. González de Salas published the ballad in *Parnaso español* (1648), which assigned authorship of the poem conclusively to Quevedo. However, the recent discovery of a late remake of the poem by Juan Vélez de León triggers a revision of the notion of authorship. This article includes the hitherto unpublished text of Vélez de León's remake, at the same time it rescues the figure of this obscure poet and man of letters.

PALABRAS CLAVE: Quevedo, poesía, transmisión manuscrita, crítica textual, autoría, refundiciones.

Giulia POGGI, «Quevedo con / sin Petrarca: apuntes para un debate»

En este artículo, se propone un breve recorrido a través del petrarquismo quevediano demostrando una estrecha vinculación del poeta español con textos petrarquistas, pero también la tendencia a encontrar su unidad fuera de ellos. En la medida en la que sonetos, canciones u otros textos petrarquistas aparecen desviados y mediados por reminiscencias nacionales, Quevedo destruye su retórica y fragmenta la coherencia de su argumentación. Frente a

la técnica moderna de la *contaminatio* gongorina, Quevedo ensaya más bien la postmoderna del pastiche y de la fragmentación.

In this article, the author proposes a brief review of Quevedo's poetry through the influence of Petrarch, proving a close relation between the Spanish poet and the Petrarchan texts, but also a tendency to find his unity out of them is shown. Quevedo destroys Petrarchan rhetoric and its coherence of argumentation, when his poetry is influenced by national reminiscence. While Gongora uses the modern technique of *contaminatio,* Quevedo prefers the postmodern technique of pastiche and fragmentation.

Palabras clave: petrarquismo en Quevedo y en Góngora.

Maria Grazia Profeti, «El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo»

Un *corpus* bastante rico de sonetos áureos se centra en sátiras literarias más o menos violentas: fenómeno bien conocido, que sin embargo muchas veces se ha interpretado como prueba y resultado de luchas personales entre varios autores; por lo tanto, los textos han sido valorados más por su trasfondo histórico que por sus características formales. En cambio aquí se estudian desde el punto de vista de sus formas literarias; más allá de la polémica, a través del encuentro-choque con los textos satirizados, los sonetos llegan así a ser momentos de reflexión mediante los cuales los autores elaboran su propia poética.

A corpus rather rich of Golden Age sonnets bears literary satires more or less violent. This is a feature very well known, although it has always been studied and interpreted as a proof and result of personal disputes among different writers. These texts have been rather more valued in their historical circumstances than in its formal characteristics. The author of this paper has studied these poems from their literary forms, because this production becomes moments of reflection with which the authors develop their own poetics.

Palabras clave: Lope de Vega, Góngora, Quevedo, polémicas literarias.

Josette Riandière la Roche, «Quevedo y la Santa Sede: problemas de coherencia ideológica y de edición»

Al cotejar la *Carta de Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles* (1621) con la primera parte de *Política de Dios* (1626), y con la segunda parte, póstuma, de dicha obra (1655), se podría sospechar que, con los años, cambió por completo la opinión de Quevedo referente al poder respectivo del papa y del monarca español en los territorios dependientes de España. Se intenta mostrar que en 1635, como en 1621-1630, Quevedo seguía defendiendo las *regalías* de España. Cotejando la versión manuscrita de *Política* (II),

escrita hacia 1635, con la versión ampliada de dicha obra, editada en 1655, se intenta evidenciar que la contradicción ideológica aludida, solo aparente, se debe a que los primeros editores de *Política* (II) manipularon los preliminares y algunos pasajes del texto quevediano.

If we compare the *Carta de Fernando el Católico al primer virrey de Nápoles* (1621) with the first part of *Política de Dios* and with the posthumous second part of this work (published in 1655), we could assume that Quevedo changed completely his opinion about the power of the Papacy and the Spanish kings in the domains ruled by Spain. The author tries to prove that Quevedo defended the royal prerogatives in 1635 as he did between 1621-1630. A careful collation of the manuscript version of *Política* (II), written around 1635, and the enlarged version of this work published in 1655 shows that the ideological contradiction is only apparent. This inconsistency was caused because the first editors of *Política* (II) manipulated the preambles and some passages of Quevedo's text.

Palabras clave: regalías, Italia, Papado y poder de la corona.

Encarnación Sánchez García, «Imprenta napolitana: los libros del virrey Osuna (1616-1620)»

Las ediciones napolitanas de libros de lengua castellana durante los siglos de presencia española en el *Regno* constituyen un capítulo poco conocido de la historia del libro en Italia aunque no carece de cierto interés. Dentro de este ámbito, al que la autora ya ha dedicado otros trabajos, la ponencia se ocupa de los libros publicados en Nápoles durante el virreinato del Duque de Osuna dividiéndolos en dos grupos: aquellos que, escritos ya en castellano, ya en italiano, ven la luz con una precisa finalidad celebrativa y aquellos que destacan por su excelencia literaria o su doctrina histórico-filosófica (escritos en italiano o en latín). En el análisis de los del primer grupo se descubren ciertas afinidades con textos de Quevedo mientras que la enumeración de los del segundo grupo ayuda a definir el horizonte cultural de la Nápoles gobernada por Téllez Girón.

Neapolitan editions of books in Spanish during the two years of Spanish presence in the Neapolitan kingdom constitute a relative unknown chapter in the history of the book in Italy, although they are not without interest in this field in which the author has already carried out other studies. This paper deals with the books published in Naples while the duke of Osuna was viceroy. It divides them into two groups: those that, whether written in Spanish or Italian, were clearly of a celebratory nature and those which stand out through their literary excellence or their historic and philosophical doctrine (written either in Italian or Latin). The

analysis of those in the first group shows certain affinities with texts by Quevedo whilst the compilation of those in the second group helps define the cultural horizons of the Naples governed by Téllez Girón.

Palabras clave: Nápoles, Virreinato Duque de Osuna, libros 1616-1620.

Guillermo Serés, «"Si hija de mi amor mi muerte fuese". Tradiciones y sentido»

En el soneto «Si hija de mi amor mi muerte fuese», Quevedo aúna belleza, originalidad y, sobre todo, capacidad de combinar la mayoría de tradiciones amatorias: la poesía de cancionero, el petrarquismo, algunas pinceladas de poesía elegíaca latina y, fundamentalmente, una concepción neoplatónica del amor. Todo ello complementado con la corriente sacroprofana que, por ejemplo, había recogido anteriormente fray Luis de León: el platonismo teñido de cristocentrismo que el agustino teorizó principalmente en *De los nombres de Cristo*. La aparente contradicción de esta escuela con la elegía funeral latina constituye la paradoja central del soneto, cuyos versos ejemplifican una medida *concordia oppositum* poética, pues Quevedo logra conciliar tradiciones y conceptos muy dispares.

In the sonnet «Si hija de mi amor mi muerte fuese», Quevedo brings together beauty, originality and, above all, the ability to combine the greater part of the love traditions: the poetry of the anthologies, Petrarchism, touches of Latin elegiac poetry, fundamentally, a Neo-Platonic concept of love. All this was complemented with the sacro-profane current that, for example, Brother Luis de León had previously gathered together: Platonism coloured with the Christo-centrism of which the Augustinian principally theorised in *De los nombres de Cristo*. The apparent contradiction of this school with the Latin funeral elegy makes for the central paradox of this sonnet, whose verses exemplify a measured poetic *concordia oppositum,* as Quevedo manages to conciliate highly disparate traditions and concepts.

Palabras clave: neoplatonismo, cristocentrismo, petrarquismo, elegía latina.

David Gareth Walters, «Sobre prisiones y sonetos: Francisco de Quevedo y Tommaso Campanella. El mundo de los libros y el libro del mundo»

Es bastante probable que Francisco de Quevedo visitara a Tommaso Campanella en la cárcel de San Elmo en Nápoles donde fue encarcelado entre 1614 y 1618. Este ensayo tiene como principal enfoque sonetos de sendos poetas: «Il mondo è il libro» de Campanella, y «Retirado en la paz de estos desiertos» de Quevedo.

En la primera parte del ensayo se examina lo apropiado de la estructura del soneto para una poética que tiene que ver con prisiones y celdas: la forma cerrada del soneto y su calidad «memorable». El concepto del soneto como espacio habitado está desarrollado para abarcar la idea central de los dos poemas: el *topos* del mundo como libro. Mediante un análisis detallado y con referencia a otros escritores (Drummond, Owen, Gracián) se identifica una serie de variantes del *topos* en términos de fórmulas que convendrían a teoricistas renacentistas: analogía (mundo=libro); versión negativa o analogía desigual (mundo<libro) –tal como se da en el soneto de Campanella; inversión de analogía (libro=mundo); inversión negativa de analogía (libro>mundo) –como en el soneto quevedesco. Finalmente se examina el significado de esta última fórmula en el contexto de teorías de la historia de la lectura.

This essay departs from the likelihood that Francisco de Quevedo would have visited Tommaso Campanella in the prison of San Elmo in Naples between 1614 and 1618. The poetic focus comprises sonnets by both poets: Campanella's «Il mondo è il libro» and Quevedo's «Retirado en la paz de estos desiertos». There is initially an exploration of the appropriateness of the sonnet's structure for prison poetry: the closed form and the ease with which it can be memorised. The concept of the sonnet as an inhabited space is further developed to embrace the central concern of the two sonnets: the *topos* of the world as a book. Through a close analysis of these poems and by allusion to other writers (Drummond, Owen, Gracián) a number of variants of the *topos* are identified: analogy (world=book); negative version or inversion of analogy (world>book) –as in the case of the Campanella sonnet; inversion of analogy (book=world); negative inversion of analogy (book<world) –as in Quevedo. Finally, the significance of this last formula is examined in the context of theories of the history of reading.

Palabras clave: Quevedo, Campanella, sonetos, libro como mundo.

Enrique Moreno Castillo, «Anotaciones a la silva "Roma antigua y moderna" de Francisco de Quevedo»

El objeto de este trabajo es una silva de Quevedo titulada «Roma antigua y moderna», cuyo tema es la exaltación de Roma como sede del papado y cabeza de la cristiandad en contraste con la caída de la Roma imperial, emblema de la fragilidad de las glorias terrenas. En este artículo se estudian los antecedentes del tema en Prudencio, Hidelberto de Lavardin, Girolamo Vida, Du Bellay, Tasso, Marino y Campanella, y se hace un pormenorizado análisis del poema de Quevedo intentando aclarar los puntos oscuros del

texto y estudiando los diversos temas y motivos para situarlos en su contexto cultural y en su tradición literaria.

The purpose of this article is the analysis of one Quevedo's silva entitled «Roma antigua y moderna» («Ancient and modern Rome»), whose topic is the exaltation of Rome as centre of the Papacy and head of Christianity. This Christian role contrasts with the fall of the imperial Rome, symbol of the fragility of human glories. The antecedents of this theme, such as Hidelberto de Lavardin, Girolamo Vida, Du Bellay, Tasso, Marino and Campanella, are also studied. Besides, a meticulous analysis of the poem is made trying to solve the difficulties and examining different questions and topics to place this poem in its cultural context and in its literary tradition.

Palabras clave: silva, «Roma antigua y moderna», comentario Blecua núm. 137, tradición.

José Julio Tato Puigcerver, «El léxico científico de Quevedo (III)»

Este artículo analiza el significado de algunos términos técnicos obtenidos de las obras de Quevedo, utilizando diccionarios y libros de la época. Los términos son: *arquatus, arteria, arteria del cuello, astro, astro príncipe, astro compuesto de la misma materia de los cielos (estrella), astrolabio, astrología, astrólogo, astronomía, bofe, bomba hidráulica, buththalmos, butiro.*

This paper analyses the meaning of some technical words used by Quevedo in his works. These terms are studied looking them up in dictionaries or books of the period. The analysed words are: *arquatus, arteria, arteria del cuello, astro, astro príncipe, astro compuesto de la misma materia de los cielos (estrella), astrolabio, astrología, astrólogo, astronomía, bofe, bomba hidráulica, buththalmos, butiro.*

Palabras clave: vocabulario científico en Quevedo.

Normas editoriales del GRISO para La Perinola

1.- Bibliografía citada en notas al pie:

– Citar abreviadamente por Apellido del autor, Año, y Páginas (si fuera necesario).

Alonso Hernández, 1976. = Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad, 1976.
Rodríguez, 1998, p. 294 [si se hace referencia a página(s) concreta(s)].
Avalle-Arce, 1997 [p. o pp. si se hace referencia a página(s) concreta(s)].

– Siempre la abreviatura p. o pp. para las páginas, lo mismo que vol. para volumen, o t. para tomo, etc. O cualquier otro tipo de abreviatura que evite siempre la ambigüedad.
– Cuando un autor tenga dos o más entradas con el mismo año, para evitar la ambigüedad se pondrán al lado de la fecha las letras minúsculas del abecedario: 1981a, 1981b, 1981c... (Tanto en nota de forma abreviada como en la bibliografía final se debe consignar esta fecha con su letra correspondiente).

Ejemplo de nota abreviada:
Pérez, 1981a, pp. 12-14.
Pérez, 1981b. [si se remite al trabajo entero sin precisión de páginas específicas]
Pérez, 1981c, pp. 21-23.

Ejemplo de Bibliografía:
Pérez, A., *La poesía de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1981a.
Pérez, A., *La crítica literaria del barroco*, Madrid, Visor, 1981b.
Pérez, A., «Puesta en escena barroca», *Criticón*, 23, 1981c, pp. 1-23.

Citas de obras antiguas:

– Cuando la referencia bibliográfica sea a una obra antigua (antes de 1900), se citará por autor y título en las notas. En la bibliografía se recogerán todos los datos, incluido el editor moderno, si lo hubiere.

Ejemplo de cita:

Quevedo, *El chitón de las tarabillas*, p. 98 (o lo que proceda).

Ejemplo de entrada bibliográfica:

Quevedo, Francisco de, *El chitón de las tarabillas*, ed. M. Urí, Madrid, Castalia, 1998.

– EXCEPCIÓN: en las notas al pie se mencionará excepcionalmente el editor moderno o la fecha si en la bibliografía hubiera varias ediciones de la obra, y fuere necesario especificar a cuál de ellas se refiere la nota.

Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Rico, vol. 1, p. 234. = Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rico, Barcelona, Crítica, 1998, 2 vols.
Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Rodríguez Marín, vol. 3, p. 34. = Cervantes, M. de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. F. Rodríguez Marín, Madrid, Atlas, 1910, 6 vols.

2.- La bibliografía final.

– Todo lo citado abreviadamente a pie de página tiene que aparecer recogido en la bibliografía final con datos completos.
– Ésta se ordenará por orden alfabético ascendente.
– Cuando un autor tenga más de una entrada se ordenarán por orden cronológico ascendente (de antiguos a recientes).

Arellano, I., «Sobre Quevedo: cuatro pasajes satíricos», *Revista de Literatura*, 86, 1981, pp. 165-79.
– *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984.
– *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa,* Pamplona, Eunsa, 1987.
– *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

– Las obras literarias de un mismo autor se ordenarán alfabéticamente.

Calderón de la Barca, P., *Céfalo y Pocris*, ed. A. Navarro, Salamanca, Almar, 1979.
– *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.
– *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones*, ed. J. M. Escudero, Madrid, Vervuert-Iberoamericana, 1998.
– *El castillo de Lindabridis*, ed. V. Torres, Pamplona, Eunsa, 1987.

– No se distinguirá bibliografía primaria y secundaria. Toda la bibliografía se citará en un bloque por orden alfabético.

– Lista de bibliografía citada [TODOS LOS ELEMENTOS SEPARADOS EXCLUSIVAMENTE POR COMAS]:

LIBROS: Apellidos, Inicial del nombre, *título de la obra en cursiva,* editor (si lo hubiere), Lugar, Editorial, Año.
Perrot, A., *La nueva escuela de París*, [ed. J. Cossimo], Madrid, Cátedra, 1988.

ARTÍCULOS: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», *Revista o publicación periódica en cursiva,* Número (en caracteres arábigos), Año, Páginas con pp. o p.
Ancina, F., «La estructura de la poesía del XVII», *Criticón*, 22, 1998, pp. 23-45.

TRABAJOS EN OBRAS COLECTIVAS: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», partícula en, Título del libro colectivo en cursiva, Editor del libro colectivo (inicial del nombre y apellido), Lugar, Editorial, Año, Páginas con pp.
Duarte, E., «El *Orfeo* y sus esfuerzos», en *Actas del I Congreso sobre autos sacramentales de Calderón*, ed. J. M. Escudero, Madrid, Visor, 1998, pp. 45-87.

– IMPORTANTE: el sistema de comillas debe ser el siguiente:

– Comillas generales: « »
– Comillas dentro de las generales: “ ”
– Comillas de sentido, y otras funciones: ‘ ’

– No se pone en nota ni op., ni op. cit. (ni otras abreviaturas poco precisas).
– No se pone en nota vid., sino ver.
– Se evitarán todos los latinismos innecesarios.

– SE MODERNIZARÁN LAS GRAFÍAS DE TODOS LOS TEXTOS CITADOS (pasajes paralelos, definiciones de diccionarios de la época, etc.), salvo los casos en que sea pertinente la no modernización por razones significativas.

– No referirse en nota a otra nota, ya que puede modificar su numeración en las fases de corrección del texto.

– Las referencias de notas se colocarán antes de la puntuación baja, y después de las comillas y paréntesis.

UNIVERSIDAD DE NAVARRA
EDITION REICHENBERGER

Pedro Calderón de la Barca
AUTOS SACRAMENTALES

Edición crítica completa
Editor general: Ignacio Arellano
Secretaria general: M. Carmen Pinillos

- Ediciones críticas rigurosas con criterios unificados y manejo exhaustivo de testimonios
- Aportación de nuevos materiales textuales, incluidos nuevos autógrafos
- Aparato completo de variantes
- Anotación filológica exhaustiva, con abundantes referencias dramáticas, teológicas, literarias, …
- Facsímiles de autógrafos calderonianos en los volúmenes correspondientes
- Ediciones de dobles versiones que permiten examinar el proceso de la reescritura calderoniana o de las modificaciones en la recepción posterior

1 El divino Jasón
Ed. I. Arellano y Á. L. Cilveti.
1992. 259 pp.
ISBN 3-928064-34-7 €28,-

2 La segunda esposa y Triunfar muriendo
Ed. V. García Ruiz.
1993. 265 pp.
ISBN 3-928064-48-7 €28,-

3 Bibliografía sobre el Auto Sacramental
Á. L. Cilveti / I. Arellano.
1994. vi, 465 pp.
ISBN 3-928064-96-7 €69,-

4 El Año Santo de Roma
Ed. I. Arellano y Á. L. Cilveti con facsímil del autógrafo.
1995. 400 pp.
ISBN 3-930700-06-9 €53,-

5 No hay instante sin milagro
Ed. I. Arellano, I. Adeva y R. Zafra.
1995. 220 pp. 11 il.
ISBN 3-930700-17-4 €28,-

6 El nuevo hospicio de pobres
Ed. I. Arellano.
1995. 251 pp.
ISBN 3-930700-34-4 €28,-

7 Andrómeda y Perseo
Ed. J. M. Ruano de la Haza.
1995. 385 pp.
ISBN 3-930700-43-3 €53,-

8 La nave del mercader
Ed. I. Arellano con la colaboración de B. Oteiza, M. C. Pinillos,
J. M. Escudero y A. Armendáriz.
1996. 269 pp.
ISBN 3-930700-58-1 €28,-

9 El indulto general
Ed. I. Arellano y J. M. Escudero.
1996. 337 pp. 10 il.
ISBN 3-930700-64-6 €48,-

10 El cordero de Isaías
Ed. M. C. Pinillos.
1996. 430 pp.
ISBN 3-930700-67-0 €48,-

11 Primero y segundo Isaac
Ed. Á. L. Cilveti y R. Arias.
1997. 200 pp.
ISBN 3-930700-68-9 €28,-

12 La viña del Señor
Ed. I. Arellano, Á. L. Cilveti,
B. Oteiza y M. C. Pinillos.
1996. 287 pp.
ISBN 3-930700-87-5 €33,-

13 Triunfar muriendo
Edición facsímil de I. Arellano, B. Oteiza y M. C. Pinillos con un estudio sobre el auto sacramental calderoniano de C. Bandera.
1996. 256 pp.
ISBN 3-930700-88-3 €28,-

14 El segundo blasón del Austria
Ed. I. Arellano y M. C. Pinillos.
1997. 319 pp.
ISBN 3-930700-90-5 €38,-

15 Sueños hay que verdad son
Ed. M. McGaha.
1997. 211 pp.
ISBN 3-931887-00-6 €28,-

16 Divinas y humanas letras. Doctrina y poesía en los autos sacramentales de Calderón ***Actas del Congreso Internacional, Pamplona 1997***
1997. 566 pp.
ISBN 3-931887-03-0 €62,-

17 La inmunidad del sagrado
Ed. J. M. Ruano de la Haza, D. Gavela y R. Martín.
1997. 300 pp.
ISBN 3-931887-09-X €33,-

18 El primer blasón del Austria
(Atribución insegura) Ed. V. Roncero.
1997. 155 pp.
ISBN 3-931887-04-9 €23,-

19 El nuevo palacio del Retiro
Ed. A. K. Paterson.
1998. 215 pp.
ISBN 3-931887-31-6 €28,-

20 Lo hebreo en los autos sacramentales de Calderón
D. Reyre.
1998. 388 pp.
ISBN 3-931887-32-4 €47,-

21 La piel de Gedeón
Ed. Ana Armendáriz.
1998. 246 pp.
ISBN 3-931887-45-6 €28,-

22 La primer flor del Carmelo
Ed. F. Plata Parga.
1998. 272 pp.
ISBN: 3-931887-46-4 €33,-

23 Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio
Ed. I. Arellano / B. Oteiza / M. C. Pinillos.
1998. 128 pp.
ISBN: 3-931887-50-2 €18,-

24 El divino Orfeo
Ed. E. Duarte.
1999. 492 pp.
ISBN: 3-931887-51-0 €53,-

25 A María el corazón
Ed. I. Arellano / I. Adeva / F. Crosas / M. Zugasti.
1999. 301 pp.
ISBN: 3-931887-56-1 €33,-

26 El diablo mudo
Ed. C. C. García Valdés.
1999.424 pp.
ISBN: 3-931887-59-6 €43,-

27 El santo rey don Fernando (Primera parte)
Ed. I. Arellano / J. M. Escudero / M. C. Pinillos.
1999. 203 pp.
ISBN: 3-931887-69-3 €28,-

28 Diccionario de los autos sacramentales de Calderón
I. Arellano.
2000. 316 pp.
ISBN: 3-935004-02-8 €37,-

29 El veneno y la triaca
Ed. J. M. Escudero.
2000. 208 pp.
ISBN: 3-931887-69-3 €28,-

30 La protestación de la fe
Ed. G. P. Andrachuk.
2001. 135 pp.
ISBN : 3-935004-19-2 €28,-

31 Estructuras dramáticas y alegóricas de Calderón
I. Arellano.
2001. 240 pp. ISBN: 3-935004-15-X €32,-

32 El arca de Dios cautiva
Ed. C. Buezo.
2002. En prensa
ISBN: 3-935004-39-7

33 El socorro general
Ed. I. Arellano.
2001. 185 pp. ISBN: 3-935004-40-0 €28,-

34 La devoción de la misa
Ed. E. Duarte.
2001.
ISBN: 3-935004-41-9 €40,-

35 ¿Quién hallará mujer fuerte?
Ed. I. Arellano / L. Galván
2002. 160 pp.
ISBN: 3-935004-42-7 €28,-

36 El concepto de «representación» en los autos sacramentales de Calderón
Vicent Martin
2002, 224 pp.
ISBN: 3-935004-47-8

37 Llamados y escogidos
Ed. Ignacio Arellano y Luis Galván.
2002, 157 + facsímil pp.
ISBN: 3-935004-55-9

38 La humildad coronada
Ed. Ignacio Arellano
2002, 185 + facsímil pp.
ISBN: 3-935004-56-7

39 El gran mercado del mundo
Ed. Ana Suárez Miramón
2003, 443 pp.
ISBN: 3-935004-45-1

40 El pastor Fido
Ed. Fernando Plata Parga
2003, 234 pp.
ISBN: 3-935004-60-5

41 Memorias de apariencias y otros documentos sobre los autos de Calderón de la Barca
Lara Escudero y Rafael Zafra
2003, 205 pp. incluyen facsímil
ISBN: 3-935004-61-3

42 La música para el auto sacramental de Calderón de la Barca *Primero y segundo Isaac*. Estudio y edición crítica
Alejandra Pacheco
2003, 371 pp.
ISBN: 3-935004-62-1

Edition Reichenberger
Pfannkuchstraße 4
D-34121 Kassel
Tel: 0561 / 766 97 93
Fax: 0561 / 77 52 04
Reichenberger-Kassel@t-online.de
www.reichenberger.de

venta en España a través de:

Reichenberger Ediciones
Aptdo. de Correos 232
48100 Mungia
Tel y Fax: 94 / 615 31 25
reichenberger@wanadoo.es

Últimos anejos publicados

VOLUMEN 5
Ignacio Arellano y Jean Canavaggio
Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo

VOLUMEN 6
Victoriano Roncero
El humanismo de Quevedo: filología e historia

VOLUMEN 7
Francisco de Quevedo
Discurso de las privanzas
Ed. de Eva Mª Díaz Martínez

VOLUMEN 8
Francisco de Quevedo
Mundo caduco
Ed. de Javier Biurrun Lizarazu

VOLUMEN 9
Ignacio Arellano y Victoriano Roncero
Musa Clío del Parnaso Español

VOLUMEN 10
Narciso Serra
La boda de Quevedo
Ed. de Carlos Mata Induráin

VOLUMEN 11
Francisco de Quevedo
Lince de Italia u zahorí español
Ed. de Ignacio Pérez Ibáñez

VOLUMEN 12
Victoriano Roncero y J. Enrique Duarte (editores)
Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)
Vol. 1: General y poesía
Vol. 2: Prosa

VOLUMEN 13
Alfonso Rey (editor)
Estudios sobre el «Buscón»

VOLUMEN 14
Diego Martínez Torrón
Posibles inéditos de Quevedo a la muerte de Osuna

Anejos de LA PERINOLA

Pedidos a:
EUNSA
Plaza de los Sauces, 1 y 2
Barañáin. Navarra.
(España)
Teléfono: 948 - 25 68 50
Fax: 948 - 25 68 54
http://griso.cti.unav.es/perinola.htm
e-mail: eduarte@unav.es

Instituto de Estudios Tirsianos

Dirección: Ignacio Arellano y Luis Vázquez
Secretaria general: Blanca Oteiza

TÍTULOS APARECIDOS

1. Tirso de Molina, *El amor médico*, ed. B. Oteiza, 1997. ISBN 84-920005-7-0. PVP: 25€.

2. Tirso de Molina, *Panegírico a la casa de Sástago* (*Poema inédito*), ed. L. Vázquez, 1998. ISBN 84-923453-1-4. PVP: 19€.

3. *El ingenio cómico de Tirso de Molina*, Actas del Congreso Internacional, I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti, eds., 1998. ISBN 84-923453-2-2. PVP: 28€.

4. Tirso de Molina, *Obras completas*. *Autos sacramentales de Tirso de Molina*, I: *El colmenero divino*, *Los hermanos parecidos*, *No le arriendo la ganancia*, ed. I. Arellano, B. Oteiza, M. Zugasti, 1998. ISBN 84-923453-3-0. PVP: 37€.

5. Tirso de Molina, *Obras completas*. *Cuarta parte de comedias de Tirso de Molina*, I: *Privar contra su gusto*, *Celos con celos se curan*, *La mujer que manda en casa*, *Antona García*, *El amor médico* y *Doña Beatriz de Silva*, edición del IET, dirigida por I. Arellano, 1999. ISBN 84-923453-4-9. PVP: 49€.

6. *Varia lección de Tirso de Molina* (Actas del VIII Seminario del Centro para la Edición de Clásicos Españoles), I. Arellano y B. Oteiza, eds., 2000. ISBN 84-923453-8-1. PVP: 19€.

7. Tirso de Molina, *Obras completas*. *Autos sacramentales de Tirso de Molina*, II: *El laberinto de Creta*, *La madrina del cielo*, *La ninfa del cielo*, ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, 2000. ISBN 84-95494-01-9. PVP: 37€.

8. Tirso de Molina, *La villana de Vallecas*, ed. S. Eiroa, 2001. ISBN 84-95494-02-7. PVP: 25€.

9. Tirso de Molina, *Los tres maridos burlados*, ed. I. Arellano, 2001. ISBN 84-95494-04-3. PVP: 13€.

10. I. Arellano, *Arquitecturas del ingenio*. *Estudios sobre el teatro de Tirso de Molina*, 2001. ISBN 84-95494-05-1. PVP: 37€.

11. Tirso de Molina, *Obras completas*. *Cuarta parte de comedias,* II: *Todo es dar en una cosa*, *Amazonas en las Indias*, *La lealtad contra la envidia*, *La Peña de Francia*, *Santo y sastre* y *Don Gil de las calzas verdes*, edición del IET, dirigida por I. Arellano, 2003. ISBN 84-95494-03-5. PVP: 49€.

12. *Tirso de Molina*: *Textos e Intertextos* (Actas del Congreso Internacional organizado por el GRISO y la Universidad de Parma, Parma, 7-8 de mayo de 2001), L. Dolfi y E. Galar, eds., 2001. ISBN 84-95494-06-X. PVP: 28€.

13. Tirso de Molina, *Mari Hernández*, *la gallega*, ed. S. Eiroa, 2003. ISBN 84-95494-08-6. PVP: 25€.

14. Tirso de Molina, *Las quinas de Portugal*, ed. C. C. García Valdés, 2003. ISBN 84-95494-09-4. PVP: 25€.

15. *El sustento de los discretos. La dramaturgia Áulica de Tirso de Molina,* (Actas del Congreso internacional, 4-6 de junio de 2003, Monasterio de Poyo), E. Galar y B. Oteiza, eds., 2004. ISBN 84-95494-11-6. PVP: 20€.

PEDIDOS A:

P. Luis Vázquez.
Revista ESTUDIOS
C/ Belisana 2, 28043 Madrid

Tel. 91 300 29 72
Fax 91 300 29 94

Distribuidora libros MAIDHISA
C/ Berbiquí 17
Polígono Santa Ana, 28529
RivasVaciamadrid, Madrid
Tel: 91 331 20 53
Fax: 91 332 48 79

Blanca Oteiza.
Dept. de Literatura Hispánica.
Universidad de Navarra.
31080, Pamplona, ESPAÑA.
Telf.: 948 425600. Ext. 2902.
Fax: 948 425636