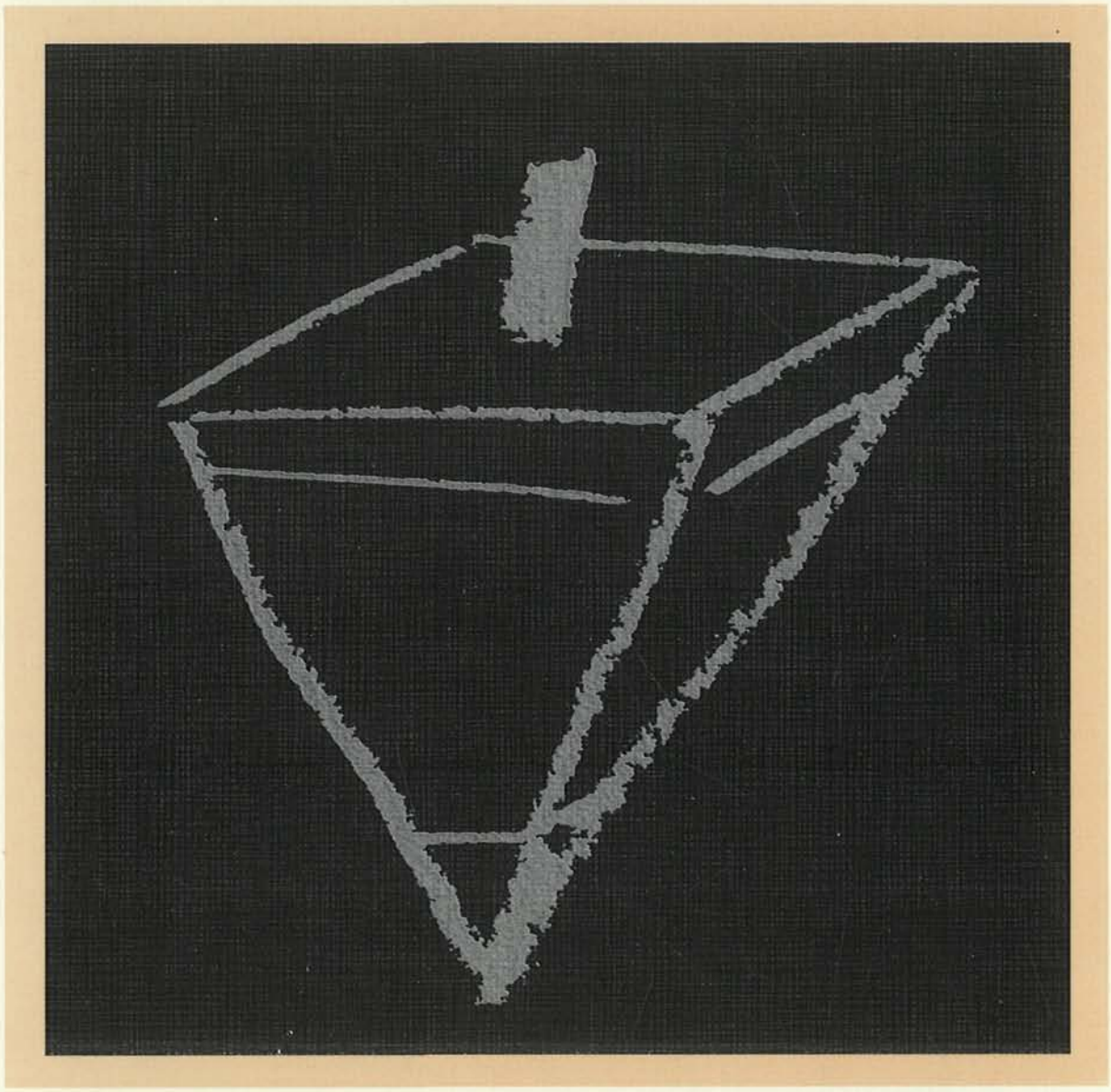
La Perinola

Revista de Investigación Quevediana



Número 7 * Año 2003

Universidad de Navarra

La Perinola

Revista de Investigación Quevediana

Número 7 *2003*

(Número Monográfico Coordinado por Sagrario López Poza)

Quevedo y la erudición de su tiempo

Presentación: «Quevedo y la erudición de su tiempo» 11

Estudios

José Aragüés Aldaz, «Otoño del humanismo y erudición ejemplar» 21

Antonio Azaustre Galiana, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León» 61

Carlos Brito Díaz, «Lope en Lope: los palimpsestos del Fénix en su propia escritura (*La Dorotea*)» 103

Rodrigo Cacho Casal, «Anton Francesco Doni y los *Sueños* de Quevedo» 123

Manuel Ángel Candelas Colodrón, «La "erudición ingeniosa" de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo» 147

Cristóbal Cuevas García, «La poética imposible de Quevedo. (Don Francisco, editor de fray Luis)» 191

Arnulfo Herrera, «Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los poetas novohispanos» 209

Sagrario López Poza, «La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*» 241

Carmen Peraita Huerta, «Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios: libros y prácticas lectoras de Quevedo» 271

Isabel Pérez Cuenca, «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca» 297

Pedro Ruiz Pérez, «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa» 335

Lía Schwartz, «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito» 367

Guillermo Serés, «El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria» 397

Varia

Ignacio Arellano, «José Manuel Blecua» 425

Luciano López Gutiérrez, «Quevedo contra el perro de los ingenios de Castilla» 427

Alfonso Rey, «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (I)» 439

José Julio Tato Puigcerver, «El léxico científico de Quevedo (II)» 447

Reseñas

Quevedo y Villegas, F. de, *Antología poética*, ed. P. Jauralde Pou, apéndice P. Jauralde García, Madrid, Espasa Calpe (colección Austral núm. 186), 2002 (Fernando Rodríguez-Gallego) 461

Quevedo y Villegas, F. de, *La vida del Buscón*, ed. E. Cros, Área, Barcelona, 2002 (Ignacio Pérez Ibáñez) 466

Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro, ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Espasa Calpe, 2002 (María J. Caamaño Rojo) 469

Quevedo y Villegas, F. de, *La vida del Buscón*, intr. R. Navarro, ed. M. Rodríguez, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001 (Victoriano Roncero) 475

Vivar, F., *Quevedo y su España imaginada*, Madrid, Visor Libros, 2002 (Victoriano Roncero) 478

Noticias

- Tertulias «Quevedo y el siglo XXI» celebradas en Villanueva de los Infantes los días 10, 11 y 12 de octubre de 2002 485
- VII Jornadas sobre Quevedo y su época (Villanueva de los Infantes, 28 al 31 de julio de 2003) 486
- Congreso internacional «Quevedo, lince de Italia y Zahorí español», Palermo, Universidad de Palermo, 14-17 de mayo de 2003 486
- Puesta en funcionamiento de la página web «Quevedonline» 487

Sumario analítico / Abstracts 491

Normas editoriales 501

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
C. Buezo.
2002. En prensa
ISBN: 3-935004-39-7

33 El socorro general
I. Arellano.
2001. 185 pp.
ISBN: 3-935004-40-0 € 28,-

34 La devoción de la misa
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,-

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

Anejos publicados

VOLUMEN 1
Fernando Plata
Ocho poemas satíricos de Quevedo

VOLUMEN 2
Celsa C. García Valdés
Andanzas del buscón don Pablos por México y Filipinas

VOLUMEN 3
Elias L. Rivers
Quevedo y su poética dedicada a Olivares

VOLUMEN 4
Aurelio Valladares Reguero
Peregrinos discursos y tardes bien empleadas, de Pacheco de Narváez

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 Burrun Lizarazu

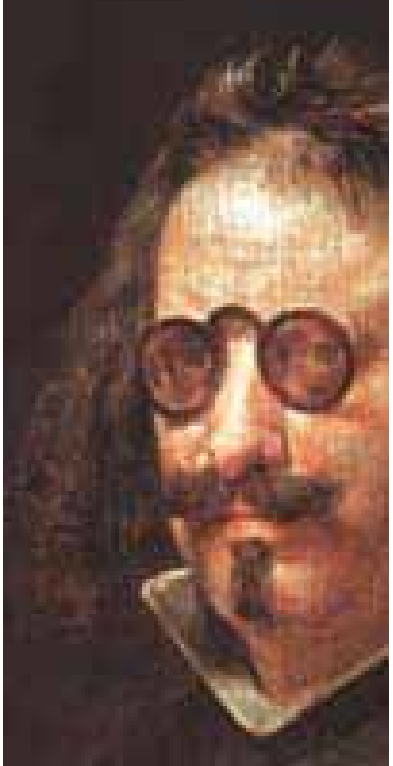
VOLUMEN 9
Ignacio Arellano y Victoriano Roncero
Musa Clío del Parnaso Español

VOLUMEN 10
Narciso Serra
La boda de Quevedo
Ed. de Carlos Mata Induráin

Próximos volúmenes

Victoriano Roncero
La España defendida

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/
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. Autos sacramentales de Tirso de Molina, I: *El colmenero divino, Los hermanos parecidos, No le arriendo la ganancia,* ed. I. Arellano, B. Oteiza y M. Zugasti, 1998. ISBN 84-923453-3-0. PVP: 37 €.

5. Obras completas de Tirso de Molina. *Cuarta parte de comedias (I),* ed. dirigida por I. Arellano, 1999. ISBN 84-923453-3-0. PVP: 49 €.

6. *Varia lección de Tirso de Molina.* Ed. I. Arellano y B. Oteiza, 2000. ISBN 84-923453-8-1. PVP: 19 €.

7. 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. Ignacio Arellano, *Arquitecturas del ingenio: el teatro de Tirso de Molina*, 2001. ISBN 84-95494-05-1. PVP: 37 €.

PRÓXIMOS VOLÚMENES

11. Obras completas de Tirso de Molina. *Cuarta parte de comedias (II)*

12. *Textos e intertextos* (Actas del Congreso Internacional, Parma, 7-8 de mayo, 2001).

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, S. A.
C/ Berbiquí 17 – Polígono Santa Ana
28529 Rivas Vacia Madrid. Madrid
Tel: 91 331 20 53 Fax: 91 332 48 79

Blanca Oteiza. Dept. de Literatura Hispánica. Universidad de Navarra. 31080 Pamplona (Navarra) ESPAÑA. Telf.: 948 425600. Ext. 2485. Fax: 948 425636

Presentación: Quevedo y la erudición de su tiempo

Sagrario López Poza
Universidad de la Coruña

El presente número de *La Perinola* pretende contribuir a un mejor conocimiento de varios aspectos de la erudición de Quevedo y sus contemporáneos. Hoy entendemos la erudición de una forma amplia y vaga como un conocimiento o instrucción en diversas materias, ciencias o artes, pero en tiempo de Quevedo, cuando se calificaba a alguien de «erudito» se sabía con bastante certeza qué tipo de conocimientos poseía y cuál era la forma en que mostraba su pericia al utilizarlos.

El concepto de erudición sufrió en los Siglos de Oro una serie de cambios que van desde la estimación de conocimientos almacenados en la memoria para utilizar principalmente de forma oral ante un auditorio (ya fuera en charlas de salones cortesanos o en el foro político o en el púlpito), a un afán de acopio y ostentación de saberes procedentes de una cultura impresa destinada a enriquecer la elocuencia sagrada y civil, utilizados para empedrar, enjoyar, adornar los escritos de quienes seguían considerándose humanistas. La forma equilibrada en que se utilizara esa erudición era la línea de frontera entre los verdaderamente sabios, que se dirigían a otras personas con un nivel alto de instrucción, y quienes, deseando sorprender y admirar a los receptores de sus creaciones, no practicaban la mesura conveniente y acumulaban lugares, dichos, hechos y todo tipo de saber de poliantea o miscelánea haciendo casi imposible seguir el hilo de su discurso, entorpecido con un afán de exhibición de erudición huera. Cuestión de gustos y de tiempos, pero también de métodos y de una idea del concepto que determinaba diferencias notables en emisor, receptor, soporte, lengua en que se adquirían y en que se vertían los conocimientos...

El primer tipo de erudición al que aludo predominó en el siglo XVI; se adquiría en ámbitos cortesanos, monacales o eclesiásticos, en escuelas humanísticas y, por supuesto, en la Universidad; se precisaba conocer bien el latín para acceder a ella y se contaba con una formación semejante en el receptor. El método seguido para la adquisición de esos conocimientos estaba inspirado en humanistas como Desiderio Erasmo, Luis Vives, Salinas, Lorenzo Palmireno, Francisco Sánchez el Brocense, Baltasar de Céspedes o Justo Lipsio, que enseñaron y algunos pusieron por escrito cómo elaborar el *codex excerptorius* para explotar adecuadamente los conocimientos adquiridos pacientemente, en lecturas o conversaciones personales. Era, fundamentalmente, una erudición de primera mano.

El segundo tipo de erudición fue imponiéndose a finales del siglo XVI, y llegaría a una descomposición a finales del siglo XVII. La adquisición de la variedad de saberes que nutrían la erudición se centraba, sobre todo, en las escuelas de jesuitas, que habían llegado a extenderse con éxito por todas las ciudades de cierta importancia. Era preciso saber latín, pero cada vez se publicaban más misceláneas de curiosidades eruditas en lengua española, destinadas a un público con capacidad adquisitiva pero sin la formación suficiente en latín. Buena parte de los autores de estas obras eran también jesuitas, como el padre Causino, cuya *Corte santa*, traducida del francés, gozó de espectacular éxito entre personas de una cultura media, o el padre Nieremberg, con una gran variedad de obras (tanto en latín como en castellano) que alimentaban la sed de argumentos o curiosidades no sólo a sacerdotes ávidos de motivos de invención de sus sermones, sino a académicos, cortesanos, frecuentadores de salones o mentideros... Ahora el receptor era manifiestamente inferior en conocimientos al emisor. El método seguía básicamente siendo el mismo, el del conocido *codex excerptorius*, pero las sentencias o diverso contenido destinados a llenar las páginas de esos cuadernos o cartapacios personales organizados por lugares comunes no tenían por qué proceder de lecturas del mismo individuo; podían recogerse de otros cartapacios (existía la costumbre de intercambiarse los propios entre amigos, o comprar en almoneda los de los fallecidos) o de libros impresos (florilegios o polianteas) que pronto vinieron a satisfacer la necesidad y la demanda de noticiosos saberes nutriéndose para elaborar su mercancía de lo que había sido en germen un cartapacio personal y se había ido ampliando con trabajos de varios individuos, lo que ocurría con frecuencia en órdenes religiosas que disponían de un buen equipo de ayudantes. Es el caso de la conocida enciclopedia o florilegio de sentencias *Mondo symbolico*, iniciada por el fraile agustino Philippo Picinelli como un cartapacio personal, un ayuda-memoria para componer sus sermones cuando estaba de viaje, y que sus hermanos de orden fueron «engordan-

do» hasta componer los dos gruesos volúmenes que ocupó en su versión impresa, destinada a ser la compilación más conocida y usada en Europa y América durante los siglos XVII y XVIII como auxilio de la *inventio* de oradores, predicadores, académicos y poetas, a quienes va dirigida, como reza en su título[1].

En tiempo de Quevedo, las convenciones sobre qué se consideraba materia erudita digna de ser destinada a adornar, ilustrar, enriquecer o fecundar la producción de un escritor habían llegado ya a fraguarse partiendo de las primeras indicaciones de Vives o Erasmo. La «universal noticia de dichos y de hechos», como denomina a la erudición Gracián en la *Agudeza*[2] solía adquirirse de la Historia (sagrada o profana), apólogos y parábolas, sentencias y apotegmas tomados de la Filosofía moral y la poesía, adagios y refranes, emblemas, jeroglíficos, alegorías e incluso de las leyes.

Desde su juventud, Quevedo gozó de una fama de hombre docto y erudito, y la crítica ha demostrado que la apreciación estaba justificada, a pesar del empeño que pusieron algunos contemporáneos del escritor en desacreditar su reputación y la vehemencia que han ostentado algunos críticos modernos en señalar sus faltas. Hoy sabemos que Quevedo gozó de una de las mejores educaciones a que podía aspirar un escritor de su época, y precisamente el amplio bagaje erudito del que disponía supuso con frecuencia una rémora en su actividad de creador literario.

Los libros fueron venero donde Quevedo alimentó gran parte de su erudición[3]. Su cercanía a la nobleza y las dotes adquiridas en su infancia para tratar con ella le facilitaron el acceso a libros que poseían algunos nobles curiosos y bibliófilos, y él mismo gastaba gran cantidad de dinero en adquirir publicaciones novedosas, a menudo procedentes del extranjero, e incluso manuscritos, que atesoró como su mejor patrimonio mientras pudo. Los libros eran para nuestro escritor auténticos maestros, y en ellos desarrolló una cultura que no podía hallar en las aulas, en ocasiones por heterodoxa[4], o amplió la que ya poseía. El hábito y frecuentación con los libros y los métodos adquiridos en su educación jesuítica le pro-

[1] *Mondo simbolico o sia Università d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane. Studiosi diporti dell'Abbate D. Filippo Picinelli Milanese nei canonici regolari Lateranensi Teologo, Lettore di Sacra Scrittura e Predicatore privilegiato. Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, Poeti, etc., infinito numero de concetti. Con indici copiosissimi.* In Milano, Per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653. Hubo otras tres ediciones en italiano, a las que se sumaron varias hasta bien entrado el siglo XVIII con la traducción al latín de Augustin Erath, quien amplió decisivamente el repertorio añadiendo muchas fuentes, sobre todo de autores alemanes.

[2] Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, pp. 726-30.

[3] De ello ya he tratado en López Poza, 1995.

[4] Ver al respecto el apéndice sobre obras relacionadas con la Astrología que da Martinengo, 1992, pp. 173-79.

porcionaron una «cultura libresca» que siempre utilizó en sus escritos, ahogando a menudo la invención y creatividad por afán de refrendar sus asertos con argumentos de otros, es decir, impulsado por el deseo de transmitir una imagen de un erudito que domina a la perfección los recursos de la oratoria.

En los últimos años hemos disfrutado de las aportaciones de quevedistas que han aclarado datos sabrosos sobre libros que Quevedo poseyó, leyó o utilizó como fuente. De esos trabajos, lo más notable es que confirman las palabras de su temprano biógrafo, Tarsia, sobre la pasión lectora de Quevedo y que leía «no de paso», sino con atención, subrayando, anotando comentarios o citas en los márgenes. Algunas de esas obras están en italiano o francés, y parece poderse afirmar que estas lenguas las dominaba lo suficiente como para poder leer un libro entero enterándose bien del contenido, aunque tuviera que acudir a algún diccionario a aclarar modismos o frases hechas poco comunes, cuya equivalencia en castellano anotaba al margen.

La fama de erudito de que gozaba Quevedo en su tiempo estaba justificada porque respondía a criterios de su época; aunque los defensores de un humanismo más apegado al método primitivo lo criticaran. Muy pocos escritores, como González de Salas indica al comienzo de *El Parnaso*, habían pasado por una formación intelectual tan sólida como la suya. Nuestro escritor, en realidad, recibió una educación destinada a más altos vuelos de lo que consiguió. De haber concurrido otras circunstancias en su vida, su formación le hubiera conducido al sacerdocio y tal vez a puestos sociales más relevantes. Su carácter, su impulso creador y las circunstancias no se lo permitieron, pero durante toda su vida hubo de debatirse entre lo que debía hacer para alcanzar una imagen social que le permitiera mantener su dignidad de hidalgo y dar rienda suelta a una capacidad creativa que, cada vez que no conseguía refrenarla en encauzarla a formas ortodoxas, le acarreaba grandes problemas.

En este número de *La Perinola*, se presentan trabajos que ahondan en la erudición de Quevedo y también de sus contemporáneos, lo que ayuda a comprender mejor un comportamiento intelectual ligado a una época. José Aragüés analiza la trayectoria de las teorías sobre el acopio de *exempla* desde la obra de Erasmo hasta los últimos tratados de retórica del Barroco, y nos muestra la evolución que se produce en el método del *codex excerptorius*, que alumbra mucho sobre la evolución del concepto de erudición del que hablábamos antes. El trabajo de Lía Schwartz demuestra que Quevedo fue un receptor ideal de textos clásicos que se habían convertido en modelos temáticos y de estilo. A partir de ellos el escritor reelabora lugares tomados de Propercio y Persio, cuya obra conoce bien y admira en extremo, lo mismo que el intelectual más respetado en las décadas finales del siglo XVI y las primeras del XVII: el belga Justo

Lipsio, tan estimado por Quevedo. A partir de esas fuentes, nuestro escritor muestra su habilidad retórica en el uso de la agudeza y la erudición. El trabajo de Rodrigo Cacho señala la influencia que los *Mondi celesti, terrestri e infernali* del escritor toscano Anton Francesco Doni pudieron ejercer en la concepción de los *Sueños* quevedianos. Doni era bien conocido en su época, y es muy posible que Quevedo se inspirara en el modelo onírico infernal del italiano. A su vez, la novelita *Belfagor* de Machiavelli editada y modificada en algunos pasajes por Doni también parece haberle servido como fuente al escritor español.

Cristóbal Cuevas y Antonio Azaustre han preferido atender al Quevedo humanista filólogo; el primero aclara que, con la publicación de la poesía de Fray Luis de León, en 1631, Quevedo no propone como imitable la práctica clasicista del agustino, como a veces se ha dicho, pues era bien consciente de que esa poética era ya imposible para sus contemporáneos; la edición ha de entenderse como una propuesta de paradigma de una autenticidad estética en medio de la polémica anticulterana, no como objeto de *imitatio* en lo temático y formal. Azaustre estudia la *Dedicatoria a Olivares* que precede a la edición que Quevedo hizo de la poesía de Fray Luis de León. Analiza algunos de los aspectos referidos a la retórica y poética que se desarrollan en esa *Dedicatoria* y muestra cómo trata el escritor los aspectos más discutidos en las polémicas literarias sobre el estilo en poesía a la vez que maneja un apreciable número de autoridades y tratados referentes a estas disciplinas.

La relación de Quevedo con los libros ha sido tratada aquí por Carmen Peraita y por Isabel Pérez Cuenca. La primera, partiendo de la atención que Tarsia presta a las prácticas lectoras de Quevedo y su relación con los libros, estudia la peculiaridad con que se detalla la naturaleza de la relación del Quevedo erudito con la lectura, los hábitos lectores y tipos de lectura, el carácter metódico y sistemático que implicaba, y las percepciones de su finalidad. Isabel Pérez Cuenca aporta información muy útil para ahondar en la formación libresca de Quevedo: nos ofrece el catálogo de ejemplares conocidos hasta ahora de la biblioteca quevediana, su localización y los estudios que han ido dando cuenta de los hallazgos. Tomando como base el índice de la biblioteca del Monasterio de San Martín redactado en 1788, ha vaciado las entradas de unos 20 autores leídos y citados por Quevedo y ha identificado, cotejando con el *Catálogo Colectivo de Patrimonio Nacional*, varias de las obras allí recogidas. Pérez Cuenca brinda también el hallazgo de un nuevo ejemplar de la biblioteca de Quevedo, que contiene las *Obras in vaticina Isaiae Prophetae clarissimi, parapharasis*... y *Sanctissimi Patris Benedicti Vita*... ambas de Ioanne Carpenteio.

Como complemento y contrapunto a los trabajos sobre Quevedo y su universo intelectual, se ofrecen aquí diversos análisis de las

prácticas de la erudición de otros escritores e intelectuales españoles, como Lope de Vega, Jusepe Antonio González de Salas, Francisco de Trillo y Figueroa, Baltasar de Vitoria y de escritores mexicanos del Barroco como Sor Juana Inés de la Cruz y algunos poetas en quienes pudieron influir los salmos y las canciones pindáricas quevedianas. Carlos Brito atiende al Lope en plena madurez creativa e intelectual de *La Dorotea;* Manuel Ángel Candelas, al analizar los preliminares escritos por González de Salas al *Parnaso español* de Quevedo, nos permite acceder no sólo a la variada erudición que nutre la poesía de nuestro autor, sino también a la formación y capacidad de su amigo para señalarla. Pedro Ruiz se centra en la práctica genérica y editorial de Trillo y Figueroa en *La Neapolisea. Poema heroico y panegírico,* que refleja la complejidad del esplendor de la poética cultista, en particular en el tratamiento de las citas y su despliegue en los márgenes editoriales del poema, hasta el punto de poder considerarlo como la plasmación de una «poética de la erudición». Guillermo Serés nos permite con su trabajo conocer mejor el tejido de erudición con que el más importante mitógrafo del Siglo de Oro (después de Juan Pérez de Moya y su *Filosofía secreta*) elabora una de las obras más utilizadas por poetas, predicadores e intelectuales para nutrir su erudición: el *Teatro de los dioses de la gentilidad,* de Baltasar de Vitoria. El mexicano Arnulfo Herrera intenta averiguar el influjo que pudo ejercer Quevedo en la poesía de la Nueva España, en especial los salmos y las canciones pindáricas. Por último, el trabajo que yo presento, analiza la vastísima erudición de que hace gala Sor Juana Inés de la Cruz en la concepción del programa iconográfico para el arco dedicado por la catedral de México a la entrada del vigésimo octavo virrey de México, don Tomás Antonio de la Cerda, plasmada en el *Neptuno alegórico,* en prosa, y la *Explicción sucinta del arco,* en verso.

Creo que, en definitiva, este ramillete de trabajos ayudan a conocer un poco mejor la obra de Quevedo y sus contemporáneos y los trabajos presentados constituyen una muestra de las habilidades del manejo de las fuentes de erudición consideradas como parte de la formación indispensable en un intelectual del siglo XVII.

Bibliografía

Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio,* en *Obras completas,* ed. E. Blanco, Madrid, Turner, 1993, vol. 2.

López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 69-104.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo: una clave de lectura,* Pamplona, Eunsa, 1992.

Picinelli, P., *Mondo simbolico o sia Università d'imprese scelte, spiegate, ed illustrate con sentenze, ed eruditioni sacre, e profane. Studiosi diporti dell'Abbate D. Filippo Picinelli Milanese nei canonici regolari Lateranensi Teologo, Lettore di Sacra Scrittura e Predicatore privilegiato. Che somministrano à gli Oratori, Predicatori, Accademici, Poeti, etc. infinito numero de concetti. Con indici copiosissimi,* Milano, Per lo Stampatore Archiepiscopale, 1653.

Estudios

Otoño del humanismo y erudición ejemplar

José Aragüés Aldaz
Universidad de Zaragoza

1. «Exemplum» y fuentes de la invención

Caminos de la elocuencia

Algo más de un siglo separa la aparición de la *Copia* de Erasmo (1512) y la primera edición, en las prensas de Sebastián Chappelet, de la *Eloquentia* de Caussin. Algo más de cien años, y todo aquel itinerario, literario y escolar, que conduce del penúltimo «sueño del humanismo» a los primeros desengaños de la erudición barroca: de la fe en la palabra oratoria como soporte y símbolo de una «civilización renacida», si así se quiere, a la realidad de un *ars rhetorica* crecientemente limitada, a la altura de 1619, al ejercicio académico y profesional de la disciplina. La erudición jesuítica no ignoraba los beneficios y las servidumbres de ese ambiguo juego de elevación y confinamiento de la elocuencia; de su dignificación social y académica, de su definitiva sacralización incluso —casi inaugurada, por lo demás, por el *Ecclesiastes* de Erasmo—, pero también de su frecuente lectura como mero catálogo de normas para el diseño de cualquier oración al uso[1].

[1] Al respecto de esa «instrumentalización» de la retórica en el Barroco, ver Anselmi, 1981, y Battistini, 1981, especialmente, pp. 78-80. En este último estudio se hallará un útil panorama sobre el itinerario de la preceptiva oratoria de la Compañía de Jesús desde sus orígenes hasta los inicios del siglo XVIII —centrado en los textos de Suárez, Pomey y Domingo de Colonia—, con especial atención a la importancia de la disciplina en la *Ratio Studiorum* (pp. 81-82). Para una contextualización de esas aportaciones de la Orden en el conjunto de la elocuencia del Seiscientos, resulta todavía imprescindible la monografía de Fumaroli, 1994. También allí (pp. 116-61) se aludía al papel de la retórica postridentina —y antes, de la propia obra de Erasmo— en el diseño del nuevo sermón cristiano. Ver

Cuando Nicolás Caussin amparaba una sección del cuarto libro de su *Eloquentia* bajo un epígrafe como el de «fuentes de la invención», sin ir más lejos, estaba traicionando un tanto toda la ambición, toda la amplitud, que aquel concepto de *inventio* había ostentado en la obra de Cicerón y en la de Quintiliano, en la de Nebrija y en la de Erasmo. Un concepto que el academicismo barroco no supo o no quiso entender al margen de un problema —el de los riesgos o las ventajas de la ostentación erudita, según se desee— quizá latente en toda reflexión oratoria, pero definitivamente alejado de aquellas tesis clásicas y humanísticas que Caussin aspiraba a perpetuar[2]. El autor de la *Eloquentia* conocía bien la historia de esa «traslación teórica», de esa frecuente reducción de aquellas doctrinas a la puntual oferta de un elenco de formas (del jeroglífico al enigma, de la sentencia al emblema, del adagio al apotegma) sobre las que la estética barroca edificó su propia idea de un discurso erudito. Un discurso consciente de su propia adecuación a los nuevos usos de la corte y el púlpito de la Contrarreforma, pero también, sin duda, de todos los recelos que aquella misma novedad había de despertar en los sectores más rancios de su academicismo.

La sola consideración en el libro cuarto de la *Eloquentia* de esa media docena de «fuentes de la invención» (de «fuentes de la noticiosa erudición», según la más sincera terminología gracianesca)[3], anunciaba así la enorme actualidad de la obra de Caussin en el panorama de la pedagogía jesuítica, rescatando los ecos —y los riesgos, según decíamos— de cuantas transformaciones había evidenciado la disciplina en ese siglo crucial: la más acusada querencia metafórica, el dominio de la «imagen» y de todas las formas de la «prédica a los ojos», la definitiva oscilación del discurso hacia el ámbito del ingenio y la agudeza. Poco hace al caso que la erudición barroca anhelara la autorización de sus novedades desde la cita de una nómina nada desdeñable de fuentes latinas —Tácito,

---

también Mouchel, 1999. Del «sueño del humanismo» y del lugar de la palabra oratoria en el mismo se ocupó Francisco Rico en un libro bien conocido (1997; para la aportación de Erasmo a la fábrica de ese sueño, ver especialmente las pp. 125-51). Por lo demás, el presente estudio pretende tan sólo esbozar uno de los matices esenciales en el desarrollo de la «erudición ejemplar» en el Barroco: los consejos sobre la compilación de las secuencias (*ars inveniendi exempla*). De algún modo, estas páginas constituyen una ampliación —al menos cronológica— de lo ya planteado en un trabajo algo anterior a propósito del desarrollo de ese *ars* en el Renacimiento (Aragüés Aldaz, 2000).

[2] Ver Caussin, *De eloquentia*. De la importancia de esas «fuentes de la invención» para el diseño del discurso barroco —al propósito de la *Providencia de Dios* de Quevedo— se ha ocupado López Poza, 1999. Un análisis exhaustivo de la producción retórica de Caussin ofrece Fumaroli, 1994, pp. 279-342.

[3] La nómina de fuentes asumida en la *Agudeza* de Gracián no distaba demasiado, en efecto, de la propuesta por Caussin, como ha observado López Poza, 1999, p. 174.

Séneca, Lucano, Estacio—. Poco o nada quedaba en ese recuerdo de aquel viejo anhelo de resurrección del clasicismo, de un ya imposible retorno a los *antiqui*, y acaso esa sutil oscilación del viejo Parnaso oratorio hacia su Edad de Plata no sea sino el mejor testimonio de aquella doble distancia que la estética barroca manifestaba hacia la prosa de Cicerón y hacia su primera restauración quinientista.

Y tampoco importa demasiado que en la temprana obra de Erasmo —y a su zaga, en la de Justo Lipsio— se hallaran ya insinuados, enunciados incluso, buena parte de los matices de ese itinerario sin retorno: el desequilibrio de la *inventio* en favor de unas doctrinas sobre la variedad que preludian la compleja mixtura de la oración cultista, la propia predilección por la sentencia o el apotegma, el inicio de aquel rescate de la *aetas argentea* al hilo de una imitación compuesta tan cercana al eclecticismo posterior. Frente al anhelo humanista de Erasmo, frente a su propio optimismo, las palabras de Caussin trasladaban ya todo el orgullo y todas las cautelas de quien asumía su papel como difusor de un modo de entender la erudición ciertamente novedoso y, por lo mismo, sometido a una crítica implacable justo a la altura de 1620[4].

«Theatrum vitae»

Es bien sabido que la pedagogía jesuítica aprendió a disimular su «heterodoxia humanística» desde el enciclopedismo. Y a esa luz deben entenderse, quizá, la acrítica acumulación en los nuevos textos de teorías y definiciones de inequívoca raigambre clásica, el abuso del recuerdo de Cicerón, de Aristóteles o de Quintiliano, y todos aquellos matices, en fin, de una nueva «poética de la cita» que enmascara e ilumina, a partes iguales, la distancia entre la retórica barroca y sus precedentes grecolatinos o renacentistas[5]. Y, seguramente, algo hay de esa voluntad acumulativa en el complejo tratamiento que la obra de Caussin ofrece de un género como el ejemplar. Nada tiene de original, es cierto, que el *exemplum* fuera sentido en aquel cuarto libro de la *Eloquentia* como recurso de la invención, para ser abordado, tres libros más abajo, desde su condición de «figura para el adorno del discurso». Antes al contrario, esa doble mirada a la *inventio* y a la *elocutio* constituye, seguramente, el único principio irrenunciable en la larga historia de su preceptiva. Pero algo dice ya a otro propósito que el jesuita francés

[4] Para el papel que el aticismo senequista de Justo Lipsio desempeñó en esa «redefinición» del discurso oratorio, ver Fumaroli, 1994, pp. 152-61 (y ver pp. 92-110 para las implicaciones de la obra de Erasmo en los inicios de esa evolución).

[5] Battistini, 1981, p. 100. Un caso paradigmático de ese espíritu enciclopédico en nuestras letras lo constituyen las desatendidas *Oratoriae institutiones* de Juan Pla, al menos en su tratamiento de la literatura ejemplar (Aragüés Aldaz, 2002).

eligiera para ilustrar esa segunda función uno de los más confusos tratamientos ofrecidos por la historia de la elocuencia —el esbozado en el siglo IV por Iulius Rufinianus—. Todo ello de manera más evidente si se advierte que esa arriesgada elección imponía a todo el pasaje el uso exclusivo de una terminología griega (*paradigma* por *exemplum*, *homoeosis* por *similitudo*) y de una taxonomía de tradición gramatical no siempre conciliables con las expuestas páginas más arriba al hilo del tratamiento del *exemplum* entre los medios retóricos de la invención. Y es en este último contexto —el que aquí nos ocupa— donde ese afán acumulativo, esa dosis de redundancia, se muestra con mayor nitidez. De hecho, la alusión al *exemplum* viaja extrañamente de un capítulo a otro del cuarto libro de Caussin, ya se trate de defender su tópica consideración como especie de la *similitudo* (uno de los tradicionales *loci argumentationis* ciceroniano) o de hacer notar su adscripción a una historia constituida, no por azar, en la primera de aquellas algo más originales «fuentes de la invención» barrocas[6].

Porque por allí, precisamente, la obra deja translucir, muy a pesar de su autor, otra de esas traslaciones teóricas tan gratas a la cosmovisión barroca: la de una materia histórica sentida ya como mera *summa* de ejemplos adecuados para el adorno de la doctrina cristiana, como un *Theatrum* moral o «sermón divino» que el orador ha de ordenar sin mayores consideraciones que las impuestas por la organización —alfabética o temática— de cualquier poliantea al uso. Es obvio, de nuevo, que tal concepción de la ejemplaridad no resultaba del todo ajena a los propios autores medievales (y mucho menos al Erasmo de la *Copia* o del *Ecclesiastes*), que el Renacimiento y el Barroco comparten una idéntica lectura del símil y del *exemplum* histórico como medios alternativos para el desciframmiento, en la naturaleza y en la historia, de aquel complejo haz de semejanzas que explica el «orden oculto del universo». Como lo es que el propio carácter perenne, atemporal, de esa labor de *divinatio* —de esa lectura simbólica— legitimaba el rescate de todos aquellos «signos» y «hallazgos» acumulados en los viejos textos —en el libro sagrado y en los escritos clásicos—, su constante cita y resurrección en el discurso barroco por medio de una «poética de la autoridad» que otorga su sentido más trascendente a la misma idea de erudición[7].

[6] En la obra de Caussin, el tratamiento de los *loci* sucede de modo inmediato a ese novedoso elenco de «fuentes». Ver *De eloquentia*, pp. 184-86 (ejemplo e historia), 248-54 (ejemplo y símil) y 203 (paradigma y *elocutio*). Para las tesis de Rufinianus, a medio camino entre la gramática y la retórica, ver Aragüés Aldaz, 1999, p. 177.

[7] Para esa *episteme* renacentista de la «semejanza», ver, obviamente, Foucault, 1978, pp. 26-52 (y Morey, 1983, pp. 111-46, para una contextualización de esa idea en el pensamiento del autor). Ver, además, Rodríguez de la Flor, 2002, pp. 231-60, con una excelente puesta al día bibliográfica. Para el papel de la

Pero también es cierto que la pervivencia de esa vieja concepción había de llevarse a cabo en el Seiscientos desde el olvido de aquellos otros matices con los que fue investida en el primer Renacimiento, y que la parca subordinación del *exemplum* al rígido esquema de los *vitia atque virtutes* postridentinos oscurecía un tanto el sentido de un género erigido por el humanismo en piedra angular de la necesaria comunicación entre la civilización clásica y la del presente. De un *exemplum*, en fin, al que Petrarca, Valla o Erasmo habían atendido desde su condición de «suma de contenidos morales» y de «forma literaria», de doble *paradigma* para el rescate íntegro de una Antigüedad, ética y estilísticamente, modélica.

Algo más que el azar, en efecto, hizo que la pedagogía erasmiana fijara en la *Copia* todas las implicaciones de esa consagración literaria: la necesidad de un acopio sistemático de los *dicta et facta antiqua* (de acuerdo con un *ars inveniendi* que, a pesar de todo, quizá aspiraba tan sólo a «ordenar» una práctica común en la época) y la utilidad de un estudio sistemático de los recursos retóricos para la proyección de esas mismas secuencias en el nuevo discurso, sagrado y profano, oral y escrito. Un *ars tractandi exempla* este último cuya fortuna en nuestras letras —eclipsada justo en 1576— ilumina a un tiempo todos los avatares del erasmismo escolar y algunos de los matices esenciales de esa «crisis», de esa sutil transformación de la ejemplaridad que parece acompañar al otoño del humanismo.

Contención verbal

Sería injusto ignorar, en efecto, toda la distancia que lleva de aquel Renacimiento del *exemplum* clásico a su tímida restauración barroca, a su disolución en una galería de «casos y anécdotas» subordinada a las tesis esenciales de la fe contrarreformista, y para la que nada importaba el origen histórico —romano, medieval o contemporáneo— de su materia. Pero quizá lo sería todavía más simplificar el papel del género en el conjunto de aquella galería de recursos con los que el Barroco identificó su idea de «erudición». Lejos de constituir una más entre las «fuentes de la invención» —la primera, según la clasificación de Caussin—, el *exemplum* se definió siempre desde un equilibrio ciertamente inestable en el sistema de

---

autoridad y la cita en esa configuración del saber, ver el sugerente estudio de Compagnon, 1979. Para el caso específico de la literatura ejemplar como «sermón divino», ver Aragüés Aldaz, 1999. El ejemplarismo divino —la lectura del universo como suma de semejanzas entre los entes espirituales y los materiales— y la literatura ejemplar manifiestan, en efecto, una evidente filiación, aunque es preciso reconocer que existe una cierta distancia entre la concepción teórica de ambas manifestaciones de la ejemplaridad, harto más rígida en el primer caso (pp. 77-83).

aquellas formas, desde una suerte de «singularidad retórica» declarada al unísono por su sustancia temática (la desnuda anécdota moral) y por su propia trayectoria histórica.

Frente a los riesgos de la profusión verbal inherentes a la mayor parte de aquellas otras figuras barrocas —el abuso de la «imagen», el exceso metafórico del símil, la dificultad conceptista del enigma o del jeroglífico—, la literatura ejemplar pudo ofrecerse a los ojos de los autores más conservadores como símbolo y garante de todo un programa de contención oratoria, como medio para el equilibrio de un discurso tantas veces derivado hacia la especulación intelectual, al «sermón culto u oculto»[8]. Un asunto en absoluto menor en aquel juego de oposiciones entre *res* y *verba* convertido en clave esencial de toda la querella sobre el nuevo estilo oratorio, y nunca del todo ajeno al viejo debate sobre el orador como *vir bonus*, reavivado al calor de los riesgos y las tentaciones del «aplauso» en el púlpito. Quizá por lo mismo, y frente a la indudable novedad de algunas de esas mismas formas, la cita del *exemplum* imponía el anclaje del sermón en una tradición oratoria ininterrumpida desde hacía más de veinte siglos. Una tradición que bien podía rastrearse en la presencia de la literatura ejemplar en la Sagrada Escritura, en la querencia por el género mostrada por algún predicador modélico —Santo Domingo, San Felipe Neri o San Vicente Ferrer— e incluso, por qué no, en su empleo por parte de todos aquellos autores sentidos —en 1620 como en 1500— como modelos de la más pura reflexión retórica. Al propósito del *exemplum*, la cita de Cicerón o de Quintiliano —de Aristóteles incluso— en tantos tratados barrocos era así fiel correlato de ese deseo por legitimar su fidelidad a la edad de oro de la elocuencia. Fidelidad aparente, claro está, que enmascaraba de nuevo todas las transformaciones que el género ejemplar, al arrimo del largo itinerario de la oratoria, había vivido entre la Antigüedad y el presente, y, quizá de modo especial, entre el humanismo de Erasmo y el Barroco de Caussin[9].

[8] Son palabras de Jarque, *Orador cristiano*, p. 314.

[9] Tuve ocasión de ocuparme de ese lugar del *exemplum* en la contención verbal del sermón barroco en un trabajo reciente (Aragüés Aldaz, 2002; añádase ahora el testimonio de Alloza, *Cielo estrellado*, «Epístola laudatoria [...] por Gregorio López de Aguilar», para el papel de los milagros de la Virgen en esa misma polémica: todo el pasaje discurre en torno a la tópica oposición entre «luz» y «oscuridad», en la que se imbrican la claridad de estilo y el «brillo» de la materia mariana tratada en la obra). Mascardi veía en la historia un «bastión» de resistencia al marinismo, como lo hacía el P. Strada, en el contexto del ataque contemporáneo a los excesos «sofísticos» (Fumaroli, 1994, p. 224, en nota). Es asunto que desborda, obviamente, el interés de estas páginas. Pero véase el excelente estudio de Blanco, 1992, para el lugar que algunas formas aparente afines al *exemplum* histórico —la imagen y el símil, de modo esencial— ocupan en esa «retórica de la agudeza» que invade los púlpitos barrocos. Un útil panorama sobre esa querencia conceptista de la oratoria del Seiscientos ofrece ahora Vuilleumier, 1999 (y, al

2. «Ars inveniendi exempla»

De humanismo y nostalgia: «codex exceptorius»

La oratoria jesuítica difícilmente podía sustraerse a todas esas transformaciones, al paulatino olvido de aquella vieja consagración del *exemplum* como máximo emblema, según decíamos, de aquel «sueño del humanismo» todavía latente en las reflexiones de Erasmo. Pero, cuando menos, a Caussin le cabía el mérito de añorar todavía aquel mismo tiempo —el primer Renacimiento— en el que el hallazgo de los ejemplos, su selección, su anotación ordenada (todos aquellos pasos, en fin, del *ars inveniendi* fijado por el autor de la *Copia*) definían otras tantas fases de un completo programa de educación humanística, de una labor basada en el esfuerzo personal, en la lectura directa de los historiadores y poetas de la Antigüedad y, ante todo, en la reflexión constante sobre sus ideas. Como ha demostrado Sagrario López Poza, todo un abismo separa ese optimista ejercicio de lectura y aprendizaje, meditado y prolongado a lo largo de toda una vida escolar y profesional, y la fugaz consulta por parte del orador barroco de cuantas polianteas y diccionarios invadían las prensas del nuevo siglo[10]. Sin citar a Erasmo, Caussin no dudaba en reiterar su elogio a aquella actitud de los humanistas, a aquella labor casi íntima, resuelta en la preparación de un *codex* manuscrito donde ubicar los hechos memorables nacidos de aquella larga mirada a los *antiqui* (*fuit illud magis oratoribus in more positum ut sibi locos historiarum communes privato labore texerent*). Aquello que Miguel de Salinas, al arrimo de la *Copia* erasmiana, intuyera en 1541 —los riesgos de la lectura apresurada, la fábrica del *codex* personal como regla y nivel de una erudición cierta[11]—, certificaba ahora Caussin desde una leve nostalgia humanística, desde la dudosa fe en una imprenta barroca que había enterrado para siempre la necesidad —y, con ello, la propia posibilidad— de ese esfuerzo casi ciclópeo.

En ese juego de competencias, en esa tensión entre el cartapacio privado y el tesoro impreso, tan sólo cabía una heroica apelación a los viejos presupuestos de la erudición humanística, a ese mismo principio que había hecho nacer la hagiografía moderna o la primera filología. La galería de errores arrastrada por esa erudición menor —*multa ab authorum sensu detorta, truncata, debilia, male*

---

propósito estricto de la retórica jesuítica, ver Battistini, 1981). Por lo demás, Ricard, 1964, y Cuevas, 1989, se han ocupado de la pervivencia del *exemplum* en el Barroco español. Para la evolución del género en las letras europeas me permito remitir a la bibliografía citada en mi estudio: Aragüés Aldaz, 1999.

[10] Ver López Poza, 2000, pp. 191-96, con abundantes referencias a la obra de Caussin.

[11] Salinas, *Retórica*, ed. Sánchez García, 1999, pp. 188-209.

fide aucta, falsa etiam plerunque & inepta— vale por una definición de lo que el jesuita francés entendía por «falsa invención» a la altura de 1620. Un término este último inexistente en su obra, pero tácitamente insinuado desde la oposición entre las «fuentes» que constituían el centro de toda su exposición y los «riachuelos» (*rivuli*) que denotaban el débil y sinuoso curso intelectual ligado a esa abusiva consulta de florilegios y diccionarios. Todo el pasaje en la obra de Caussin se teje así sobre ese contraste entre la lectura directa de los *auctores* y la arriesgada tarea de quienes, llevados por aquellos engañosos caminos, llegaban a confundir a San Agustín con Augusto (*ut qui nuper divum Augustinum pro D. Augusto Imperatore afferebat*). Un error inducido por esa cultura de la cita y la abreviatura, por una falsa erudición, en fin, en la que habían de aunarse las prisas de la economía tipográfica y las propias de una elocuencia «a la carta».

Un siglo y medio más tarde, el Padre Isla no dudaría en asumir, todavía, esos mismos presupuestos. A la altura del quinto libro de su *Fray Gerundio,* y sin explicitar su fuente[12], el jesuita leonés ponía en boca de su ridículo protagonista una curiosa enumeración, en el orden original, de aquellas diez «fuentes de la invención» fijadas en la *Eloquentia:* unas fuentes cuyo nombre, y poco más, había aprendido de «coro» y a fuerza de «un par de vueltas de azotes» quien era ahora el más acabado modelo de «predicador profesional». A la luz del juego de perspectivas que imbrica el pasaje (el diálogo entre Gerundio y un «colegial trilingüe de la Universidad de Salamanca, bien dispuesto, despejado, hábil»), las «fuentes de la invención» de Caussin mostraban ese doble perfil que legitimaba toda su actualidad, para bien o para mal, en el Setecientos hispánico: su valor como medio para el diseño del sermón contemporáneo —un valor jamás negado por aquel colegial salmantino y sin duda suscrito por el propio Isla—, y las carencias nacidas de un empleo abusivo o trivial de aquella misma galería de formas. Claro que, de nuevo, el mayor de esos riesgos era el ya lamentado por Caussin en aquella sección de su *Eloquentia.* Al propósito del hallazgo de los ejemplos e historias, y a medio camino entre la ineptitud y la ingenuidad, fray Gerundio no vacilaría a la hora de reconocer su consulta (suficiente, al parecer) del tan denostado *Theatrum vitae humanae* de Lorenzo Beyerlinck. Un error bibliográfico —o una excelente «puesta al día»— le hizo recordar aquí al Padre Isla lo que no era sino la continuación dieciochesca de aquel primer *Theatrum* que Caussin había situado como lectura paradigmática para los asiduos a aquellos «arroyuelos de erudición»: la obra de Lycosthenes y Zwinger, motivo ya de

[12] Isla, *Fray Gerundio,* pp. 549-79. Sí que figura, por contra, la cita de Caussin en el interior del pasaje, pero al hilo de una matización sobre el correcto uso de una sola de aquellas fuentes: los apólogos (p. 557).

tantos despropósitos historiográficos en la oratoria del primer Barroco[13]. Obviamente, existen muchos más paralelismos entre la obra de Erasmo y la *Eloquentia* que entre esta última obra y lo que no constituía sino el último lamento neoclásico sobre los excesos de la prédica barroca. Pero es preciso reconocer que, al menos al propósito de la «literatura ejemplar», el camino que lleva del optimismo renacentista a la sátira dieciochesca del *Fray Gerundio* se teje sobre esa misma «crisis erudita», sobre esa nostalgia humanística que, ya hacia 1620, transparentaba de modo tan consciente la *Eloquentia* de Caussin.

Del cartapacio a la poliantea

Teñidas de esa nostalgia, de esa idealización de un tiempo perdido, las palabras de Caussin distorsionan un tanto todos los matices de ese itinerario, oscilante, ambiguo, del *ars inveniendi exempla* desde el Renacimiento hasta el Barroco. Y ello desde su mismo centro. De hecho, la aparente filiación establecida en la *Eloquentia* —y en tantos otros textos contemporáneos— entre el códice manuscrito y la lectura individual, su oposición a la consulta *ad hoc* de la poliantea impresa y pública, enmascaran por completo la realidad de unos cartapacios «privados» vendidos en almoneda desde el Quinientos, o la de unos «tesoros de erudición» cuya llegada a las prensas no era sino el azaroso final de un viaje iniciado en la curiosidad o en la necesidad —también «privada»— de sus autores[14].

[13] *Quid, quod ordinem temporum, historicorum aetatem, religionem & mores, cum nullatenus noverint, in periculosissima plerumque testimonia incidunt? Hoc experiuntur qui grande, illud volumen, Theatrum vitae humanae legunt, & sine delectu expoliant.* Un ejemplo paralelo al de Isla lo ofrecía un curioso «retrato del pedante» escrito hacia 1618 y atribuido a M. Fournier. Allí, el protagonista mostraba su aprecio por el mismo *Theatrum* recordado por Caussin, y por algunos otros «instrumentos de erudición» difundidos en la época: entre ellos, los debidos a Calepino, Alejandro de Alejandro y Ravisio Textor. Los *Progymnasmata* del Padre Pontano (1594) habían incidido en la misma cuestión (para ambos casos, ver Fumaroli, 1994, pp. 599-600). Por lo demás, la génesis del *Theatrum vitae humanae* desde el embrión de Lycosthenes (1556) y la refundición de Zwinger (1565), hasta la versión definitiva de Beyerlinck se explicita en el *Proscenium* que inaugura esta última (ver Beyerlinck, *Magnum theatrum vitae humanae,* 1631, s. f.). La obra contaba en sus inicios con un solo tomo. En 1571 ocupaba 20 volúmenes, distribuidos en tres tomos, y todavía se añadirían nueve volúmenes más en 1586 (en un total de seis tomos). En su versión definitiva, ofrecía ocho nutridos tomos, con una nueva disposición de los materiales: *nunc primum ad normam polyantheae cuiusdam universalis iuxta alphabeti seriem in tomos VIII dispositum.* Y ver López Poza, 2000, pp. 199-200, para una presentación de los contenidos de la obra.

[14] Repárese en dos casos aducidos por López Poza, 2000, pp. 191 y 192, en nota: Juan de Guzmán en su *Primera parte de la retórica* parece vincular la escritura de la *Polyanthea* de Nanus Mirabellus a la «curiosidad» del autor y al provecho —individual, insistamos— nacido de que «lo que se escribe queda mejor

La línea que separa la «poética» del *codex* manuscrito y la de la poliantea es ciertamente delgada, y no resulta siempre sencillo adivinar el sentido de ese camino de ida y vuelta, de ese juego de influencias que la primera erudición humanística conoció entre todas las variedades de la *compilatio* ejemplar. Los tópicos manejados por Erasmo o Salinas en la defensa del cartapacio privado son sustancialmente los mismos que invadían, con una redundancia ciertamente tediosa, las *praefationes* de cuantos florilegios conocieron los primeros y los últimos lectores del humanismo. Y a ninguno de ellos extrañaría, seguramente, que entre los patrones dispositivos recomendados por Erasmo para la fábrica del cartapacio personal figurara la cuidada disposición de los *Dicta et facta memorabilia* de Valerio Máximo, convertidos en *theatrum vitae* por la voluntad editorial de los primeros impresores europeos. Al fin, tampoco quisieron renunciar a ese mismo esquema —a esa «forma de tractado», en palabras de Hugo de Urriés— aquellos oscuros polígrafos (Marco Antonio Coccio Sabelico, Bautista Fulgosio) que, justo en ese mismo umbral del Quinientos, se afanaban en la redacción de toda una galería de «continuaciones» de la obra clásica. Continuaciones, por cierto, que, al menos en el caso de la debida a Fulgosio, habían debido renunciar para su llegada a las prensas a la lengua y al propósito estricto que las vieron nacer: también los *Dicta et facta* de aquel noble genovés eran en su origen la suma de una paciente selección de casos memorables en italiano, destinada a la educación, de nuevo «privada», del hijo del propio autor (*ad Petri filii formandos mores*).

Pero la fidelidad al modelo de Valerio Máximo no es, como se comprenderá, sino una de las posibilidades de ordenación de la materia manejadas al unísono por los autores de aquellos repertorios, por los humanistas en la preparación del cartapacio personal de apuntes, o por quienes, como Erasmo o Salinas, seguramente sentían ambas labores como meras variantes de un idéntico afán compilatorio. Cuando la *Copia* —y su más hábil recreación, la *Retórica* de Miguel de Salinas— aludían a la disposición de los vicios y virtudes en la obra de Aristóteles o de Santo Tomás como patrones también adecuados a los nuevos usos de la *compilatio*, estaban orientando no sólo los primeros pasos en aquella preparación del «libro blanco» del joven orador, sino también, seguramente, la «forma de tractado» de numerosas colecciones alentadas por el éxito del género en las prensas renacentistas o barrocas. Así lo sugiere la estructura de algunas otras continuaciones ejemplares del texto de Valerio Máximo (la debida a Marco Marulic, sin ir más

---

en la memoria»; a la venta del cartapacio manuscrito de ciertos estudiosos aludía, por su parte, Palmireno.

lejos[15]). Y así, al menos, parecía entenderlo el más jugoso comentarista de la obra pedagógica de Erasmo, cuando, al hilo de la ilustración de aquellos modos de ordenación recomendados para la factura del *codex* manuscrito, identificaba uno de ellos —el modo «juvenil», paradójicamente— con el origen de dos colecciones impresas en el Quinientos: la *Polyantheam secundum ordinem alphabeti* y el *Elucidarium poetarum*[16].

Cartapacios tardíos

Ni que decir tiene que ese juego de filiaciones no diluye aquella oposición entre el *codex* y la poliantea sobre la que Caussin enunciaba su «lamento humanista», aquel abismo que separa la anotación escolar de la consulta profesional de cuantos instrumentos de erudición invadían las bibliotecas públicas y privadas del Seiscientos. Pero es también cierto que ese lamento enmascara la propia «historia» de esa tensión entre ambas variantes —la impresa y la manuscrita— de la *compilatio* ejemplar. Y no se trata tan sólo de que la floración de tesoros y polianteas en el siglo de Caussin constituya, en puridad, la mera prolongación de una eclosión literaria vinculada a la primavera del humanismo[17], de que el éxito

[15] Tuve ocasión de ocuparme de esas colecciones basadas en la obra de Valerio Máximo en Aragüés Aldaz, 1999, pp. 142-44. Las obras concilian la indagación histórica con una acusada querencia religiosa, y modifican paulatinamente el modelo de organización de su referente clásico. Para una contextualización de esas colecciones en el panorama de los repertorios latinos del humanismo, ver Cuartero Sancho, 1993. Por lo demás, no parece necesario insistir en la fortuna de ese mismo modelo en algunas obras seudobiográficas, como las debidas al Panormitano o a Juan Sedeño, en torno a los «hechos y dichos» de Alfonso V de Aragón y Felipe II, respectivamente. Y ver, para esa floración de *dicta et facta*, Gracián, *El Discreto*, «Introducción», pp. 46-50. Gracián identifica la erudición con un adecuado conocimiento de «dichos y hechos» (ver López Poza, 1999, p. 171). Nótese, además, que el citado *Theatrum vitae humanae* fue concebido inicialmente por Conrado Lycosthenes como un *inmensum exemplorum thesaurum... ad imitationem Valerii Maximi, Baptistae Ignatii, Campo Fulgosi, Parthenii, Aeliani, etc.* (Beyerlinck, *Magnum theatrum vitae humane*, 1631, *Proscenium*, s. f.). A pesar de su título, la disposición de la obra de Marulic es ajena por completo al orden impuesto por Valerio Máximo. Algo similar sucede con el más tardío *Valerius Maximus christianus* de Balthasar Exnerus de Hirschberga, ubicado a medio camino entre los ejemplarios religiosos y los espejos de príncipes. La «forma de tractado» de la mayor parte de los ejemplarios medievales era, claro está, muy diversa a aquel modelo clásico respetado en los albores del Quinientos por Fulgosio o Sabélico. Al respecto de ese «orden medieval», ver el trabajo ya clásico de Schmitt, 1977.

[16] Las jugosas anotaciones son de M. Veltkirchius. Ver Erasmo, *De duplici copia*, p. 422.

[17] Para los orígenes clásicos y medievales de esa floración de *instrumenta eruditionis* en el Renacimiento, ver Infantes, 1988, p. 246, López Poza, 2000, p. 197, y Moss, 1993, p. 205. Para una primera aproximación a la idea de *compilatio* en las letras medievales, ver Abbruzzetti, 1995, Bataillon, 1981, Parkes, 1976, Rico, 1997-1998, Rouse, 1981, Rouse-Rouse, 1974, 1979, 1982, y Schmitt, 1977.

editorial de la literatura ejemplar deba rastrearse, tanto o más que en 1600, en aquellos mismos momentos aurorales en los que ese género era, a un tiempo, el principal beneficiario y uno de los motores esenciales de los primeros pasos del arte impresoria. Es que, por encima de ello (o mejor, de modo paralelo), la escritura del *codex*, el acopio personal de *exempla* y su cuidada ordenación temática, tampoco pueden ser sentidos como una práctica caduca a la altura de 1620.

Todavía en 1616, Juan Palomeque aconsejaba al orador la anotación de ejemplos, sentencias y lugares de la Sagrada Escritura, asociando al paso esa tarea a aquel *modus docendi* «popular» sobre el que la oratoria barroca edificó su censura de las novedades conceptistas. Por esas mismas fechas, el obispo de Astorga, Ildefonso Mesía de Tovar, recomendaba la consulta de sermones, poemas e historias para el hallazgo de toda una amplia gama de formas breves, haciendo de esa variedad la clave para la satisfacción de cualquier auditorio (que «algunos se mueven con ejemplos, otros, con comparaciones y símiles, muchos, con la autoridad de varones sabios e insignes»). Esos testimonios, como los de Baltasar de Céspedes, Terrones del Caño o Murcia de la Llana, anuncian la pervivencia en nuestras letras de unos usos compilatorios quizá no tan distantes de los impulsados por la oratoria humanística, en una trayectoria hispánica de «preceptos» y «consejos» nacida en Vives y Nebrija, y que quizá alcanza su justo centro en una retórica eclesiástica como la de Fray Luis de Granada, largamente sentida por la pedagogía barroca como el más acabado modelo de clasicismo en el púlpito[18]. Es cierto que faltan en todos los autores citados —quizá con la excepción de Terrones— el rigor

---

Contamos con algunas aproximaciones bibliográficas a la floración renacentista y barroca de esos mismos *instrumenta:* ver Infantes, 1988, Cuartero Sancho, 1993 y (en prensa), Moss, 1996, López Poza, 1990 y 2000, p. 196, para una bibliografía adicional.

[18] Ver, respectivamente, Palomeque, *Methodus concionandi*, p. 224; Mesía de Tovar, *De perfecto concionatore;* Terrones del Caño, *Instrucción de predicadores*, ed. G. Olmedo, pp. 51-52; Murcia de la Llana, *Rhetorica Ecclesiastica*, fol. 4r.; Granada, *Ecclesiaticae Rhetoricae*, p. 51 (que ha de ponerse en relación con la preparación de su propia *Silva locorum*). Para el caso de Baltasar de Céspedes, ver López Poza, 1999, p. 172. Allí mismo (y en López Poza, 2000, p. 192, en nota) la autora enumera los jalones esenciales de la «trayectoria renacentista» de esos consejos. Para el caso de Salinas, ver Aragüés Aldaz, 2000. De la obra de Palmireno se ocupó Gallego Barnés, 1982, pp. 97-98 y 249-50. Para las reflexiones de Vives, ver Breva Claramonte, 1994, pp. 76-78 (citado por Ruiz Pérez, 1995, p. 322, en nota). Algo menos explícito se mostraba San Francisco de Borja, *Aureus libellus*, pp. 588-89, en otro texto de indudable influjo en el diseño de la prédica barroca: «*Ad haec habeat locos multos communes in promptu, sententiarumque copiam, auctoritatum vim, rationum momenta, metaphoras seu translationes, tropos et figuras, Sacrae Scripturae exempla, historias et similitudines: qualia nostra memoria singulis libris collecta et edita legimus, utilius tamen suis quisque vigiliis et lucubrationes utitur*».

pedagógico, el detalle sobre los mecanismos de acopio y ordenación de la materia que informan la *Copia* de Erasmo o su temprana recreación por parte de Salinas; que, ante todo, aquellos vagos apuntes de Palomeque o Tovar se diluyen algo entre tantos otros silencios que, al respecto de esa tarea escolar, muestran ya numerosos tratados en el siglo de Caussin. Pero también lo es que, a la altura de 1680, casi dos siglos después de la primera reflexión erasmiana, las prensas bávaras habían de ofrecer la más completa exposición, a lo que se nos alcanza, sobre los usos y métodos para la factura de un cartapacio personal de apuntes: la debida al rector del colegio jesuítico de Dillingen, Tobías Lohner.

Tobías Lohner

La monumental *Instructio practica* del Lohner constituye un paradigma de todos los afanes enciclopédicos de la escritura barroca. Tratado pedagógico y suma de materias, a un tiempo, la obra del jesuita exploraba a lo largo de once densísimos tomos todos los oficios y misiones destinados a aquellos miembros de la Orden que eran a la vez sus discípulos y lectores: el Sacrificio de la Misa, la Confesión, y, cómo no, una predicación evangélica sentida, seguramente, como una de las más delicadas de aquellas ocupaciones. En el tomo dedicado a esa actividad oratoria —el séptimo—, su reflexión sobre el acopio de materias predicables (*De modo fructuose notandi*) nacía como la continuación natural de aquellas primeras páginas dedicadas a la «biblioteca ideal» del predicador.

«Natural», decía, porque todo en aquel pasaje apunta a que esa labor de acopio, esa factura del *codex*, constituía, en ese final de siglo, una práctica ciertamente común en las escuelas de la Compañía. Lohner ni siquiera parecía sentir la necesidad de detenerse en las tópicas ponderaciones de los beneficios vinculados a esa labor de escritura, como era cuestión en Caussin o lo fue antes en la obra de Erasmo y Salinas. El leve tono admonitorio, casi familiar, de las primeras líneas de su reflexión cedería bien pronto su lugar al pertinente repaso de todas las variantes posibles de ordenación de la materia. Y poco hace al caso que Lohner oscile entre la exposición de un principio al parecer irrenunciable (la necesidad de preparar un «primer libro» para las «materias remotas» y un segundo destinado a las «materias próximas») y el tratamiento, algo más libre, de las ventajas e inconvenientes de los tres modos posibles de ordenación de este último *liber:* las palabras del jesuita están siempre dictadas por la cuidada observación de los usos compilatorios contemporáneos, y dejan traslucir una experiencia personal al respecto tan rica como, al parecer, prolongada[19].

[19] Lohner, *Instructio practica septima*, especialmente pp. 9-21. Por lo demás, Lohner omitía cualquier alusión a las «fuentes» de la invención reconocidas por

Tan sólo desde esa experiencia se comprende la minuciosidad, la verdadera obsesión del autor, diríamos incluso, por los detalles conceptuales y «materiales» del *ars compilandi:* que el primer libro —aquel destinado a *themata* y *conceptus* predicables en tanto «materias remotas»— hubiera de componerse a partir de un «cuaderno doblado y dividido en cuatro partes», porque «esa división y forma de los folios parece la más apta entre todas para anotar», es sugerencia que nos retrotrae a los más completos consejos de Salinas sobre la preparación del «libro blanco». Y a un idéntico afán responde la exposición, tan detallada, de aquellos tres modelos organizativos más usados para la confección del libro de «materias próximas» («sentencias de la Sagrada Escritura, de los Santos Padres ascetas o de los filósofos», «símiles de la historia», «escritores que han tratado cada una de las materias»); un primer modelo basado en la acumulación desordenada —*promiscue*— de secuencias, acompañadas de un número, y en la ubicación final de un índice temático —*per diversos titulos*— como sistema de reenvío; un segundo algo más complejo, guiado por la separación, «en tres o cuatro cuadernos», de las materias en función de su procedencia (*Doctrinalia, Historia, Miscellanea*) y por la pertinente adición de índices; y un último esquema, seguido por «aquellos que componen tres *libelli*», uno destinado a las virtudes, otro a los vicios, y un tercero en el que anotar «todo aquello que no atiende a los conceptos señalados». La sola descripción de algunos de los detalles materiales de este último sistema (para los dos primeros libritos —puntualizaba Lohner— «toman diez o doce folios, o en octavo o en cuarto, plegados sobre sí, y en la parte superior del folio escriben el título del vicio o la virtud»), el recuerdo de las problemas que cada uno de esos usos dispositivos acarreaba (los riesgos de dejar páginas en blanco —*vacuae chartae*—, la dificultad de encontrar una secuencia adecuada en aquellos índices donde se acumulaban «cien o más números» de referencia, la sola incomodidad de transportar todos los cuadernos cuando se precisaba viajar con frecuencia —*ab uno loco in alium frequenter migrare*—) son el mejor testimonio de lo que Lohner entendía, todavía en 1680, por un *ars compilandi* ciertamente «universal».

De la poliantea al cartapacio

Y es el caso que cualquier tentación de identificar ese *ars* con el ambicioso programa de compilación humanística se disipa desde la lectura de aquellas «fuentes» que, según el mismo Lohner,

---

Caussin, prefiriendo una exposición tradicional de aquellos *loci* clásicos también abordados por el jesuita francés. La alusión al ejemplo en la *Instructio practica* figura, en efecto, al hilo del análisis de la *similitudo,* sentida por Lohner como el octavo de esos «lugares».

habían de nutrir el *codex* manuscrito del orador «profesional». Poco quedaba en la *Instructio practica* de aquel viejo elogio del estudio de los *antiqui,* de aquel escrúpulo por la pureza de los textos que todavía alentaba la escritura de las nostálgicas líneas de Caussin. Desde ese nuevo interés por el orden y el detalle pedagógico, la copiosísima «biblioteca» diseñada por Lohner ofrecía un cumplido itinerario por todas aquellas obras útiles para el hallazgo de la *materia concionum:* un itinerario descendente, de acuerdo con un criterio de «autoridad» que llevaba de la Biblia y los escritos de los Santos Padres a la obra de los filósofos y poetas —en este orden—, tras recorrer las vidas de los Santos, los libros de los ascetas y predicadores, y las historias «profanas» y «naturales»[20]. Y por allí, precisamente, había de asomar la «novedad» de unos tiempos que poco podían hacer ante el «triunfo» editorial de tesoros y polianteas, ante el auge de todos aquellos géneros, en fin, que Antonio Possevino había situado en el último anaquel de su selecta *Bibliotheca: universalia sive encyclopedia, thesauri, apparatus, bibliothecae, diccionaria*[21].

No por azar, al lado de la Biblia —*latino et vulgare sermone conscripta*— figuraban ya las oportunas *Concordantiae Bibliorum* y las *Flores bibliorum et doctorum,* «dos libritos breves —aclaraba Tobías Lohner—, pero ciertamente útiles», por contener «lugares comunes y sentencias relativas a casi todas las materias», y en todo caso sustituibles por aquella *Polyanthea* de Lange, «que estas y otras muchas cosas contiene». Nada tiene de extraño, así pues, que, al hilo del análisis de las obras de los predicadores (*concionatorii*) como fuentes del futuro discurso, el jesuita manifestara su admiración por el texto de Matías Faber, preferible a todos los demás «por su insigne abundancia (*copia*) y variedad de temas y conceptos», al punto de que quien quisiera expoliarlo, hallaría materia suficiente para tejer, *per multos annos,* todos los puntos de sus propios sermones. Por todas y cada una de las «escalas» de la *Bibliotheca* de Lohner asoman, en efecto, los frutos de esa literatura «instrumental», los hitos, antiguos o más modernos, de una *compilatio* impresa ya imprescindible en el diseño de la exigente oración

[20] Ver Lohner, *Instructio practica septima,* pp. 9-11. Entre los «filósofos», Lohner anuncia la especial utilidad de las obras de Platón, Aristóteles, Séneca y Epícteto.

[21] En el anaquel séptimo, en concreto: Possevino, *Bibliotheca selecta,* pp. 63-64. Para el lugar de la obra de Possevino en la difusión de los horizontes culturales de la Compañía de Jesús, ver Biondi, 1981. También Naudé, *Advis,* p. 60, se hacía eco de esa necesaria ubicación en la biblioteca de «*toutes sortes de lieux communs, Dictionaires, Meslanges, diverses Leçons, Recueils de sentences & telles autres sortes de Repertoires*». También Gracián ofrecía su particular elenco de «instrumentos de erudición» en *El criticón,* ed. A. Prieto,1992, pp. 243-44. Y ver Géal, 1999, pp. 586-89, para las variantes de la «clasificación» de la Biblioteca en el siglo XVII.

barroca: el *Speculum exemplorum vel cathecismus historicus* del también jesuita Antoine Daveroult, la medieval (pero abundantemente reeditada en el Seiscientos) *Summa vitiorum et virtutum* de Perault, el no menos útil *Dictionarium, promptuarium et smetius, vel amalthaeum prosodicum pro usu latinae linguae perficiendo, et vocabulis latinis recte pronuntiandis.* Una veintena larga de textos, en fin, en la que también cabían algunas entradas menos afines a tal concepción de las buenas letras (las *Vitae Sanctorum* de Zacarías Lipeloo o las de Rosweid, el *Libellus de auxilio purgantibus* de Martín de Roa, el *Paradisus* de San Alberto Magno, el propio *Catecismo Romano*), y a las que todavía se añadiría, en un nuevo alarde acumulativo, una *Bibliotheca librorum utilium* destinada a mostrar las bondades de algunos textos quizá menores, pero no menos elocuentes al propósito que nos ocupa: las *Similitudines* de Alardo de Amsterdam, la algo más conocida *Summa* de Ioannes de Sancto Geminiano y, cómo no, una *Officina* como la de Ravisio Textor que compendiaba todas las virtudes y todos los logros del *ars compilandi* renacentista.

La sola cita de esas obras, su conveniente deslinde, bajo el epígrafe de *Varia,* del resto de las entradas de la nueva *Bibliotheca,* anuncian quizá la conciencia de una cierta distancia entre esa floración de polianteas y las lecturas «mayores» —canónicas, diríamos— en la larga formación literaria y religiosa del orador de la Compañía. Pero, al propósito del acopio de materias para el sermón —el único interés de la reflexión de Lohner—, éstas y aquéllas habían de ser observadas bajo el mismo prisma: el de una utilidad inmediata y un cómodo acceso al que asistían, por igual, la peculiar disposición alfabética de los tesoros de erudición y la imprescindible adición de índices y tablas en aquellos textos dictados por una concepción algo menos «provisional» de la escritura. Los peculiares consejos del jesuita en torno al modo de «leer» cualquier obra —una lectura iniciada, significativamente, por el *index capitum vel quaestionum* final—, la pertinencia de repasar de principio a fin (*a capite ad calcem*) algunos textos esenciales «tan sólo» cuando se disponga de tiempo, su propia idea en torno a la selección de esas lecturas (los mejores libros son los que «tratan muchos lugares de los que tomar los argumentos que se usan cotidianamente en el sermón»; los más útiles, aquellos *qui bonos indices habent*), ilustran esa perfecta imbricación entre el éxito editorial de florilegios y polianteas y la realidad de un púlpito barroco definitivamente profesionalizado. Un ámbito en el que el estudio y la preparación puntual del sermón se mostraban ya, inevitablemente, como dos realidades independientes, y en el que la elaboración del *codex* personal había de mantener su vigencia a costa de renunciar a uno de aquellos principios que lo vieron nacer: el de la lectura directa de las primeras fuentes.

«Tertia via»

A pesar de su tardía fecha de redacción, la *Instructio practica* de Lohner mostraba una aparente equidistancia entre aquellos dos modelos de erudición enfrentados, histórica y conceptualmente, en la obra de Caussin —entre aquella ambiciosa concepción del *codex* humanístico y el olvido definitivo de cualquier labor de anotación personal—. Alejado por igual de la paciente lectura de los textos clásicos y de la mera consulta *ad hoc* de tesoros y florilegios, Lohner concebía el cartapacio individual como un medio inexcusable para acrisolar (para adaptar a los verdaderos usos y necesidades de cada orador) la ingente materia ofrecida por aquella *Bibliotheca* «preparada» para el orador barroco. Una *tertia via* aceptada incluso como «mal menor» por Caussin, plenamente adaptada ya a la idea de *commoditas* que preside la reflexión de la *Instructio practica,* y que arroja, a nuestro propósito, una nueva luz sobre la verdadera trascendencia de aquellos otros dos modelos de *compilatio* a los que la *Eloquentia* de Caussin parecía reducir la historia de la erudición ejemplar[22]. La conciliación entre la lectura de los tesoros impresos y la anotación de su materia en el cartapacio no parece, cuando menos, un hecho excepcional en esa larga historia, y seguramente no lo fue ni siquiera en sus momentos aurorales. Acaso el «sueño del humanismo» conoció, desde esos mismos momentos, todas las ventajas de una lectura ya «ordenada y adaptada» de la materia como la ofrecida por los primeros ejemplarios renacentistas, los beneficios para la elaboración del *codex* de un elenco de fuentes no tan próximas a aquella escritura original de los *antiqui* ensalzada por Erasmo, por Miguel de Salinas y, quizá todavía más, por el propio Caussin en su *Eloquentia* de 1620.

El olvido del «codex»

Apenas unos años antes de esa fecha emblemática, el *Ars praedicandi* barroco más influyente en nuestras letras —el debido al «ciceronianismo devoto» del jesuita Carolo Regio—, recomendaba todavía la factura de un *codex* personal al propósito del acopio de los «ejemplos de los santos», en una labor debatida, como era cuestión en la enciclopedia de Lohner, entre la lectura de algunas historias de primera mano (Eusebio, la *Historia Tripartita,* la *Lausiaca,* el *Pratum spirituale* de Sofronio, las tan recientes *Vitae sanctorum* de Lipomano y Surio) y la algo más sencilla consulta de un «*liber qui dicitur exemplorum*», «colegido», obviamente, «de varios

[22] A propósito de la «sexta fuente de la invención» (los testimonios de los antiguos), Caussin reconocía la utilidad de ciertos compendios para quienes no tenían acceso directo a las fuentes (ver López Poza, 1999, p. 178).

libros»[23]. Y es justamente esa larga convivencia entre los usos de la *compilatio* impresa y los de la manuscrita la que debe explicar en buena medida el paulatino olvido del cartapacio personal en el equipaje escolar y profesional del orador cristiano. Un olvido cuya diacronía se muestra difusa y aun contradictoria[24], frenado y alentado, de modo alternativo, por los usos particulares de cada orden y de cada escuela, por las motivaciones personales de todo predicador o, incluso, por las circunstancias que rodeaban el diseño de cada sermón y de cada discurso. Un olvido, en cualquier caso, algo menos traumático de lo pretendido por aquellos conspicuos representantes del Barroco «humanista», previsible, y acaso inevitable, desde la revisión de cuantos matices definían la nueva «erudición ejemplar».

Porque, como se comprenderá, era precisamente la «evolución» barroca de aquel concepto de la *inventio* la que legitimaba en cierto modo la pervivencia de esa vieja tarea personal de selección y anotación —aun a costa de limitarla de modo creciente a una fugaz consulta de fuentes «de segunda mano»[25]—, y la que, por lo mismo, atemperaba cualquier crítica a su paulatino abandono, desde una revisión de su parco papel (el de simple intermediario entre la poliantea y el sermón) en el conjunto de los usos compilatorios demandados por la nueva oratoria.

Algo de todo ello deja traslucir, por ejemplo, un texto aparentemente tan ambicioso como el *Compendium totius artis bene dicendi* de Jacobo de Santo Domingo. Hacia 1663, el autor insistía, con más motivos que nunca, en la consabida abundancia de materias que exigía el adorno del sermón, y en la cuidada reflexión que debía acompañar la disposición de esa misma materia en el discurso: «una y otra vez», afirmaba el dominico, «debe el orador examinar aquello que reunió y, atentamente, pensar qué sea lo más apto

[23] Regio, *Orator christianus*, p. 326. Para el lugar de la obra de Regio en el panorama de la retórica barroca, ver Fumaroli, 1994, pp. 186-90. De su influjo en las reflexiones hispánicas sobre el género ejemplar me ocupo en Aragüés Aldaz, 2002.

[24] Baste contrastar los testimonios de Lohner o de Regio con los de Caussin, o con los muy anteriores de Juan de Guzmán, quien, ya en 1589, planteaba en su *Retórica* dialogada las ventajas de la factura del *codex* personal, ante las dudas de quienes proponían «excusar» esa labor con la lectura de «algunos autores» (López Poza, 2000, p. 191).

[25] Ver, sin ir más lejos, los *Dictámenes discretos* del trinitario Simón de Rojas (en Ledesma, *El consejero christiano*, p. 53), que prolongan, con cierta convicción, aquel uso de la escritura para el acopio de materias, en su doble proyección pedagógica y profesional: «El buen estudiante ha de trabajar la pluma en la mano, haciendo apuntamientos de lo mucho que lee y oye, y en un cuarto de hora se hallará pronto en lo que costó muchos días de estudio. Cada día ha de escribir el predicador un concepto, el confesor un caso de conciencia, una consecuencia el metafísico, y se hallarán al cabo del año con trescientos sesenta y cinco materiales para aplicar al púlpito, al confesionario o a la cátedra, que es grande interés a poca costa».

para el exordio, qué para la introducción o el principio, qué sea lo más pertinente para el desarrollo natural del sermón —*quid ad progressum naturaliter sequatur*—, qué, por ser más eficaz, haya de reservarse para la peroración». En apenas un par de folios, el *Compendium* recorría aquel mismo itinerario largamente descrito por Erasmo en la *Copia*. Un camino que conducía de nuevo de la lectura a la escritura, del acopio de materias a su proyección en el discurso, pero que ahora ya no sentía como indispensable ese prolongado nexo que el humanismo conoció bajo el nombre de *codex exceptorius*. Desde una cierta indiferencia —o mejor, desde la mera constatación de los nuevos modos oratorios—, Jacobo de Santo Domingo concebía el hallazgo de una adecuada serie de razones y argumentos (*rationum et authoritatum collecta sufficienti*) como un ejercicio puntual, repetido para la elaboración de cada sermón, y nacido indistintamente de la previa preparación de un cartapacio manuscrito o del más rápido acceso a los índices de los impresos disponibles en aquel momento (*breviter percurrendo librorum indices, aut sibi ante dispositas ad quamlibet materiam collectiones*). Muy poco había de resignación, en efecto, en las palabras de quien se atrevía incluso a ofrecer la primera parte de su obra como un auténtico tesoro de materias, como instrumento impreso, al fin, para el lector escasamente dispuesto a rescatar aquellos viejos usos del «acopio» manuscrito[26].

Por allí comenzaba a insinuarse, en efecto, el olvido «puntual» del *codex* en tantos otros tratados del período, como el debido al mercedario Alonso Remón. Y no es que a su *Espada sagrada* le faltaran detalles sobre ese minucioso proceso de elaboración del sermón, descrito desde el mismo momento de su encargo. «Llegado, pues, el punto de que al predicador se le haya encomendado el sermón, o le corra obligación de hacerlo», proponía el mercedario, «lo primero que ha de hacer [es] retirarse a su recogimiento» para elevar al cielo todas sus oraciones. Un adecuado preámbulo, en fin, para una preparación de la materia predicable iniciada con la consulta del misal (para meditar «la letra del Evangelio de aquel día» y hacerse dueño «de lo contextual y lo literal por algún autor que exponga e interprete con claridad la letra de los Evangelis-

[26] Ver Santo Domingo, *Compendium*, pp. 3-4: «*Ad primum ergo efficiendum in hoc primo libro tantam materiae copiam indigitabimus, ut si inops sit orator, ipsa eius inopiam efficit copia*». También Suárez de Figueroa, a la zaga de su fuente (la obra de Panigarola), recomendaba un elenco de lecturas útiles para el sermón, todas ellas de carácter «enciclopédico». Ambos aludían a la necesidad de seleccionar esa materia ingente —de convertir, en definitiva, la «selva» de argumentos en «jardín»— antes de su proyección en el discurso. No queda claro en sus palabras, sin embargo, si esa labor conlleva la cuidada preparación de un *codex* o tan sólo la ordenación puntual, para cada sermón, de las secuencias recogidas en una lectura inmediata de los *instrumenta eruditionis* (ver Panigarola, *Prattica*, pp. 357-59, y el estudio de Cerdan, 1987).

tas») y con una mirada al Evangelio para descubrir «qué oración o período hace más con el propósito de la festividad o a la solemnidad de aquel día, y de la materia o fin para que se predica». Tras la necesaria meditación sobre lo leído («tras de esta hipótesis o suposición, estará bien levantar con el pensamiento lo que juzgase por más a propósito de aquel sermón y Evangelio»), la fábrica del sermón había de culminar, cómo no, con el hallazgo de todas aquellas autoridades y pasajes necesarios para confirmar y adornar su *thema*. Pero nada, según decíamos, quedaba ya aquí de esa paciente y prolongada preparación del *codex* sobre la que Miguel de Salinas fundaba el éxito de cualquier discurso. Antes al contrario, el «orador» de Remón había de «acudir a las tablas de los libros que tiene más en costumbre usar por los abecedarios de las materias de los misterios o doctrinas, según como tuviere de ser el sermón», que «ellos le descubrirán en dónde y con qué pueda componer y apoyar la lección que hizo, y lo que de nuevo inventó». A ningún lector extrañaría, seguramente, que el resto de los preceptos de la *Espada sagrada* se fueran en un breve recorrido por los más frecuentados anaqueles de la biblioteca erudita del Barroco. Aquella misma biblioteca que había eclipsado para siempre la necesidad del *ars inveniendi* que Erasmo imaginara hacía algo más de un siglo[27].

Aquella radical transformación del espíritu del cartapacio —y el abandono de su escritura, emanado de ese mismo cambio— constituyen dos signos paralelos de la creciente especialización del oficio de la retórica en los púlpitos barrocos. Importa muy poco que una concepción meramente «instrumental» del *codex* pueda rastrearse ya en una obra como la de Mateo Gribaldo, detenida en 1544 en los beneficios del acopio exclusivo de sentencias y *regulas* legislativas para el ejercicio profesional de la Jurisprudencia. Al fin y al cabo, era la propia especificidad de ese ámbito —su posición cenital, incluso, en el conjunto de los saberes que definían el *cursus* universitario— la que legitimaba la «limitación» temática de su cartapacio (un cartapacio que, por lo demás, parece todavía sustentado en una paciente lectura de fuentes «de primera mano», en un anotación «paulatina» y constante, dictada por aquel viejo tópico que daba título al pasaje en su obra: *Nunquam parcendum calamo*[28]). A cambio, la oratoria sagrada aspiraba todavía en esas fechas tempranas a ser la más digna proyección de una elocuencia convertida en el eje de todo el aprendizaje escolar, al arrimo de su ubicación justo en el centro del edificio renacentista de las buenas letras: y es esa dimensión escolar, ese carácter ancilar, si se quiere

[27] Remón, *Espada sagrada*, fols. 21v-23r.

[28] Gribaldus, *De ratione studendi*, p. 130: «*Debet itaque iuvenis cum ex lege aliqua memorabilem regulam vel sententiam notaverit [...] sub congruis locis ac titulis referre*».

—en tanto materia indispensable para el hombre civil y el religioso, para el predicador evangélico o para el teólogo—, la que justificaba la concepción del *codex* como un espacio «indiferenciado» donde custodiar todo un elenco de paradigmas éticos y estilísticos, de materias útiles, a un tiempo, para la reflexión personal y para su utilización en el discurso público[29]. Apenas tres años antes de que viera la luz el citado texto de Gribaldo, el mismo Salinas había insistido en los beneficios de ese acopio «instrumental» de ejemplos y sentencias en todos los ámbitos de la elocuencia, de la exhortación familiar a la preparación profesional del sermón, pasando por la composición «de encargo» de cualquier texto literario o historiográfico. Pero ello no implicaba, en ningún caso, una renuncia a todos aquellos principios sobre los que Erasmo había sustentado la defensa erudita del *codex:* su escritura meditada y progresiva, prolongada a través de toda una vida de lectura y estudio, la casi absoluta identificación, en fin, entre lo anotado y lo aprendido, entre lo sabido y lo proyectado en la cátedra o en el púlpito. Una concepción ciertamente universal del *ars compilandi,* según decíamos, que poco o nada tiene que ver con su definitiva disolución, un siglo más tarde, en dos tareas «de anotación» que tan sólo con cierta generosidad podemos entender como complementarias: la modesta pervivencia del «cartapacio de apuntes» en el ámbito de la pedagogía jesuítica, pongamos por caso, y la preparación, por parte del orador evangélico, de aquel útil repertorio de formas para la autorización y el adorno de un sermón adecuado a las exigencias de «actualidad» del exigente auditorio barroco. En ese contexto, la ampliación y perfeccionamiento de todas las técnicas de la compilación impresa —la reordenación de tantas polianteas, la constante adición de tablas e índices a algunas otras obras nacidas con una vocación algo más amplia— constituía a un tiempo la última razón para la pervivencia del cartapacio y el primer motivo para su abandono: la senda que conduce desde la conversión del *codex* en «filtro» personal de aquella vorágine de «tesoros» hasta su definitivo olvido —en favor de una consulta *ad hoc* de aquella biblioteca erudita—, era, sin duda, la más transitada por el *ars inveniendi exempla* a la altura de 1650. Y, seguramente, lo fue en ambos sentidos[30].

[29] Al respecto, de nuevo Fumaroli, 1994, pp. 17-34.

[30] El último paso en ese lento olvido del *codex* —y en su sustitución por la lectura de las obras impresas— es, obviamente, la mera consulta, por parte del orador, de los sermones difundidos por las prensas barrocas. Una actitud censurada por Pedro de Miranda no tanto por la ausencia de cualquier esfuerzo personal, cuanto por suponer un modo de difusión de todos los vicios de la prédica contemporánea. De hecho, Miranda opone ese tipo de lecturas a los más saludables —ética y estilísticamente— «libros de devoción» (Miranda, *El Bautista español,* pp. 86 y ss.).

3. Una erudición nueva

Memoria y entendimiento

Al margen o al amparo de ese *codex* «menor», la consolidación barroca del nuevo *ars inveniendi* hubo de llevarse a cabo desde el pago de algunos tributos ciertamente gravosos. En el mejor de los casos, el de una anotación que había perdido de vista para siempre aquellas «fuentes primeras» rescatadas por el humanismo, y que, a cambio, amenazaba con perpetuar el influjo en las letras cristianas de toda una legión de «errores» y «herejías» camuflados entre los folios de los primeros centones del Quinientos[31]. En el peor, el olvido del *codex* implicaría el abandono de dos de los pilares esenciales de la pedagogía humanística: la necesaria reflexión sobre el «orden del Universo», emanada de aquella elección de un sistema de *loci* donde ubicar correctamente la materia ejemplar, y la memorización de toda esa «materia» —su aprendizaje «de coro o poco menos», como proponía Salinas—, al amparo del meditado proceso de lectura y escritura que sostenía su propia elaboración material.

Cuando el mismo Salinas mostraba, capítulo a capítulo, la compleja ordenación de su «libro blanco» de anotaciones —un libro iniciado con el consabido esquema escolástico de los vicios y de las virtudes, continuado con una suerte de «escala de ser» que recorría en orden descendente todos los estadios de la Creación, y culminado con una más que curiosa «vuelta al mundo» para el rastreo de aquellos *loci* no considerados en las dos secciones iniciales[32]— no pretendía, seguramente, sino orientar los primeros pasos de sus jóvenes lectores en la preparación meramente «instrumental» de sus cuadernos. Pero el solo detalle con que esa labor se exponía en la *Rhetórica*, la insistencia, incluso, en los beneficios «profesionales» que el cuidado dispositivo había de ofrecer para la elaboración de cualquier escrito, otorgaban a sus palabras, casi sin quererlo, una dimensión harto más trascendente que la sugerida por la proverbial modestia del jerónimo aragonés. Desde su aparente linealidad, la ordenación personal del *codex* orientaría no sólo aquella íntima comprensión del «orden del universo», sino también todas las direcciones de una creación literaria dictada por ese mismo juego de «afines y contrarios» que imbricaba la ordenación de los vicios y de las virtudes en los cuadernos, la configuración definitiva de un sermón público —oral o escrito— tejido, como el propio cartapacio, sobre aquel irrenunciable itine-

[31] Ver Biondi, 1981, p. 64, al propósito de la denuncia de Possevino en torno a la presencia indiscriminada de «*non minus haereticos quam catholicos interpretes*» en las misceláneas jurídicas.

[32] Ver Aragüés Aldaz, 2000.

rario que llevaba de Dios a sus criaturas, y, entre estas últimas, del hombre al animal o a la piedra. Y algo de todo ello había de perderse en ese paulatino olvido del cartapacio, en su sustitución por la consulta de un elenco de tesoros y florilegios sentidos seguramente como garantes de la pervivencia de esa misma reflexión sobre la relación entre todos los entes —materiales y espirituales—, pero crecientemente decantados por una parca disposición alfabética que anunciaba, ya sin ambages, la disociación de aquellas dos tareas —el estudio y la «cita» profesional de la literatura ejemplar— tan estrechamente imbricadas en los textos fundadores de Erasmo o de Miguel de Salinas[33].

Es en esos mismos textos donde la tópica consideración del códice y la poliantea —de toda la escritura— como adecuado apéndice de la memoria humana, hallaba su justo contrapunto en el elogio de las virtudes mnemotécnicas de los propios usos de la anotación. Un siglo más tarde, el abandono de esta última labor había de rescatar todas las cautelas, todos los recelos eruditos que, con cierto aire tópico y alguna parte de exageración, manifestara Luis Carbone hacia el pernicioso «invento» de la biblioteca en el contexto de su *laus memoriae: «Longe melior est memoriae quam bibliothecae usus: primum quidem, quia bibliotheca introducta est ob memoriae vitium»*[34]. Un asunto en absoluto menor al propósito de

[33] Para la creciente ordenación alfabética de las polianteas, ver López Poza, 2000, p. 196. Por lo demás, es la «biblioteca erudita» del Barroco la que alienta la pervivencia de aquella vieja *episteme* renacentista de la «analogía» y la «semejanza» a la que aludíamos algo más arriba, en oposición a los avances de la ciencia moderna (ver Rodríguez de la Flor, 2002, pp. 231-46; para el lugar que en esa pervivencia desempeña la propia preocupación por lo modos gráficos y dispositivos del libro, pp. 333-42: «Metamétrica. La razón gráfica barroca»). Otra cuestión es, claro está, que las taxonomías fijadas por la ciencia moderna se apoyen también, en buena medida, en ese mismo perfeccionamiento de las técnicas de organización del impreso. Por lo demás, la imposición del orden alfabético en esos repertorios científicos constituye, seguramente, el mejor índice de una nueva concepción del mundo, de una *episteme* basada en la búsqueda empírica de «identidades» y en la paulatina postergación de la idea de «analogía o ejemplaridad» divina (ver Géal, 1999, pp. 584-89, con una excelente información bibliográfica).

[34] Ver Carbone, *De officio oratoris*, pp. 392-93: «*Deinde, quia est omnibus: tum divitibus quam pauperibus communis. Praeterea bibliothecae usus non post esse ubique et semper; memoriae vero maxime: de die, de nocte, domi, foris, in hac et in alia vita. Postea, per memoriam efficimur similis Angelis, qui cum omnia mentem contineant, nulla bibliotheca indigent sicuti nec primi parentes indigebant, nec Deus indiget*» (un análisis global de la obra de Carbone en Fumaroli, 1994, pp. 182-86). Para la vinculación entre la factura del *codex* y el aprendizaje de la materia anotada en el caso de Salinas, ver Aragüés Aldaz, 2000. También el citado Gribaldus, *De ratione studendi*, p. 130, se hacía eco de esa cuestión («*Id tandem firmiter retinemus, quod nostro ingenio ac sudore paravimus*»), al paso que insistía en la idea del cartapacio como «sustituto» de la memoria. Para la relación entre la disposición de las polianteas y las artes de la memoria, ver López Poza, 2000, p. 197. No es cuestión de insistir aquí en la tópica relación entre el adormecimiento de la memoria y la falta de ejercitación en la lectura y

una disciplina que había cifrado su dignidad en la pervivencia de un viejo tópico, de una idea convertida en emblema de todo el academicismo oratorio: «*eloquentia cum sapientia coniungenda*».

Voluntad

La enunciación de ese tópico ilumina más, si cabe, el lugar que la lenta transformación del *ars inveniendi exempla* había de ocupar en la obra de Caussin como cifra y símbolo de toda la decadencia de la oratoria contemporánea, como la manifestación más clara, si así se desea, de su distancia con respecto a unos métodos humanísticos sentidos como norte y modelo para la restauración «clasicista» de la disciplina. Y, sin embargo, esa lectura «diacrónica» de los problemas de la erudición ejemplar —su ubicación en la encrucijada del propio devenir de toda la retórica— no fue, seguramente, el escenario más frecuente sobre el que plantear aquella vieja cuestión en algunos tratados contemporáneos. Nada de nostalgia, nada de lamentos, había, por ejemplo, en las reflexiones tardías de un Tobías Lohner, para quien, seguramente, los postulados de la *Copia* erasmiana poco tenían que decir al respecto de los problemas específicos que el *ars inveniendi* suscitaba a la altura de 1680. Alejado de la literatura humanística por casi dos siglos de erudición ejemplar, el último academicismo barroco dictó sus propias leyes para la calificación —profesional e incluso ética— de aquella labor de acopio, que sentía ya como irrenunciable la presencia de esa nutrida nómina de *instrumenta* generada por las prensas contemporáneas.

De hecho, la galería de «vicios» y «virtudes» profesionales fijada por la nueva preceptiva aspiraba tan sólo a valorar, a jerarquizar, todos los usos posibles en la necesaria tarea del conocimiento y manejo de esa copiosa biblioteca, a indagar, si así se quiere, las ventajas y los inconvenientes derivados de aquella auténtica inflación editorial, (de aquel rápido —pero arriesgado— acceso a una materia ejemplar ingente). En ese contexto, la idea de selección había de desbordar incluso su notable papel en las primeras consideraciones erasmianas, para erigirse en el auténtico centro de toda la reflexión barroca sobre el *ars inveniendi:* una labor de selección sentida como único modo de legitimar la oferta «editorial» de ciertos compendios —nutridos de una materia ya dispersa en

---

la escritura, recordada por Francisco de Castro en su *Rhetórica*, p. 211: la «*nimia legendi aut scribendi assiduitas*» figura, en efecto, en el amplio elenco «*De rebus quae memoriae imminuunt*» recogido por el jesuita, donde también se alude a los daños de la «*tumultuaria et confusa lectio*», entre tantas otras causas curiosas: la ebriedad, la ingestión de algunos alimentos —«*olera et legumina, praecipue allium, caepe, porrum et raphanus, casseus, lac & quae in stomacho diu haerent, ut carnes pingues, aut sale conditae*»—, los «afectos inmoderados», o el propio influjo del viento —«*venti solito saeviores ab Aguilone et Meridie flantes*»—.

otras colecciones[35]—, pero también, seguramente, como el último espacio de «decisión» para el orador barroco en el cada vez más breve camino que conducía del libro al discurso, de la fuente a la cita.

La ausencia o la mera «instrumentalización» del *codex* privado, la generalización de unos tesoros de erudición comunes a toda la prédica contemporánea, delataba así toda la tensión inherente a esa arriesgada búsqueda de unas autoridades quizá demasiado reconocibles para el exigente auditorio del último Barroco. Y no otra cosa pretendía decir el ya citado Alonso Remón cuando oponía las «copiosísimas librerías» de los hombres «provectos y doctos» a la limitada biblioteca de los predicadores principiantes, «que de ordinario son o religiosos o clérigos pobres, que cuando mucho alcanzan algunos libros a que llaman *lugares comunes*»[36]. En todo caso, es ese mismo juego el que arroja una nueva luz sobre aquel creciente escepticismo, sobre aquella suerte de «dejación» que, al propósito del hallazgo de «conceptos predicables» en los libros, manifestaba Melchor Fuster en su *Brevísima método de componer sermones.* Un asunto, en efecto, para el que no cabían «singulares reglas, porque pende del ingenio y natural de cada uno, y de la inspiración que en la ocasión le dé el Espíritu Santo», y en el que la diferencia entre la «buena y la mala elección» parecía estar dictada por el capricho personal de los oyentes (que aquellas «propuestas, realces y textos que a un predicador tal vez le parecerán excelentes» gustarán «a pocos o ninguno del auditorio», y, en cambio, «a otro predicador, cuanto le parece a él bien, agrada a la mayor parte»).

Las palabras de Fuster anuncian todo el espacio que la «biblioteca erudita» del Barroco había ganado a la imaginación personal, incluso al propósito de dos géneros —el concepto predicable, según decíamos, y el símil— harto más proclives a la originalidad y a la invención que la desnuda anécdota histórica. Cuando José de Ormaza reflexionaba sobre la realidad de esos mismos géneros en la prédica contemporánea, sobre la oposición entre la «viveza de ingenio» propia del símil tradicional y la absurda proliferación de conceptos y agudezas en el nuevo sermón, había de hacerlo ya desde un léxico al parecer inevitable en esas fechas tardías: que «han podido, cuantos lo han intentado, hacer *libros*» de «aquellos

[35] Valgan, como testimonio de todo ello, las tópicas palabras de Juan de Rojas, en el «Prólogo al lector» de su *Cadena de ejemplos y milagros,* s. f.: «Muchos y muy eruditos libros compuestos de sucesos ejemplares y escritos por graves autores corren por el mundo, pero si gustares de aplicar a éste la vista, creo has de reconocerlo por el más copioso y tocar con la experiencia la propiedad con que se encadenan, así los ejemplos como los milagros, asegurándote que los que aquí escribo los he visto en pocos de los modernos, con haber leído muchos».

[36] Remón, *Espada sagrada,* fols. 23v-24r. Para la modestia de las bibliotecas privadas de los eclesiásticos en la Contrarreforma, ver Julia, 1998.

conceptillos del porqué», y «esotro de los símiles» es «mercaduría que, si no la produce el ingenio de cada uno, poco puede adquirir con el estudio, y mal se pueden hacer ni aun *cartapacios*»[37].

En ese universo de «libros» y «cartapacios», y como bien comprendiera Ormaza, la propuesta de ejemplos históricos en el discurso había de cifrar toda su novedad, toda su originalidad, en una adecuada selección de la ingente materia ofrecida por las colecciones al uso. Ajeno por definición a los riesgos y a los beneficios de la manipulación verbal, limitada la capacidad de su «adorno» personal a un modestísimo *ars tractandi,* el *exemplum* heredaba así las virtudes y los vicios de un «arte del acopio» común a todas las «fuentes de la invención», pero constituido, en el caso del género que nos ocupa, en el eje implícito y explícito de toda su poética. Y es en esa misma labor de lectura —de constante actualización bibliográfica— donde el orador había de hallar buena parte de la legitimación de su oficio, aquella misma «dosis de heroísmo» anhelada por Caussin y que, al propósito algo más general del hallazgo de «lugares comunes», Denis Petau indagaría en una enésima propuesta sobre la escritura del *codex:* una escritura que parecía rescatar, a la altura de 1650, aquella misma fusión entre *eloquentia* y *sapientia* sobre la que Erasmo había fundado su «arte de la cita», pero que había de quedar reservada ahora, paradójicamente, al orador maduro, a todo aquel que, versado en el conocimiento de los pormenores de la «biblioteca erudita» («*paululum usu librorum, iudicio maturior*»), supiera obviar todo aquel fárrago de materias, para anotar tan sólo lo más necesario y, quizá ante todo, lo menos conocido («*ea tantum seligat quae minus trita vulgo, aut ad usum certe quotidianum necessaria sit*»[38]). Al fin y al cabo, como observara Pelletier por esas mismas fechas, al orador evangélico cumplía preparar para su discurso un ramillete breve de ejemplos («*ut ne sis nimius in longa exemplorum serie concatenanda, quod puerum sapit; pauca omnino & certa proferes*») o, cuando menos, no demorar en exceso la narración de aquellas historias más trilladas («*vel si multa celerrime & quasi in transitu decurres, praesertim si pervagata fuerint & trita*»), porque los «soberbios oídos de los eruditos siempre esperan escuchar algo exquisito». La búsqueda de esa selecta novedad, de esa satisfacción del auditorio, era, exactamente, el único anhelo que el viejo *ars inveniendi exempla* podía mantener en esos momentos[39].

[37] Ver, respectivamente, Fuster, *Brevísima método,* 1681, p. 13, y Ormaza, *Censura de la elocuencia,* ed. Ledda y Stagno, p. 71. De las críticas de Ormaza al abuso de la poliantea se ha ocupado López Poza, 1990, pp. 64-65.

[38] La reflexión de Petau figura en su epístola a Rodolfo Maresio (Petau, *Epistolae,* pp. 252-53). Una aproximación a la figura del autor, en Fumaroli, 1994, pp. 392-407.

[39] Pelletier, *Palatium eloquentiae,* p. 145 (un análisis global de la exigente obra de Pelletier, «teórico de la sofística sagrada», en Fumaroli, 1994, pp. 343-49).

La biblioteca ejemplar

Cuando Tobías Lohner recomendaba la selección de un número limitado de libros para la composición de la «biblioteca del predicador» («*pauci sed utiles libri comparandi*»), cuando sentía, incluso, la posesión de esa moderada librería como medio para evitar los riesgos de la «curiosidad» y la «distracción» («*ad curiositatem, quae in evolutione multorum librorum reperitur, & non modice animum distrahit evitandam*»), no hacía sino repetir aquellos mismos tópicos que había hecho suyos Miguel de Salinas un siglo y medio antes. También la elaboración del «libro blanco» del jerónimo aragonés se concebía como adecuado contrapunto al «apetito desordenado de saber», que «tener este cuidado de sacar lo bueno creo yo que hacía a los viejos ser más doctos con pocos libros que agora con muchos» y «por ver que los muchos libros dan apetito de verse todos y no puede ser sino apriesa [...] juzgaron por dañoso el mucho número de libros». Nada tiene de sorprendente, en efecto, la continuidad de una idea inherente al propio ejercicio de la selección y reforzada, desde el ámbito escolar, por algún otro tópico de tono próximo, como el recordado por Suárez de Figueroa en *El Pasajero:* «regla es certísima bastar un libro a quien estudia y quiere aprender, mas no mil a quien escribe y quiere enseñar»[40]. Pero es cierto de nuevo que esa aparente continuidad había de diluirse desde cuantos matices definen la erudición ejemplar en el Barroco: la misma oscilación del *ars inveniendi* hacia uno de esos dos polos recordados por Suárez de Figueroa —el de la escritura y la ostentación, en detrimento del «estudio», según indicábamos—, la oferta editorial de un elenco de florilegios crecientemente especializados, la propia imposición de un interés por la biblioteca como «lugar de encuentro» de toda la escritura[41]; todo aquello, en fin, que justifica que la «breve biblio-

---

Ver, por ejemplo, Ormaza, *Censura de la elocuencia,* ed. Ledda y Stagno, p. 18: «Gástanse de las cuatro partes del sermón, por lo menos las tres en contarnos historias que no ignoran los niños y, cuando las ignoraran todos, nada importara para que el reparo y la aplicación se entendieran sin tanto follaje, entre el cual se pierden, más que se descubren». La crítica de Ormaza no se dirige tanto hacia la utilización de ejemplos demasiado conocidos, cuanto a la costumbre de narrarlos con un detalle innecesario, según los citados presupuestos de Pelletier. Es asunto este último que afecta directamente al *ars tractandi exempla,* como lo testimonian también las palabras de Caussin, *De eloquentia,* p. 33: «*alii tritas & communes historias a capite ad calcem citant, Xerxes, Alexandros, Romulos, Fabios semper habent in ore, de suis temporibus nihil dicunt*».

[40] Las palabras de Suárez de Figueroa, en Cerdan, 1987, p. 77. También fray Simón de Rojas se haría eco del tópico: «para ser uno buen estudiante, bástale un libro de la facultad que profesa» (en Ledesma, *El consejero christiano,* p. 53). Y ver, respectivamente, Lohner, *Instructio practica septima,* pp. 11-12, y Salinas, *Retórica,* ed. Sánchez García, p. 198.

[41] Merece la pena reproducir las palabras de Géal, 1999, p. 583: «Cette évolution peut s'interpréter comme le passage d'un système de représentations du

teca» sugerida con aquella modestia por Lohner contara con no menos de un centenar de entradas.

Posturas como las de Agustín de Jesús María, tan riguroso a otros propósitos, y aquí conformado con la escueta cita de la *Polyanthea* como fuente única para el adorno de todo sermón, son, de hecho, excepcionales en la época. Y lo son, tanto o más que por su parquedad, por ese aire de sinceridad que transparentan, por ese deseo de ordenar los libros usados por el predicador, más allá de la proliferación, en tantas otras preceptivas, de un elenco ideal de «fuentes», tantas veces citadas «de segunda mano»[42]. Esa distancia entre la librería del orador y el universo de la escritura ejemplar —entre la «biblioteca» y la «bibliografía», así pues— es la que explica en gran medida la enorme variedad que, al respecto de esas lecturas, manifiestan las retóricas y artes de predicación barrocas. Una variedad en la también concurren, obviamente, el propio gusto de cada autor, la particular devoción a la bibliografía generada por cada orden o cada nación, y la evidente tensión entre la escritura antigua y la más reciente que parece informar el conjunto de las reflexiones sobre la literatura ejemplar en el período.

Pero es en ese mismo laberinto de la cita y la autoridad donde había de apreciarse con mayor nitidez el progreso de aquella galería de tesoros y florilegios que alentaba las quejas de Caussin casi al inicio del siglo; un progreso que tan sólo acertaban a quebrar, desde dos ópticas diversas, plumas tan exigentes como las de Thomas Stapleton o Francisco García del Valle. El primero había de hacerlo integrando en su elenco de «fuentes propuestas» al orador, y junto a los repertorios de mayor actualidad —Valerio Máximo, Bautista Fulgosio, Domicio Brusonio, Marco Marulic, el Volaterrano—, aquella otra vía, harto más ambiciosa y menos transitada en esas fechas, de la escritura ejemplar: aquella misma historia añorada por Caussin y aquí resumida en un elenco descendente de textos religiosos (de la Sagrada Biblia a las historias eclesiásticas de Eusebio, Teodoreto o Evagrio, y de allí a las modernas vidas de Santos de Lorenzo Surio) y en una nómina nada desdeñable de escritos profanos, entre los que figuraban las obras

---

savoir dominées par l'imaginaire du livre (l'imprimé lui conférant une dimension d'«universalité» supérieure) à un schéma qui consacre le triomphe de l'imaginaire de la bibliothèque proprement dit: le texte en tant que tel est moins valorisé que l'infinité des possibilités de mise en relation des textes entre eux».

[42] Jesús María, *Arte de orar*, fol. 84r. Al respecto de esa mera copia de un elenco de fuentes, es paradigmático el caso de Suárez de Figueroa, quien repite en *El pasajero* aquella misma bibliografía recomendada al orador por Panigarola (ver Cerdan, 1987). Ambos autores citan los *Dicta et facta* de Marco Marulic y los *Exempla virtutum et vitiorum* (la obra de Peraldus o, quizá con más razón, el compendio que Maior —ver más abajo— atribuiría a Augustinus a Biella, *ca.* 1486).

de Séneca, las *Vidas* de los emperadores o las *Vidas* de los filósofos de Diógenes Laercio. Por el contrario, la originalidad de los consejos de García del Valle —tan acorde a la propia «novedad» de su obra— había de rastrearse por la vía del silencio: por la ocultación absoluta en su elenco de todos aquellos ejemplarios bien conocidos por sus lectores —y, seguramente, por él mismo—, y que aquí cederían su lugar a una curiosa «biblioteca» en la que no faltaba el recuerdo de Justo Lipsio, el de Fray Luis de Granada, o incluso el de la *Philosophia* de Juan de Torres, fuente teórica para una cabal comprensión de la *vis exemplorum*[43].

La novedad de ambas propuestas, su superación del estrecho marco de los progresos de la *compilatio* impresa, tan sólo puede calibrarse adecuadamente desde su contraste con los consejos, algo más convencionales, del resto de las preceptivas contemporáneas. Y ello al margen de ese juego de lecturas y preferencias, de diversificación estilística, incluso, al que más arriba aludíamos, y que justifica la distancia entre la «actualidad» de la breve nómina propuesta por el mercedario Gabriel de Santa María —autor, a la sazón, de un *Prontuario de exemplos*—, y el amplísimo catálogo de fuentes ofrecido al mismo respecto por Juan Rodríguez de León, donde se vinculaban, sin solución de continuidad, las letras más antiguas y las más recientes:

> Anónimo ilustrado por Hemberto Rosfucides, San Gregorio y el Turonense, Juan Mosco o Evirato en su *Prado espiritual*, Pedro, abad cluniacense, Cesario Hestarbaquiense (con notas de Tilmano Bredembaquio), Tomás Cantipratense, San Buenaventura, en los ejemplos que unos atribuyen a Silvestro Prierio, y otros a Nicolao Hanapo, Juan Nider (con notas de Georgio Colvenerio) en el libro que llamó *Formicarium*, Juan Fayo, abad de San Bavonio, en su *Manipulo Exemplorum*, Henrico Heriale en su *Promptuario* (que sacó de Vincencio Belvacense), Marco Marulo Espalatense, Mateo Radero, Mateo Limpio, Valerio Veneto, Augustino Manno, Juan Felicio, Astulfo Serafino, Racio y Tomás Porcacio[44].

Al margen de la sospechosa acumulación de entradas, la sola enunciación de esa veintena de obras y autores demuestra el lugar que la escritura latina seguía ocupando hacia 1640 en los anaqueles de aquella —ideal, por lo extensa— «bibliografía ejemplar». Y,

[43] Stapletonus, *Promptuarium morale*, «*Praefatio*», s. f., y García del Valle, *Evangelicus concionator*, «*Index, sub voce "exemplum"*» (para la originalidad del texto, ver Aragüés Aldaz, 2002).

[44] Rodríguez de León, *El predicador de las gentes*, fol. 139r-v. Y ver Santa María, *El predicador apostólico*, p. 278. El citado *Prontuario* se incluía en el cuerpo de esta última obra, junto con una serie de *Milagros de Nuestra Señora*. En la presentación del *Prontuario*, Gabriel de Santa María citaba el *Speculum exemplorum*, las *Flores exemplorum* (la obra de Daveroult) «y el (ejemplario) que escribió el padre Alejandro Faya».

quizá por lo mismo, hace demasiado manifiesto el olvido de un texto algo más ambicioso, de una obra que supo asumir todos los beneficios de esa conciencia de «intemporalidad» que, casi sin quererlo, transparentaba también el acumulativo pasaje de Rodríguez de León: me refiero, claro está, al *Magnum speculum exemplorum* revisado por el jesuita Jean Maior en los inicios de la misma centuria.

«Magnum speculum»

La propia génesis de esta última obra legitimaba su posición central en las bibliotecas eclesiásticas del Barroco, aquel mismo lugar que llevaría a Barcia Zambrana a recordarla como uno de los dos pilares exclusivos —junto al *Itinerario* castellano de Andrade— para el adorno, por vía ejemplar, del sermón evangélico[45]. No en vano, el anónimo *Speculum exemplorum* podía presumir de haber asistido, desde su curioso itinerario bibliográfico, a todos y cada uno de los momentos esenciales de la historia del género en los tres últimos siglos. Su origen tardomedieval, su difusión por parte de las primeras prensas europeas, constituían, en efecto, el ilustre linaje de un texto al que Maior había de otorgar su sello barroco desde una sutil modificación de su título —aquel *magnum* inicial tan elocuente al propósito del nuevo enciclopedismo— y desde la suma de una copiosa serie de ejemplos ausentes en su redacción original. En la nómina de autoridades consultadas para la reescritura parcial del texto no faltaban algunos autores anteriores a esa primitiva redacción medieval —San Buenaventura o Vicente de Beauvais, entre otros—, contemporáneos casi rigurosos de su *anonymus collector* —Alejandro de Alejandro, Fulgosio, Tomás de Kempis, Juan Nyder— y, ante todo, toda una galería algo más reciente de escritores (Antonio de Siena, Bredenbach, Platus, Vasaeus, Surio, Pinello, Blosio, Pedro Canisio, Pedro Mateo, Bellarmino, Razzi, Botzius), sentida quizá como símbolo de la pervivencia del género en la centuria recién finalizada.

Y, seguramente, no era ni siquiera esa adición de una materia nueva la que otorgaba su proyección más actual al compendio

[45] Ver Barcia Zambrana, *Despertador christiano*, «Introducción exhortatoria». Para la obra de Andrade, ver Cuevas, 1989. Otros ejemplarios castellanos, recordados por Cuevas, son la *Muerte en vida y vida en muerte* del mejicano Diego Basalenque o los *Ejemplos de doctrina cristiana* de Eusebio Nieremberg. Añádase la ya citada *Cadena de ejemplos y milagros* de Juan de Rojas, el propio *Prontuario* de Santa María y una obra algo anterior: el *Fructus sanctorum* de Alonso de Villegas, ed. Aragüés Aldaz, nutrido con más de tres mil anécdotas morales. Por lo demás, son muchos los textos de devoción que incluyen series ejemplares. Valga como testimonio el *Libro del reino de Dios y camino por do se alcanza* de Pedro Sánchez («confirmado con ejemplos y sentencias de los santos»), publicado en Valencia, en 1611.

corregido por Maior. Antes al contrario, era la sola voluntad de situar en los preliminares un cumplido listado alfabético de esas mismas autoridades («*Nomina et aetas authorum, ex quibus adiectitia exempla deprompta sunt*») la que nos sitúa de nuevo en ese tránsito de la «biblioteca» a la «bibliografía» al que aludíamos algo más arriba. Un itinerario conceptual que esos preliminares recorrerían una vez más para ofrecer un segundo elenco de «autores que escribieron libros de ejemplos o en sus obras incluyeron abundantes ejemplos» («*Enumeratio authorum qui ex professo exemplorum libros scripserunt vel suis operibus crebra exempla intersperserunt*»). De nuevo bajo un pertinente orden alfabético, de Aegidius Aurifaber a las *Vitae PP. Aegyptiorum,* la *Enumeratio* ofrecía un impagable repaso por un centenar de obras y escritores vinculados a la floración, más antigua y más reciente, de una «literatura» a la que Maior aspiraba a representar en esos albores del Seiscientos. No faltaban allí aquellas mismas obras que, según decíamos, habían nutrido con nuevos ejemplos el primitivo *Speculum,* como tampoco lo hacían los principales representantes de la ejemplaridad medieval —Caesarius Heisterbachensis, Iacobus Guytro (Jacques de Vitry), Ioannes Bromiardus (Jean Bromyard), Ioannes Herold (autor del tan editado *Promptuarium exemplorum*), Ioannes Salesberiensis y su *Policraticus,* Ioannes Valeis (Juan de Gales), Ioannes du Fay, Martinus Polonus, Nicolaus Hanapus, Thomas a Cantiprato y su *Liber apum*— , o los primeros y los últimos autores renacentistas: Sabélico, Marulic, Andrés de Évora, Brusonio, el propio Jean Maior, en fin (*P. Ioannes Maior Societ. Iesu addidit appendicem exemplorum huic magno Speculo anno 1603, quam anno 1607 pluribus auxit*[46]).

Y es el caso que, desde su aparente enciclopedismo, la *Enumeratio* había de enmascarar de nuevo toda esa trayectoria que intentan dibujar estas páginas, aquel camino que lleva del *ars inveniendi exempla* del humanismo a la copiosa biblioteca de la erudición barroca. Porque no se trata tan sólo de que ese orden alfabético diluya un tanto la diferente concepción del género que, por fuerza, habían de manifestar textos tan dispares: es, ante todo, que aquel elenco ofrece un absoluto silencio acerca de aquellos primeros autores grecolatinos —Plutarco, Valerio Máximo, Aulo Gelio, Séneca— sobre los que Erasmo fundó la parte mayor de su *codex,* y sobre los que hubo de asentarse la restauración renacentista del género.

En 1614, la historia del *exemplum* había de ser dictada desde todos aquellos prismas que definían la nueva *inventio* barroca: la consolidación de todo un universo de *instrumenta eruditionis* y el afán bibliográfico inherente a su clasificación en la «biblioteca» de

[46] La *Enumeratio* fue reproducida en mi edición de la obra de Villegas, *Fructus sanctorum,* 1994, pp. 871-88.

la Contrarreforma, la subordinación del *exemplum* al mero adorno de un universo de «vicios y virtudes» incontestable, el rastreo, en fin, de unos orígenes del género que habían de situarse ya, por fuerza, en la obra de los Santos Padres. La primera «bibliografía ejemplar» había de negar así la evolución histórica de su materia, su propia «diferencia», diluyendo aquella etapa humanista en la vorágine de nombres que sostenía la *Enumeratio* o, acaso, sintiendo la «tentación clasicista» del primer Renacimiento como un simple paréntesis entre dos momentos áureos: aquella Edad Media que había asistido a la escritura del primitivo *Speculum,* y un presente que aspiraba a rescatar toda la actualidad de aquel texto anónimo —la vigencia de su letra y la de su espíritu— en el nuevo discurso barroco.

El «nombre» de Erasmo

No por azar, son esas mismas fechas las que habían de asistir al definitivo olvido de aquellas dos «artes» fijadas por Erasmo para explorar la forma y la función del género en la oratoria humanística. El recuerdo del *ars tractandi exempla* alcanza su cima, y también su ocaso, en aquella *Rhetorica ecclesiastica* de un Fray Luis de Granada tan influyente, a cualquier otro propósito, en el diseño del sermón barroco. Los preceptistas hispánicos del Seiscientos hubieron así de formular todo un nuevo universo de «normas» y «recursos» para esa proyección retórica del *exemplum,* haciendo más ostensible el lugar que aquella reflexión erasmiana había ocupado en los textos renacentistas, de Salinas a Palmireno[47]. De modo paralelo, el abandono de las ideas del humanista holandés sobre la *inventio* ejemplar es, a un tiempo, causa y consecuencia de esa larga trayectoria de la erudición transparentada, de modo tan diverso, por Caussin, por Lohner o por Maior.

Tres años antes de que este último culminara su actualización del *Speculum,* la retórica española ofrecería una de las últimas menciones de la *Copia* —la debida al jesuita Francisco de Castro en su texto de 1611—, testimoniando esa diversa fortuna del erasmismo filológico y del religioso sobre la que insistiera tan acertadamente Eugenio Asensio. Pero nada parece quedar en la obra de Castro de aquellas reflexiones sobre el acopio ejemplar que intentaban explorar estas páginas. Antes al contrario, el nombre de Erasmo figura tan sólo en el *Elenco* final de «autores» consultados, como uno más entre los casi ochenta preceptistas aparentemente leídos por el jesuita. Aquella mención testimonia así ese final, ese ocaso del erasmismo «ejemplar», diluido en una «poética de la

[47] Es cuestión que desborda el interés de estas páginas. Para el influjo de ese *ars tractandi* en la retórica española del Quinientos, ver Aragüés Aldaz, 1997. De su olvido en el Barroco me ocupo en un trabajo en preparación.

cita» impulsada quizá por la propia *Copia* y que, en esas fechas tardías, había convertido esa misma obra en una enésima referencia bibliográfica con la que responder a las nuevas expectativas de sus más exigentes lectores. Nada resume mejor todo el itinerario que conduce de biblioteca a la bibliografía o, si se quiere, de la *inventio* humanística a la erudición barroca[48].

4. Conclusiones

Que dicho camino se muestra difuso, oscilante, contradictorio incluso, es asunto bien conocido. Como lo es que, al final del mismo, poco había de quedar de aquella primera concepción del *codex exceptorius* que alentaba la escritura de las páginas de la *Copia* erasmiana o de la *Retórica* de Miguel de Salinas: la selección de «exemplos y sentencias» como sustento de una erudición cierta, nacida de una lectura paciente y directa de los escritos de los *antiqui* (de la reflexión constante sobre sus ideas y sobre el lugar que éstas ocupaban en el complejo diseño del «orden del universo» fijado por el humanismo), la propia visión de la literatura ejemplar como medio para el doble rescate —ético y estilístico— de una Antigüedad renacida. Un *codex* convertido a un tiempo en sustituto y estímulo de la memoria humana, de acuerdo con aquel dilatado programa de acopio y selección de autoridades, tan atento al aprendizaje individual del joven humanista como a la proyección profesional de su saber en la cátedra y el púlpito.

Poco quedaba, decíamos, de todo ello en aquellos parcos consejos que algunas de las últimas preceptivas barrocas ofrecen en torno a la preparación del «sermón»: la búsqueda puntual de esas mismas autoridades por los índices de la legión de florilegios, repertorios de lugares comunes y otros «instrumentos de erudición» prodigada por las prensas contemporáneas, el papel del *exemplum* como mero medio de ilustración de un universo de vicios y virtudes —el postridentino— ya incontestable. La crítica temprana de Caussin, la más tardía parodia del padre Isla —por citar tan sólo dos casos citados en estas páginas— constituyen así, tanto o más que una reflexión sobre los verdaderos «modos de componer la prédica», una muestra de esa nostalgia por un modo humanístico de entender la lectura y la escritura quizá perdido para siempre.

Y, sin embargo, decíamos también, nada hay más injusto que ignorar todo aquel espacio que fluye entre ambas concepciones del *ars inveniendi:* la difusa frontera entre la compilación manuscrita y la impresa de *exempla* —entre el acopio privado y el «público» de esa materia ingente—, la floración temprana de unos *instrumenta eruditionis* ya convertidos en soporte y motor del arte impresoria

[48] Castro, *De arte rethorica, «Autorum elenchus quos vidi, legi, perlegi & ex quorum multa didici»,* s. f. Ver Asensio, 1968.

en los inicios del Renacimiento, y, por encima de todo, una pervivencia del *codex* en fechas tardías que ilumina todos y cada uno de los matices de aquel mismo itinerario que aquí nos ocupa. Porque es cierto que la indudable presencia del cartapacio de apuntes en la pedagogía jesuítica parece haberse sustentado en su definitiva desvinculación de un uso profesional del mismo. Como lo es que los minuciosos consejos de Lohner en torno a la necesaria preparación del «cuaderno del orador» habían de mostrar ya en 1680 toda su diferencia con aquellos preceptos erasmianos silenciados definitivamente en sus páginas: un cuaderno nutrido ya de la lectura casi exclusiva de florilegios y tesoros, de acuerdo con una *tertia via* en la que nada quedaba de aquel proceso de aprendizaje y meditación sentido por Erasmo, por Salinas o por Caussin, como el nexo necesario entre la anotación de las secuencias y su proyección en el púlpito.

Los consejos de Lohner, en efecto, anuncian el definitivo triunfo de la compilación impresa y pública, de un *ars inveniendi exempla* dotado de sus propios métodos a finales de Seiscientos, y, con ello, de una nueva galería de exigencias, de vicios y virtudes profesionales, que poco o nada tenía que ver con la ética oratoria nacida del humanismo. A la luz de esa nueva coyuntura, la selección de «exemplos y sentencias» a partir de aquellos tesoros impresos había de resolverse en una adecuada búsqueda de la novedad, de la actualidad bibliográfica, por parte del predicador, más allá de todas las connotaciones pedagógicas que esa misma labor ostentaba un siglo atrás. Disueltos los hilos de ese largo itinerario del *ars inveniendi exempla,* ningún espacio quedaba en la obra de Lohner para la nostalgia. Y, al propósito de la literatura ejemplar, es ese seguramente —el olvido de la primavera humanística—, el mayor signo del otoño del humanismo que intentaban dibujar estas páginas

Bibliografía

Abbruzzetti, V., «Du florilège au sermon: la citation dans le discours du prédicateur», en *Arzallá. Chemins de la prose,* ed. C. Perrus, París, Presses de la Sourbonne Nouvelle, 1995, pp. 7-51.

Alloza, J. de, *Cielo estrellado de mil y veynte y dos exemplos de María,* s. l., s. i., 1655.

Andrade, I. de, *Itinerario historial que debe guardar el hombre para caminar al Cielo,* Barcelona, José López, 1684.

Anselmi, G. M., «Per un'archeologia della *Ratio:* dalla "pedagogia" al "governo"», en AA.VV., *La «Ratio Studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento,* ed. G. P. Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 11-42.

Aragüés Aldaz, J., «*Modi locupletandi exempla. Progymnasmata* y teorías sobre la dilatación narrativa del *exemplum*», *Evphrosyne,* 25, 1997, pp. 415-34.

Aragüés Aldaz, J., *«Deus concionator». Mundo predicado y retórica del «exemplum» en los Siglos de Oro,* Amsterdam, Rodopi, 1999.

Aragüés Aldaz, J., «"El apetito desordenado de saber". Erudición escolar y discurso renacentista en el *Tratado de la forma que se debe tener en leer los autores* de Miguel de Salinas», *Revista de Filología Española,* 80, 2000, pp. 287-317.

Aragüés Aldaz, J., «Preceptiva, sermón barroco y contención oratoria: el lugar del ejemplo histórico», *Criticón,* 84-85, 2002, pp. 81-99.

Asensio, E., «Los estudios sobre Erasmo de Marcel Bataillon», *Revista de Occidente,* 21, 1968, pp. 301-19.

Barcia Zambrana, J., *Despertador cristiano de sermones doctrinales sobre particulares assumptos,* Madrid, Herederos de Gabriel de León, 1700.

Bataillon, L. J., «Les instruments de travail des prédicateurs au XIIIe siècle», en *Culture et travail intellectuel dans l'Occident Médiéval,* ed. G. Hasenohr y J. Longére, París, CNRS, 1981, pp. 197-209.

Battistini, A., «I manuali di retorica dei Gesuiti», en AA.VV., *La «Ratio Studiorum». Modelli culturali e pratiche educative dei Gesuiti in Italia tra Cinque e Seicento,* ed. G. P. Brizzi, Roma, Bulzoni, 1981, pp. 77-120.

Beyerlinck, L., *Magnum theatrum vitae humanae,* Colonia, Antonius & Arnoldus Hieratorum Fratrum, 1631.

Biondi, A., «La *Bibliotheca selecta* di Antonio Possevino. Un progetto di egemonia culturale», en *Culture et travail intellectuel dans l'Occident Médiéval,* ed. G. Hasenohr y J. Longére, París, CNRS, 1981, pp. 43-76.

Blanco, M., *Les Rhétoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le conceptisme en Europe,* París, Honoré Champion, 1992.

Borja, F. de, *Aureus libellus in gratiam concionatorum conscriptus,* en I. de Andrade, *Operarius evangelicus,* Madrid, Ildefonso de Paredes, 1648.

Breva Claramonte, M., *Juan Luis Vives y Pedro Simón Abril. Con selección de textos,* Bilbao, Universidad de Deusto, 1994.

Carbone a Costaciaro, L., *De officio oratoris libri V,* Venecia, Ioannnes Guerillius, 1596.

Castro, F. de, *De arte rhetorica dialogi quatuor,* Córdoba, Francisco de Cea, 1611.

Caussin, N., *De eloquentia sacra et humana libri XVI,* París, Mathurinus Henault, Nicolaus de la Vigne, Philippus Gaultier & Nicolaus de la Coste, 1630.

Cerdan, F., «Cristóbal Suárez de Figueroa y la oratoria sagrada de la España de Felipe III (En torno al alivio IV de *El Pasajero*)», *Criticón,* 38, 1987, pp. 57-99.

Compagnon, A., *La seconde main ou le travail de la citation,* París, Seuil, 1979.

Cuartero Sancho, M. P., «Las colecciones de relatos breves en la literatura latina del Renacimiento», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico,* ed. J. Mª. Maestre Maestre y J. Pascual Barea, Cádiz, Universidad de Cádiz-Instituto de Estudios Turolenses, 1993, vol. 1, pp. 61-91.

Cuartero Sancho, M. P., «Las colecciones de sentencias en la literatura latina del Renacimiento», en *Actas del III congreso sobre humanismo y pervivencia del mundo clásico,* (en prensa).

Cuartero Sancho, M. P., «Las colecciones de adagios en la literatura latina del Renacimiento», en *Actas del III Congreso sobre Humanismo y pervivencia del mundo clásico,* (en prensa).

Cuevas, C., «Para la historia del *exemplum* en el Barroco español (*El Itinerario* de Andrade)», *Edad de Oro,* 8, 1989, pp. 59-75.

Erasmo, D., *De duplici copia rerum ac verborum commentarii duo. Addita sunt… doctissima commentaria a M. Veltkirchio conscripta,* Colonia, Petrus Horst, 1577.

Foucault, M., *Las palabras y las cosas,* trad. E. C. Frost, México, Fondo de Cultura Económica, 1978.

Fumaroli, M., *L'âge de l'éloquence. Rhétorique et «res litteraria» de la Renaissance au seuil de l'époque classique,* París, Albin Michel, 1994.

Fuster, M., *Brevísima método de componer sermones evangélicos que escribió a un amigo suyo,* Valencia, Francisco Mestre, 1681.

Gallego Barnés, A., *Juan Lorenzo Palmireno (1524-1579). Un humanista aragonés en el «Studi General» de Valencia,* Zaragoza, Institución «Fernando el Católico», 1982.

García del Valle, F., *Evangelicus concionator et novi hominis institutio,* Lyon, Jacobus Cardon y Petrus Cavellat, 1620.

Géal, F., *Figures de la Bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'Or,* París, Honoré Champion, 1999.

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

Gracián, B., *El Criticón,* ed. A. Prieto, Madrid, Planeta, 1992.

Gracián, B., *El Discreto,* ed. A. Egido, Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Granada, L. de, *Ecclesiasticae Rhetoricae libri sex,* Lisboa, Antonius Riberius, 1576.

Gribaldus, M., *De ratione studendi libri tres,* Lyon, Sebastianus Gryphius, 1544.

Infantes, V., «De *Officinas* y *Polyantheas:* los diccionarios secretos del Siglo de Oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio,* Madrid, Gredos, 1988, pp. 243-57.

Isla, J. F. de, *Historia del famoso predicador fray Gerundio de Campazas, alias Zotes,* ed. J. Álvarez Barrientos, Barcelona, Planeta, 1991.

Jarque, J. A., *El Orador christiano sobre el Miserere,* Zaragoza, Miguel de Luna, 1657-1658.

Jesús María, A. de, *Arte de orar evangélicamente,* Cuenca, Salvador de Viader, 1648.

Julia, D., «Lecturas y Contrarreforma», en *Historia de la lectura en el mundo occidental,* dir. G. Cavallo y R. Chartier, trad. M. Barberán, *et al.,* Madrid, Taurus, 1998, pp. 367-412.

Ledesma, P. de, *El consejero christiano, político y moral,* Valencia, Francisco Mestre, 1678.

Lohner, T., *Instructio practica septima. De munere concionandi, exhortandi, catechizandi,* Dillingen, Ioannes Casparus, 1682.

López Poza, S., «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes» , *Criticón,* 49, 1990, pp. 61-75.

López Poza, S., «La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 171-94.

López Poza, S., «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 191-214.

Magnum speculum exemplorum, Douay, Balhazar Bellerus, 1614.

Mesía de Tovar, I., «Tractatus de perfecto concionatore», en *De vera et falsa gloria libri tres,* Astorga, Jerónimo Murillo, 1624.

Miranda, P. de, *El Bautista español y predicador verdadero, San Rosendo... Y apología de la predicación,* Madrid, Imprenta de San Martín, 1665.

Morey, M., *Lectura de Foucault,* Madrid, Taurus, 1983.

Moss, A., «Printed Commonplace-Books in the Renaissance», *Journal of the Institute of Romance Studies,* 2, 1993, pp. 203-13.

Moss, A., *Printed Commonplace-books and the Structuring of Renaissance Thought,* Nueva York-Oxford, Clarendon Press, 1996.

Mouchel, C., «Les rhétoriques postridentines (1570-1600): la fabrique d'une société chrétienne», en *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950),* ed. M. Fumaroli, París, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 431-98.

Murcia de la Llana, F., *Rhetoricorum tomus primus in duas partes divisus,* Madrid, Luis Sánchez, 1619.

Naudé, G., *Advis pour dresser une bibliotheque,* París, Aux Amateurs de Livres, 1990 (edición facsímil).

Ormaza, J. de, *Censura de la elocuencia,* ed. G. Ledda y V. Stagno, Madrid, El Crotalón, 1985.

Palomeque, J., «Methodus concionandi», en *De clericorum instituto libri quatuor,* Venecia, Jacobus Sarzina, 1619.

Panigarola, F., *Prattica di compor le prediche,* en *Introductio al lecturae theologiae et praedicationis officium,* Roma, Joseph Vannacius, 1693.

Parkes, M. B., «The Influence of the Concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the Development of the Book», en *Medieval Learning and Literature. Essays presented to R. William Hunt,* Oxford, Clarendon Press, 1976, pp. 115-41.

Pelletier, G., *Reginae pallatium eloquentiae,* Venecia, Baba, 1659.

Petau, D., *Epistolarum libri III,* París, Sebastianus Cramoisy, 1652.

Pla, J., *Oratoriae institutiones in quatuor digestae libros,* Valencia, Vicente Cabrera, 1689.

Possevino, A., *Bibliotheca selecta qua agitur de ratione studiorum,* Roma, Ex Typographia Apostolica Vaticana, 1593.

Regio, C., *Orator christianus,* Colonia, Bernard Gualtherius, 1614.

Remón, A., *Espada sagrada y arte que enseña a los nuevos predicadores cómo se han de usar los libros de la Escritura Santa,* Madrid, Juan González, 1623.

Ricard, R., «Aportaciones a la historia del *exemplum* en la literatura religiosa moderna», en *Estudios de literatura religiosa moderna en España,* Madrid, Gredos, 1964, pp. 200-26.

Rico, F., *El sueño del humanismo (De Petrarca a Erasmo),* Madrid, Alianza Editorial, 1997.

Rico, F., «Entre el códice y el libro (Notas sobre los paradigmas misceláneos y la literatura del siglo XIV)», *Romance Philology,* 51, 1997-1998, pp. 151-69.

Rodríguez de la Flor, F., *Barroco: representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1620),* Madrid, Cátedra, 2002.

Rodríguez de León, J., *El predicador de las gentes, San Pablo,* Madrid, María de Quiñones, 1638.

Rojas, J. de, *Cadena de ejemplos y milagros, créditos de nuestra santa fe católica,* Madrid, Roque Rico de Miranda, 1675.

Rouse, R. H., «Le développement des instruments de travail au XIIIe siècle», en *Culture et travail intellectuel dans l'Occident Médiéval,* ed. G. Hasenohr y J. Longére, París, CNRS, 1981, pp. 116-44.

Rouse, R. H. y M. A. Rouse, «Biblical Distinctions in the Thirteenth Century», *Archives d'Histoire doctrinale et littéraire du Moyen Age,* 49, 1974, pp. 27-37.

Rouse, R. H. y M. A. Rouse, *Preachers, Florilegia and Sermons: Studies on the Manipulus Florum of Thomas of Ireland,* Toronto, University Press, 1979.

Rouse, R. H. y M. A. Rouse, «*Statim invenire.* Schools, Preachers and New Attitudes to the Page», en *Renaissance and Renewal in the Twelfth Century,* ed. R. L. Benson, G. Constable y C. D. Lanham, Oxford, Clarendon Press, 1982, pp. 201-25.

Ruiz Pérez, P., «La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista», *Bulletin Hispanique,* 97, 1995, pp. 317-40.

Salinas, M. de, *Retórica en lengua castellana,* ed. E. Sánchez García, Nápoles, L'Orientale Editrice, 1999.

Santo Domingo, J., *Compendium totius artis bene dicendi,* Langres, Viuda de I. Boudrot, 1663.

Sánchez, P., *Libro del Reyno de Dios y del camino por do se alcança, confirmado con exemplos y sentencias de los santos,* Valencia, Juan Vicente Franco, 1611.

Santa María, G. de, *El predicador apostólico y obligaciones de su sagrado ministerio,* Sevilla, Tomás López de Haro, 1683.

Schmitt, J. C., «Recueils franciscanes d'exempla et perfectionnement des techniques intellectuelles du XII au XIV siècles», *Bibliothèque de l'École des Chartres,* 135, 1977, pp. 5-27.

Stapletonus, T., *Promptuarium morale super Evangelia dominicalia,* Lyon, Ioannes Baptista Buysson, 1596.

Terrones del Caño, F., *Instrucción de predicadores,* ed. P. Félix G. Olmedo, Madrid, Espasa-Calpe, 1960.

Villegas, A. de, *Fructus sanctorum y quinta parte del Flos sanctorum,* ed. J. Aragüés Aldaz, Zaragoza, Prensas Universitarias de la Universidad, 1994.

Vuilleumier, F., «Les conceptismes», en *Histoire de la rhétorique dans l'Europe moderne (1450-1950)*, ed. M. Fumaroli, París, Presses Universitaires de France, 1999, pp. 517-38.

Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León*

Antonio Azaustre Galiana
Universidad de Santiago de Compostela

Este trabajo estudia un texto donde Quevedo se ocupa de aspectos relativos a la poética y la retórica, y utiliza diversas obras de estas disciplinas como fuentes para sostener sus propios juicios. Se trata de los preliminares literarios que encabezan su edición de la poesía de fray Luis de León. No es el objeto de estas páginas valorar el grado de competencia de Quevedo en estas materias. El concepto de erudición y el calificativo de erudito varían ya en sus distintas acepciones ('instruido' o 'que conoce con amplitud una materia')[1], y más aún si se examinan y comparan en diferentes momentos de la historia. No obstante, parece que el concepto de erudición vigente en el tiempo de Quevedo la entendía como el acopio de una completa y variada serie de lecturas que luego se utilizarían como fuentes y autoridades en las distintas obras[2]. En este sentido, lo que se pretende es mostrar el interés de Quevedo por estas cuestiones de poética, retórica y estilo literario. Dicho interés le llevó a la lectura de libros y preceptivas, a la anotación y comentario de pasajes, y a su posterior uso como fundamento de sus opiniones.

* Este trabajo expone algunas de las consideraciones que se desarrollan en mi edición de este texto de Quevedo, incluida en el primer volumen de las *Obras completas* de este autor, editadas por Castalia. Se enmarca además en el Proyecto de Investigación 5040 AH44-64100.

[1] Basta comprobar las distintas acepciones que recoge el *DRAE*. *Erudición:* «Instrucción en varias ciencias, artes y otras materias. // Amplio conocimiento de los documentos relativos a una ciencia o arte. // Lectura varia, docta y bien aprovechada». *Erudito:* «Instruido en varias ciencias, artes y otras materias. // Persona que conoce con amplitud los documentos relativos a una ciencia o arte».

[2] López Poza, 1999, pp. 171-81, y Rico Verdú, 2000, han precisado estas cuestiones.

La primera edición de las poesías de fray Luis de León se publicó en Madrid en 1631. El grueso de sus preliminares literarios lo constituye una carta de Quevedo al Conde-Duque de Olivares (*Dedicatoria a Olivares*), que lleva fecha del 21 de julio de 1629. Antes de ella aparece una breve dedicatoria a don Manuel Sarmiento de Mendoza.

Estos dos textos pertenecen a un período —aproximadamente entre 1623 y 1633— en el que Quevedo prodigó sus juicios literarios y, en especial, sus ideas contrarias al estilo culto que proliferaba en los seguidores de Góngora[3]: posterior a 1623 es su *Comento contra 73 estancias compuestas por Ruiz de Alarcón*, texto donde ya citó el mismo pasaje de la *Poética* de Aristóteles[4] sobre el que centrará la *Dedicatoria a Olivares;* en 1626 compuso el *Cuento de cuentos*, donde sus ataques se dirigen al excesivo uso de vulgares muletillas y frases hechas; en 1628, el *Discurso de todos los diablos* ofrece un enfrentamiento entre el poeta de los cultos y el de los pícaros[5]; de 1629 es la primera edición de *La culta latiniparla*, paródico manual de estilo culto; breve receta paródica es también la *Aguja de navegar cultos*, sección final del *Libro de todas las cosas y otras muchas más* impreso en 1631 en *Juguetes de la niñez*, y probablemente redactado entre 1629 y 1630; en torno a 1632, la *Perinola* concreta sus ataques en el *Para todos* de Juan Pérez de Montalbán. Dentro de este período, Quevedo edita en 1631 las poesías de fray Luis y Francisco de la Torre como ejemplos de elegancia y decoro de estilo que le sirven de contraste con el de los cultos[6]. A éstos les censurará Quevedo lo que considera sus excesos frente a la preceptiva clásica sobre la *elocutio*.

Estos juicios de Quevedo se insertan en una tradición de querellas literarias que se remonta a la Antigüedad, con el enfrentamiento entre aticistas y asianistas que el propio Quevedo recordará como antecedente. La poesía y poética de Fernando de Herrera[7] y, sobre todo, los poemas mayores de Góngora son mo-

[3] Es idea compartida por la crítica: Martinengo, 1967, pp. 108 y 145; Schwartz, 1987; Smith, 1987; Rey, 1995, p. 137; Rivers, 1998; Jauralde, 1998, pp. 536 y 588-89.

[4] Aristóteles, *Poética*, 1458a, 18-24

[5] Schwartz, 1987, pp. 48-50, lo analizó como un rechazo de dos extremos estilísticos entre los que busca Quevedo el medio que propone en sus preliminares literarios a fray Luis y Francisco de la Torre. Rey, 1995, pp. 138-46, ha señalado en la poesía moral ese ideal de estilo que rechaza la elevación y la llaneza cuando resultan excesivas por romper el decoro o acumularse de forma compleja

[6] Martinengo, 1967, p. 159, señala que estas ediciones suponen el paso desde una vertiente satírica contra el gongorismo, a la propuesta de modelos de buen estilo.

[7] Es abundante la bibliografía sobre la polémica suscitada por sus *Anotaciones* a Garcilaso; ver, entre otros, Montero, 1987; Morros Mestres, 1998; Herrera, *Anotaciones*, ed. Pepe y Reyes, pp. 17-163, donde se encontrarán otras muchas referencias bibliográficas. La crítica suele admitir que Herrera inaugura en nues-

mentos clave de su pervivencia en las letras españolas del Siglo de Oro, panorama en el que aparece Quevedo cuando el estilo del cordobés ya ha proliferado.

Como ya he indicado, me centraré aquí en las cuestiones puramente literarias que atañen de manera muy concreta a la *elocutio* o estilo[8]. En buena medida, esta polémica literaria se desarrolla en un ámbito técnico centrado en la poética y la retórica, disciplinas estrechamente vinculadas desde la Antigüedad. Ya en su primera censura al *Polifemo* y las *Soledades* de Góngora, Pedro de Valencia insistía en la escasa adecuación de Góngora a los preceptos del arte, lo que sitúa ya los inicios de la discusión en un terreno retórico[9]:

> Tres cosas dicen los sabios que son menester en cada oficio para que el artífice lo ejercite bien y se aventaje: 1. Naturaleza, que es ingenio acommodado. 2. Arte. 3. Hábito, experiencia y destreza por el uso. La primera y la tercera destas partes no faltan en V. M., y se le puede decir lo contrario de lo que de Callimacho juzga Ovidio: «*Battiades toto semper cantabitur orbe. / Quanvis ingenio non valet, arte valet*». Es muy ordinario en los que pueden mucho con fuerzas naturales, usar dellas impetuosamente con libertad y sin cuidado, como de cosa que se la tienen de cosecha, y no querer rendirse a reglas ni trabajar ni limitarse[10].

La formación retórica de Quevedo se puede atestiguar atendiendo ya a sus estudios con los jesuitas de Ocaña, pues la retórica era pieza fundamental de su *ratio studiorum*[11]. Las anotaciones hechas por Quevedo a un ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles prueban su interés por la disciplina[12]; muchas de ellas se refieren

---

tras letras áureas la estética culta que Góngora llevará a su máxima expresión. Ver al respecto López Bueno, 1987, pp. 15-32.

[8] Aunque también es posible deducir de estos juicios literarios de Quevedo actitudes sociales y éticas; ver al respecto Schwartz, 1987, pp. 55, 57, 71, y Rivers, 1997 y 1998, pp. 19-22.

[9] En la segunda versión, Pedro de Valencia, amigo de Góngora, suavizó esta censura: «y no niego a V. M. el arte ayudada de discreción y prudencia natural, que suple mucho por el arte y hace buena elección. Pero acontéscele a V. M. lo que de ordinario a los que hallan en sí muchas fuerzas naturales, que confiados en ellas y llevados de su ímpetu con soltura descuidada, no se dejan atar con preceptos ni encerrar con definiciones o aforismos del arte, ni aun con advertencias de los amigos» (Valencia, *Carta a Góngora en censura de sus poesías*, pp. 75-76). Sobre estas cuestiones, ver, entre otros, Valencia, *Carta a Góngora*, ed. Pérez López, pp. 29 y 37; Gómez Canseco, 1993, pp. 249-60 y López Grigera, 1998, p. 29.

[10] Valencia, *Carta a Góngora en censura de sus poesías*, p. 61.

[11] Ver, entre otros, López Poza, 1995; Jauralde, 1998, pp. 55-63; López Grigera, 1998, pp. 47 y ss.

[12] Han sido editadas por López Grigera, 1998, por donde cito las anotaciones de Quevedo. El ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles propiedad de Quevedo es una traducción latina de Hermolao Bárbaro en edición de Theobaldo Pagano,

a cuestiones de estilo que también se tratan en la *Dedicatoria a Olivares* que encabeza el poemario luisiano. Parece incluso que el interés de Quevedo por estas cuestiones le habría llevado a proyectar un discurso sobre los vínculos que la poesía tiene con la retórica, según refiere Lope de Vega en *La Circe:*

> Pero quien siente que no tiene fundamento en la retórica, ¿qué respuesta merece? O no entiende que le tocan las mismas obligaciones que al historiador, fuera de la verdad, o poca erudición muestra quien esto ignora, estando todos los retóricos llenos de ejemplos de poetas, como verá mejor vuestra excelencia si don Francisco de Quevedo prosigue un discurso que dejó comenzado, ingenio verdaderamente insigne y tan adornado de letras griegas y latinas, sagradas y humanas, que para alabarle más, quisiera deberle menos, porque como yo veo en cuantos autores deste género han llegado a mis manos ejemplificada la retórica con poetas, no sé quien pueda con luz de letras cuidadosas, permitirse a sí mismo error tan grande[13].

Para mostrar la familiaridad de Quevedo con estas cuestiones de poética y retórica analizaré la extensa *Dedicatoria a Olivares*[14].

Las dos especies de oscuridad

El texto se inicia con una alabanza de la poesía de fray Luis por su profundidad y valor moral, y por el decoro de su estilo en relación con los asuntos que trata: «Todo su estilo con majestad estudiada es decente a lo magnífico de la sentencia»[15]. Como vir-

---

Lyon, 1547; se halla en la Biblioteca de Menéndez Pelayo (núm. 1089), en Santander.

[13] Vega, *La Circe*, p. 1260. Lo indicó ya López Grigera, 1998, p. 62.

[14] Sobre esta pieza, ver Martinengo, 1967, pp. 159-68; Schwartz, 1987, pp. 50-55; Smith, 1987, pp. 47-52; Rey, 1995, pp. 136-37; Rivers, 1998, pp. 15-26; Jauralde, 1998, pp. 497, 542, 574 y ss. El texto pertenece al antiguo género de la epístola, que conoció ilustres cultivadores desde la Antigüedad (Cicerón, Séneca...), y se codificó retóricamente ya en el *ars dictaminis* medieval, donde se postulaba un diseño que, a grandes rasgos, mantiene esta carta de Quevedo al Conde-Duque: *salutatio, exordio* y *captatio benevolentiae, narratio* (que incluye la *argumentatio*), *petitio* y *conclusio.* El humanismo del siglo XV muestra ejemplos de este tipo de carta con función de dedicatoria y prólogo literarios, como la *Carta Prohemio* del Marqués de Santillana. El género se consolidó en el Renacimiento, donde son frecuentes las cartas de carácter filológico. Conocidos manuales sobre el arte de escribir epístolas son los de Erasmo, *De conscribendis epistolis* (1522) y Vives, *De conscribendis epistolis* (1536); Murphy, 1986, pp. 202-74, estudió la preceptiva retórica del género; Porqueras Mayo, 1957, pp. 107-10, analizó el tipo de carta-prólogo que nos ocupa; Valencia, *Cartas a Góngora,* ed. Pérez López, pp. 23-26, estudia estos aspectos a propósito de las cartas escritas por Pedro de Valencia sobre las *Soledades* de Góngora.

[15] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 37. En las citas de esta dedicatoria doy la página por la edición de Rivers, 1998. En las citas de autores clásicos transcribiré el texto que da Quevedo.

tud destacada en fray Luis, señala Quevedo que su estilo no oscurece, sino que es capaz de iluminar la comprensión de las profundas cuestiones morales que encierran sus versos. Ello no es sólo —como no lo son los preliminares ni la propia edición— una alabanza del agustino: da pie a Quevedo para contraponer a ese estilo el oscuro y afectado de aquellos cuya elocución «se esconde —mejor diré que se pierde— en la confusión afectada de figuras y en la inundación de palabras forasteras»[16], censura ésta que autoriza con citas de Séneca y san Jerónimo.

Estos pasajes muestran a un Quevedo que se mueve en consonancia con la estimativa general a las retóricas y poéticas. Éstas distinguían la dificultad de los asuntos frente a la simple oscuridad verbal: la primera merecía opinión favorable, pues mostraba la erudición e ingenio del escritor; la segunda se consideraba reprobable. Como muestra puede señalarse la siguiente anotación de Fernando de Herrera al soneto 11 de Garcilaso[17]:

> Debe ser la claridad que nace d'ellas [de las palabras] luciente, suelta, libre, blanda y entera; no oscura, no intricada, no forzada, no áspera y despedazada. Mas la oscuridad que procede de las cosas y de la dotrina, es alabada y tenida entre los que saben en mucho, pero no debe oscurecerse más con las palabras, porque basta la dificultad de las cosas[18].

[16] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares*, p. 37.

[17] Con este aspecto se relacionan también las observaciones de Nicolas Caussin en *De eloquentia sacra et humana parallela libri XVI*, que analiza López Poza, 1999, p. 175: «La primera fuente de la invención, dice, es la erudición de todo tipo. Al igual que el árbol sagrado de Egipto denominado *persea*, que al ser bañado por las aguas del Nilo florece mejor y da frutos más abundantes, así la elocuencia cobra esplendor al ser regada por las corrientes de los ríos de la cultura. Si se priva al talento retórico de la erudición, sólo se hallará palabrería y charlatanería vana». Esta distinción entre oscuridad verbal y de los asuntos se observa también en obras no directamente pertenecientes a la preceptiva literaria, como son las *Epistulae ad Lucilium* de Séneca. A las razones ya apuntadas en favor de la densidad de los asuntos y contra la oscuridad verbal debe añadirse, desde el ángulo de la filosofía, la idea de que el estilo del filósofo no debe ser demasiado complejo para así no dificultar la comprensión de unos asuntos que sí debían ser profundos. Pueden verse como ejemplo las cartas 52, 75, 100 y 115, de donde extraigo dos pasajes: «*Disserebat populo Fabianus, sed audiebatur modeste: erumpebat interdum magnus clamor laudantium, sed quem rerum magnitudo euocauerat, non sonus inoffense ac molliter orationis elapsae*» (Séneca, *Epistulae ad Lucilium*, 52, 11); «*Nimis anxium esse te circa uerba et compositionem, mi Lucili, nolo: habeo maiora quae cures. Quaere quid scribas, non quemadmodum; et hoc ipsum non ut scribas, sed ut sentias, ut illa quae senseris, magis adplices tibi et uelut signes*» (Séneca, *Epistulae ad Lucilium*, 115, 1). Es un aspecto constatado hace tiempo por los estudios sobre el estilo del filósofo estoico, como muestra Merchant, 1905. Debe considerarse también que la conexión existente entre filosofía y preceptivas como la gramática, retórica y poética era muy estrecha en la Antigüedad, período en el que que no pocos autores cultivaron a un tiempo varias de esas disciplinas.

[18] Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, p. 351.

En la dedicatoria de Francisco de Rioja que precede a los *Versos de Fernando de Herrera* editados por Pacheco, Rioja aludía precisamente al estudio y erudición de Herrera como mérito de una poesía que había sufrido, según él, injustos ataques:

> Los versos de Fernando de Herrera han padecido grandes injurias aun de los más amigos; pero, con cuánta razón juzgará V. Señoría de la noticia que le diere de sus estudios, y diligencia con que escribió. Supo Fernando de Herrera la filosofía muy bien; estudió las matemáticas, la geografía antigua y moderna exactamente; y así, en las partes que habla della, es con fundamento y autoridad[19].

Esta distinción entre los dos tipos de oscuridad se manejó a menudo en las discusiones sobre el estilo culto que proliferó con los poemas mayores de Góngora. La encontramos en Pedro Díaz de Rivas, defensor de Góngora en sus *Discursos apologéticos:*

> Hay, pues, dos especies de obscuridad en la poesía: una nace de las historias, de los pensamientos delgados, de el estilo sublime; otra, de la contextura anfibológica de las dicciones, y esta última es viciosa[20].

Claro está que Díaz de Rivas se apresura a señalar en nota marginal que «La obscuridad de nuestro poeta [Góngora] proviene siempre de la magnificencia», y a continuación defiende que es su erudición lo que hace difícil el poema gongorino:

> Así como no entenderá el no versado en los escritores tantas fábulas, historias y alusiones o imitaciones de dichos de poetas como están engarzadas con mucha gala por todo el contexto de las *Soledades.* Y que no se entiendan por la erudición que contienen, no es falta suya, sino del que no sabe. Así, el que no fuere de mucho ingenio y lección no penetrará la agudeza y la novedad de los conceptos de nuestro poeta[21].

La opinión de quienes censuraban los poemas de Góngora no compartía este origen de su oscuridad[22]:

> pero nace en esta composición la obscuridad de la demasía de tropos, y esquemas, paréntesis, aposiciones; contraposiciones, interposiciones, sinécdoques, metáforas, y otras figuras artificiosas, y bizarras cada una

[19] Rioja, *A Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares,* p. 480. Cito el pasaje de Rioja por la edición de la poesía de Herrera incluida en la bibliografía (ver Herrera, *Poesía castellana original completa*).

[20] Díaz de Rivas, *Discursos apologéticos,* p. 49.

[21] Díaz de Rivas, *Discursos apologéticos,* pp. 58-59.

[22] Más juicios literarios sobre estas cuestiones aportan Egido, 1990, p. 31 y n. 55; Góngora, *Soledades,* ed. Jammes, pp. 230 y 232 y Roses, 1994, pp. 179-86.

de por sí, y a trechos y lugares convenientes; mas no para amontonadas[23].

En una de sus *Cartas filológicas,* Cascales reprocha precisamente a los poemas de Góngora que su oscuridad no proviniese de esa densidad de los asuntos y saberes, sino de la opulencia verbal:

> Y el mal es, que de sola la colocación de palabras y la abusión de figuras nace y procede el caos de esta poesía. Que si yo no la entendiera por los secretos de naturaleza, por las fábulas, por las historias, por las propiedades de plantas, animales y piedras, por los usos y ritos de varias naciones que toca, cruzara las manos y me diera por rendido, y confesara que aquella oscuridad nacía de mi ignorancia, y no de culpa suya, habiéndolo dicho dilúcida y claramente como debe[24].
>
> En esta ni en las otras siguientes estancias del *Polifemo,* ni fábula, ni historia, ni secreto natural, ni ritos, ni costumbres de provincias, veo que tengan necesidad de comento. Luego síguese que el velo que entenebrece los conceptos de esta fábula es sola la frasis. ¡Harta desdicha que nos tengan amarrados al banco de la obscuridad solas palabras![25].

Quevedo se mueve en ese terreno de la discusión, y alaba los poemas de fray Luis como ejemplo contrario al de los cultos: los versos del agustino son portadores de un profundo mensaje moral que se ve iluminado, no oscurecido, por su estilo. Quevedo aludió en otros lugares a esta diferencia entre los tipos de oscuridad para atacar a los cultos; una de las anotaciones que hizo a su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles acusa a Góngora y Paravicino de disimular con la complejidad del estilo su pobreza de contenidos[26]:

> Ha se de huir la ambigüedad, si no se hace a propósito; porque, afectada, es mala, porque hay algunos que, no teniendo qué decir, para disimular la pobreza del caudal, traen a cosas de incierto entendimiento, para que parezca que dicen algo. Vicio familiar a los poetas, y de que Empédocles usó únicamente, porque con grandes rodeos divierte [la] intención y engaña los oyentes. En esto imitaron en España, profesándolo don Luis de Góngora y Hortensio[27].

[23] Fernández de Córdoba, *Parecer acerca de las «Soledades»,* p. 134.
[24] Cascales, *Cartas filológicas,* década 1, carta 8, p. 147.
[25] Cascales, *Cartas filológicas,* década 1, carta 8, p. 159.
[26] Rey, 1995, pp. 136-39, estudió estas cuestiones en la poesía moral de Quevedo. Rivers, 1998, pp. 19-22, considera ligadas en Quevedo la censura del estilo culto y la falta de contenido moral en los poemas de esa estética.
[27] López Grigera, 1998, pp. 164-65.

Aristóteles y la virtud de la elocución

El núcleo de la *Dedicatoria a Olivares* se inicia con la interpretación del pasaje de la *Poética* de Aristóteles sobre la virtud de la elocución[28]:

> Dispuesto este discurso con tal autoridad, propondré el texto del escándalo, que en la *Poética* de Aristóteles dice así: λέξεως δὲ ἀρετὴ basta, porque haga más fe, empezar el texto de que es tal la versión: «*Dictionis autem virtus, et perspicua sit, non tamen humilis, quae igitur ex propriis nominibus constabit, maxime perspicua erit humilis tamen, exemplum sit Cleophontis Stheneli, quae poesis illa veneranda, et omne plebeium excludens, quae peregrinis utetur vocabulis: peregrinum voco varietatem linguarum, translationem, extensionem, tum quodcunque a proprio alienum est*» ('La virtud de la dicción ha de ser perspicua, no humilde: la que constare de nombres propios será perspicua; sea ejemplo de la humilde la poesía de Cleofonte y de Sténelo[29]. Aquélla es venerable y excluye todo lo que es plebeyo, que usa de vocablos peregrinos; peregrino llamo la variedad de lenguas, translación[30], extensión[31], y todo lo que es ajeno de lo pro-

[28] Aristóteles, *Poética,* 1458a18-1459a16. Citaré los textos de la *Poética* por la traducción castellana de García Yebra, 1974, salvo en los casos en que me refiera a la propia cita y traducción del pasaje hecha por Quevedo, cuyo texto respetaré. Como ha señalado Rivers, 1998, p. 38 n. 15, Quevedo manejó la conocida traducción latina de la *Poética* elaborada por Pazzi, a través de la edición y comento de Maggi. En 1524 Alessandro de' Pazzi preparó la que se considera primera edición bilingüe (griego-latín) de la *Poética,* que se publicó en Venecia en 1536. Basándose en el texto de Pazzi, Vincenzo Maggi publicó en Venecia, en 1550, sus *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis Librvm de Poetica commvnes explanationes,* que dividen el texto en 157 secciones (*particula*) acompañadas de una *explanatio* de Maggi y Lombardi, y una *annotatio* de Maggi. Sobre estas cuestiones, ver Weinberg, 1961, vol. 1, p. 373 y ss.; 1970, vol. 2, pp. 658-59 y Aristóteles, *Poética,* ed. García Yebra, pp. 18-22, 34-49.

[29] Cleofonte fue un poeta trágico ateniense, autor, entre otras obras, de las tituladas *Acteón, Aquiles, Bacantes, Leucipo, Persis* y *Tedélefo.* Aristóteles lo menciona también en su *Poética* (1448a11-13) como poeta que imita a los hombres pintándolos iguales a como son en realidad, así como Homero los hace mejores y Hegemón de Tasso o Nicócares peores. En la *Retórica* (3, 7, 1408a15) de Aristóteles, Cleofonte es censurado por aplicar epítetos ornamentales a nombres de rango humilde, lo que provoca un contraste ridículo. Esténelo fue un poeta trágico que vivió en los siglos V y IV a. C. Aristófanes ridiculizó su pobreza y atacó su poesía. Ver Aristóteles, *Poética,* ed. García Yebra, 1974, p. 321, n. 315.

[30] La translación (*translatio*) se refiere a la metáfora o, en general, al tropo como sustitución de una voz propia por otra figurada que se pone en relación con ella. Quevedo censurará la exageración de los cultos en este punto. Más adelante insistiré en este aspecto.

[31] Se refiere a la creación de voces nuevas por adición de sílabas o formación de compuestos. Más adelante Aristóteles volverá a referirse a estos fenómenos: «También contribuyen mucho a la claridad de la elocución y a evitar su vulgaridad los alargamientos, apócopes y alteraciones de los vocablos» (*Poética,* 1458b1-5). En el terreno sintáctico podría aludir a la perífrasis, tropo caracterizado por nombrar una realidad mediante un conjunto de sus rasgos característicos. Este tropo desemboca normalmente en una expresión más extensa, como se ve en la

pio'). Este lugar del filósofo, a los que descansaron en este punto la lección —temiendo por larga jornada la de su desengaño, estando en otro renglón inmediato— ha dado ocasión de errar, no modo de escribir. Son hombres que despiden el estudio en llegando a la cláusula que desean. Aclaman estos renglones por texto expreso, en disculpa de los barbarismos y solecismos que escriben, de que resulta la enigma. Pocos pasos que dieran los ojos en el libro, leyeran el desengaño en estas palabras consecutivas: «*Verum si quis haec omnia simul congerat, vel aenigma efficiet, vel barbarismum. Aenigma quidem si translationes, barbarismum quidem si linguas*» ('Empero si alguno rebuja todas estas cosas juntas, o hará enigma o barbarismo: enigma si amontona translaciones; barbarismo, si lenguas')[32].

Este lugar de la *Poética* de Aristóteles se citó bastante en estas polémicas; por ejemplo, en el *Discurso poético* de Jáuregui[33], o en el *Parecer* de Francisco Fernández de Córdoba cuando censuraba la oscuridad de las *Soledades*[34]. El propio Quevedo lo citó en su *Comento contra setenta y tres estancias que don Juan Ruiz de Alarcón ha escrito:* «Aristóteles en su *Poética,* hablando de la locución dice: "La bondad de la locución es que sea clara y no humilde"»[35].

En la *Dedicatoria a Olivares,* Quevedo se centra en refutar la argumentación de quienes aducían el comienzo de este lugar aristotélico como autoridad en favor del estilo culto y complejo: los defensores del estilo culto citaban los fragmentos donde más se recomendaba el adorno como elevación del estilo sobre lo vulgar; Quevedo y otros censores se centraban en aquellos pasajes donde Aristóteles reprendía el abuso de estos recursos porque oscurecían el sentido del texto[36]. Aristóteles iniciaba ese pasaje apelando al buen criterio del poeta para conseguir una elocución «que sea clara sin ser baja»[37]. En este difícil objetivo se encierra la esencia de las interpretaciones divergentes, pues defensores de una mayor o menor dificultad en el estilo 'arrimaron el ascua a su sardina' en cuanto a lo conveniente de un uso más o menos complejo de los recursos de estilo que menciona el Estagirita[38].

---

definición de Quintiliano, *Institutio oratoria,* 8, 6, 59: «*Pluribus autem uerbis cum id quod uno aut paucioribus certe dici potest explicatur, periphrasin uocant, circumitum quendam eloquendi*».

[32] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 41.

[33] Jáuregui, *Discurso poético,* p. 125.

[34] Fernández de Córdoba, *Parecer,* pp. 133 y 135.

[35] Quevedo, *Comento contra setenta y tres estancias,* p. 398b.

[36] Smith, 1987, p. 51 y Martinengo, 2000, p. 216, señalaron que Quevedo manipuló el pasaje aristotélico para adecuarlo a su argumentación.

[37] Aristóteles, *Poética,* 1458a18-19.

[38] Es una actitud general a la polémica sobre la poesía de Góngora y la oscuridad en el estilo, y que se produce también al interpretar preceptivas como el *Arte poética* de Horacio o la *Institutio oratoria* de Quintiliano cuando abordan la *perspicuitas* y la *obscuritas.* En general, los defensores de este estilo culto manejaron las mismas autoridades retóricas que sus detractores, y las utilizaron en aque-

En esta sección de su *Poética*[39], Aristóteles contempla diversos recursos que producen una dicción excelente: voces peregrinas, alargamiento, apócope o alteración de vocablos, metáfora... En todos ellos considera conveniente la moderación que logre un equilibrio entre la grosera escasez de adorno lingüístico y la oscuridad de su exceso:

> hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas; pues la palabra extraña, la metáfora, el adorno y las demás especies mencionadas evitarán la vulgaridad y bajeza, y el vocablo usual producirá la claridad[40].

> la mesura es necesaria en todas las partes de la elocución[41].

Un primer aspecto es el de la presencia de *verba peregrina*, una de las cuestiones centrales en la polémica sobre el estilo culto[42]. Quevedo se refiere a ellas como «variedad de lenguas»[43]. Según Aristóteles, el poeta deberá buscar un equilibrio en el léxico: no abusará de voces bajas y vulgares, ni tampoco de voces peregrinas o foráneas. Si se usan con moderación, estas últimas ennoblecen el estilo, pero el abuso de ellas convierte el texto en *barbarismo*[44], y el

---

llos pasajes más adecuados para sustentar sus argumentos en favor de la dificultad estilística: la necesidad de un estilo oscuro para asuntos elevados (que defendían en la obra de Góngora), la preeminencia de la naturaleza creadora del poeta, la dificultad elocutiva como dignificadora del castellano en relación con el latín, o su capacidad para lograr el deleite del lector por la *admiratio*.

[39] Aristóteles, *Poética*, 1458a18-1459a16.

[40] Aristóteles, *Poética*, 1458a31-33.

[41] Aristóteles, *Poética*, 1458b12-13.

[42] Aristóteles maneja el concepto de *verba peregrina* en un sentido amplio que parece abarcar todo vocablo fuera del uso común: «y entiendo por voz peregrina la palabra extraña, la metáfora, el alargamiento y todo lo que se aparta de lo usual» (*Poética*, 1458a22-24). No obstante, su acepción más habitual (que seguirá Quevedo) es la de 'voces de otra lengua'. Acumular excesivas voces foráneas se consideraba ya en las preceptivas antiguas una transgresión de la *proprietas* («ajeno de lo propio», traduce Quevedo en la *Dedicatoria a Olivares*, p. 41). La norma se aplicará al estilo culto y sus frecuentes latinismos. Ver las opiniones que recoge Roses, 1994, pp 153-68, en torno a la recepción de las *Soledades*.

[43] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares*, p. 41.

[44] El barbarismo es un vicio contra la *puritas* o corrección gramatical, y consiste en el uso de una palabra incorrecta. Ver Quintiliano, *Institutio oratoria*, 1, 5, 6: «*Interim vitium, quod fit in singulis verbis, sit barbarismus*». Una de sus manifestaciones es el uso de voces extranjeras: Quintiliano, *Institutio oratoria*, 1, 5, 8: «*Unum gente, quali sit si quis Afrum vel Hispanum Latinae orationi nomen inserat*». Más adelante, *Institutio oratoria*, 1, 5, 22, Quintiliano denomina a estas voces *verba peregrina;* a este uso se refería Aristóteles cuando, en el pasaje citado por Quevedo, afirmaba que hará barbarismo «si amontona lenguas» (*Dedicatoria a Olivares*, p. 41). Este es un ilustrativo pasaje de Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, cap. 2, p. 73: «[Bárbara lexis] Es cuando usamos de dicciones peregrinas como mezclando latín en español y el español con latín. Porque el lenguaje puro y propio y cortesano procura huir este vicio y a los que caen en él llama

de metáforas en *enigma*[45]. La intención de Aristóteles se expone al final de estas consideraciones: «Por consiguiente, hay que hacer, por decirlo así, una mezcla de estas cosas»[46]. Esta posición intermedia dará pie a que los defensores del estilo culto citen como autoridad los pasajes donde Aristóteles alaba las voces peregrinas y las metáforas, y Quevedo aquellos donde censura el abuso de ellas.

Para acercar el texto de Aristóteles a su postura, Quevedo se apoya en uno de sus comentaristas italianos, Vincenzo Maggi:

> *Verum si quis haec omnia simul congerat, vel aenigma efficiet, vel barbarismum. Aenigma quidem si translationes, barbarismum quidem si linguas* (Empero si alguno rebuja todas estas cosas juntas, o hará enigma u barbarismo: enigma si amontona translaciones; barbarismo, si lenguas). Aquel *vel* que la versión puso, Aristóteles en el texto lo usurpa por *et*, ἢ αἴνιγμα ἢ βαρβαρισμός, y débese entender así[47].

Aristóteles empleó una correlación disyuntiva (ἢ ... ἢ) que en latín se tradujo como *vel* ... *vel* en la versión de Maggi seguida por Quevedo. Su valor disyuntivo ('o bien ... o bien') queda recogido en la traducción de Quevedo cuando dice «o hará enigma o bar-

---

Cicerón *inculcantes verba greca* (porque se habían los latinos con los griegos como los españoles nos habemos con los latinos en la lengua). Y dice que a los tales aborrece. Y a este propósito dice nuestro español calahorrano, insigne maestro de elocuencia, Fabio Quintiliano que las palabras parezcan del todo naturales de la tierra y no por intrusión asentadas o por mala vecindad naturalizadas; del cual vicio quisiera yo que carecieran algunos de nuestros predicadores de quien se deriva a otros muchos, porque en oírles a ellos usar de tales locuciones se persuaden ser aquella la mayor elegancia».

[45] Enigma es una alegoría o acumulación de metáforas, de sentido muy oscuro. Por ello Aristóteles dice en el pasaje citado por Quevedo que hará enigma «si amontona translaciones» (*Dedicatoria a Olivares*, p 41); líneas más adelante, Aristóteles afirmará que «la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables» (*Poética*, 1458a26-27). Sobre el enigma trató Cicerón en *De oratore*, 3, 41, 166 y 3, 42, 167: «*Nam illud, quod ex hoc genere profluit, non est in uno verbo translato, sed ex pluribus continuatis conectitur, ut aliud dicatur, aliud intellegendum sit [...] Sumpta re simili verba illius rei propria deinceps in rem aliam, ut dixi, transferuntur. Est hoc magnum ornamentum orationis, in quo obscuritas fugienda est; et enim hoc fere genere fiunt ea, quae dicuntur aenigmata [non est autem in verbo modus hic, sed in oratione, id est continuatione verborum]*»; ver también Quintiliano, *Institutio oratoria*, 8, 6, 52: «*Sed allegoria quae est obscurior aenigma dicitur, vitium, meo quidem iudicio, si quidem dicere dilucide virtus*». Cascales lo censuró en sus *Cartas filológicas*, 1, 10, p. 187: «Tantos tropos causan alegorías, tantas alegorías engendran enigmas, y las enigmas no son para la poesía, ni son cosa que merece respuesta». Prueba del interés de Quevedo por estas cuestiones es que al comentar un pasaje de la *Retórica*, 3, 3, 1406a34-35, de Aristóteles donde se habla de la frialdad en el estilo, anotó varios casos de enigma (López Grigera, 1998, p. 163).

[46] Aristóteles, *Poética*, 1458a31-32.

[47] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares*, p. 41.

barismo»[48]. Pero Quevedo incorpora y acepta el comentario donde Vincenzo Maggi considera —con un razonamiento un tanto especioso— que esa correlación disyuntiva la usó Aristóteles con el valor de *et… et* ('no sólo… sino también'), cuyo significado es más fuerte pues el segundo miembro incluye y se añade al primero; según esta interpretación de Maggi (que hace suya Quevedo), habría de entenderse que quien amontona voces peregrinas cometerá a un tiempo enigma y barbarismo:

> *Sciendum est, Aristotelem vocem, VEL pro ET accepisse, cum ait: VERVM SI QVIS HAEC OMNIA SIMVL CONGERAT, VEL AENIGMA EFFICIET, VEL BARBARISMVM. Si enim oratio ex metaphoris complicetur, aenigma facit: si item accesserit linguae, barbarismum cum aenigmate faciet. VEL autem pro ET, usurpari supra demonstratum est*[49].

En el pasaje que cita fragmentadamente Quevedo, Aristóteles continuaba ocupándose de otros recursos: alargamiento, apócope y alteración de los vocablos (neologismos por composición, derivación…). Comienza de nuevo recomendando su uso, pues evitan la vulgaridad del estilo, para a continuación censurar como ostentoso y ridículo su exceso. Otra vez su conclusión incide en la adecuación (decoro) y mesura como normas rectoras del estilo: «y la mesura es necesaria en todas las partes de la elocución»[50]. Tras una serie de ejemplos literarios sobre usos correctos e incorrectos de los recursos que ha señalado, termina Aristóteles con parecidas recomendaciones: «Es importante usar convenientemente cada uno de los recursos mencionados, por ejemplo los vocablos dobles y las palabras extrañas»[51], y hace hincapié en la importancia de dominar la metáfora, «pues hacer buenas metáforas es percibir la semejanza»[52]. Tal vez sea esta la única frase donde el texto de Aristóteles se acerque más a las censuras contra la difícil metáfora cultista. Al margen de ella, su tan citada sección de la *Poética* se mueve en esa línea de recomendaciones teóricas sobre moderación y buen uso que tanto propiciaron comentarios e interpretaciones divergentes a la hora de contrastarlas con la práctica literaria[53]. En este caso, Quevedo esgrimirá una parte del binomio

[48] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 41.
[49] Maggi, *Annotationes, particula,* 116, p. 117.
[50] Aristóteles, *Poética,* 1458a12-13
[51] Aristóteles, *Poética,* 1459a4-5.
[52] Aristóteles, *Poética,* 1459a7-8.
[53] Es un problema general a la *Poética* —y tal vez a las poéticas— pues, aunque se ilustra con ejemplos literarios, postula una teorización con preceptos e indicaciones no siempre aplicables o identificables con facilidad en los textos, sobre todo cuando esa aplicación se intenta sobre obras compuestas siglos después. En general, este problema sucede menos en las retóricas, pues se trata de preceptivas más técnicas —y, por lo tanto, concretas— que no suelen referirse tanto a principios teóricos sobre la génesis literaria.

postulado por Aristóteles —el rechazo de la excesiva complejidad elocutiva— para atacar a quienes sostuvieron la defensa de lo culto en la otra parte de binomio aristotélico: la conveniencia de una mesurada elevación en el estilo. La actitud de Quevedo en relación con este pasaje de la *Poética* de Aristóteles revela una práctica común en estas polémicas literarias: a menudo estas discusiones se desarrollaban como una pugna argumentativa basada en las posibilidades de refutar una autoridad que se citaba parcialmente, oponiéndole la parte de ella que se omitía[54].

Otras autoridades: Demetrio, Marcial y Estacio

Tras alabar a Olivares como ejemplo de buen estilo aristotélico en algunas de sus cartas, Quevedo hace acopio de autoridades en apoyo de su interpretación del controvertido pasaje de la *Poética*[55]. El primero de ellos es Demetrio, que volverá a aparecer en la parte final de estos preliminares[56]. Demetrio era notablemente preciso en la clasificación de los estilos, donde distinguía el llano o sencillo, el elevado, el elegante, y el fuerte o vigoroso, cada uno de ellos con diferentes especificaciones. El pasaje citado por Quevedo[57] se ocupa de la dicción del estilo elevado, aspecto que abarca buena parte del libro segundo[58], y se centra en el uso moderado de la metáfora, una recomendación común a las retóricas, y a la que también se refería el anterior lugar de la *Poética* de Aristóteles[59]:

[54] Ver las observaciones de Smith, 1987, pp. 51-53, sobre estas cuestiones en su análisis de esta dedicatoria de Quevedo.

[55] Es aspecto muy estudiado por la crítica: Martinengo, 1967, pp. 159-68; Schwartz, 1987, p. 52; Smith, 1987, pp. 48-51; Rey, 1995, pp. 136-37; Rivers, 1998, p. 25 y notas a su edición.

[56] Autor de cronología incierta, tal vez entre los siglos I a. C y I d. C, aunque podría ser anterior, y hoy se discute entre varias hipótesis (ver Demetrio, *Sobre el estilo*, ed. García López, pp. 14-20, y Crespo, 2000, pp. 79-80); se le atribuía la autoría de un tratado sobre el estilo. Como señalaron Smith, 1987, p. 51, n. 77, y Rivers, 1998, pp. 42-43, n. 22, Quevedo parece haber seguido su tratado en griego sobre el estilo por la versión latina publicada en Basilea en 1557: *Demetrii Phalerei de elocutione liber, a Stanislao Ilovio Polono latinitate dinatus, & annotationibus illustratus* (BNM sign. 3 / 16846). Manejo la traducción castellana (*Sobre el estilo*) señalada en la bibliografía.

[57] Demetrio, *Sobre el estilo*, 2, 77-78.

[58] Demetrio, *Sobre el estilo*, 2, 77-113.

[59] Ver lo dicho arriba en la nota sobre las translaciones. Demetrio da varios consejos para prevenir lo arriesgado de la metáfora; además de huir de lo remoto, señala que pueden sustituirse por símiles (Demetrio, *Sobre el estilo*, 2, 80) o acompañarse de epítetos (Demetrio, *Sobre el estilo*, 2, 85) cuando puedan resultar demasiado atrevidas. En el lugar que comenta Quevedo, la *Poética* de Aristóteles ya recomendaba mesura en el uso de la metáfora: «Así, pues, el uso en cierto modo ostentoso de este modo de expresarse es ridículo, y la mesura es necesaria en todas las partes de la elocución; en efecto, quien use metáforas, palabras extrañas y demás figuras sin venir a cuento, conseguirá lo mismo que si buscase adrede un efecto ridículo. Lo ventajoso es, en cambio, su uso conveniente» (Aristóteles,

> Pues lo que Aristóteles dice no es malicia mía, y menos cuando Demetrio Falereo, en el libro *De elocutione*, parece que le traslada o le repite: «*Dictionem autem in hac figura orationis exquisitam et immutatam, nec nimis vulgarem oportet esse; sic enim amplitudinem, et dignitatem habebit. Propria autem et usitata dictio, dilucida quidem semper est; verum hoc ipso facile contemnitur. Primum igitur translationibus est utendum (hae enim, vel maxime et voluptatem, et amplitudinem conferunt orationibus) non tamen crebris, et frequentibus; alioquin Dithirambos loco orationis scribemus, neque longe petitis, sed ex ipsa re, et ex simile sumptis*» ('Conviene que sea la dicción en esta figura de oración, exquisita, inmutable y no demasiadamente vulgar; así tendrá amplitud y dignidad. Pero la dicción propia y usada siempre es dilúcida, pero por eso se desprecia fácilmente. Lo primero se ha de usar de translaciones, porque éstas dan autoridad y ser a la oración; mas no han de ser frecuentes. De otra suerte, en lugar de oración haremos ditirambos[60]. Y no se han de buscar de cosas remotas, sino de las propincuas y semejantes'). No deja Demetrio disculpa a los que interpretan mal al filósofo; y es cierto que todos aborrecieron la afectada obscuridad y los enigmas[61].

Prueba del interés de Quevedo por esta cuestión es que anotó varios pasajes de su *Retórica* de Aristóteles[62] donde se censuraba el uso de metáforas en exceso difíciles e inapropiadas. Ello concuerda con la tendencia general de estas anotaciones de Quevedo, que se centran en lo referente a las cuestiones de estilo y, más en concreto, en la *perspicuitas* o claridad de la elocución[63]:

Poética, 1458a11-15). Ver también Cicerón, *De Oratore*, 3, 40, 163: «*Deinde videndum est en longe simile sit ductum. "Syrtim" patrimonii scopulum libentius dixerim, "Charybdim" bonorum voraginem potius. Facilius enim ad ea, quae visa, quam ad illa, quae audita sunt, mentis oculi feruntur*».

[60] Los ditirambos son composiciones poéticas en honor de Baco, caracterizadas por su vehemencia y mixtura de metros; rasgo suyo son también los atrevidos vocablos compuestos. Demetrio, *Sobre el estilo*, 2, 91, al caracterizar la dicción elevada, indica que se deben usar compuestos, pero no a la manera ditirámbica, sino parecidos a los del habla ordinaria. El propio Aristóteles señaló en el pasaje en discusión de su *Poética*, 1459a8-9: «De los vocablos, los dobles se adaptan principalmente a los ditirambos».

[61] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares*, pp. 42-43.

[62] Aristóteles, *Retórica*, 3, 2, 1405a23-31 y 3, 3, 1406b5-12.

[63] Aristóteles se ocupa de la *perspicuitas* en su *Retórica*, 3, 2; sobre las anotaciones de Quevedo a esta parte, ver López Grigera, 1998, p. 157, n. 111. Sobre la *perspicuitas* (claridad) como cualidad de la elocución afirma Aristóteles, *Retórica*, 3, 2, 1404b: «Demos, pues, por consideradas estas cuestiones, y definamos que la virtud de la dicción es que sea clara; la prueba es que el discurso, si no manifiesta algo, no producirá su propio efecto; el estilo no ha de ser ni bajo ni por encima de lo debido, sino adecuado». De la *perspicuitas* también se ocupó Quintiliano en su *Institutio oratoria*, 8, 2: la considera la principal virtud de la elocución, e indica que surge de la *proprietas* o adecuación de las palabras al asunto. En su *Nueva idea de la tragedia antigua* (1633), González de Salas apeló a la *perspicuitas* para atacar a los poetas cultos; ver al respecto su sección V (*De la elocución*, pp. 79-96). Desde otro punto de vista, los defensores del lenguaje culto entendieron a menudo la claridad como lumbre y brillo dados a la expresión mediante su ador-

> Eurípides reprehende las translaciones duras, y el haber dicho: «*Regnare capulos*», porque la palabra «reinar» levanta y engrandece demasiadamente las cosas; y no pudo acomodarse bien a la palabra «*capulos*» [...]. Yo añado que Licofrón llamó tenebrosamente «julopecicas» naves, por el gusanillo de cien pies, y reprehendo a Valerio Flaco, que lo imitó diciendo: «*frixios non dum indicnatos Iulos*» por las naves frigias[64].
>
> Cuarto género de oración fría en las translaciones. Hay muchas desabridas y absudas [sic], y otras que llama «*quadriculae*». En éstas, pecan los cómicos, y se deleitan con ellas. Otras, o son demasiado severas, graves y trágicas; otras por duras y muy obscuras —quiero decir, traídas de muy lejos[65].

De nuevo Quevedo se refiere a un aspecto muy tratado en la polémica literaria sobre el estilo culto, donde las recomendaciones y censuras sobre el uso de la metáfora eran moneda común[66]. El excesivo atrevimiento en el uso de la metáfora fue uno de los reproches que Pedro de Valencia hizo a Góngora:

> Lo metafórico es generalmente muy bueno en V. M., algunas veces atrevido y que no guarda la analogía y correspondencia que se requiere[67].

Más enérgicamente lo hizo Juan de Jáuregui en el *Antídoto*[68] y el *Discurso poético:*

> Y pasando a otras pérdidas y engaños, digo que es conveniente en los versos, y precepto común, usar metáforas alentadas y otras figuras y tropos admirables, mas por seguir los nuestros esta virtud, se engañan con la especie della, bien que engañosísima. Usan tanto lo figurado y abalánzanse con tal violencia, que en vez de mostrarse valientes, proceden, como decíamos, hasta incurrir en temerarios. Todo lo desbaratan, pervierten y destruyen; no dejan verbo o nombre en su propio sentido, sino remotos cuanto es posible; siempre los fuerzan a que sirvan donde nunca pensaron, del todo repugnando al oficio en que los ocupan. Esta violencia de traslaciones considera ingeniosamente Jerónimo Vida: «Hay autores inicuos, dice en su Poética [lib. 3], que ejercen dura fuer-

---

no (ver Smith, 1987, pp. 35-36). Lausberg, 1966, aborda la *perspicuitas* conceptual en el parágrafo 315, y la elocutiva en párrafos 528-37.

[64] López Grigera, 1998, pp. 160-61.

[65] López Grigera, 1998, pp. 160-61.

[66] También es común recomendar, en la línea de Aristóteles, moderación en lo complejo de la analogía; esta postura se dio incluso en un autor de gran aprecio por el *ornatus*, como Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso, soneto 2, v. 10, pp. 292-95; ver los comentarios de Cuevas, 1997, pp. 165-66; Morros, 1998, pp. 108-109, 157-59; Herrera, *Anotaciones*, ed. Pepe y Reyes, pp. 292-93, n. 15.

[67] Valencia, *Carta a Góngora*, p. 76.

[68] Jáuregui, *Antídoto*, p. 122.

za con las palabras; despojan las cosas de su forma nativa a pesar dellas mismas, y oblíganlas violentamente a vestirse de ajenos aspectos»[69].

Este reproche también se hace en las *Cartas filológicas* de Cascales:

> ¿Qué otra cosa nos dan el *Polifemo* y *Soledades* y otros poemas semejantes, sino palabras trastornadas con catacreses y metáforas licenciosas, que cuando fueran tropos muy legítimos, por ser tan continuos y seguidos unos tras otros, habían de engendrar oscuridad, intrincamiento y embarazo[70]?
>
> la una por la confusa colocación de partes, la otra por las continuas y atrevidas metáforas, que cada una es viciosa si es atrevida, y juntas mucho más[71].

Podrían añadirse más pasajes, pero los anteriores bastan para mostrar la importancia de la metáfora en estas discusiones, aspecto al que se refiere Quevedo al hilo del pasaje de Demetrio. Tras la mención de Demetrio, Quevedo acumula más autoridades que censuran la elocución afectada, y lo hacen a través de ejemplos contrarios a esa norma de moderación estilística, pues en todos ellos se critican expresiones ridículas por ininteligibles. Primero menciona los *Apotegmas* de Erasmo[72]; posteriormente recurre al autor italiano del XVI Francesco Andreini da Pistoia[73]. Cierran este acopio de autoridades dos conocidos autores latinos, Marcial y Estacio, en poemas no extraños a las polémicas literarias sobre el estilo culto en la poesía del Siglo de Oro. De Marcial cita el epigrama 21 del libro 10; este epigrama también fue aducido como autoridad contra el estilo culto en el *Discurso poético* de Jáuregui[74]

[69] Jáuregui, *Discurso poético,* p. 78.

[70] Cascales, *Cartas filológicas,* 1, 8, pp. 146-47.

[71] Cascales, *Cartas filológicas,* 1, 8, p. 160.

[72] Concretamente cita el apotegma número 24 del libro 4, *Octavius Caesar Augustus.* Se localiza en la página 250 del libro *Apophthegmatum opus cum primis frugiferum...*

[73] Quevedo cita un pasaje de *Le Bravure del Capitano Spavento,* donde se ridiculiza lo oscuro del estilo que abusa de palabras compuestas y forasteras. Smith, 1987, pp. 51-52, señaló coincidencias entre las censuras literarias de Quevedo y de este autor italiano.

[74] Así lo indicó ya Schwartz, 1987, p. 54, n. 14. Se cita en las pp. 130-31 del *Discurso poético;* Jáuregui ilustra con este epigrama la idea de que, aun siendo de más valor el gusto y juicio de los doctos, no debe el poeta escribir para uno solo. Estos son los pasajes de Jáuregui que preceden y siguen a la cita de Marcial. Jáuregui, *Discurso poético,* pp. 130-31: «Porque si bien el voto de un insigne pesa más que el de cuantos no le igualan, no por eso es bien que escribamos para sólo uno [...] A Modesto, Clarano, Platón, Virgilio, Plocio y semejantes los queremos para que del todo conozcan lo escrito; mas para que lo entiendan y abonen, y sean como puedan partícipes, muy copioso auditorio queremos».

y en las *Cartas filológicas* de Cascales[75], concretamente en la que trata de la oscuridad del *Polifemo* y las *Soledades:*

Scribere te, quae vix intelligat ipse Modestus,
Et vix Claranus, quid rogo Sexte iuvat?
Non lectore tuo opus est, sed Apolline, libris:
Iudice te, maior Cinna Marone fuit.
Sic tua laudentur: sane mea carmina, Sexte,
Grammaticis placeant, et sine grammaticis.

¿Qué aprovecha escribir lo que Modesto
y Clarano entender podrán apenas,
supersticioso Sexto?
No han menester lector tus libros, sólo
han menester por adivino a Apolo.
Si lo juzga tu musa peregrina,
mejor poeta que Marón es Cinna.
Tal alabanza tus escritos gocen;
pero mis versos, Sexto, yo deseo
que sin gramaticales prevenciones
agraden a los más gramaticones[76].

El poema de Marcial se dirige a Sexto, y ridiculiza su estilo y gustos literarios: sus escritos apenas podrían ser comprendidos por los gramáticos Modesto y Clarano; su oscuridad hace necesarios los poderes adivinatorios de Apolo, dios de los oráculos, para descifrarlos[77]. A la musa de Sexto se la califica de *peregrina,* y la introducción de *verba peregrina* fue uno de los vicios tradicionalmente imputados a los autores de estilo difícil. Para esa afectada musa de Sexto, la obra de Cinna sería preferible incluso a la del mismísimo Virgilio. Helvio Cinna perteneció al grupo de poetas denominados neotéricos, muy preocupados por la innovación lingüística; su poema *Zmyrna* destacaba por su oscuridad y difícil comprensión; de ahí que la burlesca alusión de Marcial resulte adecuada a las intenciones de Quevedo[78]. En el otro lado de esta polémica literaria, Cinna es uno de los poetas mencionados por

[75] Cascales, *Cartas filológicas,* 1, 8, p. 148.
[76] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* pp. 44-45.
[77] En la dedicatoria de *La culta latiniparla,* p. 445, se afirma lo siguiente sobre un oscuro papel de esa dama culta: «Un papel suyo leímos ayer yo y un obispo armenio y dos gitanos y casi un astrólogo y medio doctor. Íbamos por él tan a escuras como si leyéramos simas, y nos hubimos de matar en un obstáculo y dos naufragantes que estaban al volver de la hoja. No bastó construirle ni estudiarle, y así le conjuramos; y a poder de exorcismos se descubrieron dos medios renglones que iban en hábito de Pacuvios, y le lanzamos los obsoletos como los espíritus».
[78] En el manuscrito 108 de la Biblioteca de Menéndez Pelayo se recogen dos invectivas antigongorinas con referencias burlescas a los neotéricos: «y se gratulan neotericidades» (*PO,* núm. 834, v. 7); «estuprando neotéricos poetas» (*PO,* núm. 8, v. 14).

Pedro Díaz de Rivas en sus *Discursos apologéticos*[79], dentro de una selección de «Poetas excelentes, bien que obscuros» que aduce en defensa del estilo de Góngora.

Tras Marcial cita Quevedo una de las silvas (5, 3) de Estacio, poema funerario dedicado a su padre. Entre sus versos 148-58 se refiere la nómina de textos y autores explicados por el padre de Estacio en su escuela de Nápoles. Quevedo cita el verso 157, donde se menciona al griego Licofrón, dramaturgo y poeta nacido en Calcis (Eubea), que vivió entre los siglos IV y III a. C. Licofrón fue un poeta de minorías cultas y de oscuro lenguaje: mezclaba la lengua ática con voces de diversos dialectos, usaba arriesgadas creaciones léxicas por composición y, en general, sustituía la designación habitual de las cosas por términos literarios complejos y rebuscados. Por ello Quevedo lo usa como ejemplo análogo al estilo de Góngora y sus continuadores, caracterizado por nombrar la realidad mediante frecuentes tropos que sustituían su denominación recta[80]. Afirma Quevedo que Estacio, en la citada silva, califica la poesía de Licofrón como «*Carmina battiade latebrasque Licophronis atri* ('escondrijos del ennegrecido Licofrón')»[81]. El verso en cuestión (v. 157) mereció sin duda el interés de Quevedo, que lo subrayó en su ejemplar de las obras de Estacio[82]. Este verso da pie a Quevedo para enlazar una nueva cita de una preceptiva; en este caso, un lugar del *Arte poética* de Horacio (vv. 445-48)[83]. El pasaje le sirve a Quevedo para documentar más lo negativo de la oscuridad en el estilo. La referencia a la palabra *ater* ('negro') la volvemos a encontrar, en tono burlesco, en *La culta latiniparla*, cuando se propone a la dama culta el término *atros* como sustituto de *lutos*[84]:

> Que la palabra *ater* es condenada en el estilo de los poetas, consta de Horacio en la *Arte poética:*
>
> *Vir bonus et prudens versus reprehendit inertes,*
> *Culpabit duros incomptis allinet atrum.*
> *Transuerso calamo signum ambitiosa recidet*
> *Ornamenta, parum claris lucem dare coget*[85].

[79] Díaz de Rivas, *Discursos apologéticos,* pp. 57-58.

[80] Díaz de Rivas, *Discursos apologéticos,* pp. 57-58, utilizó este verso de Estacio cuando incluyó a Licofrón en la serie de «Poetas excelentes, bien que obscuros» que aducía en defensa del estilo culto, y donde también citaba a Cinna. Lo indicó ya Smith, 1987, p. 50.

[81] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 45.

[82] Lo indicaron Kallendrof, 2000, pp. 148, y 165.

[83] Este pasaje de Horacio también lo citó Fernández de Córdoba en su *Parecer acerca de las «Soledades»,* p. 144.

[84] Quevedo, *La culta latiniparla,* p. 457: «En los pésames ha de encadenarse la palabra "singultos" por "sollozos", "atros" por "lutos"».

[85] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 45.

Quevedo se refiere también a la obra más famosa de Licofrón, su extenso poema *Alejandra,* en el que un mensajero anuncia la profecía de Casandra sobre la caída de Troya y el destino de los griegos. Quevedo poseyó un ejemplar de esta obra[86]. La mención que hace de ella en la *Dedicatoria a Olivares* es una una cita de Demetrio (Falereo) donde se censuraba ese mismo poema como ejemplo de frialdad, una de las causas de la oscuridad en el estilo:

> No le perdonó esta reprehensión al poeta escuro en la *Alexandra* Falereo cuando dijo: «*Dictione iniqua. Aristoteles ait, frigidum quatuor modis fieri, scilicet: quando utimur peregrino, et obscuro vocabulo, ut Licofron, Xerxem, Pelorium hominem*» ('Condición reprobada. Aristóteles dice que la frialdad de cuatro maneras se escribe, conviene a saber: cuando usamos de vocablo peregrino y obscuro, como Licofrón hablando de Jerjes, hombre pelorio'). Súplese esto en Falereo del tercer libro de la *Retórica* de Aristóteles[87].

El final del pasaje muestra la familiaridad de Quevedo con estas cuestiones retóricas. En el texto griego de Demetrio hay una laguna que ya las traducciones latinas (*De elocutione,* 2, 116) enmendaron con un pasaje de Aristóteles (*Retórica,* 3, 3, 1405b-1406a), costumbre que sigue presidiendo las ediciones y traducciones modernas de Demetrio. Quevedo partió de una de esas traducciones latinas de Demetrio[88], y por ello afirma: «súplese esto en Falereo del tercer libro de la *Retórica* de Aristóteles»[89]. Demetrio trataba en ese pasaje del origen que Aristóteles señalaba para la frialdad del estilo, y que provenía de cuatro grandes causas:

1. De las voces oscuras.
2. De los epítetos.
3. De las palabras compuestas de forma extravagante, como suele suceder en los ditirambos
4. De algunas metáforas.

Demetrio ilustraba cada uno de estos motivos con un ejemplo; la laguna omite la primera causa de la frialdad, su ejemplo, y la segunda causa (los epítetos), pues el texto griego continúa tras la laguna con el ejemplo de un epíteto frío[90]. Este pasaje de la *Retóri-*

[86] Así lo indica López Grigera, 1998, p. 161, n. 125, donde añade más detalles sobre el poema *Alejandra.* Ver, sobre esta obra y su autor, Licofrón, *Alejandra,* ed. Mascialino, pp. 11-48, y Fernández Galiano, 1987, pp. 9-70.

[87] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 46.

[88] Ver Smith, 1987, p. 51, n. 77; Rivers, 1998, pp. 42-43, y nota arriba sobre Demetrio.

[89] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 46.

[90] Que, traducido, dice: «como Cuando Alcidamante habla de "sudor húmedo"» (sigo Demetrio, *Sobre el estilo,* ed. García López, p. 65).

ca de Aristóteles que se usaba para completar la laguna de Demetrio era conocido por Quevedo, que lo anotó en su ejemplar de la *Retórica* aristotélica[91]:

> Licofrón confundió y mezcló la oración en enigma, llamando a Xerxes pelorio, por decir igual a los montes [de *Pelorum:* 'monte al este de Sicilia'], y «cirossines» [de los ladrones Skiro y Sinnis], por decir: «*vir vastus*»[92].

Se perfila así la imagen de un Quevedo que anota en sus lecturas pasajes que utiliza para elaborar sus escritos. A lo largo de estas páginas se observarán más casos centrados en el ámbito de la poética, la retórica y el estilo literario[93].

Equilibrio y decoro de estilo

Autoridad destacada junto a Aristóteles y Demetrio es Petronio y su *Satiricon*. En su *Dedicatoria a Olivares,* Quevedo taracea dos citas de esta obra[94]: la primera censuraba el uso de voces en exceso bajas; la segunda, la expresión demasiado hinchada y compleja. El resultado es un equilibrio estilístico que proclama como ideal que «el arte es acomodar la locución al sujeto»[95]. Petronio —como Aristóteles, Horacio, Quintiliano y otros— rechazaba tanto las voces demasiado vulgares como la excesiva elevación del lenguaje por encima del asunto, defecto del que Quevedo acusa a los cultos.

[91] En general anotó bastante todo lo referente a las causas de la frialdad; ver al respecto López Grigera, 1998, pp. 163-64; en las notas a estas páginas López Grigera señala las dificultades que debió de sufrir Quevedo para traducir los ejemplos a través de la versión latina de Aristóteles que manejaba. Ver también Rivers, 1998, p. 46, n. 30, que contrasta el pasaje con el texto de la traducción latina de Demetrio seguida por Quevedo.

[92] López Grigera, 1998, p. 163; los corchetes son míos.

[93] En el caso de los preliminares literarios a la poesía de Francisco de la Torre, se observa cómo Quevedo utilizó sus anotaciones a la edición de Pacheco (*Versos de Fernando de Herrera*) para componer diversos pasajes donde censuraba al poeta sevillano, tal y como advirtiera Komanecky, 1975. Sobre estos aspectos ver Maldonado, 1975; López Grigera, 1998, pp. 161, n. 125, y 163; Cacho Casal, 1998 y 2001; Schwartz y Pérez Cuenca, 1999.

[94] *Satiricon,* 118 y 2.

[95] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 47. González de Salas, editor del *Parnaso,* comentó el pasaje de Petronio en términos parecidos a Quevedo en los *Commenta in T. Petroni Arbitri Satiricon,* pp. 304-305, que acompañan su edición de esta obra (ver Petronio en la bibliografía). Martinengo, 1967, pp. 161-62, y 2000, p. 217, analizó la interpretación quevediana de esta cita del *Satiricon.* Schwartz, 1987, pp. 53-54, señaló la presencia de estos lugares de Petronio en el *Discurso poético* de Juan de Jáuregui e indicó otras concordancias de las autoridades citadas por Quevedo.

La cita de Petronio nos introduce en otro aspecto destacado en este texto de Quevedo: la importancia del decoro de estilo[96]. La cuestión es uno de los pilares de buena parte de las discusiones sobre poética desarrolladas en la Europa del humanismo. Por lo que atañe a este texto de Quevedo, el tema se conecta con la recepción de Góngora: el problema tiene su origen en considerar o no elevado el asunto y género literario de sus poemas mayores y, en consecuencia, juzgar lo adecuado de su estilo a aquéllos[97].

Ya Pedro de Valencia había reprochado en su *Carta a Góngora en censura de sus poesías* la transgresión del decoro en varios lugares de las *Soledades;* aun partiendo de una positiva consideración del poema, consideraba que su elevado rango no admitía algunos tropos basados en realidades bajas:

> otras [lo metafórico] se funda en alusiones burlescas y que no convienen a este estilo alto y materias graves, como convenían a las antiguas *quae ludere solebas*[98].

> y no me diga que *la camuesa pierde el color amarillo en tomando el acero del cuchillo,* ni *por absolvelle escrúpulos al vaso* [...]; y siendo tan lindo y tan alto este poema de las *Soledades,* no sufro que se afee en nada ni se abata con estas gracias o burlas, que pertenescían más a las otras poesías que V. M. solía *ludere* en otra edad[99].

Pero junto a esas observaciones se adivina otra objeción aún mayor, expuesta luego con mayor rotundidad por Juan de Jáuregui y el propio Quevedo, que sostienen un juicio negativo del poeta cordobés. Así, Pedro de Valencia recomendaba altura y profundidad en los asuntos para no caer en una palabrería vana que, por mucho que lo intentase, no conseguiría elevarlos[100]:

[96] Aquí me centraré en su aplicación a las polémicas literarias sobre el estilo culto. Desde un punto de vista retórico, el decoro es un concepto más amplio y complejo que se estudia dentro de la virtud de lo *aptum;* ver la sistematización de Lausberg, 1966, §§ 1055-62.

[97] Señalo algunas opiniones de sus censores. Sobre estas cuestiones, ver Herrero García, 1930, pp. 278-82 y Roses, 1994, pp. 66-186, que estudia la recepción y polémicas gongorinas en torno a la *obscuritas.*

[98] Valencia, *Carta a Góngora,* p. 76.

[99] Valencia, *Carta a Góngora,* pp. 77-78.

[100] Sigue en este punto a Longino, *De sublimitate,* 7, 1. Este autor es una de sus principales influencias en la mencionada *Carta.* Cito el pasaje por la traducción castellana *Sobre lo sublime,* ed. García López, p. 157: «Tú debes saber, queridísimo, que, como en nuestra vida ordinaria, nada hay grande si el hecho de despreciarlo aporta grandeza; como las riquezas, los honores, las distinciones, las tiranías y todos los otros bienes, a los que va anejo un gran aparato teatral externo, no podrían parecer, al menos a los ojos de un hombre sensato, superiormente buenas, ya que el despreciarlos no es un bien mediocre —aquellos que pueden poseer tales cosas, pero por grandeza de ánimo las desdeñan, son en verdad objeto de una admiración mayor que los que las poseen—; por esta misma razón se ha de poner gran atención a los pasajes de estilo elevado en poesía y en prosa,

> Dionisio Longino dice que hay poetas que cuanto más se empinan y piensan que se inflaman con furor divino, no dicen furores ni grandezas, sino hinchazones levantadas con ventosedad y bulto de palabras vanas, que hacen lo contrario de lo que se pretende [...]. Largo y importuno sería referirlo todo; su principal regla es: que el pensamiento sea grande, que si no lo es, mientras más se quisiese engrandecer y extrañar con estruendo de palabras, más hinchada y ridícula sale la frialdad[101].

Ya desde el inicio de su *Antídoto*, Juan de Jáuregui reprocha a Góngora su intento de escribir versos elevados y heroicos, y lo hace con el sarcasmo y vehemencia de un enconado censor[102]. A juicio de Jáuregui, esa pretensión causa dos graves vicios en su poesía: de un lado, el inadecuado uso de voces bajas para un poema que se quiere elevado; estos son algunos ejemplos aducidos por Jáuregui:

> También es excelente aquello del vaquero gordo: «Un vaquero de aquellos montes, grueso»[103].
>
> Estos modos son muy viles, como cuando el vulgacho dice: «Hubo tanta dama, tanto caballero, mucha de la merienda»[104].
>
> Unos pensamientos o conceptos burlescos gasta V. M. en esta obra y en todas las suyas, indignísimos de poeta ilustre y merecedores de grande reprehensión, aunque a V. M. quizá le parezcan galantes[105].
>
> V. M. usa tan domésticos modos como los siguientes: «dobladuras de manteles, lino casero, dio coces, otra con ella, cojea el pensamiento»[106].

El segundo gran reproche de Jáuregui es que a asuntos cotidianos como los que a menudo trataba Góngora no les corres-

---

para que no vaya a ser que sean sólo aparentemente grandiosos, y a eso se añada una casual ornamentación, pero se muestren, al ser examinados con detenimiento como vacíos solamente, a los que sea más noble despreciar que admirar». Para las ideas literarias de Pedro de Valencia y su comentario de los poemas de Góngora, ver Gómez Canseco, 1993, pp. 249-60, quien aporta más detalles sobre la influencia de Longino.

[101] Valencia, *Carta a Góngora,* pp. 80-81.

[102] A lo largo del texto se observan varias coincidencias de sus ideas con las de Quevedo. Crosby, 1971, señaló que las relaciones entre Quevedo y Jáuregui parecían haber derivado de la amistad al declarado enfrentamiento en torno a 1627. Esta posterior enemistad se concretaría literariamente en las burlas de Quevedo hacia Jáuregui en *La Perinola* (1632), y los ataques de Jáuregui en *El retraído* (1634). Sobre estas cuestiones, ver también Jauralde, 1998, pp. 679-81, 694-95. Para las ideas literarias de Jáuregui, *Discurso poético,* ed. Romanos, pp. 27-53, Matas Caballero, 1990 y Rico García, 2001.

[103] Jáuregui, *Antídoto,* p. 100.

[104] Jáuregui, *Antídoto,* p. 101.

[105] Jáuregui, *Antídoto,* p. 119.

[106] Jáuregui, *Antídoto,* pp. 120-21.

pondía la elevación y complejidad de su estilo. Era, en último término, una posición común en las retóricas y poéticas, que, como se ha indicado al principio, distinguían entre la oscuridad verbal y la de los asuntos, y aceptaban esta última pues suponía conocimientos y erudición del autor:

> Bien podríamos no hablar de la obscuridad confusa y ciega de todas las *Soledades,* suponiéndola como cosa creída y vista de todos y tan conocida de el que más defiende a V. M. Pero caso es digno de ponderación que apenas hay período que nos descubra enteramente el intento de su autor. Aun si allí se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas, sería tolerable que dellas resultase la obscuridad; pero que diciendo puras frioneras, y hablando de gallos y gallinas, y de pan y manzanas, con otras semejantes raterías, sea tanta la maraña y la dureza de el decir, que las palabras solas de mi lenguaje castellano materno me confundan la inteligencia, ¡por Dios que es brava fuerza de escabrosidad y bronco estilo[107]!
>
> Algunas exageraciones usa V. M. tan disformes y desproporcionadas, que no se pueden comportar, como llamar a la cecina de macho «purpúreos hilos es de grana fina»[108].
>
> Para los juguetes no son menester tantos aparatos ni esta sosegada prudencia, sino un natural burlesco y estar de gorja[109].

Esta crítica a la expresión hinchada que oscurece contenidos sencillos puede rastrearse en preceptivas clásicas e hispanas, de donde extraigo el siguiente ejemplo:

> las afectaciones y demasías se deben evitar [...] y por ejemplo y gusto no es de pasar por alto lo del estudiante que dijo al ama: «servicio, ministrame acá esos materiales que el diente mordedor de la natura me supedita los ambulativos», para decir: 'ama, o criada, dadme acá ese brasero que tengo muy fríos los pies'[110].

Quevedo también censuró estos aspectos referentes al decoro de estilo en sus preliminares literarios a la poesía de fray Luis, y para ello volvió a manejar autoridades del campo de la retórica. Señalaré algunos ejemplos.

[107] Jáuregui, *Antídoto,* pp. 96-97.

[108] Jáuregui, *Antídoto,* p. 122. A esta objeción respondió Pedro Díaz de Rivas, *Discursos apologéticos,* p. 64, apelando al rango elevado del poema gongorino: «Pues las exageraciones de que usa, aunque fueran viciosas en la prosa o en poema humilde, son ornamento del sublime, hijos de espíritu verdaderamente poético, que llevado del calor suele siempre exagerar las materias que topa con grandes hipérboles».

[109] Jáuregui, *Antídoto,* p. 139.

[110] Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte,* cap. 2, pp. 73-74.

En el texto abajo citado, Quevedo extrae dos fragmentos de un pasaje más extenso donde Quintiliano[111] hablaba de la claridad del lenguaje, y afirmaba que debía huirse de las voces obscenas y bajas, pero que ello no debía llevar al extremo opuesto de evitar todas las palabras usuales y comunes aun siendo necesarias. Quintiliano ilustraba esta última parte de su afirmación con dos ejemplos de un orador que llamó «hierbas ibéricas» a la retama o hiniesta, y «peces endurecidos con la salmuera» a la salazón (*salsamenta*); en ambos casos, sus expresiones resultaron ridículas en su pretendida elevación. Este es el pasaje completo de Quintiliano:

> *Perspicuitas in verbis praecipuam habet proprietatem, sed proprietas ipsa non simpliciter accipitur. Primus enim intellectus est sua cuiusque rei apellatio, qua non semper utemur. Nam et obscena vitabimus et sordida et humilia. Sunt autem humilia infra dignitatem rerum aut ordinis. In quo vitio cavendo non mediocriter errare quidam solent, qui omnia quae sunt in usu, etiam si causae necessitas postulet, reformidant; ut ille qui in actione Hibericas herbas ne solo nequiquam intellegente dicebat, nisi inridens hanc vanitatem Cassius Seuerus spartum dicere eum velle indicasset. Nec video quare clarus orator duratos muria pisces nitidus esse credideret quam ipsum id quod vitabat*[112].

Mezclando interesadamente las dos vertientes de este pasaje, Quevedo ataca el uso de una voz muy querida de los cultos (y también del Quevedo burlesco): la sinécdoque *cuerno* en lugar de la voz *cabrito;* según Quevedo, al utilizar un tropo que eludía la designación recta del objeto, los cultos resultaron malsonantes en el sustituto literario y sus alusiones, y cayeron en el inadecuado uso de expresiones bajas y vulgares para un poema que se pretendía elevado[113]:

[111] Quintiliano, *Institutio oratoria,* 8, 2, 1-3.

[112] Quintiliano, *Institutio oratoria,* 8, 2, 1-3.

[113] *Cuerno* es voz bastante usada en los poemas mayores de Góngora, con diversos significados; ver Callejo y Pajares, 1985. Se censura aquí por ser sinécdoque ('parte por el todo') que, pretendiendo ser voz elevada y nueva frente a *cabrito,* se convierte en vulgar y de alusiones burlescas en relación con el matrimonio. En relación con los vv. 329-34 de la *Soledad primera,* donde un cabrito se niega a asistir a las bodas pues el matrimonio no recibe de buen grado sus cuernos, comentó Jáuregui en su *Antídoto,* p. 120: «Y el gamo, que no quería ir delante de los desposados por causa de los cuernitos que tenía [...] es bien puerca y torpe malicia» (p. 120); más detalles se ofrece en Góngora, *Soledades,* ed. Jammes, pp. 329-34, n. 334. Jáuregui también censuró en su *Antídoto,* p. 113, la extensa perífrasis de la *Soledad primera* (vv. 153-60) para referirse al macho cabrío y, concretamente, su verso 156: «breve de barba y duro no de cuerno». El inadecuado uso de expresiones bajas en las *Soledades* fue asimismo censurado por Pedro de Valencia en su *Carta a Góngora,* como ya he señalado. Para Martinengo, 1967, pp. 163-64, y 2000, p. 218, *cuerno* sugiere una defensa de las voces quevedianas poco pomposas en contraste con las gongorinas; ver lo apuntado al respecto por Schwartz, 1987, p. 55, n. 15.

> Hoy, señor, por no decir lo que sin asco ni escrúpulo es lícito, hay algunos que dicen lo que es torpe y abominable; Quintiliano lo enseña: «*Obscena vitabimus et sordida et humilia*». Y en el propio lib. 8, cap. 2, acusa a éstos que ni saben dejar ni escoger: «*Nec video quare clarus orator duratos muria pisces, nitidius esse crediderit, quam ipsum id quod vitabat*» ('Ni veo por qué el claro orador creyó era mejor decir «los peces con la muria», que lo mismo que quería decir'). Sea ejemplo si en España alguno, por excusar la voz *cabrito* —que es decente, y no es sucia ni vil ni deshonesta— dijese *cuerno,* que es todo esto junto con ignominia, y de mala composición de letras[114].

Las citas de Quintiliano se taracearon de la siguiente forma: la frase inicial («*Obscena vitabimus*...», *Institutio oratoria,* 8, 2, 1) reproduce sólo la parte donde Quintiliano afirmaba que debían evitarse las voces bajas y obscenas, a fin de ilustrarla luego con el citado ejemplo del *cabrito* y el *cuerno.* La segunda frase de Quintiliano («*Nec video*...», *Institutio oratoria,* 8, 2, 3) es el ejemplo que corresponde a la idea del rétor latino que completaba la anterior cita fragmentada: allí Quintiliano precisaba que huir de lo obsceno no debía llevar al extremo opuesto de sustituir una voz necesaria por una expresión más oscura en su pretendida elevación; justo lo que sucede con la perífrasis «*duratos muria peces*» ('peces endurecidos con la salmuera') en lugar de «*salsamenta*» ('pescado salado').

Otro pasaje de estos preliminares literarios que versa sobre el decoro de estilo es la censura que el poeta griego Antífanes hizo contra las perífrasis ridículas por ser excesivamente elevadas en relación con las sencillas realidades a las que se referían: uno de esos ejemplos nombra a la *olla* como «del torno purgamento labrado hecho de la tierra, cocido en ajeno techo de la madre»[115]; la perífrasis recuerda muchos pasajes de *La culta latiniparla,* y versos de los poemas donde Quevedo parodia el estilo culto. Quevedo parodia este estilo acumulando expresiones difíciles para referirse a una realidad trivial: el romance-latín «Yace cláusula de perlas» acumula metáforas y perífrasis oscuras y concluye: «Y después que el aprendiz de culto se ha dado por vencido y dicho que es la piedra filosofal, o el fénix, o la aurora, o el pelícano, o la carantamaula... ¡es un romance a la boca de una mujer en toda cultedad!»[116]. Sobre una estancia de Ruiz de Alarcón, dice Quevedo en su *Comento:* «Estos son versos retahíla, y quien los hizo con voces tan comunes, ¿por qué no dijo *púrpura,* siendo magnífica, y no

[114] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* pp. 54-55.
[115] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 49.
[116] Quevedo, *Libro de todas las cosas,* p. 439.

múrice de Tiro? Nótese con cuidado que todo lo que escribe o es humilde o enigma o barbarismo»[117].

Estos juicios de Quevedo en torno al decoro y su transgresión por los poetas cultos no sólo se encuentran en los preliminares a su edición de fray Luis. Ya se ha señalado una anotación de Quevedo a su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles, donde acusaba a Góngora y Paravicino de disimular con la oscuridad del estilo su pobreza de contenidos. En conclusión, este aspecto vuelve a mostrar cómo Quevedo maneja argumentos y autoridades acordes con las discusiones que se desarrollaban en su tiempo, que en buena medida se centraban en cuestiones de poética y retórica.

En la parte final de estas reflexiones sobre el equilibrio y la adecuación del estilo al asunto, Quevedo lanza el ataque más directo a los cultos y su lenguaje. El pasaje abajo citado acumula expresiones que hacen referencia a la frecuencia de *verba peregrina*, en especial latinismos: *charlatanes de mezclas, taracea, prosa espuria y voces advenedizas y desconocidas, hipócritas de nominativos.* Una vez más, su opinión se verá avalada por el posterior acopio de autoridades: Aristófanes, Epicteto y Quintiliano:

> Ni sé qué codicia o qué gloria mueve a los charlatanes de mezclas y a los que escriben taracea de razonar prosa espuria y voces advenedizas y desconocidas, de tal suerte que una cláusula no se entiende con la otra. No tiene mucha edad este delirio, que pocos años ha que algunos hipócritas de nominativos empezaron a salpicar de latines nuestra habla que, gastando de su caudal, enriqueció a Europa con tan esclarecidos escritores en prosa y en versos. Y hoy duran de aquel tiempo muchos que sirven de antídoto con sus obras a la edad, preservándola de la inundación de jerigonzas; y otros que hoy florecen con admiración de las naciones[118].

Hipérbaton, synapheia y compositio fonética

La parte final de esta dedicatoria, centrada en muy precisas cuestiones de estilo, vuelve a mostrar un aspecto importante en estos preliminares literarios: que la exposición de Quevedo se desarrolla en un terreno bastante concreto dentro de los parámetros de la *elocutio.* Uno de estos aspectos, común a las censuras contra el estilo culto, es el del hipérbaton:

> En estas cosas se debe imitar a los poetas, no en los achaques que no pudieron excusar por la ley del ritmo: como las transposiciones latinas

[117] Quevedo, *Comento,* p. 400. Más detalles sobre estos aspectos en Arellano, 1984, pp. 237-42; Azaustre, 1999.

[118] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 48.

que introdujo la posición de vocales mudas y líquidas; no el estudio, sino las breves o largas[119].

Quevedo nombra el fenómeno rítmico como *transposición*, traducción habitual del término latino *transmutatio*. Esta *figura per ordinem* consiste en el cambio de lugar de un elemento dentro del discurso, y conoce dos posibilidades: por un lado, la transposición en contacto o anástrofe, que es una inversión del orden sintáctico (habitualmente antepone el adyacente al núcleo de un sintagma); por otro lado, la transposición a distancia o hipérbaton, que se produce por la separación de dos voces al intercalarse otras entre ellas. Ambas transposiciones son frecuentes en la poesía latina, como señala el pasaje de Quevedo. En latín, el *numerus* regulariza la sucesión de largas y breves partiendo de unidades denominadas pies. Esa regularidad es mucho más estricta en la poesía, que somete sus versos a una disposición rígida de pies llamada metro. Aun disponiendo de licencias métricas, ello exigía al poeta latino ajustar el orden de los vocablos a la preceptiva sucesión de largas y breves. Por eso Quevedo disculpa las transposiciones en los poetas latinos debido a la configuración rítmica y cuantitativa del latín[120]; pero en las lenguas romances cree que sólo se justifica cuando se usa por imperativo de las leyes del ritmo («los achaques que no pudieron excusar por la ley del ritmo»), pero nunca si —como acusa a los cultos— se abusa de ellos por un prurito de elegancia y elevación en el lenguaje, o como una socorrida licencia métrica que excusa el trabajo en la construcción, medida y rima del verso.

Al ocuparse del hipérbaton Quevedo aborda de nuevo un punto de frecuente interés en las preceptivas y en las discusiones literarias sobre el estilo[121]. Como sucede en todas estas cuestiones de técnica poética, las opiniones sobre el hipérbaton distan de ser uniformes. Ya Fernando de Herrera, poeta de estilo bastante ornamentado, fue dado a su uso. En sus *Anotaciones* a la poesía de Garcilaso, su opinión oscila entre la censura de un brusco hipérbaton que perturba la comprensión, y la alabanza de un uso más moderado que embellece el estilo[122]. Es, por otra parte, la posición

[119] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares*, p. 51.

[120] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares*, p. 51. Sobre estas exigencias de la métrica a los poetas dice Quintiliano, *Instituto oratoria*, 10, 1, 29: «*quod alligata ad certam pedum necessitatem non semper uti propiis possit, sed depulsa recta via, necessario ad eloquendi quaedam deverticula confugiat, nec mutare [que] modo verba, sed extendere, corripere, convertere, dividere cogatur*».

[121] Roses, 1994, pp. 168-78, estudia estas discusiones en torno a la recepción de las *Soledades*. Aunque censura su abuso, Quevedo utiliza el hipérbaton en su poesía: Pozuelo, 1979, pp. 319-35, lo estudió en su poesía amorosa y Rey, 1995, pp. 189-93, en la moral; ver también Rivers, 2001. Lapesa, 1977, lo analizó en fray Luis, poeta editado por Quevedo.

[122] Ver además los comentarios en Herrera, *Anotaciones*, ed. Pepe y Reyes, p. 75.

habitual en la preceptiva aristotélica y horaciana, que suele recomendar equilibrio y moderación en los diferentes recursos del *ornatus:*

> [soneto 7, vv. 9-11] Porque esta oración está confusa, se debe entender así: 'yo, como vano, había jurado a poder y consentimiento mío no meterme más en otro semejante peligro'. La oscuridad deste lugar nació del hipérbaton, no dudoso vicio de la sintaxis, que implica y perturba el sentido de la oración. Es el hipérbaton *distracción* o *trasgresión* en la lengua latina, y en la nuestra, si le puede caber este nombre, *traspasamiento,* porque la oración se distrae y aparta y traspasa cuando van las palabras después del seguimiento y curso de otras palabras. Quiere Hermógenes en el *Libro 1, De las formas de la oración,* que se cause el hipérbaton en dos maneras: por paréntesis, que es interposición, y por hipértesis, que es dilación, la cual se llama propriamente trasgresión o traspasamiento[123].

> [elegía 1, v. 73] Solía decir Juan de Malara que era este duro modo de hablar por estar entrepuesto entre el ayuntado y el sustantivo el *cristal* [...]. Mas aunque siempre tuve su opinión por cierta regla por su mucha erudición y doctrina, no la seguí en esta parte por parecerme que desta suerte, se hacía la oración más figurada y hermosa[124].

Centrándonos en la discusión sobre Góngora y su estilo, el hipérbaton excesivo era un vicio de dicción que ya Pedro de Valencia censuró en su *Carta a Góngora:*

> También, por estrañar y hacer más levantado el estilo, usa trasponer los vocablos a lugares que no sufre la frasis de la lengua castellana[125].

Con más detalle lo criticó Jáuregui en el *Antídoto*[126] y el *Discurso poético*[127]. Lope lo censura en la *Respuesta a un papel sobre la nueva poesía* (texto incluido en *La Filomena*):

> Todo el fundamento deste edificio es el trasponer, y lo que le hace más duro es el apartar tanto los adjuntos de los sustantivos, donde es imposible el paréntesis, que lo que en todos causa dificultad la sentencia, aquí la lengua[128].

> ésta es la más culpada en este nuevo género de poesía, la cual no hay poeta que no la haya usado; pero no familiarmente, ni asiéndose todos los versos unos a otros en ella, con que le sucede la fealdad y escuridad que decimos, si bien es más fácil manera de componer, pues pasa el

[123] Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* pp. 330-31.
[124] Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* pp. 581-82.
[125] Valencia, *Carta a Góngora,* p. 76.
[126] Jáuregui, *Antídoto,* p. 98.
[127] Jáuregui, *Discurso poético,* pp. 19-82.
[128] Vega, *Respuesta a un papel,* p. 880.

consonante y aun la razón donde quiere el dueño, por falta de trabajo para ablandarla y seguirla con lisura y facilidad[129].

Cascales lo califica de «ambagioso hipérbato» en sus *Cartas filológicas*[130]. Como Quevedo, también Cascales diferencia entre su uso en latín y en las lenguas romances:

La solución de este argumento me parece fácil, porque la lengua latina tiene su dialecto y proprio lenguaje, y la castellana el suyo, donde no convienen [las transposiciones][131].

Lógicamente, los defensores de Góngora y el estilo culto se inclinarán a defender el uso del hipérbaton, muy frecuente en los poemas de esa estética. Aducen para ello su presencia en autores ilustres y su capacidad ornamental. Sus únicos reparos se dirigen a moderar su frecuencia:

También las transposiciones, cuyo uso frecuente le oponen a nuestro poeta, son muy jocundas y deleitosas y virtudes de la oración [...]. Estos hipérbatos o transposiciones se cometen cuando se trueca en la oración la contextura ordinaria de las dicciones. De ellas usó Garcilaso muchas veces [...]. Estos truecos de dicciones no son violentos a la lengua española, sino muy naturales; y si lo son, culparse debe Garcilaso. Puédelos admitir como la latina, cuyos poetas apenas componen verso sin usar transposiciones, así por ocasión del metro, como porque causan gravedad, venustidad y bizarría[132].

El hiperbatón con todas sus especies (sea tropo o figura, que en duda lo pone Quintiliano y importa poco) sirve sin duda grandemente al ornato, turbando el orden de las palabras con anteposiciones y postposiciones, que realzan el hablar y le hacen numeroso, y nada vulgar; respecto de lo cual le alaba mucho el referido autor. Pero no ha de ser todo hiperbatón, que será menester meter la manga un intérprete, que a los oyentes y letores declare el sentido de lo que queremos decir [...] y así a mi juicio debe V. M. moderarse en él[133].

Los modos referidos [anteposiciones, interposiciones, postposiciones] proprios han sido y son de los poetas griegos y latinos, de los toscanos y españoles, de aquellos por necesidad, déstos por gala; por tales los han frequentado el Chiabrera, el Tasso, Monseñor de la Casa, el Guarini, el Marino y otros. Véanse sus rimas sembradas dellos; pues ¿qué tiene nuestra lengua, es tejida en menos cuenta que las demás, para que sea incapaz del ornato que reciben ellas? ¿Es alabanza de algún idioma

[129] Vega, *Respuesta a un papel*, pp. 881-82.
[130] Cascales, *Cartas filológicas*, 1, 8, pp. 142, 160 y 162. Más censuras recoge Herrero García, 1930, pp. 308-16.
[131] Cascales, *Cartas filológicas*, 1, 8, p. 178.
[132] Díaz de Rivas, *Discursos apologéticos*, pp. 48-49.
[133] Fernández de Córdoba, *Parecer*, p. 141.

venderse por estrecho de tragaderas? No pienso yo tal, ni tal está escrito en buenos autores. Garcilaso usó destos modos muy a tiempo en otros lugares, que los que trae V. M. y en todos parece igualmente bizarro. Herrera los usó asimesmo, y los usará nuestro autor de las *Soledades*[134].

Pues si el obscurecerse y usar de transmutaciones es tan ordinario, y se alaba en los poetas latinos, ¿por qué en los españoles se ha de reprender, y más en quien los usa con tanto donaire y suavidad? Y si allí fue lícito, ¿qué delitos ha cometido nuestra lengua, para no gozar de las exenciones y privilegios de la latina? Pues si la disparidad está en que no hace tan buena consonancia al oído, muchos la aprueban, aunque la reprueban muchos; y no habiendo otra razón que el gusto de cada uno, no debe reducirse a disputa, pues de gustos no la ha de haber, sino que cada uno siga lo que más bien le parezca[135].

Necesidad rítmica, capacidad ornamental y antecedentes latinos y romances son los argumentos que, a favor y en contra, se manejan en estas disputas literarias, donde las preceptivas retóricas y poéticas tienen un peso considerable; Quevedo se integra en este contexto abordando los puntos centrales de la discusión que, claro está, orienta a favor de su causa: obsérvese por ejemplo cómo Quevedo concebía el hipérbaton como un recurso fundamentalmente rítmico, y discutía su necesidad y pertinencia rítmica en castellano; mientras, los defensores del estilo culto afirmaban que en latín no sólo se usaba por razones de ritmo, sino también por la indudable belleza que aportaba al estilo; añadían así una vertiente ornamental al recurso, que reforzaba su conveniencia en los poetas romances.

Otro procedimiento rítmico del que se ocupa Quevedo es «el partir las voces»[136]:

En los griegos, por ser las voces de muchas vocales, hubo otra necesidad más frecuente que las transposiciones latinas para medir los versos, y fue el partir las voces en el principio de uno y en el fin del otro. Pindarus *Olimpia I:*

ἀνήρ τις ἔλπεταί τι λαθέ-
μεν ἔρδων ἁμαρτάνει

Vir aliquis desiderat quippiam latere faciens fallitur.

[134] Fernández de Córdoba, *Examen del Antídoto,* pp. 466-67.
[135] Villar, *Carta de don Francisco del Villar,* p. 172.
[136] Los versos abajo citados se encuentran en la tercera estrofa de la olímpica 1 del poeta griego Píndaro. Quevedo intentó imitar el esquema de la oda pindárica en el elogio al duque de Lerma; así lo indica González de Salas en la disertación que precede al poema (Blecua, 1969, pp. 98-99). Quevedo poseyó un ejemplar de la obra de Píndaro, que firmó y anotó: *Pindari Poetae vetustissimi...* (ver la bibliografía); ver Maldonado, 1975, p. 407, n. 6, y López Grigera, 1998, 24, n. 40.

En español se escribiría así:

> Si algún varón desea
> que alguna cosa que hizo no se se-
> pa, engáñase sin duda[137].

El texto de Píndaro muestra un caso de sinafía (*synapheia*): es un fenómeno métrico frecuente en la estrofa coral pindárica, que se organizaba en unidades rítmicas o *cola*, y donde el principio y final del elemento rítmico no tenían por qué coincidir con el final de la palabra. No se trata de una división real de la palabra, sino de un recurso gráfico que permite marcar en la estrofa los constituyentes rítmicos del *colon*. Esas divisiones gráficas —que no aparecen en ediciones actuales— sí se daban en las del siglo XVI[138]. El recurso se da también en la poesía latina, y el propio Quevedo citará más adelante ejemplos de Horacio[139]. En la métrica romance se estudia dentro del encabalgamiento léxico. Quevedo añade a los ejemplos de Píndaro y Horacio otros de Aldana y fray Luis, y concluye con una frase sobre estos poetas castellanos que sintetiza su opinión sobre estos recursos en la poesía romance: «Es de advertir que esto no lo hicieron por elegante ni agradable; hiciéronlo por la fuerza del consonante, que era *vana*, y no *mente*»[140]. En relación con esta observación puede añadirse que buena parte de las anotaciones de Quevedo a su ejemplar de los *Versos* de Fernando de Herrera censuran síncopas y apócopes de voces, como *vo* en lugar de *voy* y *do* en lugar de *donde*. Quevedo argumenta que no son reflejo de la cuidada armonía fónica del verso de Herrera (como opinaban Rioja y otros defensores suyos), sino una socorrida licencia que permitía al poeta ajustarse fácilmente a su medida.

A fin de mostrar que no es necesario llegar a tales extremos para cuidar la forma del verso, Quevedo exhibe su ejemplar de otra preceptiva, la hoy extractada *Arte de trovar* de Enrique de Villena; para Quevedo, sus reglas enseñan el cuidado que en aquel tiempo se ponía en la configuración fónica del verso o *compositio* fonética[141]:

[137] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares*, pp. 51-52.

[138] Agradezco al profesor Juan José Moralejo su preciso asesoramiento en estas cuestiones.

[139] Senabre, 1998b, p. 122, n. 7, señala otros casos en Horacio y Catulo. Rivers, 2001, analiza este pasaje y la condena quevediana del encabalgamiento léxico y el hipérbaton.

[140] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares*, p. 54.

[141] Ésta es una de las dimensiones de la *iunctura*, categoría retórica del estilo que estudia la cuidada construcción de los elementos próximos entre sí, tanto palabras como sílabas o sonidos, y que intenta evitar el encuentro desagradable de sonidos o cacofonía. El extracto hoy conservado del *Arte de trovar* de Villena muestra que se detenía en tales aspectos, al ser claves en la esmerada concepción de la poesía heredada de los trovadores provenzales; estos son algunos pasajes

> Excelentísimo señor, en mi poder tengo un libro grande del infante don Enrique de Villena: manuscrito digno de grande estimación; infante a quien la ignorancia popular ha vuelto el túmulo de piedra que tiene su cuerpo en San Francisco desta corte, en redoma. Entre otras obras suyas de grande utilidad y elegancia hay una de la *Gaya ciencia,* que es la arte de escribir versos; doctrina y trabajo digno de admiración, por ver con cuánto cuidado en aquel tiempo se estudiaba la lengua castellana, y el rigor y diligencia con que se pulían las palabras y se facilitaba la pronunciación cuando, por mal acompañadas, vocales sonaban ásperas o eran equívocas o dejativas a la lengua o al número, añadiendo y quitando letras[142].

Aunque no con la extensión y el detalle de una preceptiva, Quevedo menciona en el anterior pasaje algunos de los vicios que las retóricas enumeraban al tratar de la *compositio* fonética. Aquí la retórica clásica censuraba la *structura aspera* o encuentro de consonantes como las sibilantes *s x,* la vibrante *r* o la *f:* Quevedo alude a ella cuando afirma que «por mal acompañadas, vocales sonaban ásperas o eran equívocas o dejativas»[143].

Claridad y evidentia

La *Dedicatoria a Olivares* se cierra con una ponderación de la claridad como virtud destacada en los versos de fray Luis, que sobresalen así frente a los excesos cultos que critica Quevedo; nuevos ejemplos literarios de figuras que otorgan claridad al discurso (*permissio, reticentia, onomatopeya, descriptio, repetitio*) nos mantienen en el ámbito retórico[144]. Quevedo se detiene de forma

---

sobre el sonido de las letras: «La sexta del son de cada una, por la conjunción de unas con otras. La setena cómo se muda el son de una, en son de otras. Y se puede poner una por otra en ciertos lugares. La ochava cómo se ponen algunas letras, y no se pronuncian, aunque no se ponen. La novena en el escribir, según las reglas de los trovadores antiguos cómo se deben situar» (*Arte de trovar,* pp. 65-66). De especial interés en relación con la cita de Quevedo es el apartado noveno del *Arte de trovar,* que estudia cómo se deben combinar los sonidos y qué secuencias deben evitarse por malsonantes: «Situaron en tal manera las letras que hiciesen buena eufonía siquiere placible son, y se desviaron de aquella posición de letras, que hacía son desapacible» (*Arte de trovar,* p. 85). Fray Luis es otro buen ejemplo de esmero en el ritmo de la oración, las palabras y los fonemas; ver *De los nombres de Cristo,* «Dedicatoria al libro III», p. 497, y Senabre, 1998a.

[142] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 54.

[143] Sobre la estructura áspera ver Quintiliano, *Institutio oratoria,* 9, 4, 37-39; también se vedaba el hiato o encuentro de dos vocales pertenecientes a palabras seguidas (Cicerón, *Orator,* 44, 150; Quintiliano, *Institutio oratoria,* 9, 4, 33). Asimismo se advertía sobre lo inconveniente de repetir una misma consonante en palabras seguidas, o sobre series de fonemas de difícil pronunciación. El *Orator* de Cicerón (44, 149-48, 162) y la *Institutio oratoria* de Quintiliano (9, 4) estudian por extenso estas cuestiones, que también aborda Lausberg, 1966, §§ 954-76.

[144] Para su explicación ver Martinengo, 1967, pp. 164-65; Smith, 1987, p. 49.

especial en la tercera de las formas de lograr la claridad, que es la evidencia:

> Encarécela con tales palabras Antonio Lullio, lib. 6, *De oratione,* cap. 2: «*Ac de claritate quidem principio dicendum videtur: quae prima semper et maxima virtus existimata est orationis. Hanc alii puritate et castimonia quadam dictionis assequntur, alii explanatione seu distinctione et elegantia; alii demum evidentia, et subiectione eorum ob oculos quae dicuntur*» ('Lo primero diremos de la claridad, que siempre es la primera y la mayor virtud de la oración. Ésta, unos la alcanzan con cierta pureza y castidad de las dicciones; otros con la explicación, distinción y elegancia; otros, finalmente, con la evidencia, y poniendo delante de los ojos lo que dicen')[145].

Como indica el pasaje, Quevedo se apoya en la autoridad de Antonio Lulio[146], destacado representante de la influencia de Hermógenes y de la retórica bizantina, donde estos aspectos se trataban en detalle[147]. La *evidentia* es una forma del estilo que interesó a Quevedo, quien anotó en su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles algunos pasajes referidos a ella[148]; en estos pasajes, Aristóteles citaba diversos ejemplos de esta facultad de estilo en Homero (muchos de ellos eran descripciones de lanzamientos y heridas de

[145] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 55.

[146] La obra de Lulio a la que pertenece la cita de Quevedo es *De oratione libri VII.* Sancho Royo, ha editado *Sobre el decoro de la poética* (libro 7, capítulo 5 de *De oratione libri VII*) y *Sobre el estilo. Libro VI del «Sobre el discurso»* de Antonio Lulio. Más detalles sobre este tratadista ofrecen Artaza, 1989, pp. 139-40; López Grigera, 1994, pp. 71, 78-81 y Lulio, *Sobre el estilo,* ed. Sancho Royo, pp. 8-43.

[147] En el libro 6 de su *De oratione libri VII,* Antonio Lulio se ocupa del estilo. Intenta Lulio enriquecer la clásica división en tres estilos con los siete tipos propuestos por Hermógenes: «*Ab Hermogene, quem nobis animus est quoad poterimus sequi, septem proposita sunt quasi exemplaria haec orationum:* σαφηνεια, μεγεθος, καλλος, γοργοτης, ηθος, αληθεια, δεινοτης. *Latine dixeris claritatem, amplitudinem, pulchritudinem, torvitatem, seu contentionem (alii dicunt celeritatem), mores, veritatem, gravitatem, seu (ut videtur Hermogeni) decorum*» (*De oratione,* 6, 1, 7). La cita de Quevedo es de un pasaje posterior (*De oratione,* 6, 2, 2) dedicado al primero de esos estilos, la claridad, y a las tres formas de conseguirlo. La *evidentia* ('poner los hechos ante los ojos') era la tercera forma de conseguir la claridad de estilo; Antonio Lulio la estudió con detalle siguiendo sobre todo a Cicerón y Quintiliano: «Εναργεια, *quam Cicero evidentiam interpretatur, perspicuitas quaedam est orationis quae facit ut ea quae narrantur non intelligi modo sed pene etiam cerni oculis videantur*» (*De oratione,* 6, 4, 1). Ver además Lulio, *Sobre el estilo,* ed. Sancho Royo, 1997, p. 103, n. 122. También la analizaron detenidamente Demetrio, *Sobre el estilo,* 4, 209-21, y Erasmo, *De copia,* fols. 61v-66v. Vega Ramos, 1992, pp. 285-343, desarrolla una sistematización de los recursos de *evidentia* y los documenta en diversos autores. Lulio, *Sobre el estilo,* ed. Sancho Royo, pp. 18-40, estudia la organización y contenidos del libro 6 de la retórica de Lulio.

[148] *Retórica,* 3, 11, 1411b25 y 3, 11, 1411b31-32.

flecha o lanza)[149], Virgilio y Estacio[150]; Quevedo anotó lo siguiente:

> Representación es poner delante de los ojos de tal manera las cosas, que se vea lo que se oye[151].
>
> Homero: pasar lo animado a lo inanimado, da fuerza a la representación, en que fue singular y frecuente Homero. Virgilio lo hizo con felicidad: «*Pontem indignatus Araxes*» //«*ferrum armare veneno*»; Stacio. «*Quercus erat tenerae iamdudum oblita iuventae*». Esto aciertan los poetas por la proporción de la translación[152].

Esta parte de la *Dedicatoria a Olivares* continúa con la cita y traducción de diversos ejemplos de recursos y figuras que pueden lograr la *evidentia.* Todos ellos proceden de la *Eneida,* y ya habían sido utilizados por varios tratados de retórica, en especial por Demetrio[153]. Una de las primeras citas de Quevedo (*Eneida,* 1, 135: «*Quos ego [...] Sed motos praestat*»; «A quien yo [...] Mas conviene por ahora») era ejemplo común en la retórica clásica, que citaron Cicerón[154] y Quintiliano[155]. Este verso de la *Eneida* encierra una *reticentia* o corte brusco de una expresión ya comenzada; su finalidad es la manifestación viva de un afecto: la ira de Neptuno, que está reprendiendo a los vientos por la tempestad que levantaron en el mar y que acosa a las naves de Eneas; ya inicada la reprensión, Neptuno se detiene dejando para más adelante el escarmiento, pues importa primero detener el oleaje: «*Quos ego [...] sed motos praestat componere fluctus*». En la segunda cita (*Eneida,* 11, 823: «*Hactenus Acca soror potui*») se pondera la capacidad del deíctico para poner los hechos delante de los ojos, rasgo que ya apuntaba Antonio Lulio[156].

La tercera cita (*Eneida,* 6, 359: «*Madida cum veste gravatum*»; «Cargado con mojada vestidura») hace referencia a otra de las formas para lograr la *evidentia:* la descripción pormenorizada («la menudencia», dirá Quevedo), muy gráfica en los casos en los que se representaba el movimiento[157]. Quevedo comenta sobre el ante-

[149] En concreto, *Odisea,* 11, 598; *Ilíada,* 13, 587; 4, 126; 11, 574; 15, 542.

[150] Virgilio, *Eneida,* 8, 728; 9, 773 y Estacio, *Tebaida,* 2, 707, respectivamente.

[151] López Grigera, 1998, p. 166.

[152] López Grigera, 1998, p. 167.

[153] Las citas que comento a continuación se hallan en la *Dedicatoria a Olivares,* pp. 55-56. Ver sobre ellas las apreciaciones de Smith, 1987, p. 49, y Martinengo, 2000, pp. 219-20.

[154] Cicerón, *De oratore,* 3, 203.

[155] Quintiliano, *Institutio oratoria,* 9, 2, 54.

[156] Lulio, *De oratione,* 6, 4, 5: «Pronomina vero demonstrativa rem ostendunt oculis».

[157] Ver Demetrio, *De elocutione,* 4, 209-10 y 4, 217, y Lausberg, 1966, § 810 y ss.

rior verso de la *Eneida:* «Y por representar delante de los ojos lo que decía, no excusó la menudencia en Palinuro»[158]. Este comentario se extiende a otro lugar de la *Eneida* (*Eneida,* 4, 690: «*Ter sese attollens cubitoque innixa levavit: / Ter revoluta toro est*»; «Tres veces afirmándose en el codo, / procuró levantarse») donde el detalle de afirmarse tres veces en el codo insiste en la descripción minuciosa; a este rasgo Quevedo añade otro en su comentario: «Y el repetir *sese (a sí, a sí)* es poner delante de los ojos las acciones»[159]; en efecto, tratadistas como Demetrio consideraban que la repetición hacía más vivos los contenidos[160].

La descripción pormenorizada como cauce de la *evidentia* interesó bastante a Quevedo, que anotó su ejemplar del poema épico *Eracleide* de Gabriele Zinano en varios lugares que presentaban descripciones; una de ellas (a la que anotó *Cavallo*) describía vivamente el movimiento de este animal[161]. En la sección «Del estilo» del *Job*[162], Quevedo alabó la elocución de estos libros bíblicos. Su juicio literario se apoya en otra preceptiva: *De eloquentia sacra et humana parallela libri XVI,* del jesuita Nicolas Caussin. Quevedo cita un pasaje donde se destacaba la *evidentia* en las descripciones de los libros de Job y, en concreto, la del caballo (*Job,* 39, 19-25), que aventajaba a otras de la *Eneida* de Virgilio y la *Pharsalia* de Lucano[163]. El caballo y el cabalgar eran tradicionales ejemplos de *evidentia:* Demetrio[164] señala la minuciosa descripción de la carrera de caballos en honor de Patroclo (*Ilíada,* 23, 363-81) como ejemplo de ella.

[158] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 56.

[159] Quevedo, *Dedicatoria a Olivares,* p. 56.

[160] Demetrio, *Sobre el estilo,* 4, 211-15. Martinengo, 2000, p. 220, también comentó la mímesis de la realidad en este pasaje.

[161] Ver Gendreau, 1975, pp. 314 y 316.

[162] Quevedo, *La constancia y paciencia,* pp. 1484-86.

[163] Quevedo, *La constancia y paciencia,* pp. 1484-1485: «El doctísimo y eruditísimo padre Nicolao Caussino, de la compañía de Jesús, en su libro, cuyo título es *De eloquentia sacra et humana* [...], en el libro XV, *De forma sacrae eloquentiae,* p. 935, dice: "*At Jobus ille vir non minus patientis animi, quam praestantis ingenii, qua orationis assurgit gravitate, quod floribus luxuriat, quod vegetis et illuminatis rhetorum coloribus accenditur? Videas apud eum descriptiones omni expolitione distinctas, et ita vividas, ut rem magis videre, quam audire te credas. Sume tibi ex tanto numero equum bellicosum, et vide quam audaci genio a viro sancto expressus est*"». Quevedo se centra luego en el análisis que el jesuita hace de la descripción del caballo, y ensaya su propia traducción castellana del pasaje, que concluye ponderando los efectos de tan evidente estilo. Ver Quevedo, *La constancia y paciencia,* p. 1485: «Esta locución se pierde de vista a los griegos y latinos: sus frases caben en los labios y la garganta; la de Job no cabe en el pecho». Sobre las implicaciones estilísticas de este pasaje del *Job* ver Chiappini, 1988, pp. 178-90 y Martinengo, 2000, pp. 218-24. Recuérdese, además, que Quevedo poseyó libros sobre el arte de la caballería y el caballo (Maldonado, 1975, pp. 416 y 424-25, núms. 99 y 111).

[164] Demetrio, *Sobre el estilo,* 4, 210.

Tras estas cuestiones, en buena medida referidas a la poética y la retórica, una canónica *peroratio* combina la *captatio benevolentiae* dirigida al Conde-Duque con la presentación de las partes (*divisio*) del poemario de fray Luis de León. Quevedo concluye así unos preliminares literarios que se sostienen sobre dos aspectos fundamentales: en primer lugar, que la poesía de fray Luis constituye un ejemplo contrario a los excesos de Góngora y sus seguidores, y que su edición tiene como finalidad no tanto la mayor gloria del agustino como el ataque a los cultos a través de los versos de fray Luis. En segundo lugar, que las críticas de Quevedo a este estilo culto se desarrollan en un terreno concreto determinado por la dimensión retórica de la *elocutio.* Quevedo censura la ruptura del decoro en el estilo de los cultos; a su juicio, esta ruptura se produce por el inadecuado uso de algunas expresiones bajas y, sobre todo, por la excesiva elevación del lenguaje para designar realidades corrientes, aspecto que ejemplifica Quevedo con diversas perífrasis y otros tropos semejantes, según él, a los usados por Góngora y sus continuadores; asimismo censura el abuso del hipérbaton cuando su presencia viene determinada por el afán de elevar la expresión y de facilitar en exceso el trabajo en la construcción del verso; recomienda, por contra, diversas figuras para lograr la claridad y *evidentia.* Las opiniones de Quevedo sobre estas cuestiones se acompañan de un buen número de citas de autoridades, muchas de ellas pertenecientes a tratados de retórica y poética.

Es difícil precisar si estas referencias y citas son suficientes para calificar a Quevedo de erudito en cuestiones de poética y retórica. Como se dijo al principio, depende ya del propio concepto que se tenga de erudición, de su nivel de exigencia, medida y valoración a lo largo de los tiempos.

Quevedo cita a veces pasajes de preceptivas muy conocidos en estas discusiones sobre el estilo; los taracea a menudo en defensa de sus opiniones, mezclando (y subordinando en ocasiones) el rigor que debe guiar al preceptista con la argumentación propia del polemista interesado[165]. Pero también es cierto que estas cuestiones de poética y retórica merecieron su atención: Quevedo leyó libros y tratados sobre estas disciplinas, y se detuvo a anotar pasajes sobre los que desarrolló sus juicios literarios.

No sé si esta actitud basta para calificarlo de experto. Probablemente no en comparación con muchas de las fuentes clásicas que cita, o en la medida que alcanzaron autores como el Brocense, Antonio Lulio o fray Luis de Granada, en cuyas preceptivas y tratados estas cuestiones se estudiaban con más detalle. Pero sí creo que su intento sitúa a Quevedo (como a Herrera, a quien censuró en estos temas de estilo) dentro de un grupo de escritores

[165] Ver lo apuntado por Smith, 1987, pp. 52-53.

muy versados en estas materias. Al fin y al cabo, lo poco o mucho que sobre ellas supiera fue más que suficiente para auxiliarle en su destacada obra. Tal vez no pueda existir mayor honor para la preceptiva literaria.

Bibliografía

Andreini da Pistoia, F., *Le Bravure del capitano Spavento: divise in molti ragionamenti in forma di dialogo,* Venetia, Giacomo Antonio Somasco, 1609.

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

Aristóteles, *Poética,* ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

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

Artaza, E., *El Ars narrandi en el siglo XVI español. Teoría y práctica,* Bilbao, Universidad de Deusto, 1989.

Azaustre Galiana, A., «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 23-58.

Cacho Casal, R., «Quevedo y su lectura de la *Divina Commedia*», *Voz y letra,* 9, 2, 1998, pp. 53-75.

Cacho Casal, R., «Quevedo lector de las *Mémoires* de Martin du Bellay», *Bulletin Hispanique,* 103, 2, 2001, pp. 403-26.

Callejo, A. y M. T. Pajares, *Fábula de Polyfemo y Galathea y Las Soledades. Textos y Concordancia,* Madison, Hispanic Seminary of Medieval Studies, 1985.

Cascales, F., *Cartas filológicas,* ed. J. García Soriano, Madrid, Espasa Calpe, 1961-1969, 3 vols.

Caussin, N., *De eloquentia sacra et humana parallela libri XVI,* Paris, Chappelet, 1619.

Cicerón, *De oratore,* ed. E. Courbaurd y H. Bornecque, Paris, Les Belles Lettres, 1927-1938, 3 vols.

Cicerón, *Orator,* ed. A. Yon, Paris, Les Belles Lettres, 1964.

Crespo, E., «Panorama de la retórica y poética griegas de época clásica», *Edad de Oro,* 19, 2000, pp. 65-81.

Crosby, J. O., «The Friendship and Enmity between Quevedo and Juan de Jáuregui», *Modern Language Notes,* 76, 1971, pp. 35-39.

Cuevas, C., «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», en B. López Bueno, *Las "Anotaciones" de Fernando de Herrera. Doce Estudios,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 157-72.

Chiappini, G., «Filología y retórica en la poética integral de Francisco de Quevedo», *Dicenda. Cuadernos de filología hispánica,* 7, 1988, pp. 173-90.

Demetrio, *Sobre el estilo,* tr. J. García López, Madrid, Gredos, 1979.

Díaz de Rivas, P., *Discursos apologéticos,* en *Documentos gongorinos,* ed. E. Joiner Gates, México, El Colegio de México, 1960, pp. 31-67.

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

Egido, A., «La *hidra bocal.* Sobre la palabra poética en el Barroco», en *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona, Crítica, 1990, pp. 9-55.

Elliot, 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.

Erasmo, D., *Apophthegmatum opus cum primis frugiferum, vigilanter ab ipso recognitum autore, è Graeco codice correctis aliquot locis, in quibus interpres Diogenis Laërti fefellerat, Desiderio Erasmo Rot. Autore,* Ludguni, Seb. Gryphium, 1544.

Erasmo, D., *De copia verborum, et rerum libri duo,* Compluti, Michaeles de Eguía, 1525.

Estacio, P. P., *Silves,* ed. H. Frère y H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

Estacio, P. P., *Thébaïde,* ed. R. Lesueur, Paris, Les Belles Lettres, 1990-1994, 3 vols.

Fernández de Córdoba, F., *Examen del Antídoto o Apología por Las Soledades de don Luis de Góngora contra el autor de El Antídoto,* en M. Artigas, *Don Luis de Góngora y Argote. Biografía y estudio crítico,* Madrid, Real Academia Española, 1925, pp. 400-67.

Fernández de Córdoba, F., *Parecer de don Francisco de Córdoba acerca de las «Soledades» a instancia de su autor,* en E. Orozco, *En torno a las «Soledades» de Góngora,* Granada, Universidad de Granada, 1969, pp. 130-45.

Fernández Galiano, M. y E. Fernández Galiano, (eds.), Licofrón, *Alejandra;* Trifiodoro, *La toma de Ilión;* Coluto, *El rapto de Helena,* Madrid, Gredos, 1987.

Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, 1972.

Gendreau, M., «Quevedo lecteur de *l'Eracleide* de Gabriele Zinano», en *Mélanges offerts a Charles Vincent Aubrun,* Paris, Éditions Hispaniques, 1975, vol. 1, pp. 313-20.

Gómez Canseco, L. M., *El humanismo después de 1600: Pedro de Valencia,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993.

Góngora, L. de, *Soledades,* ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.

González de Salas, J. A., *Nueva idea de la tragedia antigua o ilustración última al libro singular de «Poética» de Aristóteles Stagirita,* Madrid, Francisco Martínez, 1633.

Herrera, F. de, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso,* ed. I. Pepe y J. M. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.

Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.

Herrera, F. de, *Versos de Fernando de Herrera emendados y divididos por él en tres libros,* Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1619.

Herrero García, M., *Estimaciones literarias del siglo XVII,* Madrid, Voluntad, 1930.

Homero, *Ilíada,* tr. E. Crespo, Madrid, Gredos, 1991.

Homero, *Odisea,* tr. J. M. Pabón, Madrid, Gredos, 1982.

Horacio, *De arte poética. Épitres,* ed. F. Villeneuve, Paris, Les Belles Lettres, 1934.

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

Jáuregui, J. de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades,* en E. Joiner Gates, *Documentos gongorinos,* México, El Colegio de México, 1960, pp. 69-140.

Jáuregui, J. de, *Discurso poético. Advierte el desorden y engaño de algunos escritos,* ed. M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1978.

Jiménez Patón, B., *Elocuencia española en arte,* ed. G. Carla Marras, Madrid, Anejos de *El Crotalón,* 1987.

Kallendorf, H. y C., «Conversations with the dead: Quevedo and Statius, annotation and imitation», *Journal of the Warburg and Courtlaud Institutes,* 63, 2000, pp. 131-68.

Komanecky, P. M., «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies,* 52, 2, 1975, pp. 123-33.

Lapesa, R., «El hipérbaton en la poesía de fray Luis de León», en *Poetas y prosistas de ayer y de hoy,* Madrid, Gredos, 1977, pp. 128-45.

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

León, fray L. de, *De los nombres de Cristo,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977.

León, fray L. de, *Obras propias y traduciones latinas, griegas y italianas. Con la parafrasi de algunos psalmos y capítulos de Job,* Madrid, Imprenta del Reino, año 1631.

Licofrón, *Alejandra,* ed. L. Mascialino, Barcelona, Alma Mater, 1956.

Longino, *Sobre lo sublime,* ed. J. García López, Madrid, Gredos, 1979.

López Bueno, B., *La poética cultista de Herrera a Góngora,* Sevilla, Alfar, 1987.

López Grigera, L., *La retórica en la España del Siglo de Oro,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 69-104.

López Poza, S., «La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 171-94.

Lucano, *Pharsale,* ed. A. Bourgery y M. Ponchont, Paris, Les Belles Lettres, 1926-1929, 2 vols.

Lulio, A., *De oratione libri VII, quibus non modo Hermogenes ipse totus, verum etiam quicquid fere a reliquis graecis et latinis, de arte dicendi traditum est, suis locis aptissime explicatur,* Basilea, Ioannes Oporinus, 1558.

Lulio, A., *Sobre el decoro de la poética,* ed. A. Sancho Royo, Madrid, Ediciones Clásicas, 1994.

Lulio, A., *Sobre el estilo. Libro VI del «Sobre el discurso»,* ed. A. Sancho Royo, Huelva, Universidad de Huelva, 1997.

Maggi, V., *Vincentii Madii Brixiani et Bartholomaei Lombardi Veronensis in Aristotelis librvm de Poetica commvnes explanationes: Madii vero in eundem librum propriae annotationes. Eiusdem de Ridiculis: Et in Horatii librum de arte Poetica interpretatio. In fronte praeterea operis apposita est Lombardi in Aristotelis Poeticam praefatio,* Venetiis, Erasmiana Vincentii Valgrisii, 1550.

Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de Don Antonio Rodríguez-Moñino,* Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-28.

Marcial, *Épigrammes,* ed. H. J. Izaac, Paris, Les Belles Lettres, 1930-1933.

Martinengo, A., *Quevedo e il simbolo alchimistico. Tre studi,* Padova, Liviana Editrice, 1967.

Martinengo, A., «La descripción del caballo (*Job,* 39, 19-25) y la noción de *evidentia* en la poética quevediana», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 215-28.

Matas Caballero, J., *Juan de Jáuregui. Poesía y poética,* Sevilla, Diputación Provincial, 1990.

Merchant, F. I., «Seneca the Philosopher and his Theory of Style», *The American Journal of Philology,* 26, 1905, pp. 44-58.

Montero, J., *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas,* Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1987.

Morros Mestres, B., *Las polémicas literarias en la España del Siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega,* Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

Murphy, J. J., *La retórica en la Edad Media. Historia de la teoría de la retórica desde San Agustín hasta el Renacimiento,* ed. G. Hirata Vaquera, México, Fondo de Cultura Económica, 1986.

Petronio, *Satiricon,* ed. D. J. A. Gonsali de Salas Magno Comiti de Olivares Sac., Francofurti, cura Wolfgangi Hofmanni, 1629.

Píndaro, *Pindare,* ed. A. Puech, Paris, Les Belles Lettres, 1949-1952, 4 vols.

Píndaro, *Pindari poetae vetustissimi, lyricorum facile principis. Olympia, Pythia, Nemea, Isthmia,* Basileae, Andream Cratandrum, 1535.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

Porqueras Mayo, A., *El prólogo como género literario,* Madrid, CSIC, 1957.

Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

Quevedo, F. de, *Aguja de navegar cultos,* en *Libro de todas las cosas y otras muchas más,* en *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 412-42.

Quevedo, F. de, *Comento contra setenta y tres estancias que don Juan Ruiz de Alarcón ha escrito,* en *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, vol. 1, pp. 398-407.

Quevedo, F. de, *Cuento de cuentos,* en *Prosa festiva completa,* ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 389-411.

Quevedo, F. de, *Dedicatoria a Olivares,* en E. L. Rivers, *Quevedo y su poética dedicada a Olivares. Estudio y edición,* Pamplona, Eunsa, 1998.

Quevedo, F. de, *Discurso de todos los diablos,* en *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, vol. 1, pp. 220-53.

Quevedo, F. de, *La constancia y paciencia del santo Job,* en *Obras completas. Prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1986, vol. 1, pp. 1476-1541.

Quevedo, F. de, *La culta latiniparla,* en *Prosa festiva completa,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 443-59.

Quevedo, F. de, *La Perinola,* en *Prosa festiva completa,* ed. de C. C. García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 468-508.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

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

Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española,* Madrid, Espasa-Calpe, 2001.

Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.

Rico García, J. M., *La perfecta idea de la altísima poesía. Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui,* Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

Rico Verdú, J., «De eruditione poetica», *Edad de Oro,* 19, 2000, pp. 239-55.

Rioja, F. de, *A Don Gaspar de Guzmán, Conde de Olivares,* en Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, pp. 479-86.

Rivers, E. L., «Quevedo against "Culteranismo": A Note on Politics and Morality», *Modern Language Notes,* 1997, pp. 269-74.

Rivers, E. L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares. Estudio y edición,* Pamplona, Eunsa, 1998.

Rivers, E. L., «Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 277-83.

Roses Lozano, J., *Una poética de la oscuridad: la recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII,* Madrid, Támesis, 1994.

Schwartz, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1987.

Schwartz, L., e I. Pérez Cuenca, «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia Española,* 79, 276, 1999, pp. 67-91.

Senabre, R., «Aspectos fónicos en la poesía de fray Luis de León: voces y ecos», en *Estudios sobre fray Luis de León,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998a, pp. 89-118.

Senabre, R., «El encabalgamiento en la poesía de fray Luis de León», en *Estudios sobre fray Luis de León,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1998b, pp. 119-34.

Séneca, *Epistulae morales ad Lucilium,* ed. F. Préchac y H. Noblot, Paris, Les Belles Lettres, 1957-64.

Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric,* London, The Modern Humanities Research Association, 1987.

Valencia, P. de, *Carta a Góngora en censura de sus poesías,* ed. M. Mª. Pérez López, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1988.

Vega Ramos, M. J., *El secreto artificio. «Qualitas sonorum», maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento,* Madrid, CSIC-Universidad de Extremadura, 1992.

Vega, L. de, *La Circe,* en *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 915-1318.

Vega, L. de, *Respuesta al papel…,* en *La Filomena,* en *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, pp. 553-913.

Villar, F. del, *Carta de don Francisco del Villar al padre maestro fray Joan Ortiz, ministro de la Santísima Trinidad en Murcia. Sobre la carta pasada de los Polifemos,* en Cascales, F., *Cartas filológicas,* ed. J. García Soriano, Madrid, Espasa-Calpe, 1961-1969, vol. 1, pp. 164-75.

Villena, E. de, *Arte de trovar,* ed. A. Prieto, Madrid, Visor, 1993.

Virgilio, *Enéide,* ed. J. Perret, Paris, Les Belles Lettres, 1977-1980, 3 vols.

Weinberg, B., *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance,* Chicago, University of Chicago Press, 1974, 2 vols.

Weinberg, B., *Trattati di poetica e retorica del Cinquecento,* Bari, Laterza, 1970-1974, 4 vols.

Lope en Lope: los palimpsestos del Fénix en su propia escritura (*La Dorotea*)

Carlos Brito Díaz
Universidad de La Laguna (Tenerife)

De principio a fin *La Dorotea* es un teatro de fingimiento, una oficina de imposturas y un tablado de engaños donde el Fénix hace de la ironía virtud literaria y de la resignación, henchida de íntimo orgullo[1], materia para el arte. En el invierno vital y literario de 1632 Lope, precipitado en su universo *de senectute*, destilaba la sabiduría de un oficio desde la atalaya de la lucidez, en la que conversaban la melancolía, el desengaño y la madurez de la palabra en estado puro. Alcanzada la omnisciencia compositiva y también el desencanto vital, ya no tenía que demostrar nada a nadie, ni siquiera a sí mismo. Esta fase postrera de su arte, que constituye uno de sus ciclos de plenitud, debe revisarse a la luz de una progresiva conciencia experimental que arranca algo más allá de la fecha en que se publica *La corona trágica* (1627), término en el que Juan Manuel Rozas emplazaba el principio

> de la coherencia y unidad de la última lírica del poeta, hasta encontrar un verdadero conflicto eje en ella: la cerrada alternancia de poemas cortesanos, en declarada búsqueda de mecenazgo, y de otros muy personales donde las quejas, ante la negación de esa ayuda, desembocan en una clara si cautelosa, protesta ante la corte, los poderosos y el Rey, sorprendente por su intensidad en boca del creador de un teatro propagador del principio monárquico-aristocrático y, a la vez, de la monarquía teocéntrica. Se trata del desencanto del vitalista y triunfador Lope de Vega[2].

[1] Ver Pedraza Jiménez, 1990, p. 21.
[2] Ver Rozas, 1990b.

Esta condición de signo contrario contamina toda la producción del Fénix por estos años. En el último lustro de su vida alumbran el universo del escritor la publicación del *Laurel de Apolo* (1630), la de *El castigo sin venganza* y la representación de una de sus últimas comparecencias como autor teatral de la corte con *La noche de San Juan* (1631), la edición de nuestra *Dorotea* (1632), el *Huerto deshecho* (1633), la de las *Rimas de Burguillos* (y, en ellas, la de *La Gatomaquia*) (1634), y las de interesantes composiciones, arracimadas luego en *La vega del Parnaso,* ya póstuma (1637), compilación panegírica con la que Lope, haciendo acopio de aquí y de allá, procuraba sus últimas aspiraciones cortesanas mientras interiormente ya había confirmado la claudicación de las mismas. El (in)armónico conjunto que oscila del *Laurel* a *La vega* aparece presidido por el estigma del fracaso y por el hallazgo de una nueva y consolidada perfección creativa, que motivan una rara alternancia de tonos y una poliforme convivencia de extremos, precipitadas en una atmósfera inestable y convulsa donde las tensiones estallan o se liberan. Mientras el arte literario hierve en una impecable factura, la realidad mas allá de la escritura reserva para Lope una mezquina conjunción de sinsabores, que acentúan su inexorable decadencia y que, al mismo tiempo, procuran la urgencia de su traslación artística: la muerte de Marta, en el delirio demente de sus ciegos ojos verdes, el rapto o fuga convenida de su hija Antonia Clara y la noticia de la desaparición de su hijo Lope Félix en aguas caribeñas son episodios sobradamente contrastados y argumentados[3] en este tiempo de desencanto y melancolía para el sacerdote, cargado de años y de razones para la angustia, y entregado a la desolada soledad de su «huerto deshecho». Los ecos del enconado y agrio proceso contra Pellicer[4], la aparición de tres nuevas *Partes* de comedias sin la autorización del Fénix que, extravagantes o espurias, se apropian de su nombre y de su magisterio[5], y la desatención e indiferencia áulica (por parte del Rey, del propio Sessa y de los insignes de la corte) lo confinan a una posición de mísera resignación que, sin embargo, jamás mermó ni su capacidad creativa ni su aliento literario: antes bien, el despeñadero vital queda metamorfoseado (mejor que sublimado) en un deliberado proceso de autointerpretación merced a la escritura. No nos referimos ya a la interiorización literaria de la existencia que ha propiciado la identificación de la letra con el pulso vital, sino a la convención ficticia que escinde a la voz del texto, siempre sometida a la adulteración y a la ambigüedad (Lope era un virtuoso en el ardid de la indefinición), de la mano que la impulsa cubiertas afuera. Antonio Carreño ha aconsejado toda prevención frente a la

[3] Ver Castro y Rennert, 1968, pp. 301 y ss.
[4] Ver Rozas, 1990a, pp. 133-68.
[5] Ver Castro y Rennert, 1968, p. 311.

«biografía lírica» de Lope, puesto que el sujeto lírico en la ficción —que ya no es el autor— compone su intimidad siempre sobre la mediatización de un paradigma, donde el discurso es siempre figurado por una convención que adultera, diluye e irrealiza la autenticidad,

> resultando toda confesión en una forma de «imitación»: en una metáfora oblicua [...] En todo poema hay una persona que habla, no un poeta; una voz lírica, no una real o histórica [...] El yo lírico no existe fuera del poema; o mejor, no existe de la misma manera. Los personajes en la literatura —*Belardo* o *Burguillos* en el caso de Lope— no se extienden más allá del tiempo y del espacio en que los constriñe el propio texto. Tienen sin embargo una dimensión simbólica. La frecuente práctica moderna de diferenciar entre el poeta y su persona llama la atención sobre el hecho de que el arte es forma, de que un trabajo de arte, incluso un poema lírico, en donde el poeta está tal como es, arriesga [...] el que no sea arte[6].

Esta divergencia entre persona en el texto y persona a la sombra de ambos debe aplicarse con rigor a toda la obra del Fénix o, cuando menos, a la que ha sido sometida al proceso de exégesis biográfica (que no es poca) y, con mayor razón, a *La Dorotea*, que viene a ser núcleo y credencial de una tendencia subterránea, luego ya constante explícita, en la obra de Lope: nos referimos a una creciente reflexión en torno a la escritura como traslación simbólica del mundo que se materializa, al menos desde 1621, en un ludismo experimental de clara naturaleza metaliteraria. Esta recurrencia a una vieja metáfora, la que identifica universo y libro, vida y letra, naturaleza y cuaderno, hombres y grafías fue entrevista por Curtius hace muchos años en el dominio retórico y simbólico del Fénix:

> Lope de Vega, a quien tantas veces se ha calificado de genio «popular», abunda en metáforas de la escritura, y de las más refinadas. Todo lo creado escribe. El mar escribe cartas con la espuma; la aurora escribe con rocío en las hojas de las flores; el labrador traza, con su arado, líneas que abril contempla y mayo lee, los guantes son escritura para el amante que los recibe; la noche es secretaria de los billetes de Amor, y un caballero herido en su honra responde con sola una hoja a todo un libro de ofensas, frase en la cual el poeta juega con el doble sentido de hoja: la del libro y la de la espada[7].

[6] Ver Carreño, 1996, pp. 38-39. Ideas ya esbozadas en un trabajo anterior en Carreño, 1990.

[7] Ver Curtius, 1984, vol. 1, p. 484. El tema ha sido objeto de estudio en nuestra tesis doctoral inédita Brito Díaz, 1996: para el análisis de la asociación libro-mundo en sus proyecciones epistemológica, artística, teofánica o científica, ver los capítulos iniciales de Brito Díaz, 2000. Ahorramos al lector la copiosa bibliografía en torno al tema y sus riquísimas proyecciones en la cultura áurea, desde la

Hemos de advertir que la presencia del viejo símbolo no se da exclusivamente en el ciclo *de senectute,* si bien la proyección conceptual de la imagen se condensa y dilata hasta contaminar los procedimientos generales de composición en las *Novelas a Marcia Leonarda* y en nuestra *Dorotea,* de ahí que el itinerario metatextual del otoño literario de Lope arranque en los años de *La Filomena* y alcance el delirio escriturario en su libresca, *lato sensu,* comedia (al fin y al cabo Lope pensaba bajo la clave aristotélica de la *actio*) en prosa. La metáfora del libro del mundo le permite al Fénix invertir los cánones de narrador y narración, de género y estilo, de asunto y discurso, de fuentes y citas, de convenciones y paradigmas, de protocolos y censuras, del universo del libro y de la letra desde las propias vísceras de la literatura. Con esta metáfora ancestral Lope se permite reflexionar hasta el extremo sobre los precipicios de la ficción desde una doble, cruzada y controvertida aptitud en el texto: la del maestro del concepto que celebra el juego de la escritura «en seso» y la del agudo omnisciente que consagra en la fiesta del ingenio la *stoa* final de su escribanía en chanza. Ya bajo cuerda grave ya bajo ligera expresión, los dos estados interiores de la literatura última del Fénix, el símbolo del «mundo escrito y leído» permite rastrear la deliberada voluntad lopesca de alterar los principios de la ficción convencional a la *maniera* cervantina, pero con indiscutibles toques de intransferible personalidad literaria. Sin la soltura del autor del *Quijote,* puede advertirse un proceso metafabulador, ajeno a toda intención especulativa, en el ciclo *de senectute,* al menos desde la original concepción de un *escrilector* interno en los relatos *novellescos* incluidos en *La Filomena* (1621) y *La Circe* (1624): Gonzalo Díaz Migoyo hizo notar[8] en ellas que, dada la relación dialógica entre narrador y narrataria, Lope desvía el interés de las propias intrigas novelescas a las ingerencias constantes de una voz externa, que se deja oír en el relato merced a un conjunto de matizaciones que intervienen el discurso de la trama. Estos comentarios, valoraciones y juicios, a menudo de carácter digresivo, discurren simultáneamente a modo de glosa o comento del propio accidente narrativo y deslizan interesantes y curiosas reflexiones en torno a la novela y al arte de novelar: fluyendo con el mundo de la ficción o a contrapelo, estos «intercolunios» (como Lope los llamara) emanan de un comentarista confidente que se

---

emblemática a la mnemónica, desde la magia a la retórica: el viejo símbolo ve fluir en la obra no dramática de Lope (y abrigamos la certeza de que en su teatro también) un caudal vivísimo de imágenes y conceptos de libro y mundo, que se extiende más allá de los límites de la correferencia, y una reflexión densa y constante del autor sobre el universo interno y externo de la escritura hasta la difuminación de la letra en el mundo que caligrafía y viceversa, sin que estos extremos se agoten en la dialéctica creación / vida. Es indispensable el trabajo de Egido, 1995, para los empleos de la escritura en la poesía de Lope.

[8] Ver Díaz Migoyo, 1982.

arroga todas las licencias para anotar el relato desde la perspectiva de una actividad complementaria que, en ocasiones, niega la enunciación del propio marco narrativo en un juego lopesco de ironía metaliteraria. El narrador ha creado una letra que discute y describe a la letra del mundo escrito, deteniendo incluso su *tempo* novelesco, para explicar o hacer entender a su interlocutora cualesquiera aspectos de la intriga con un aire de oralidad, donde el hacer se refiere desde el decir: este componer unamuniano (novelas de «cómo se hacen las novelas») parece sugerir las audacias de la metaficción moderna y sus guiños desrealizadores[9], pero su desviación ambivalente del programa aristotélico[10] no se obra con la intención de especulación teórica ni como exhibición de osadías paracervantinas[11]; antes bien, es el resultado de un experimento metatextual y libresco[12], como consecuencia natural y directa de su dialógico discurrir en torno a la glosa (y lectura) de su propia escritura: la comparecencia de esta voz que discute la narración con explícitos comentarios aleja al Fénix de la novela mo-

[9] Avalle Arce, 1975, pp. 315-16, justifica el juego irrealizador de las *novellas* en parangón de la naturaleza del teatro «que es la metáfora suprema, suprema en cuanto es la metáfora visible. Actores y escenario representan una realidad que no es la propia, con lo que se concluye que el teatro es el gran demiurgo de irrealidades». En los relatos lopescos, «la irrealidad, a su vez, surge de la negación de lo real, que asume diversas formas: la ironía, las intromisiones del autor, su desdoblamiento en autor, crítico e interlocutor, las digresiones eruditísimas, los apartes de tono íntimo entre autor y Marcia Leonarda, etc.». Estos juegos, tan familiarmente cervantinos, de la narración que flirtea consigo misma son parte del legado a la novela moderna: para estas audacias en algunos novelistas y novelas en el siglo XX, ver Castells Molina, 1998.

[10] Ver Rabell, 1992, pp. 43 y ss.

[11] Ver Ayllón, 1963, especialmente pp. 279 y ss., y Scordilis Brownlee, 1981, pp. 10 y ss.

[12] Hernández Valcárcel, 1978, p. 270, distingue tres tipos de intervenciones del comentarista o narrador entrometido en las *novellas* lopescas: «De un lado, existe una faceta estrictamente personal, de alusiones a los menores detalles de la intimidad entre Lope y Marta [entre narrador y narrataria]; por otra parte, está la abigarrada multitud de citas, cuentos, burlas y máximas que a cada momento gusta de intercalar en sus narraciones, y en tercer lugar, las reflexiones técnicas sobre la literatura, la lengua y la novela, donde entre burlas y veras Lope defiende su obra de posibles ataques y manifiesta sus opiniones sobre el mundo de la literatura». También Sobejano, 1978, pp. 487 y ss., y Loureiro, 1985, abundan en la originalidad en el tratamiento de la digresión. La hojarasca adicional de erudición y aderezos librescos («que en este género de escritura ha de haber una oficina de cuanto se viniera a la pluma») se sirve ya en las *novellas* con un claro propósito desrealizador; por otro lado, las arbitrarias interrupciones del anotador contestan, por negación irónica o por atención cortés y didáctica hacia la interlocutora, la autenticidad del propio relato, la de la enunciación del narrador legítimo y la de la narración: procedimientos, lecturas y escrituras en el abismo interno de la palabra que, aún secundarias en la identidad metatextual de las *novellas* (la intriga narrativa sobrevive, al fin y al cabo, a la invasión de los «intercolunios»), ocupan y desbordan el marco compositivo de *La Dorotea* hasta definirla y constituirla.

derna, toda vez que en ésta la negación del enunciado, por efecto de la ironía, aflora o se sugiere en la misma enunciación; Lope, en cambio, necesita incorporar (por impericia compositiva: «mandarme que escriba una novela ha sido novedad para mí»[13]) un discurso segregado —y, al mismo tiempo, gregario— de la voz narrativa fundamental «como presupuesto contrario al de un enunciado fictico reconocido como tal»[14]: Lope juega, como lo hará en *La Dorotea*, a la autocomplacencia en la mirada vertiginosa a su propia escritura y con los disfraces que ésta le proporciona:

> Fantasmal es la palabra, en efecto, porque ¿quién si no Lope comienza por leer estas novelas? ¿No es él quien escribe el relato novelesco y él también quien escribe esos comentarios que leen su relato como si no fuera suyo, irónicamente? ¿No es él quien escribe su lector? Así es sin duda cómo emerge, inexpresado, inexpresable, el escritor intencionado del texto, producto de ese desdoblamiento del escritor en otro, su doble lector, para volver más eficazmente sobre su ficticio yo escritor. *El escritor como creador del lector de sí mismo, como escrilector*[15].

No es, pues, casualidad que Lope consagrara su *Filomena* a un asunto mitológico, la historia de Filomena, Tereo y Progne, tan vinculado a la escritura tejida o al bordado escrito: el texto (*textum* > *texere* 'tejer')[16] se hace bordado elocuente

[13] Seguramente Lope no fingía la impostura del novelador novel cuando se justificaba ante Marta. Lope de Vega, *Novelas a Marcia Leonarda*, ed. Rico, p. 28: «Yo, que nunca pensé que el novelar entrara en mi pensamiento, me veo embarazado entre su gusto de vuestra merced y mi obediencia; pero por no faltar a la obligación, y porque no parezca negligencia, habiendo hallado tantas invenciones para mil comedias, con su buena licencia de los que las escriben, serviré a vuestra merced con ésta, que por lo menos yo sé que no la ha oído ni es traducida de otra lengua». Su falta de experiencia explica, en cierto modo, la necesidad del conarrador o «comentarista» para explicarse y comentarse mientras debate y cuestiona, desde la ambigüedad festivo-crítica, los fundamentos de la novela y las reglas de su arte.

[14] Ver Díaz Migoyo, 1982, p. 56.

[15] Díaz Migoyo, 1982, p. 56. La cursiva es nuestra.

[16] Sánchez Robayna, 1993, p. 47, advertía la presencia del «texto del mundo» a propósito de unos versos de las *Soledades:* «Y es que lo bordado o tejido pertenece a la misma órbita metafórica de lo escrito (la escritura, el texto o tejido del mundo). Roland Barthes ha escrito: "Texto procede de *textus*, participio pasivo de *texo*, que quiere decir tejer: el texto es un tejido de sentidos enmarañados; pero, asimismo, todo cuanto aparece como tejido puede leerse como un texto"». Garcilaso hizo lo propio en la *Égloga* III con los tapices que bordan las cuatro ninfas (ver Brito Díaz, 1991). El mito de Filomena que, privada de habla, informa ingeniosamente a su hermana Progne del terrible agravio que Tereo había cometido, se aprestaba a la conceptualización del tejido caligrafiado o de la escritura bordada en la figuración elocuente de lo representado: la pintura silente se hace voz (y canto: Filomena se convierte en ruiseñor y Progne en golondrina) textuada, esto es, tejida o escrita. Góngora, *Sonetos completos*, p. 134, compuso un soneto sobre la leyenda ajustado a la vieja metáfora de la «escritura del mundo»: «Con diferencia tal, con gracia tanta / aquel ruiseñor llora, que sospecho / que tiene otros cien mil

por no fiar en mudo lloro
lengua que sus desdichas manifieste,
quiso que un lienzo hablase a la memoria
de Progne, en que labró su triste historia[17].

Si, además, nos atenemos a las implicaciones biográficas de este libro poético, Lope se reivindica como *filomena* de su propia poesía de concepto claro frente al tordo «negro y no lustroso» de Torres Rámila y su *Spongia,* o a la irrupción de los poemas gongorinos, cuyos desapacibles cánticos resuenan por estos años: el ruiseñor lopesco o *filomela,* por convenir la dulzura de su gorjeo a la idea de 'amor a la música', flirtea, cubiertas adentro y afuera de su *Filomena,* con el tapiz de su escritura, también palimpséstica, al descubrir dentro de sí otra letra que la escribe y anota. Por alguna razón la emblemática transformó al ruiseñor y a la golondrina en alegorías de la poesía y la elocuencia[18].

Antes, simultáneamente y con inmediata posterioridad a *La Dorotea,* Lope escribe un conjunto de composiciones que establecen con la «acción en prosa» una migración textual (o, por mejor decir, intertextual) que permite restablecer algunos estadios de (re)escritura de su novela-drama: a la luz del códice Daza[19] se han

---

dentro del pecho / que alternan su dolor por su garganta; / y aun creo que el espíritu levanta / —como en información de su derecho— / a escribir del cuñado el atroz hecho / en las hojas de aquella verde planta. / Ponga, pues, fin a las querellas que usa, / pues ni quejarse, ni mudar estanza / por pico ni por *pluma* se le veda; / y llore sólo aquel que su Medusa / en piedra convirtió, porque no pueda / ni *publicar* su mal, ni hacer mudanza». Nuestras cursivas destacan la deliberada ambivalencia de los conceptos donde lo textuado es ya, más que bordado, escrito. Ver, además, Guénon, 1987.

[17] Ver Lope de Vega, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, 1983, p. 604.

[18] Nicolas Reusner, en su *Emblemata,* Frankfurt, 1581, en García Arranz, 1996, dedicó una de sus representaciones alegóricas al mito: el emblema 39, cuyo lema reza *Poeticae germana oratoriae,* reproduce el momento en el que Tereo, armado, persigue a ambas hermanas que, convertidas en aves, observan el nido de un gavilán (ave en la que se metamorfoseó Tereo) que defiende a los polluelos de la amenazante presencia. García Arranz, 1996, p. 430, explica el sentido del epigrama: «La primera [la poesía] está encarnada en el ruiseñor, ave que frecuenta los bosques y selvas, lugares a los que el poeta acude en busca de las Musas; sin embargo la golondrina [la elocuencia] construye sus nidos bajo los aleros de los templos, pues la elocuencia es alumna de las ciudades y los foros, compañera fiel de la paz y amiga de la vida civil». Alciato, *Emblemas,* p. 105, en su emblema 70, *Garrulitas,* convierte a la fábula ovidiana en alegoría de la locuacidad nociva. Con todo, la emblemática hispana es pobre en representaciones iconográficas del ruiseñor y de la golondrina: ver Cull y Bernat Vistarini, 1999. Lope suministró una contundente respuesta emblemática a sus adversarios (ver Brito Díaz, 1994) de la *Spongia.* No podemos olvidar que los ecos de esta agria polémica reviven en *La Dorotea,* en cuya edición príncipe se reimprime uno de los dos emblemas de la *Expostulatio,* según recoge E. Morby en su edición de la obra, 1987, pp. 69-70.

[19] Ver Entrambasaguas, 1970.

explicado los cruces de poemas que Lope incluyó, en una última redacción, en *La Dorotea*, luego en las *Rimas de Burguillos* o más tarde en *La vega del Parnaso*[20]: el mismo Trueblood reconocía en la novela-drama la sombra de Burguillos en su benevolente actitud escéptica que, desde la atalaya del yo lírico, desrealiza el mundo cercano o lejano siempre con la miopía de la inversión:

> The *figura del donaire* behind *La Dorotea* is Tomé de Burguillos. The gratuitous ludic strain present in the latter's scepticism becomes the free indulgence of a creator's pleasure in his overlordship, an authorial attitude of amused benevolence toward his creatures, something beyond parody, comedy or criticism[21].

Estas idas y venidas escriturarias de Lope por sí mismo no son nuevas[22] (así, sus poesías líricas, insertadas o desmembradas, en sus comedias); de ahí que el códice Daza demuestre ser un borrador, compilado por el anciano pretendiente, que sirvió de archivo poético o fuente documental con que responder a necesidades creativas de los últimos años (las poesías de *La Dorotea* escritas tras la muerte de Marta-Amarilis sustituyeron a otras que el Fénix ya había dispuesto para la obra): el tránsito, en ocasiones tortuoso, de poemas de una pieza a otra nos descubren cómo Lope se reescribe, cómo es posible desandar las fases de la composición en un itinerario sembrado por continuas interferencias textuales que el autor se imponía, en una suerte de ilustración escrita de sus *tempi* de redacción, en los que nos (y se) permite exhibir la glosa y el escrutinio de sus propios papeles. Aunque se prolongue luego en las *Rimas de Burguillos*, esta costumbre metaescrituraria desemboca, con su más alto grado de concentración, en *La Dorotea*, donde se condensan empleos bibliófilos y textuales del «libro del mundo» suficientes para establecer la prioridad de los materiales de la *compositio* sobre las mismas convenciones de la ficción dramática: personajes, mundo, tiempo, espacio y trama son desplazados del centro vital de la obra y sustituidos por la perspectiva, la mirada, el juicio, la aptitud, la discusión, la valoración, la glosa o la explicación que proyectan más allá de sí mismos; el principio de argu-

[20] Ver Trueblood, 1990.

[21] Trueblood, 1974, p. 337.

[22] El ejemplo más citado y paradigmático del autocomento lopesco es el de su soneto «La calidad elementar resiste», inserto en *La dama boba* (*Parte 9*, 1617) y analizado por sus personajes, e impreso con posterioridad como colofón en *La Filomena* y luego en *La Circe* ya bajo los ribetes de una apostilla crítica en prosa (ver Alonso, 1981, pp. 456 y ss.). Lope combinó la teoría en torno a la escritura y el proceso de aprendizaje en la «universidad de amor»: como en *La Dorotea*, los personajes de *La dama boba* se emplean como filólogos al uso humanista en el comento e ilustración de textos: ver Egido, 1996b, y la bibliografía que cita en la nota 2.

mentalidad cobra en la comedia una nueva naturaleza, toda vez que el asunto de *La Dorotea* no conviene a la acción (aunque sea «historia»), que avanza, a trechos, en las débiles evoluciones temáticas de don Fernando y don Bela, sino al discurso paralelo que apostilla, que convoca, que descubre, que remite, que infiere, que provoca y que irradia, el de su continua anotación, contenido en el primero y, en muchas ocasiones, indiferenciado de él. Las incipientes audacias de la ironía metanarrativa en las *Novelas a Marcia Leonarda* se consolidan en *La Dorotea* hasta constituir la completa identidad del relato dramático[23]. Aquí radica el germen del descubrimiento lopesco: el de desnudar a la literatura para reducirla a su naturaleza elemental. El proceso se gesta cubiertas adentro: el Fénix despoja a la literatura de la literatura con la literatura misma hasta ridiculizar los límites de la letra en su propia concepción, en su instantánea ebullición. La aventura metaliteraria, vale decir metaescrituraria, es no solo ontológica sino liberadora: de las convenciones y de los moldes, de la erudición arrogante y estéril, de los estereotipos del «yo», de las recetas y los preceptos, de las consignas culturales y morales, de los clichés de la comedia nueva, de los homenajes a la comedia celestinesca, de los géneros de la retórica clásica, de los tópicos y las constantes estilísticas, de las citas y de la confianza en las autoridades, de los poetas «desta edad»[24], de los empleos narrativos (desde los libros de pastores a la novela sentimental, a la comedía humanística y elegíaca, a los relatos moriscos, las narraciones bizantinas o a los pasatiempos sentimentales), líricos (desde el encendido petrarquismo a las bucólicas, al romancero, a la tradición cultista y gongorina, al conceptismo castellano, a la excentricidad esdrujulizadora[25]), teatrales (con un recuerdo, incluso, para la coralidad de la tragedia griega) o de la

[23] Sobre la resbaladiza cuestión del género de la obra, perspicazmente imprecisada por la crítica, Vossler, 1933, p. 205, atina a admitir que «*La Dorotea* no está concebida ni compuesta como obra estrictamente dramática ni épica, sino, más bien, como creación lírica teatral. No está determinada por una voluntad sustantiva la acción de los personajes, que obedecen a sus caprichos, a sus hábitos, a sus vicios. Lo superficial es lo determinante en ellos [...] Más bien se intensifica en ella todo lo teatral. Luces de tramoya, histrionismo del corazón, un cierto afeite, falso carmín y mentida palidez, enajenamiento del hombre extrañado de sí mismo [...] esto informa la obra entera; pero no como paliativo, ni como designio efectista, sino como sentimiento centuplicado por la experiencia del poeta que trabajó para la escena siempre y que por ello, a duras penas, puede concebir la existencia exterior de otra manera que como teatro y por lo mismo sabe de su inanidad y su vacuidad advierte». Trueblood, 1957, p. 193, explica la forma dramática (en lugar de una estructura narrativa flexible como el *Quijote* por su miopía hacia lo cervantino) «para expresar el sentido de la vida desarrollándose en el tiempo», si bien «el drama, por su misma naturaleza, cristaliza la acción en unos momentos bien seleccionados y no puede crear fácilmente la ilusión de un *continuum* temporal ni de un sereno proceso de cambio».

[24] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, pp. 347 y ss.

[25] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, p. 363.

prosa general de su tiempo (desde las misceláneas y polianteas a la literatura paremiológica). Centón literario del universo de la literatura, *La Dorotea* se abre paso en un discurso enciclopédico *autoreferencial* sobre los más peregrinos sujetos: los tropos[26], las reglas clásicas de la preceptiva aristotélica[27], las lecturas del neoplatonismo[28], la invención de la música[29], la defensa de la lengua natural para la creación poética[30], las «culterías»[31], las academias y sus certámenes[32], la enfermedad de amor y sus remedios medicinales[33], los hábitos escénicos en los corrales[34], la sabiduría del refranero[35], la burocracia en la impresión de libros[36], la literatura emblemática[37], la interpretación de los sueños[38], los horóscopos y pronósticos[39], las cualidades del vino[40], las prácticas de la astrología judiciaria[41], y así en inagotable y peregrino inventario. Lo particular de *La Dorotea* es que lo libresco constituye, no una necesidad decodificadora para el editor, sino el propio discurso irónico de la ficción: los personajes leen, comentan, revisan, hojean, interpretan, componen, citan, ilustran, desautorizan, aprueban, debaten, arguyen o cotejan poemas, novelas, papeles, misivas, lecturas, comentos, comedias, fábulas, historias, refranes, proposiciones filosóficas, enigmas, recetas de hechicería, silogismos y todo género de escrituras, donde, al fin y al cabo, se resuelven, definen y precipitan las ansias vitales de enamorados, madre, tercera, criados, galanes y amigos cómplices. El bullir de la letra escrita se aduce para otorgar privilegio artístico y memoria imperecedera; esta fe en la fama por designio de la escritura hace declarar, alborozada, a Dorotea que amor es patrimonio de la grafía que lo funda:

> ¿Qué mayor riqueza para una mujer que verse eternizada? Porque la hermosura se acaba, y nadie que la mira sin ella cree que la tuvo; y los versos de su alabanza son eternos testigos que viven con su nombre. La Diana de Montemayor fue una dama natural de Valencia de Don Juan, junto a León; y Ezla, su río, y ella serán eternos por su pluma. Así la Fí-

[26] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, pp. 334 y 356-57.
[27] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 3, pp. 259-60 y acto 5, p. 425.
[28] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, p. 199; acto 5, pp. 407 y 425-26
[29] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 5, p. 423.
[30] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 3, pp. 267-68.
[31] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, pp. 345 y ss.
[32] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, pp. 353-54.
[33] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 3, pp. 273-74.
[34] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 1, p. 126.
[35] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 5, p. 411.
[36] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 3, p. 308.
[37] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, p. 198; acto 3, pp. 229 y 263.
[38] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 1, pp. 115 y ss.
[39] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 4, p. 343.
[40] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, pp. 220 y ss.
[41] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 5, pp. 439-40.

> lida de Montalvo, la Galatea de Cervantes, la Camila de Garcilaso, la Violante del Camoes, la Silvia de Bernaldes, la Filis de Figueroa y la Leonor de Corte Real. Amor no es margarita para bestias: quiere entendimientos sutiles, aborrece el interés, anda desnudo, no es para sujetos bajos; después de muerta, quiso y celebró el Petrarca su bella Laura. Fernando me quiso en Madrid, y me querrá en Sevilla: y si se le olvidare, yo le enviaré allá mi alma que se lo acuerde[42].

Lo escriturario contamina de tal modo el universo humano que, entre las excelencias y merecimientos de Dorotea a los ojos de Don Bela, Gerarda celebra su pericia caligráfica para «la letra asentada» en el traslado de privilegios y sermones[43]. La letra concentra todo el pulso afectivo e intelectual de los personajes, que parecen vivir para escribir o leer, para declamar o cantar, para comentar o realizar digresiones sobre cuanto se oye o se dice: la literatura, el universo leído y escrito, justifica las causas y consecuencias de las acciones, y también sus móviles. Nada acontece en la comedia que no esté mediatizado por un comento, por una glosa o por una cita *ad hoc:* al contaminar a los personajes plebeyos (criados, tercera) del idealismo intelectualizador propio de los personajes elevados (los *inamorati*), más dados a la especulación libresca y a las expansiones literarias (es inherente al espíritu del galán y de la dama el aislamiento y la desviación del mundo doméstico mediante poemas líricos, billetes amorosos, epístolas, canciones y demás linaje de entretenidas ausencias), Lope desborda los límites de los estilos sublime y bajo homogeneizando estados y condiciones por la competencia filológica con que todos se aplican. No sólo son bibliófilos sino que acreditan una flagrante evidencia de «literaturización» cubiertas adentro: unos perciben de los otros gestos, pensamientos, actitudes e intenciones debidas a la lectura y a la escritura, o advierten la progresiva adulteración que aquellas precipitan; así Teodora reconoce la alienación de su hija por los encarecimientos poéticos de Fernando:

> Estarás muy desvanecida con que te llama la divina Dorotea [...] Yo visitaré tus escritorios, yo te quemaré los papeles en que idolatras y esas locuras en que estudias vocablos que no nacieron contigo; no te quedará señal deste mozo, si yo puedo, y ojalá te le pudiera sacar del alma[44].

La niebla de la literatura los sume en una perspectiva de sí mismos que los instala en el dominio mismo de la ficción: sus referencias y sus pautas de evaluación surgen y regresan a la literatura cuando, por acudir a la ironía desrealizadora, se acreditan como

[42] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, pp. 170-71.
[43] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 2, p. 212.
[44] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 1, p. 112.

tipos dramáticos: «¿Lloras —increpa Teodora a Dorotea—? Bien haces; pero no pienses enternecerme; que no hago yo aquí papel de galán celoso, sino de madre honrada»[45], interesante intervención para apuntar la conciencia que Lope tenía de la teatralidad de su obra. Cada escollo en el relato dramático apunta a la asfixiante presencia de una erudición convenida como el aire con que *escriviven* su existencia en la letra: así Lope se sacude la baja fama de frecuentador de polianteas y de saberes de segunda mano (aunque negó sarcásticamente en las *Rimas de Burguillos* este demérito, so riesgo de convertirse en batracio)[46], toda vez que en *La Dorotea* la acumulación del conocimiento y su evocación memoriosa no sirven más que para certificar la existencia de seres ficticios, de invenciones que habitan el limbo de la creación literaria; los personajes convocan a la letra, no por afán y exhibición humanista, sino porque se saben grafías y porque pertenecen en última instancia al dominio de la escritura. Aquí el símbolo del «libro del mundo» ha cerrado su itinerario alegórico y aniquilador: el universo inventado por la palabra se deshace en la circularidad de un libro infinito de absoluta continuidad, «un libro que se confunde con la propia vida»[47], como pensaban Don Juan Manuel, Mallarmé o Borges[48]. En *La Dorotea* conviven la pasión por

[45] Vega, *La Dorotea*, ed. Blecua, acto 1, p. 112.

[46] Vega, *Obras poéticas*, p. 1426: «Si yo en mi vida vi la Poliantea, / rudo villano me convierta en rana». Sobre la discutida erudición de Lope en la obra, se ha advertido su recurrencia a los saberes de segunda mano, en especial, los centones, enciclopedias o polianteas: ver Morby, 1952; Trueblood, 1958, y Vosters, 1962a, 1962b y 1975. En lo que atañe a la variedad, acuñada por la libertad del ingenio, parece Lope seguir el criterio de la agudeza compuesta de Gracián: es plausible «saquear y adaptar cuanto conviene al caso» (ver Egido, 1996a, p. 46), en detrimento de la inventiva. Sin embargo, los personajes de *La Dorotea* se comportan con la naturalidad de la impostura que les confiere su identidad doble, literaria y libresca, y acuñan un ingenio que descansa en la mera exhibición de la erudición, sin atender al modo de aplicación. En ocasiones, Lope descubre sus fuentes y, al anotarse, se celebra como autoridad y perfila una visión metaescrituraria de la letra en que se funda su escritura y la cosmovisión que contiene: ver el estudio de Egido, 1990, pp. 205 y ss., al romance «A la creación del mundo». Sobre la erudición del Fénix, ver las palabras de Carreño en su edición de las *Rimas humanas y otros versos*, p. 43.

[47] Sánchez Robayna, 1989, p. 18, descubre en *Las mil y una noches* el fundamento metafórico de la escritura como creación incompleta, múltiple e incesante: «Libro de eterno recomienzo, el de *Las noches* ejemplifica, en efecto, el libro de arena, la totalidad de la escritura y del mundo como una antigua noción de absoluto y de desdoblamiento metafórico, de símbolo mismo del mundo o de lo existente. Occidente rescribe una y otra vez ese libro, o una parte de él, como cumplimiento de una metáfora, como legado de una tradición. El mundo se escribe a sí mismo incesantemente, y el libro simboliza esa idea bajo la especie de la infinitud».

[48] Para la visión de la escritura universal en Mallarmé y su célebre «Le monde existe pour aboutir à un livre», ver Scherer, 1978. La metáfora constituyó una obsesión repetida en la obra de Borges: además de algunos relatos, le consagró ensayos al viejo símbolo (ver 1992a y 1992b). Ver, además, Alazraki,

la literatura y la distancia escéptica que impone la burla de lo escriturario, formulado en las discretas academias donde el debate no atiende a la convulsa naturaleza de la letra impresa[49] sino a la pasión exhibicionista de respirar citando, de impostar una gravedad intelectual donde el recuerdo de las autoridades es ya una máscara, un gesto teatral, «un fantasear ávido de goces, en literaria embriaguez de galantería, de sentimentalismo, de erótica delicia y de tristeza»[50]. Quienes, ajustando la cronología de *La Dorotea*, admiten el carácter híbrido de la obra, compuesta en la juventud y en la vejez del autor, olvidan su madurez experimental y su deliberada reflexión sobre la escritura, presente en todo Lope y aquí acusada, teoría y poética de la letra que se obran desde la *recapitulatio*[51]. Este procedimiento retórico que se materializa en actitud analítica, característica del ciclo *de senectute*, también traza una cierta simetría en la trayectoria final de su producción: en 1630, con el *Laurel de Apolo*, el Fénix ejerce de crítico literario componiendo un escrutinio disfrazado de inventario (la omisión o la tibieza con que tramitó a algunos poetas es más significativa que la apología de los aplaudidos[52]); con su propia exégesis, la *Égloga a Claudio* confirma la voluntad de perspectiva con que valora cada parto de su ingenio. Lope revisa, entre la impostura y la sinceridad y desde el umbral de la distancia, el patrimonio de su pluma en clave biográfica; hará lo propio en *La Dorotea* en clave artística: no por azar el Fénix simultanea la redacción de una y otra. La «acción en prosa», además, brindaba la ocasión a Lope para ilustrar la naturaleza y la ebullición vital de la letra en la *compositio* desde el ámbito mismo de la ficción, en modo inverso a cómo interpreta la composición de la escritura en accidente existencial con sus églogas *Amarilis*, *Filis* y *Felicio*, también por los mismos años. Junto al *Huerto deshecho* (1633), Lope se sirve, en estos ejercicios de meditación, de la «distancia estética» que impone la metáfora, propiciada por la «síntesis de nociones científicas y emociones personales»[53]. El «metro lírico» y los «idilios piscatorios»

1974, pp. 65-73, y Sosnowski, 1986, especialmente para la relación de la metáfora con el lenguaje esotérico y críptico de los cabalistas.

[49] Así anota Foa, 1979, refiriéndose al valor erudito de los cenáculos que se propician en la obra: *La Dorotea* hace desfilar una nutrida erudición que guarda coherencia con la fuga literalizada de sus personajes.

[50] Vossler, 1933, p. 204.

[51] Castro y Rennert, 1968, p. 50, recuerdan: «No es éste un libro de recuerdos, ni tampoco un libro de confesiones: es sencillamente una "obra de vejez", en la que sin propósito ético determinado se funden los más vivos recuerdos de una vida apasionada: sólo para los amores proscritos hay aquí atento recuerdo. Con desnudez y brío actúan en *La Dorotea* los dos móviles que gobernaron la vida del poeta: la pasión por la mujer y el amor por la literatura».

[52] Ver Castro y Rennert, 1968, pp. 295 y 296.

[53] Ver Asensio en la edición del *Huerto*, 1963, p. 12. Volvemos al principio: la preexistencia del «yo» lírico sobre el autor impone en el texto un desprendimiento

son ejercicios de autointerpretación, es decir, autolecturas que el propio Lope se impone: se trata de la tercera variación de la metáfora del mundo escrito, esto es,

> la lectura de ese libro del mundo que relata el proceso mismo de la operación de la lectura [...] La lectura que se lee es, en esencia, un proceso paralelo [de la escritura que se escribe]. El libro del mundo viene, así pues, a formar parte de los universos del metalenguaje, ya que el final del proceso de la lectura de aquella escritura es, justamente, otra escritura. El mundo es, de este modo, finalmente un libro que se lee y se escribe a sí mismo[54].

Pero regresemos a *La Dorotea:* la negada dramaticidad de la obra viene anunciada, erróneamente, por la ausencia de acción en beneficio del proceso[55] de divagación constante; antes bien, personajes y mundo se conducen exclusivamente merced al diálogo, erudito y digresivo, que refrenda sus móviles y pensamientos en función de un paradigma literario estimado como referente único: señores y servidores se enuncian en el relato con arreglo a sus modelos de la comedia nueva, pero del individuo al tipo media el abismo de la correferencia libresca, cuyo cotejo imposibilita la equivalencia de unos con otros: ni Fernando ni don Bela encajan en el molde de galán; Dorotea tampoco encarna a la dama convencional ni los subordinados aquí corresponden a los criados estereotipados en la escena. La desviación caracterológica se produce por el metalenguaje, por la impertinente costumbre de objetivar y exteriorizar la palabra —vivida, dicha y sentida— para tratarla como letra —glosada, discutida y desmembrada en un comento, un debate, una apostilla crítica, un lugar erudito o una pesquisa filológica, que se actualiza desde el almacén de la memoria y del

---

de identidades generado por la literaturización; el mismo Asensio reconoce: «La herida está preciosamente vendada en una envoltura de alusiones literarias, de doctos circunloquios». El resultado es un ejercicio (meta)escriturario donde la letra (el poema) anota a la realidad (la vida), previamente convertida en literatura (ficción) en cuanto ya es patrimonio de la voz en el texto y, por tanto, grafía en el «libro del mundo» al que se reducen existencia y existentes: al leerse Lope se condena al infinito círculo del papel (la materia: la existencia) y de la letra que la escribe (el signo: la ficción) que son, por metáfora, el mundo.

[54] Sánchez Robayna, 1993, p. 44.

[55] Ver Lázaro Carreter, 1966, p. 135. También los personajes, según Monge, 1957, pp. 75-76, parecen colaborar con la ausencia de ritmo dramático: «El [...] carácter de "ingenios" que tienen muchos de los personajes y su afición por la literatura determina un discretear y divagar sobre toda clase de temas que acaba oponiendo *La Dorotea* a la comedia en un carácter fundamental: la rapidez de la acción. Mientras en el teatro en verso hay una rapidísima acción, muchas veces sin transiciones, [...] la acción de *La Dorotea* se diluye en interminables divagaciones. Cada afirmación, cada concepto, asocia en la mente del personaje una serie de correspondencias con otras esferas de la realidad o trae a la memoria textos y acciones de la venerada clasicidad».

conocimiento. *La Dorotea* se convierte así en una inmensa anotación de su propio discurso, donde la acción está suplantada por la erudición que engendra, hasta el extremo de que los personajes no viven sino leen en un manuscrito, abierto o cifrado, y sólo existen en tanto se aplican con fruición a la glosa de la escritura que se despliega ante ellos, aquella que se muestra signada en el «cuaderno de la existencia», el *Liber vitae* bíblico o rosacruz. Ocurre, además, que la lectura o escritura que se aplican reflexiva o recíprocamente unos y / a otros (entre los que se escurre el propio Lope como sujeto de anotación cuando expone, por vía intertextual, composiciones propias a la consideración de estos lectores profesionales, auténticos filólogos que miman y escudriñan el itinerario de la escritura) es posible merced a la intensificación de lo teatral («escénico»), que no de lo dramático: lo sustancial es lo fingido, la impostura, la ligereza, la pose libresca, y estas condiciones están inducidas por la saturación de lo literario. Sin duda alguna, el propósito de Lope puede rozar la especulación irónica —sin la conciencia cervantina— en virtud de la metaficción paródica de la erudición, de los géneros narrativos, de los procedimientos editoriales, de la venerable sumisión a citas y fuentes, de la literatura que se deshace en un híbrido donde poesía, prosa y teatro dejan paso a un inventario de actitudes, informaciones y sujetos bajo el principio de la decantación enciclopédica y miscelánea de un centón o poliantea; para la desrealización elige el molde tradicional que mejor se presta a la indefinición (sin que se decante ningún género y, sin embargo, conteniéndolos a todos): la hibridez de la comedia celestinesca fundada por la *Tragicomedia de Calisto y Melibea.* Éste es el verdadero homenaje de Lope a *La Celestina,* más allá de la supervivencia que la señera alcahueta de Rojas cobre en nuestra Gerarda. Bien sabía la astuta tercera que todo cuanto existe descansa en la escritura y que sólo se legitima lo que la letra apoya, al cifrar el conocimiento en los refranes y las artes de la elocuencia persuasiva en la «universidad de la costumbre», suma y reducción de las escrituras del *libro de la naturaleza*[56]:

[56] Desde la Edad Media, se interpretaba que Dios se había revelado en dos libros: las escrituras y la naturaleza. Ésta se ofrecía como segunda vía de revelación y comparecía bajo la identidad de una teofanía o misterio toda vez que remitía a una divinidad cifrada bajo sus signos. El itinerario de sus variadas interpretaciones (desde el «Libro de la plaza pública» de Nicolás de Cusa hasta el cuaderno escrito en lenguaje matemático de Galileo, pasando por Campanella, Descartes o Francis Bacon) evidencia una progresiva desacralización de la escritura, porque el texto que nos ofrece la naturaleza es, con el devenir de los tiempos, no ya una sustancia que define una ontología, sino una forma de conocimiento o un instrumento que sustenta una actividad epistemológica: ver, entre otros, García Pelayo, 1991, pp. 1570 y ss., y Rico, 1986, p. 97, y la bibliografía allí citada en n. 81.

DON BELA Madre, ¿dónde aprendiste tantos refranes?

GERARDA Hijo, éstos son todos los libros del mundo en quintaesencia; compúsolos el uso y confirmolos la experiencia.

Bibliografía

Alazraki, L., «El universo como sueño o libro de Dios», *La prosa narrativa de Jorge Luis Borges,* Madrid, Gredos, 1974, pp. 65-73.

Alciato, A., *Emblemas,* ed. S. Sebastián, pr. A. Egido, Madrid, Akal, 1985.

Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1981.

Avalle Arce, J. B., «Lope entre dos mundos», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 24, 1975, pp. 308-17.

Ayllón, C., «Sobre Cervantes y Lope: la *novella*», *Romanische Forschungen,* 75, 1963, pp. 273-88.

Borges, J. L., «Una vindicación de la cábala», *Obras completas (1923-1936),* ed. P. Gimferrer y E. Rodríguez Monegal, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992a, vol. 1, pp. 237-40.

Borges, J. L., «Del culto de los libros», *Obras completas (1941-1960),* ed. P. Gimferrer y E. Rodríguez Monegal, Barcelona, Círculo de Lectores, 1992b, vol. 2, pp. 306-309.

Brito Díaz, C., «Garcilaso y el mundo escrito: la *Égloga,* III», *Revista de Filología* (La Laguna), 10, 1991, pp. 21-29.

Brito Díaz, C., «*Odore enecat suo:* Lope de Vega y los emblemas», en S. López Poza, (ed.), *Literatura emblemática hispánica,* La Coruña, Universidad de La Coruña, 1994, pp. 355-77.

Brito Díaz, C., *Lope y el mundo escrito. Variantes estéticas y epistemológicas del libro como símbolo en las poesías y prosas de Lope de Vega,* Tenerife, Universidad de La Laguna, 1996, (tesis doctoral inédita).

Brito Díaz, C., *El «Libro del mundo» en la poesía de los Siglos de Oro en Canarias,* La Laguna, Instituto de Estudios Canarios, 2000.

Carreño, A., «Lope de Vega: del canon crítico al poético», *Ínsula,* 520, 1990, pp. 1-2 y 31.

Carreño, A., «"De mi vida, Amarilis, os he escrito / lo que nunca pensé": la biografía lírica de Lope de Vega», *Anuario Lope de Vega,* 2, 1996, pp. 25-44.

Castells Molina, I., *Cervantes y la novela española contemporánea,* Tenerife, Universidad de la Laguna, 1998, (tesis doctoral inédita).

Castro, A. y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega,* Madrid, Anaya, 1968.

Cull, J. T., y A. Bernat Vistarini, *Enciclopedia de emblemas ilustrados españoles,* Madrid, Akal, 1999.

Curtius, E. R., «El libro como símbolo», *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. M. Frenk Alatorre y A. Alatorre, Madrid, FCE, 1984, vol. 1, pp. 423-89.

Díaz Migoyo, G., «Escrilectura amorosa de la novela (las *Novelas a Marcia Leonarda* de Lope de Vega)», *Quimera,* 7-8, 22-23, 1982, pp. 54-56.

Egido, A., «Lope de Vega, Ravisio Textor y la creación del mundo como obra de arte», *Fronteras de la poesía en el Barroco,* Barcelona, Crítica, 1990, pp. 198-215.

Egido, A., «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro,* 14, 1995, pp. 121-49.

Egido, A., «De *La lengua* de Erasmo al estilo de Gracián», *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián,* Madrid, Alianza Universidad, 1996a, pp. 17-47.

Egido, A., «Vives y Lope. *La dama boba* aprende a leer», *Philologica. Homenaje al profesor Ricardo Senabre,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996b, pp. 193-207.

Entrambasaguas, J. de, «Un códice de Lope de Vega autógrafo y desconocido», *Revista de Literatura,* 38, 75-76, 1970, pp. 5-117.

Foa, S. M., «Valor de las escenas académicas en *La Dorotea*», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 28, 1979, pp. 118-29.

García Arranz, J. J., *Ornitología emblemática: las aves en la literatura simbólica ilustrada en Europa durante los siglos XVI y XVII,* Cáceres, Universidad de Extremadura, 1996.

García Pelayo, M., «Las culturas del libro», *Obras completas,* Madrid, Centro de Estudios Constitucionales, 1991, vol. 2, pp. 1553-83.

Góngora, L. de, *Sonetos completos,* ed. B. Ciplijauskaité, Madrid, Castalia, 1989.

Guénon, R., «El simbolismo del tejido», *El simbolismo de la Cruz,* Barcelona, Obelisco Ediciones, 1987, pp. 104-11.

Hernández Valcárcel, Mª. del C., «El arte de la digresión y la voz del narrador en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Anales de la Universidad de Murcia,* 37, 4, 1978, pp. 263-81.

Lázaro Carreter, F., *Lope de Vega. Introducción a su vida y obra,* Salamanca, Anaya, 1966.

Loureiro, Á. G., «La aventura de la escritura en las *Novelas a Marcia Leonarda*», *Hispanic Journal,* 6, 1985, pp. 123-36.

Monge, F., «*La Dorotea* de Lope de Vega», *Vox Romanica,* 16, 1957, pp. 60-145.

Morby, E. S., «Levinius Lemnius and Leo Suabius in *La Dorotea*», *Hispanic Review,* 20, 2, 1952, pp. 108-22.

Pedraza Jiménez, F. B., «"Que ya no he menester a la fortuna" (Notas sobre los últimos poemarios de Lope)», *Ínsula,* 520, 1990, pp. 21-22.

Rabell, C. R., *Lope de Vega: El arte nuevo de hacer «novelas»,* Londres, Tamesis Books, 1992.

Rico, F., *El pequeño mundo del hombre. Varia fortuna de una idea en la cultura española,* Madrid, Alianza Universidad, 1986.

Rozas, J. M., «El género y el significado de la *Égloga a Claudio* de Lope de Vega», en *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990a, pp. 169-96.

Rozas, J. M., «Lope contra Pellicer (historia de una guerra literaria)», en *Estudios sobre Lope de Vega,* ed. J. Cañas Murillo, Madrid, Cátedra, 1990b, pp. 133-68.

Sánchez Robayna, A., «El sueño de los sueños», *Syntaxis,* 19, 1989, pp. 15-18.

Sánchez Robayna, A., «Góngora y el texto del mundo», *Silva gongorina,* Madrid, Cátedra, 1993, pp. 43-56.

Scherer, J., «Le monde existe pour aboutir à un livre», *Le «Livre» de Mallarmé,* Paris, Gallimard, 1978, pp. 21-24.

Scordilis Brownlee, M., *The Poetics of Literary Theory: Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their Cervantine Context,* Maryland, Studia Humanitatis, 1981.

Sobejano, G., «La digresión en la prosa narrativa de Lope de Vega y en su poesía epistolar», *Estudios ofrecidos a E. Alarcos Llorach,* Oviedo, Universidad, 1978, vol. 2, pp. 469-94.

Sosnowski, S., *Borges y la Cábala. La búsqueda del verbo,* Buenos Aires, Pardés Ediciones, 1986.

Trueblood, A. S., «Espacio, tiempo y género en *La Dorotea*», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* 11, 2, 1957, pp. 189-93.

Trueblood, A. S., «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review,* 26, 2, 1958, pp. 135-41.

Trueblood, A. S., *Experience and Artistic Expression in Lope de Vega: The making of «La Dorotea»,* Cambridge, Harvard University Press, 1974.

Trueblood, A. S., «La lírica de *La Dorotea* a nueva luz», *Ínsula,* 520, 1990, pp. 20-21.

Vega, L. de, *El Huerto deshecho,* ed. E. Asensio, Madrid, 1963.

Vega, L. de, *La Dorotea,* ed. E. S. Morby, Madrid, Castalia, 1987.

Vega, L. de, *La Dorotea,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Cátedra, 1996.

Vega, L. de, *Novelas a Marcia Leonarda,* ed. F. Rico, Madrid, Alianza, 1968.

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.

Vossler, K., *Lope de Vega y su tiempo,* trad. R. Gómez de la Serna, Madrid, Revista de Occidente, 1933.

Vosters, S. A., «Lope de Vega y Titelmans. Cómo el Fénix se representaba el universo», *Revista de Literatura,* 21, 1962a, pp. 5-33.

Vosters, S. A., «Dos adiciones a mi artículo "Lope de Vega y Titelmans"», *Revista de Literatura,* 22, 1962b, p. 90.

Vosters, S. A., «Lope de Vega y Juan Ravisio Textor. Nuevos datos», *Iberorromania,* 2, 1975, pp. 69-103.

Anton Francesco Doni y los *Sueños* de Quevedo

Rodrigo Cacho Casal
Universidad de Santiago de Compostela

En los *Sueños* confluyen diferentes obras y tradiciones literarias que fueron asimiladas e imitadas por Quevedo. Entre sus fuentes destacan sobre todo dos géneros: la sátira menipea representada por Luciano y sus imitadores renacentistas, y la visión medieval con la *Divina Commedia* de Dante Alighieri a la cabeza. Junto con estos dos modelos principales, ejercieron también influencia en los *Sueños* otras obras como el libro VI de la *Eneida* donde Virgilio describe el descenso al Hades de Eneas, la Biblia o el tratado demonológico de Psello. En la extensa lista de fuentes quevedianas suele incluirse también a Anton Francesco Doni, autor de los *Mondi* y de los *Inferni* (1552-1553). En varias ocasiones se ha hecho referencia a los posibles contactos entre el escritor español y el italiano, pero no se ha realizado un estudio específico sobre esta cuestión[1]. El objetivo de este trabajo es, pues, delimitar la entidad real de la huella doniana en las sátiras de Quevedo y estudiar su técnica de reescritura e imitación[2].

Anton Francesco Doni (1513-1574)[3], nacido en Florencia de una familia de origen humilde, fue un autor polifacético y tuvo

[1] Ya Mérimée, 1886, p. 176, aludió a la posible huella de Doni en los *Sueños*. Esta idea ha sido recogida por estudiosos posteriores como en Quevedo, *Sueños*, ed. Arellano, p. 39. Por lo que respecta a la crítica italiana, Guglielminetti, 1994, p. 47; y V. Jacomuzzi, 1999, pp. 17 y 20, también mencionan la relación entre Quevedo y Doni.

[2] Manejo la edición de los *Sueños* de Arellano que sigue la *princeps* de Barcelona (1627). En las citas doy el título de cada *sueño* y el número de página correspondiente. Excepcionalmente empleo también la versión corregida de los *Sueños* (*Juguetes de la niñez*, Madrid, 1631), y sigo nuevamente el texto reproducido en la edición de Arellano.

[3] Para una semblanza de Doni ver Croce, 1945-1952; Messina, 1961; Grendler, 1969, pp. 49-65; Candela, 1993; Doni, *I Mondi*, ed. Pellizzari, 1994, pp. 69-84; y V. Jacomuzzi, 1999, pp. 7-14.

una vida bastante azarosa. Tras un paréntesis de unos años como fraile, colgó los hábitos y emprendió diferentes viajes por Italia. A su regreso a Florencia, pasó a formar parte de la selecta *Accademia fiorentina* y abrió una imprenta. Su actividad de impresor fue breve (1546-1548) y se vio envuelta a menudo en agrias polémicas debidas a acusaciones por ediciones defectuosas o no autorizadas. El escritor dejó Florencia y se estableció en Venecia donde siguió editando obras propias y ajenas. De 1550 a 1553 publicó algunos de sus libros más importantes: la *Libraria* (1ª parte 1550; 2ª parte 1551), uno de los primeros intentos de catálogo bibliográfico de la literatura italiana; la *Zucca* (1551), obra donde se mezclan facecias, chistes, cuentos y refranes; los *Pistolotti amorosi* (1552), que incluyen textos amorosos y de parodia petrarquista; los *Marmi* (1552), libro de carácter misceláneo; los *Mondi* (1552) y los *Inferni* (1553).

La difusión y el conocimiento de las obras donianas en España durante el Siglo de Oro tuvieron que ser considerables. La *Zucca* fue traducida al castellano por un autor anónimo y publicada pocos meses después de que apareciera el texto original italiano. Además, varios escritores españoles citaron a Doni, dejando constancia de que conocían sus libros. Gracián recuerda en el *Criticón* (II, 4) «las librerías del Doni», y Pedro Liñán de Riaza menciona los *Marmi* y la *Zucca* en su poema *La vida del pícaro:*

> El Doni entre sus *Mármoles* divulga
> urbanos cuentos; en *La Zucca* pinta
> un necio que entre sabios se repulga[4].

Más allá de estas citas, Doni debió también influir en algunas obras españolas. Por ejemplo, es probable que le haya servido de inspiración a Vélez de Guevara para uno de los pasajes más conocidos de su *Diablo cojuelo.* En el tranco I, el diablillo lleva volando a don Cleofás por el cielo de Madrid y, posteriormente, levanta los tejados de las casas para enseñarle su interior:

> salieron los dos por la buarda como si los dispararan de un tiro de artillería, no parando de volar hasta hacer pie en el capitel de la torre de San Salvador, mayor atalaya de Madrid, a tiempo que su reloj daba la una [...]. Y levantando a los techos de los edificios, por arte diabólica, lo hojaldrado, se descubrió la carne del pastelón de Madrid como entonces estaba[5].

La perspectiva aérea tiene antecedentes clásicos, como el *Somnium Scipionis* de Cicerón o el *Icaromenipo* de Luciano. Sin embar-

[4] Liñán, «La vida del pícaro» en *Poesías,* vv. 22-24.
[5] Vélez de Guevara, *Diablo cojuelo,* pp. 76-77.

go, esta parte de la obra de Vélez de Guevara parece imitar el principio de los *Marmi* de Doni. El primer narrador que interviene, Lo Svegliato (académico *Pellegrino*), cuenta cómo en ocasiones imagina convertirse en un pájaro que vuela por los aires y es capaz de ver a través de los tejados de las casas. La semejanza con el *Diablo cojuelo* apunta a una influencia de Doni:

> Eccomi a casa. Io volo in aria, sopra una città, e mi credo esser diventato un uccellaccio grande grande, che vegga con una sottil vista ogni cosa che vi si fa dentro, e scuopro in un batter d'occhio tutta la coperta disopra; onde a un medesimo tempo, io veggo ciascun uomo e donna far diversi effetti[6].

Es muy probable, por tanto, que también Quevedo conociera algunas obras de Doni y que estas influyeran en sus escritos. Los *Mondi* y los *Inferni* parecen haber sido pensados, en un primer momento, como textos independientes[7]. Pero ya en la portada de la edición *princeps* de los *Inferni* se especifica que son el «Libro secondo de' Mondi». Posteriormente su autor decidió juntarlos y en 1562 vieron la luz en Venecia los *Mondi celesti, terrestri e infernali*[8]. El libro tuvo un gran éxito y conoció ocho ediciones entre 1552-1553 y 1606, además de cinco traducciones francesas (entre 1578 y 1634)[9]. Todos estos datos refuerzan la hipótesis de que Quevedo manejara alguna edición de los *Mondi*[10]. Sin embargo, un estudio detenido de esta obra y de los *Sueños* demuestra que existen bastantes diferencias entre ambos textos. Los *Mondi* tienen una estructura algo confusa: no hay un narrador principal en primera persona como en las sátiras quevedianas, sino que se alternan distintos personajes que dialogan entre sí sobre asuntos muy variados. Doni atribuye su obra a los *Accademici Pellegrini*, institución al parecer inventada por el autor[11], creando un debate ficticio

[6] Doni, *I Marmi*, I, p. 6.

[7] Ver Masi, 1988, pp. 39-40.

[8] Para más información sobre esta obra pueden consultarse Del Fante, 1980; Candela, 1993, pp. 134-37; y Guglielminetti, 1994.

[9] Uno de los traductores franceses de Doni, el Sieur de La Geneste (*Les visions italiennes*, 1634), también tradujo con el título de *Les visions* (1632) los *Sueños* de Quevedo (ver Doni, *I Mondi*, ed. Pellizzari, 1994, p. 49, n. 1; y Roig Miranda, 1997, pp. 168-98). Ya los contemporáneos, pues, parecen haber detectado afinidades entre ambos autores.

[10] Los *Mondi* aparecen en el *Índice de San Martín*, catálogo de los fondos bibliográficos del monasterio madrileño donde fueron a parar varios libros de la biblioteca de Quevedo tras su muerte: «Mundo Celeste, Terrestre, ê Infernàl. En Ytaliano. Venecia, 1567 (Ms. 9 / 2099 de la Real Academia de la Historia, f. 284v; el texto no indica el autor de la obra). He consultado el ejemplar de la Biblioteca Nacional de Madrid correspondiente a esta edición de los *Mondi* (signatura: R / 25263), pero no he encontrado anotaciones quevedianas. En la portada lleva la firma de Antonio Luis de Mendoza.

[11] Ver Masi, 1999.

entre sus miembros y otros personajes reales, literarios y mitológicos (Júpiter, Momo, Menipo). El escritor toscano emplea una técnica miscelánea, combinando anécdotas, fábulas, epístolas y discursos sobre cuestiones científicas, teológicas o morales tomadas en ocasiones casi literalmente de otros autores[12]. La primera parte del libro, los *Mondi* propiamente dichos, es la más alejada de los *Sueños.* Tuvo mucha influencia en autores posteriores sobre todo debido a un diálogo entre los académicos Savio y Pazzo donde se describe una ciudad utópica, siguiendo el modelo de Tomás Moro[13]. Los *Inferni*, en cambio, guardan más relación con las sátiras quevedianas. En esta segunda parte de la obra varios académicos cuentan sus viajes al infierno, al que acceden —como Quevedo— a través de un sueño. Ambas obras, pues, se inscriben dentro de las modalidades del sueño literario y del viaje de ultratumba que tuvieron importantes antecedentes en la tradición clásica (Cicerón, Luciano) y medieval (Dante)[14]. El poema dantesco condiciona decididamente la representación del más allá descrita por Doni: en los *Inferni* se actualiza y se parodia la *Divina Commedia* introduciendo nuevas categorías de pecadores y burlas. La importancia de Dante queda puesta de manifiesto ya en las primeras páginas del texto, donde el narrador dice que tras leer la *Commedia* decidió él también emprender un viaje al otro mundo:

> Leggendo adunque lo stupendo poeta, il nostro Dante, mi son creduto un tempo di trovar quella selva e caminar dietro alle sue pedate, per veder in ciascuno di quei tre luochi, cioè Inferno, Purgatorio e Paradiso, se io poteva godere la presenza e il ragionamento de' morti amici a bocca, sì come fece Dante[15].

Más adelante cuenta cómo cayó en un agujero y se quedó dormido, llegando así al infierno: «Adunque, per via di sonno vi sono ito in sogno»[16]. En la versión corregida de los *Sueños* publicada en Madrid en 1631 (*Juguetes de la niñez*), Quevedo cambió el nombre del Beato Hipólito que citaba al principio del *Sueño del Juicio final* por el de Dante. En esta versión, que pasó a titularse

[12] Ver Masi, 1988, pp. 42-46 y 70. Sobre las características de las misceláneas en el Siglo de Oro ver Rallo Gruss, 1984. Acerca de los plagios donianos puede verse Doni, *I Mondi*, ed. Pellizzari, 1994, pp. 417-25.

[13] Doni editó la traducción de la *Utopía* de Moro llevada a cabo por Ortensio Lando (Venecia, 1548). Sobre el episodio utópico en los *Mondi* ver Grendler, 1969, pp. 170-77; S. Jacomuzzi, 1978; y Del Fante, 1980, pp. 133-49.

[14] El motivo del sueño es muy frecuente en las obras de Doni (ver Masi, 1988, pp. 46-70). Aparece en los *Marmi* (I, pp. 5 y 53; II, p. 113; III, pp. 80 y 103) y en la primera parte de los *Mondi* (pp. 5-10, 23, 90, 162, 172, 174-78). Sobre la tradición del sueño literario y su relación con el viaje de ultratumba ver Gómez Trueba, 1999; y Cacho Casal, 2000b, pp. 149-62.

[15] Doni, *Inferni*, p. 214.

[16] Doni, *Inferni*, p. 215.

Sueño de las calaveras, dice quedarse dormido leyendo a Dante, lo cual le lleva a tener su visión infernal. Quizás este cambio se viera también condicionado por influjo de los *Inferni.* El arranque de ambas obras es bastante semejante:

> Dígolo a propósito que tengo por caído del cielo uno [sueño] que yo tuve en estas noches pasadas, habiendo cerrado los ojos con el libro del Dante, lo cual fue causa de soñar que veía un tropel de visiones[17].

En este caso, y en otros, Doni podría estar funcionando como intermediario entre Dante y Quevedo, proporcionándole al escritor español un modelo parodiado del infierno dantesco que este llevaría a sus últimas consecuencias en los *Sueños.* También el comienzo del *Sueño de la muerte* podría haberse inspirado en Doni. El protagonista, tras quedarse dormido, tiene una visión donde desfila ante sus ojos una procesión de pecadores. La escena es comparada por Quevedo con una representación teatral:

> Entre estas demandas y respuestas, fatigado y combatido (sospecho que fue de cortesía del sueño piadoso más que de natural) me quedé dormido. Luego que, desembarazada, el alma se vio ociosa sin la traba de los sentidos exteriores, me embistió desta manera la comedia siguiente, y así la recitaron mis potencias a escuras siendo yo para mis fantasías auditorio y teatro[18].

La metáfora de la vida como teatro es muy antigua y Doni también la aprovechó en su obra al comienzo de su primera visión[19]. El parecido con Quevedo es bastante llamativo, aunque el escritor toscano describe con más detalles el escenario en el que se encontró tras caer dormido:

> Legato il corpo da un laccio di pensiero, fui da un profondo sonno gravemente opresso. In questo, mi condussi in un teatro mirabilmente fabricato e con grande industria adornato, in qual modo non lo so. Era questo luogo tondo e alto e riceveva dalla cima, ch'era il mezzo, per grandissimo occhio il lume, che tutta la bella fabrica illuminava[20].

La segunda parte de los *Mondi* está dividida en siete *Inferni* donde padecen diferentes clases de pecadores. Doni sigue el modelo dantesco aunque se aparta de él desde un punto de vista estructural. Los personajes son fundamentalmente estáticos, no

[17] Quevedo, *Sueño de las calaveras,* p. 416.
[18] Quevedo, *Sueño de la muerte,* p. 312.
[19] Alusiones semejantes al mundo como teatro, condicionadas por el pensamiento estoico, se encuentran también en otra obra de Doni, *La moral filosofia,* de 1552 (ver Del Fante, 1980, pp. 120-21).
[20] Doni, *Inferni,* p. 220.

viajan por los mundos de ultratumba, sino que se limitan a retratar escenas aisladas donde aparecen almas castigadas. Los narradores tampoco suelen dialogar con los condenados, que aparecen siempre como un telón de fondo bastante ajeno a las vicisitudes de los protagonistas de la obra. Además, la mayoría de estos *Inferni* están tan solo esbozados y a menudo sirven de mera excusa para introducir las discusiones de los académicos peregrinos. El escritor italiano es consciente de estas carencias y promete constantemente a lo largo de la obra ofrecer continuaciones (nunca publicadas) de sus infiernos. Estos aspectos de la obra doniana le apartan del esquema narrativo seguido por Dante y por Quevedo en varios de sus *Sueños.* El escritor español, al igual que en la *Commedia,* presenta a unos narradores en primera persona más activos y que establecen un contacto mucho mayor con las almas castigadas en el otro mundo. Además, su organización jerárquica está mejor establecida, siguiendo en más de un caso el ejemplo del poema dantesco[21]. Los siete grupos en los que Doni divide sus *Inferni* son los siguientes:

1. Inferno degli scolari e de' pedanti.
2. Inferno de' mal maritati e degli amanti.
3. Inferno de' ricchi avari e de' poveri liberali.
4. Inferno delle puttane e de' ruffiani.
5. Inferno de' dottori ignoranti, artisti e legisti.
6. Inferno de' poeti e compositori.
7. Inferno de' soldati e capitani poltroni.

Alguna de estas tipologías incluye pecadores que coinciden con los que aparecen en los *Sueños:* médicos, enamorados, avaros, poetas o soldados. No faltan tampoco retratos burlescos parecidos de alguna de estas figuras ridículas, como los mercaderes. Estos son descritos por un diablo quevediano como seres miserables, atados a su codicia y enclaustrados en sus tiendas donde malgastaron la vida:

> 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 [...] si Dios hiciera que el mundo amaneciera cuerdo un día, todos estos quedaran pobres, pues entonces se conociera que en el diamante, perlas, oro y sedas diferentes pagamos más lo inútil y demasiado y raro que lo necesario y honesto. Y advertid ahora que la cosa que más cara se os vende en el mundo es lo que menos vale, que es la vanidad que tenéis, y estos mercaderes son los que alimentan todos vuestros desórdenes y apetitos[22].

[21] Al respecto, ver Cacho Casal, 2000a.
[22] Quevedo, *Sueño del infierno,* pp. 196-97.

Doni emplea un tono similar al referirse en la primera parte de los *Mondi* a los mercaderes. Hace también alusión a sus tiendas y ofrece un catálogo de bienes materiales superfluos como Quevedo. Al igual que él destaca la inutilidad de las posesiones en esta vida, que son solo bienes prestados:

> Io conosco certi, detti mercanti, ma il lor nome vero starebbe bene a dirgli travaglini o trappolini, barattano danari con oro, con argenti, con monete e trappolando gli fanno moltiplicare, e in quello che eglino li travagliano, stanno tutta la vita loro in un botteghino di due braccia, e quivi son destinati dal cielo, onde sono come in una carcere, assetati di rapire a questo e quello, si rompono il cervello nel moltiplicare, partire, sommare e sottrare; e alla fine tutto si fa per vivere e vestire, perciò che ad altro non ci servono le cose del mondo che per questo, se bene il tesoro fosse alto come le montagne[23].

Otras profesiones contra las que arremeten ambos autores son los médicos y boticarios, acusados de codicia e ignorancia. Quevedo destaca especialmente la falsedad con la que los boticarios encubren ingredientes sencillos detrás de una aparatosa terminología que solo pretende embaucar a los desprevenidos:

> Y luego ensartan nombres de simples que parecen invocaciones de demonios: buphthalmos, opopanax, leontopetalon, tragoriganum, potamogeton, senipugino, diacathalicon, petroselinum, scilla, rapa. Y sabido qué quiere decir esta espantosa barahúnda de voces tan rellenas de letrones, son zanahoria, rábanos y perejil, y otras suciedades. Y como han oído decir que quien no te conoce te compre, disfrazan las legumbres porque no sean conocidas y las compren los enfermos[24].

Este tipo de debates sobre la medicina eran muy frecuentes en el Siglo de Oro y se recogen en obras como los *Coloquios satíricos* de Antonio de Torquemada y los *Diálogos o coloquios* de Pedro Mejía. Doni también satiriza estos defectos de los médicos en los *Mondi*, en una escena donde Momo habla con el alma de una mujer que había sido doctora y le reprende por la forma en la que ejerció su profesión y por el lenguaje complicado empleado en sus tratamientos, que aquí se parodia:

> Volete voi tornare nella vostra provinzia d'Acaia a medicare con parole, come voi facevi già? Perché quelle pestate di colloquintide, quei «Recipe pillularum, masticinarum drach. 5, fetidarum drach. I, fiant p. numero quinque et aurentur», non mi piace[25].

[23] Doni, *Mondi*, p. 42.
[24] Quevedo, *Sueño de la muerte*, pp. 317-19.
[25] Doni, *Mondi*, p. 86.

Los soldados tampoco escapan a los ataques de Doni y Quevedo. En las primeras páginas del *Sueño del infierno* el escritor español describe su viaje emprendido hacia el otro mundo recorriendo la calle que lleva al infierno. En ella se encuentra con todo tipo de pecadores y entre ellos aparecen también los soldados bravucones y borrachos. Su conducta indigna y su cobardía son duramente reprendidas:

> Estos iban muy desnudos, que por la mayor parte los tales que viven por su culpa, traen los golpes en los vestidos y sanos los cuerpos. Andaban cantando entre sí las ocasiones en que se habían visto, los malos pasos que habían andado (que nunca estos andan en buenos pasos) y nada desto les creíamos, teniéndoles por mentirosos[26].

Doni les dedica a los «soldati e capitani poltroni» el último de sus infiernos, aunque no describe sus defectos morales. Sin embargo, hace una breve mención a su aspecto que es diametralmente opuesto al pintado por Quevedo. Los soldados llevan heridas y golpes por todo el cuerpo: «Che più bel conoscergli che a tagli, che portano ora su le braccia, ora sul viso; e v'era tale che pareva un vaglio, tanto era forato»[27]. En esta ocasión el escritor español pudo haber aprovechado el pasaje doniano parodiándolo: los únicos «golpes» de sus soldados están en la ropa y no en el cuerpo (jugando con las dos acepciones de *golpe:* 'herida' / 'corte en la tela').

Uno de los infiernos donianos mejor perfilado y más completo es el de los poetas. En él se dan más detalles sobre los condenados y sobre el tipo de castigos que sufren. Los poetas, como categoría de pecadores, no aparecían en la *Commedia,* aunque Dante puso a muchos escritores y hombres de letras en su *Inferno.* Se trata, pues, de una innovación de Doni y, quizás, Quevedo se inspiró en él a la hora de incluir a los poetas en el *Alguacil endemoniado,* el *Sueño del infierno* y el *Discurso de todos los diablos.* Ambos atacan su vanidad, su envidia recíproca y su maledicencia. Sobre todo coinciden en el tipo de penas a las que son sometidos. Una de ellas consiste en ser atormentados por diablos que les leen sus obras: «i demoni tutti cavaron fuori alla sua presenza scritti, polizini, libretti e altri stracciafogli e lessero un pezzo»[28]. En el infierno quevediano, a su vez, los poetas están condenados a oír los escritos de otros: «Unos se atormentan oyendo las obras de otros»[29].

La lírica petrarquista es objeto de un trato irreverente y burlesco en los *Sueños* y en los *Inferni.* Entre los varios poetas condena-

[26] Quevedo, *Sueño del infierno,* p. 179.
[27] Doni, *Inferni,* p. 368.
[28] Doni, *Inferni,* p. 351.
[29] Quevedo, *Alguacil endemoniado,* p. 148.

dos al infierno, los petrarquistas destacan por la vaciedad de sus contenidos y por su estilo artificial y repetitivo. Quevedo se mofa de la cansina acumulación de metáforas y tópicos siempre iguales:

> ¡Pues qué es verlos cargados de pradicos de esmeraldas, de cabellos de oro, de perlas de la mañana, de fuentes de cristal, sin hallar sobre todo esto dinero para una camisa ni sobre su ingenio[30]!

En los *Mondi*, Doni también cita unos versos de parodia petrarquista puestos en boca de un mal poeta. El personaje se jacta de sus composiciones, que cita, y es reprendido por Momo. Nótese como en ambos pasajes se alude a unos elementos paralelos como prados y fuentes, y se ridiculizan los diminutivos tan propios de la lírica amorosa («pradicos» / «fioretti»):

> ANI.: Io m'avevo fatto un bel libro di monti, mari, sterpi e valli, tutto in rima.
>
> Di fiori, fioretti, ombre, erbe e viole
> poggi, campagne e poi pianure e colli,
> con fonti, gorghi, prati, rivi e onde.
>
> MO.: O tu cicali in versi sì petrarchevolmente! Io ne vo' fare una querella in Parnaso[31].

Los ataques contra el estancamiento y la rigidez de la lírica petrarquista estuvieron muy extendidos durante todo el Renacimiento y el Barroco. El mismo Doni se está alimentando de unos motivos ya empleados por otros autores. En este sentido, hay que destacar la importante aportación de la obra de Pietro Aretino en los *Mondi* y en los *Inferni*, autor con el que Doni mantuvo una cordial amistad que se rompió y terminó en una feroz polémica[32]. Por lo que respecta al infierno de los poetas es muy probable que este se inspirara en una conocida carta de Aretino dirigida a Giangiacopo Lionardi (6-12-1537) y publicada en su primer libro de *Lettere* (1538). El texto describe un viaje onírico protagonizado por el mismo escritor, que le llevó a visitar el Parnaso y sus alrededores. Se trata de uno de los primeros ejemplos renacentistas de *Viaje al Parnaso*, modalidad que sería posteriormente desarrollada por Cesare Caporali e imitada por Cervantes en su *Viaje del Parnaso*[33]. En la epístola aretiniana también se arremete contra los pe-

[30] Quevedo, *Sueño del infierno*, p. 231. Hay un pasaje muy parecido de parodia petrarquista también en Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, p. 287.

[31] Doni, *Mondi*, p. 114.

[32] Acerca de la huella de Aretino en la obra de Doni ver Guglielminetti, 1994, p. 33.

[33] Para más información sobre el desarrollo de los *viajes al Parnaso* puede consultarse Firpo, 1946. Por lo que se refiere a la deuda aretiniana de Doni,

trarquistas de forma muy parecida al *Sueño del infierno.* El lujo empleado en las metáforas para describir a la amada (oro, perlas, diamantes) choca con la proverbial miseria de los poetas reflejada, como en Quevedo, en las ropas harapientas que visten. Pese a la gran difusión de este tipo de burlas, la cercanía entre el pasaje de Aretino y del escritor español hace pensar en una posible influencia del italiano en los *Sueños:*

> Ma nel mutar luogo urto in una prigione calcata di gente peggio in arnese che i cortigiani d'oggidí. E intendendo che avevano rubato ad ogni ora perle, oro, rubini, ostro, zaffiri, ambre, e coralli, dissi: «Costoro son molto mal vestiti, avendo fatto sí gran furti»[34].

Otra característica de las almas de los poetas según Doni es su frialdad. En una carta enviada a Proserpina, el académico Smarrito alude a los «poeti freddi e scrittori aghiadati»[35], jugando con los dos significados de *frío:* 'baja temperatura' / 'insulso o poco gracioso'. Quevedo empleó el mismo chiste en el *Sueño del infierno,* que tiene una zona helada por el frío donde están recogidos los «bufones, truhanes y juglares chocarreros, hombres por demás y que sobraban en el mundo, y que están aquí retirados, porque si anduvieran por el infierno sueltos, su frialdad es tanta que templaría el dolor del fuego»[36]. El escritor español pudo haber tomado la idea del hielo y del frío como castigo infernal del poema de Dante, sobre todo del canto 32 del *Inferno* donde se describe el lago helado llamado Cocito[37]. La imagen dantesca ha sido parodiada y este proceso de inversión burlesca quizás fue condicionado por el texto de Doni. Además, también estos pecadores sufren un castigo semejante al de los poetas: «se atormentaban unos a otros con las gracias que habían dicho acá»[38].

Este sistema de penas consiste, en cierta medida, en la deformación burlesca y festiva de la ley que rige las condenas en el infierno dantesco: la ley del talión o *contrapasso,* según la cual las penas han de ser iguales o proporcionales al mal producido[39]. Quevedo juega a menudo con esta idea en sus *Sueños* adaptándola a su arte conceptista y, en parte, este proceso paródico podría ser debido al influjo de Doni. En un caso, especialmente, se detecta la posible

---

compárense por ejemplo el lago de tinta que describe Aretino en su carta (*Lettere,* p. 384) y el río de tinta que cruzan las almas de los poetas en los *Inferni,* p. 347.

[34] Aretino, *Lettere,* pp. 388-89.

[35] Doni, *Inferni,* p. 341.

[36] Quevedo, *Sueño del infierno,* p. 191.

[37] Sobre esta influencia ver Quevedo, *Sueños,* ed. Arellano, 1996, p. 190, n. 99; y Cacho Casal, 2000b, pp. 172-73.

[38] Quevedo, *Sueño del infierno,* p. 191.

[39] Acerca de la ley del *contrapasso* en los *Sueños* ver Cacho Casal, 2000a, pp. 84-85.

huella doniana en el escritor español. Al final del *Sueño del Juicio,* el narrador principal se acerca a la «garganta del infierno» donde varias almas padecen su castigo que consiste en hacer recaer sobre estas los males hechos cuando estaban vivas:

> un letrado revolviendo no tanto leyes como caldos; un escribano comiendo solo letras que no había querido solo leer en esta vida; [...] un avariento contando más duelos que dineros; un médico penando en un orinal y un boticario en una melecina[40].

En los *Inferni,* Momo propone para los juristas y para los médicos unas condenas muy parecidas a las de la sátira de Quevedo. También aquí la aplicación del *contrapasso* consiste en hacer que padezcan a través de los instrumentos con los que dañaron al prójimo. Los juristas han de comerse las escrituras y papeles y los médicos han de tragarse las orinas que inspeccionaron y sus medicinas. El empleo de la ley dantesca y su inversión jocosa produce un resultado semejante en ambos autores:

> S'io avesse a gastigarli (essendo diavolo) secondo il merito delle loro opere ignoranti, ai legisti farei mangiare tutte le scritture che hanno maneggiate tristamente, tutti i comandamenti, polize e suggelli, la prima cosa, come arivassero all'Inferno; ai medici sorbir tutte l'orine, delle quali hanno tirato i soldi non conoscendo in quelle la vera infirmità, mescolata con gli sciloppi, con le medicine e con le pillole ordinate e fatte pigliare agli amalati[41].

Quevedo pudo haberse aprovechado también de algunos temas desarrollados en los *Mondi* y en los *Inferni.* En la mayoría de los casos un cotejo de las cuestiones debatidas en los *Sueños* y en la obra doniana evidencia numerosos aspectos comunes, pero se trata casi siempre de temas tradicionales que ambos autores pudieron deducir de unas mismas fuentes. El desprecio por la avaricia, la corrupción de la justicia, la hipocresía o la vanidad del ser humano son patrimonio común de la literatura moral y satírica. Estoy pensando, por ejemplo, en la frecuencia con la que aparece en ambos autores el tópico de la vida como guerra (*militia vitae*)[42]. Sin embargo, hay algunos casos donde la relación entre el texto italiano y el español es tan estrecha que se puede hipotizar la influencia doniana en los *Sueños.* Uno de los ejemplos más llamativos es el desprecio por la honra que se recoge en el *Sueño de la muerte*[43] y, sobre todo, en el *Sueño del infierno:*

[40] Quevedo, *Sueño del Juicio,* pp. 132-33.
[41] Doni, *Inferni,* pp. 321-22.
[42] Compárense el *Sueño del infierno,* p. 181, y el *Sueño de la muerte,* p. 311, con los *Inferni,* pp. 359 y 370.
[43] Quevedo, *Sueño de la muerte,* pp. 350-51.

> ¿Pues qué diré de la honra mundana, que más tiranías hace en el mundo, y más daños y la que más gustos estorba? Muere de hambre un caballero pobre, no tiene con qué vestirse, ándase roto y remendado, o da en ladrón y no lo pide, porque dice que tiene honra, ni quiere servir porque dice que es deshonra. Todo cuanto se busca y afana dicen los hombres que es por sustentar honra. ¡Oh, lo que gasta la honra!; y llegando a ver lo que es la honra mundana, no es nada. Por la honra no come el que tiene gana donde le sabría bien; por la honra se muere la viuda entre dos paredes; por la honra, sin saber qué es hombre ni qué es gusto, se pasa la doncella treinta años casada consigo misma; por la honra la casada se quita a su deseo cuanto pide; por la honra pasan los hombres el mar; por la honra mata un hombre a otro; por la honra gastan todos más de lo que tienen[44].

El rechazo de la honra mundana se resuelve en un largo listado de necedades, incomodidades y frustraciones por las que tienen que pasar aquellos que la persiguen. Tras tantos sacrificios la recompensa es nula, solo la vanidad del ser humano pudo engendrar algo tan absurdo como el concepto de honra. Doni también expone unas ideas similares en un contexto infernal paralelo al quevediano. El tono, el catálogo de necedades, la repetición insistente del término «onore» y el sarcasmo del escritor italiano pudieron ser una de las fuentes manejadas por Quevedo para redactar este episodio:

> In quanti modi si battezza l'onore da' plebei? Chi non vuol vestire d'un colore per non ci metter dell'onore, un altro non vuol passare per una via, che gli par perder l'onore. Certi non parlerebbono a certe persone una parola per mille ducati, perché discaggerebbono d'onore. Io non posso far questa cosa, perché ci metterei assai del mio onore. Ella ha perduto l'onore, egli ha racquistato l'onore e vive con onore, egli ha ricevuto un onor grande. Io sono stato a desinare con il principe della Academia e m'ha fatto onore. Fa' onor a tuo padre, l'ha fatto poco onore a sua madre. Non t'impacciar con il tale, che tu non avrai onore. Io temo lo onore. Oimè, per quanti versi s'acconcia egli al mondo questo onore[45]!

Otra posibilidad que se presenta a la hora de estudiar la huella doniana en los *Sueños* es que Quevedo haya acudido a unas fuentes a través de la mediación del escritor italiano. Ya se estableció una relación de este tipo por lo que se refiere al modelo dantesco y su parodia. Existe también un pasaje bastante llamativo en el *Alguacil endemoniado* donde se ridiculiza la clasificación de los demonios ofrecida por Psello en su tratado sobre el tema: el *De*

[44] Quevedo, *Sueño del infierno,* pp. 199-200.
[45] Doni, *Inferni,* p. 364.

daemonum energia seu operatione. Quevedo emplea su distribución para construir sobre ella una nueva, ridícula e ingeniosa:

> Esté advertida V. Excelencia que los seis géneros de demonios que cuentan los supersticiosos y los hechiceros (los cuales por esta orden divide Psello en el capítulo once del libro de los demonios) son los mismos que las órdenes en que se destribuyen los alguaciles malos. Los primeros llaman leliurios, que quiere decir ígneos; los segundos aéreos; los terceros terrenos; los cuartos acuáticos; los quintos subterráneos, los sextos lucífugos, que huyen de la luz[46].

Partiendo de Psello, Quevedo juega con su fuente y produce asociaciones burlescas para satirizar a los alguaciles. Según la nueva clasificación que sigue a esta en el texto, hay alguaciles «soplones», correspondientes a los diablos «aéreos», pues viven de hacer viento (chiste basado en la acepción de *soplar:* 'delatar a alguien'); o también alguaciles «ácueos», porque son unos borrachos. A su vez, la lista de Psello se cita en los *Mondi,* aunque aquí Doni se mantiene más apegado a la clasificación del escritor bizantino[47]. Quizás, Quevedo decidió incluir su parodia del listado de Psello en el *Alguacil* por influjo de los *Mondi:*

> I vostri sapienti hanno scritto che sono generalmente sei fatte di demoni, ch'io chiamo spiriti. [...] I primi si chiamano infocati, e questi vanno, come tu vedi, nel supremo e più alto aere. I secondi sono detti d'aria: eccogli qui intorno di noi. La terza schiera sono terreni spiriti, che quasi sempre circuiscano quella. La quarta razza son marini spiriti acquatici, usano intorno ai laghi, ai bagni, per i fiumi e spesso fanno affondar navi, affogar uomini. La quinta lega sono sotterranei e nelle viscere della terra dimorano [...]. Gli ultimi son quegli che tu vedi che si ficcano nella terra e se ne vanno al centro, che fuggono e hanno in odio la luce[48].

En el *Discurso de todos los diablos* se da un caso cercano al que se acaba de comentar. Al referirse a unas viejas arregladas y maquilladas que llegan muy alegres al infierno, Quevedo cita un pasaje de la Biblia (*Mateo,* 22, 13) en clave burlesca:

> Señor, nosotras veníamos tan tristes como se puede creer de mujeres traídas, a quien no han quedado sobre los güesos sino excremento de los años, y lacras del tiempo, y condenadas; en la pila nos bautizamos, y el libro del bautismo nos hizo desbautizar, pero como vimos al pregonero que está a la puerta decir a gritos, señalando este reino: *Ibi erit fle-*

[46] Quevedo, *Alguacil endemoniado,* pp. 134-35.

[47] En realidad, Doni toma la referencia de Psello del diálogo *Torricella* (1540) de Ottone Lupano, a quien plagia sin citarlo (ver Doni, *I Mondi,* ed. Pellizzari, 1994, p. 174, n. 1 y p. 183, n. 3).

[48] Doni, *Mondi,* pp. 184-85.

> *tus, et stridor dentium* (Allí será el lloro y el rechinar de los dientes), dije yo: ¡Buenas nuevas!, que esto no se dice por nosotras, que no los tenemos, ni muelas[49].

Se trata de una cita bíblica bastante común, pero Doni también la menciona en un contexto parcialmente cercano al quevediano. Cuando retrata la casa infernal donde residen las prostitutas, describe sus padecimientos y el cambio drástico que han conocido los placeres mundanos que las rodeaban mientras estaban vivas:

> i letti di seta e d'oro coperti son carboni accesi e fiamme, le musiche si son convertite in strida, pianto e dolori di denti continuo. Le veste, i monili e le belle acconciature hanno i demoni tramutate in sterchi fetidissimi, puzzolenti e abominevoli[50].

Tanto Doni como Quevedo asocian la sentencia bíblica con unas mujeres pecadoras, que han visto trocada su felicidad y su belleza pasada por el horror infernal. Nótese también el paralelismo entre las frases «excremento de los años» y «sterchi fetidissimi», y entre los 'afeites' de las viejas del *Discurso* («unas mujeres muy afeitadas»[51]) y las «acconciature» de las prostitutas de los *Inferni*. Como ya se comentó al hacer referencia al catálogo de Psello, Quevedo pudo haber decidido incluir una cita erudita, parodiándola, en un determinado pasaje recordando su lectura de la obra doniana.

En otras ocasiones, en cambio, el texto de Doni ya le ofrecía a Quevedo una alusión literaria parodiada que pudo suscitar su interés. Por ejemplo, en el *Sueño del infierno* el escritor español juega con el escenario infernal representado en el libro VI de la *Eneida*, y contradice a Virgilio puesto que, a diferencia de lo que este había escrito, en el mundo de ultratumba no encontró árboles. Se trata de un guiño erudito y festivo:

> Y doy fe de que en todo el infierno no hay árbol ninguno chico ni grande y que mintió Virgilio en decir que había mirtos en el lugar de los amantes, porque yo no vi selva ninguna[52].

Este tipo de gracejos con las propias fuentes se da también en la obra de Doni. En las primeras páginas de los *Inferni* cita los modelos que tuvo en cuenta para su viaje de ultratumba: Dante, Virgilio, Menipo y Orfeo. El mismo Dante, siguiendo a Virgilio, incluyó en su infierno selvas y bosques, como la «selva oscura»

[49] Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, p. 297.
[50] Doni, *Inferni*, p. 276.
[51] Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, p. 296.
[52] Quevedo, *Sueño del infierno*, p. 194.

que abre el poema. Precisamente a esa selva se refiere Doni en este pasaje donde niega su existencia, puesto que no fue capaz de dar con ella. Alguien debió cortarla. Este recuerdo jocoso de la *Commedia* coincide con el de la *Eneida* en los *Sueños:*

> Ma indarno ho caminato e in vano ho fatto i miei viaggi per questi boschi della vita, onde ho per fermo che la selva che egli trovò sia stata tagliata e spiantata, che mai più alcuno la saprà trovare[53].

En los *Sueños* y en los *Inferni* se hallan también unos chistes comunes. Hay una idea bastante recurrente en los discursos de los diablos quevedianos: estos descansan y llegan a aburrirse, ya que no tienen que esforzarse para condenar a los pecadores. Los seres humanos son tan malvados que se tientan mejor entre ellos. En el *Sueño del infierno* un demonio se muestra complacido con los bufones, pues «nos ahorran de trabajos, y se condenan a sí mismos»[54]. Esta burla amarga aparece más de una vez en el *Discurso de todos los diablos.* Por ejemplo, el Diablo de las Monjas está acostado hace tres días, ya que ellas están eligiendo abadesa y sus manejos resultan ya lo bastante diabólicos como para no necesitar de mayor ayuda[55]. La maldad humana lleva a Lucifer a presentar esta resolución ante sus súbditos:

> Item más, para encaminar el buen gobierno os mando que ningún demonio pierda tiempo en las audiencias, tribunales y palacios, que los pretendientes y pleiteantes y aduladores y envidiosos mejor saben venirse acá y traerse unos a otros, que vosotros traerlos[56].

En los *Inferni* se encuentra la misma broma basada en la facilidad con la que los hombres cometen pecados. En una carta enviada precisamente por Plutón, rey del infierno, al académico Disperato se contiene una sentencia muy parecida a las de los *Sueños* y del *Discurso de todos los diablos.* El «Re de' Dannati» comenta con sarcasmo:

> Noi non mandiamo da un tempo in qua più diavoletti a tentar le persone, perché si tentano l'un l'altro, si stimulano a far male insieme e fanno più tristizie che noi non faremo far loro stimulandogli[57].

Tanto en Quevedo como en Doni son también muy frecuentes los chistes de carácter misógino. En sus obras la mujer es pintada

[53] Doni, *Inferni,* p. 214.
[54] Quevedo, *Sueño del infierno,* p. 192.
[55] Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* p. 303. Para más referencias de este tipo ver también en pp. 272-73 y 300.
[56] Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* p. 304.
[57] Doni, *Inferni,* p. 231.

como un ser nefasto que arrastra al hombre hacia el pecado y es capaz hasta de agotar la paciencia de los diablos. En el *Sueño del infierno* se dedica especial atención a los mal casados, comparados con los mártires:

> una gran parva de casados que venían con sus mujeres de las manos, y que la mujer era ayuno del marido, pues por darle la perdiz y el capón no comía; y que era su desnudez, pues por darle galas demasiadas y joyas impertinentes iba en cueros; y al fin conocí que un mal casado tiene en su mujer toda la herramienta necesaria para mártir, y ellos y ellas, a veces, el infierno portátil[58].

Huelga decir que la categoría de los mal casados no se encontraba en Virgilio ni en Dante. El poeta latino incluyó a los muertos por amor en el Hades y Dante a los lujuriosos, pero ninguno de ellos describió el matrimonio como un motivo de condenación. Doni, en cambio, les dedicó a los mal casados todo el segundo infierno: *Inferno de' mal maritati e degli amanti*. En él caracteriza a las esposas siguiendo todos los tópicos de la literatura misógina empleados también por Quevedo. La mujer es un ser vanidoso y codicioso, a quien no le importa arruinar a su marido con tal de ver satisfechos sus anhelos:

> Io credo che questa mercanzia faccia per pochi, perché è gran carico. Egli bisognava a questo effetto veste preziose, oro, argento, gemme, codazzo di fante, diversi ornamenti per casa, carrette, letighe, e far conto d'aver del continuo la notte una cornacchia negli orecchi, e il suo pensiero è tutto d'aparire in publico strebbiata[59].

Doni insiste en que el matrimonio es el mayor de los males: «Il maggior carico che sia è l'aver moglie»[60]. Al igual que para Quevedo, la mujer es un 'infierno portátil' o inclusive peor que el infierno, como se dice en la carta que el académico Perduto le envía a Plutón: «nel continuo hanno avuto un Cerbero atorno, che abaiava con tre bocche, [...] i mal maritati starebbon meglio nella tua gola che in casa dove abitano con esse»[61].

Doni, y el mismo Quevedo, pudieron deducir parte de estos motivos misógino-infernales de una *novella* de Machiavelli conocida como *Belfagor*, nombre de su personaje protagonista. La narración fue publicada por primera vez en 1545 en las *Rime e prose volgari* de Giovanni Brevio. Pero en 1549 fue impresa nuevamente, esta vez bajo el nombre de Machiavelli. Tras este cruce de atribu-

[58] Quevedo, *Sueño del infierno*, p. 182. Hay alusiones misóginas semejantes también en Quevedo, *Discurso de todos los diablos*, pp. 266-69 y 295-96.
[59] Doni, *Inferni*, p. 238.
[60] Doni, *Inferni*, p. 234.
[61] Doni, *Inferni*, p. 236.

ciones intervino Doni. En la segunda parte de su *Libraria* (1551) comentó estos sucesos y publicó la versión que decía ser la 'original' del texto, sin dejar del todo claro si este había de ser atribuido a él mismo o a Machiavelli[62]. La trama de la novelita es bastante sencilla. Sorprendidos por la gran cantidad de almas que llegan al infierno quejándose de sus esposas, los jueces del otro mundo Minos y Radamanto se lo comunican a Plutón. Este reúne a todos sus súbditos y decide enviar a la tierra a un demonio en forma humana para que compruebe si es cierto que las mujeres son tan malas. El escogido es Belfagor, que sube al mundo y se casa. Su esposa le hace la vida imposible y lo arruina, y se ve obligado a huir de sus acreedores. Un campesino le oculta y le ofrece cobijo. Para agradecerle, Belfagor le dice que va a poseer unas mujeres para que él pueda liberarlas y cobrar la recompensa. La treta funciona bien, pero la segunda vez que se encuentran el diablo le comunica al campesino que ya ha pagado su deuda y que no vuelva a buscarlo. Desafortunadamente, la hija del Rey de Francia es poseída por Belfagor y el monarca llama al campesino para que le haga un exorcismo. Pese a su negativa, el campesino es obligado a ir y cuando se ve amenazado de ser ahorcado si no libera a la princesa, engaña al diablo haciéndole creer que su esposa había ido a buscarlo. Cuando el pobre Belfagor oye esto, huye y se refugia en el infierno.

El motivo misógino está presente tanto en la versión de Machiavelli como en la de Doni, sin embargo el autor de los *Mondi* lo acentúa. Al principio de su narración se dice que las almas han sido condenadas al infierno por culpa de sus esposas, mientras que Machiavelli sólo se refería a las quejas de los mal casados, sin hacer responsables a las mujeres de su condena:

> andando infinite anime de gl'huomini, usciti di questa vita con poca gratia di Domenedio, all'Inferno, quasi tutte haveano il bollettino che diceva: per haver tolto moglie vo nel foco pennace, per haver preso donna ne vo a casa calda, per essermi congiunto in matrimonio sono dannato et vo là[63].

El tono y los temas tratados en la obra se asemejan a algunos pasajes de los *Sueños* y del *Discurso de todos los diablos.* Es, por tanto, bastante probable que Quevedo conociera la novelita, aunque

[62] Para más información sobre la historia textual de *Belfagor* ver Calligaris, 1889; Doni, *Le nozze del diavolo,* ed. Benedetto, pp. 3-20; y Guglielminetti, 1973. Una versión algo diferente de la obrita fue publicada también en el primer libro de *Le piacevoli notti* (1550) de Giovan Francesco Straparola.

[63] Doni, *Le nozze del diavolo,* ed. Benedetto, p. 176. Ni la versión de Machiavelli ni la de Doni llevan título en las ediciones antiguas. Los títulos que utilizo son los más corrientemente empleados y sirven tan sólo para diferenciarlas (ver Doni, *Le nozze del diavolo,* ed. Benedetto, pp. 35-36, n. 1).

resulta más complicado asegurar qué versión manejó[64]. Quizás ambas. En realidad, el texto de Doni no se aparta demasiado del original, aunque introduce alguna novedad interesante como se acaba de comprobar. Otra de estas aportaciones se halla también al principio del relato. Doni enriqueció el discurso de Plutón a sus súbditos, dándole un acento más pomposo y cómico[65]:

> Ma pur vedendo ogni dì che la cosa non restava, anzi senza numero cresceva questa maladittione, et le querele moltiplicavano a Plutone più che le suppliche a Giove, fu in tutto deliberato di chiarirsene se così era et fatto citare tutti i Diavoli, le versiere et i fistoli del suo regno a Concistoro et ridottigli insieme favellò in questa forma: —Fratelli miei imperversati et indiavolati, voi dovete sapere come io son padrone a bacchetta di tutti questi dappochi et balordi che son condannati alle mie pene et che io non ho sopra capo persona che m'habbi da spezzar la testa s'io tormento a torto o s'io gastigo a ragione[66].

Este tipo de reuniones paródicas de divinidades o seres superiores tienen uno de sus antecedentes más destacados en las obras de Luciano, como la *Asamblea de los dioses* o el *Zeus trágico.* Quevedo también describió asambleas divinas en clave burlesca, cuyo ejemplo más conocido es el consejo de dioses que abre *La Hora de todos.* Un caso semejante se da, a su vez, en el *Discurso de todos los diablos.* Lucifer inspecciona sus reinos de ultratumba para poner orden y al final junta a sus súbditos y les comunica sus resoluciones. El tono solemne y regio empleado por el señor de los infiernos recuerda bastante el discurso de Plutón en *Le nozze del diavolo:*

> Bien le pareció a Lucifer esta advertencia, y por remediarlo todo y prevenir los mayores aumentos de su dominio, mandó juntar las comunidades, repartimientos de sus prisiones, y obedeciendo a su señor, se vio junta una gran suma de espíritus infames. Entonces, abriendo por boca una sima, aulló este razonamiento:

[64] En un manuscrito del siglo XVIII con textos quevedianos, de antigua propiedad de Cayetano Alberto de la Barrera, conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid (signatura: Ms. 4312) se incluye una versión traducida de la obrita atribuida a Doni: «Las bodas del diablo. Novela toscana del Doni, y española del bachiller Pasqual Izquierdo». Al final del texto se encuentra esta anotación: «Esta Novela se duda si es de Dn. Fran.co de Quevedo, y Villegas, ò de otro Autor» (fol. 322). En realidad, consiste más en una paráfrasis, donde se intercalan muchos pasajes al estilo de los *Sueños,* que en una traducción literal. Es difícil establecer la autoría del texto, aunque su lectura parece indicar que se trata más probablemente del trabajo de un imitador de Quevedo. Según Astrana Marín, 1932, p. 1336; y Buendía, 1988, p. 1157, es un apócrifo.

[65] Como ha indicado Guglielminetti, 1973, pp. 660-61, los cambios donianos más importantes se hallan en la parte inicial de la novelita, y el resto del texto no se aleja demasiado del original de Machiavelli.

[66] Doni, *Le nozze del diavolo,* ed. Benedetto, pp. 176-77.

— Unión desesperada, pueblos precitos, los que cobrastes en muerte los estipendios del pecado, aquí se ha pretendido entre tres demonios el título de Máximo. No lo he dado a ninguno porque entre vosotros hay una diabla que lo merece mejor que todos[67].

La obrita de Machiavelli y la adaptación doniana ofrecen algunos puntos más de contacto con Quevedo. Se trata de unos pasajes de sátira misógina que se transmiten en ambas versiones y que podrían haber influido en los *Sueños.* En concreto, el escritor español pone en boca de un diablo una queja en contra de las mujeres. Le resultan tan terribles que ni siquiera los demonios son capaces de aguantarlas: «nos tienen enfadados y cansados, y a no haber tantas allá, no era muy mala la habitación del infierno»[68]. A su vez, los diablos que Belfagor tenía a su servicio en el mundo se cansan de su esposa y prefieren volverse al infierno antes que seguir soportándola:

non che altri quegli Diavoli, i quali in persona di famigli haveva condotti seco più tosto elessono di tornarsene in Inferno a star nel fuoco che viver nel mondo sotto l'imperio di quella[69].

El mismo Belfagor, al final de la obra, escoge el camino del infierno para no tener que volver a someterse a su esposa: «volse più tosto tornarsene all'Inferno a render ragione delle sue attioni che di nuovo con tanti fastidi, dispetti et pericoli sottoporsi al giogo matrimoniale»[70].

Junto con estos temas y chistes es posible que la novelita le proporcionara a Quevedo también un neologismo burlesco. En el *Discurso de todos los diablos* abundan las invenciones léxicas que contribuyen a la parodia infernal: «quintademonia», «diablazgo», «vuesa diablencia», «no sabe lo que se diabla» o «fradiabla». Lucifer, al encontrarse con un hablador y un lisonjero en sus dominios, se muestra muy disgustado y exclama: «Mas aunque rey diablo, y diablo y archidiablo no gusto de esta gente»[71]. La voz *archidiablo* suele considerarse una creación quevediana formada sobre la base de otras que emplean el prefijo culto *archi-*, como archiduque o archidiácono[72]. El autor español la incluyó también en un soneto burlesco: «somos dos archidiablos, bien mirado»[73].

[67] Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* p. 303.
[68] Quevedo, *Alguacil endemoniado,* p. 164.
[69] Doni, *Le nozze del diavolo,* ed. Benedetto, p. 180.
[70] Doni, *Le nozze del diavolo,* ed. Benedetto, p. 186. El texto de Machiavelli coincide casi exactamente con el de Doni en ambos pasajes (ver *Belfagor,* pp. 46 y 56).
[71] Quevedo, *Discurso de todos los diablos,* ed. García Valdés, p. 302.
[72] Sobre este neologismo burlesco de Quevedo ver Alarcos García, 1955, p. 15.
[73] *Poesía original completa,* núm. 562, v. 11.

El *Diccionario de Autoridades* la registra así: «*Archidiablo:* Lo mismo que gran diablo. Es voz inventada y jocosa», y la documenta precisamente con los versos quevedianos. Este tipo de neologismos festivos eran muy frecuentes en el Siglo de Oro y el mismo Quevedo los utilizó en varias ocasiones, recordemos los conocidos *archipobre* y *protomiseria* del *Buscón*. Sin embargo, en este caso es posible que no se trate de una creación quevediana propiamente dicha y que haya una deuda con el relato de *Belfagor*. De hecho, tanto en la versión de Machiavelli como en la de Doni se incluye precisamente el neologismo *archidiablo*, formado como parodia de *arcángel:*

> et non si trovando alcuno che voluntariamente prendessi questa impresa deliberorno che la sorte fussi quella che lo dichiarassi. La qual cadde sopra Belfagor Arcidiavolo, ma per l'adietro avanti che cadessi dal cielo Archangelo[74].

En conclusión, parece muy probable que Quevedo conociera las obras de Anton Francesco Doni y que alguna de estas le sirviera de inspiración. Los *Mondi* y sobre todo los *Inferni* ofrecen varios puntos de contacto con los *Sueños*, pese a que su estructura sea fundamentalmente distinta. El marco onírico e infernal son el punto de partida tanto de la mayoría de las sátiras quevedianas como de los *Inferni*. Algunos pecadores, temas, burlas, referencias paródicas y penas coinciden en ambos textos y en varias ocasiones se detecta la posible huella doniana en Quevedo.

Además, los *Inferni* parecen haber servido de intermediarios entre los *Sueños* y la *Divina Commedia*, puesto que ofrecían un modelo parodiado del mundo de ultratumba dantesco en el que se pudo haber apoyado el escritor español para llevar a cabo su propia parodia del poema de Dante. Desde un punto de vista general, se trata quizás de la contribución más decisiva de Doni. Las demás deudas con sus *Inferni* se circunscriben a unos casos muy concretos.

Por otro lado, también la novela *Belfagor* de Machiavelli y la versión de Doni pudieron haber ejercido cierta influencia en las sátiras quevedianas. Los motivos misógino-infernales encuentran en esta obrita un precedente que contiene algunos aspectos bastante cercanos a los *Sueños* y al *Discurso de todos los diablos.*

Las obras de Doni, probablemente, no constituyen una de las fuentes más importantes de los *Sueños* y, desde luego, su influjo no puede compararse al ejercido por otros autores como Virgilio, Luciano o Dante. Sin embargo, son una muestra elocuente de la

[74] Doni, *Le nozze del diavolo*, ed. Benedetto, p. 177. Nuevamente, el texto de la versión de Machiavelli coincide casi literalmente con el de Doni (ver *Belfagor*, p. 40).

habilidad con la que Quevedo era capaz de imitar y combinar textos muy variados, y conseguir a partir de ellos una obra novedosa y original.

Bibliografía

Alarcos García, E., «Quevedo y la parodia idiomática», *Archivum,* 5, 1955, pp. 3-38.

Aretino, P., *Lettere. Libro I,* ed. P. Procaccioli, Roma, Salerno Editrice, 1997.

Astrana Marín, L., «Catálogo de manuscritos», en Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, vol. 2, pp. 1293-1369.

Buendía, F., «Manuscritos originales y atribuidos existentes en las bibliotecas españolas y extranjeras», en Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en verso,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988, vol. 2, pp. 1127-1218.

Cacho Casal, R., «Dos aspectos del infierno en Quevedo y Dante: ordenación y penas», *Criticón,* 78, 2000a, pp. 75-92.

Cacho Casal, R., «El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: los *Sueños* y la *Divina Commedia*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo,* 76, 2000b, pp. 147-79.

Calligaris, G., *Anton Francesco Doni e la «Novella di Belfagor»,* Torino, UTET, 1889.

Candela, G., *Manierismo e condizioni della scrittura in Anton Francesco Doni,* New York, Peter Lang, 1993.

Croce, B., «Anton Francesco Doni», en *Poeti e scrittori del pieno e del tardo Rinascimento,* Bari, Laterza, 1945-1952, vol. 1, pp. 260-73.

Del Fante, A., «Note sui *Mondi* di Anton Francesco Doni», en *Annali dell'Istituto di Filosofia dell'Università di Firenze,* 2, 1980, pp. 111-49.

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

Doni, A. F., *I Marmi,* ed. facsímil V. Jacomuzzi, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

Doni, A. F., *I Mondi e gli Inferni,* ed. P. Pellizzari, intr. M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1994.

Doni, A. F., *Le nozze del diavolo,* en Machiavelli, N., *Operette satiriche,* ed. L. F. Benedetto, Torino, UTET, 1920, pp. 176-86.

Firpo, L., «Allegoria e satira in Parnaso», *Belfagor,* 1, 1946, pp. 673-99.

Folengo, T., *Baldus,* ed. y trad. E. Faccioli, Torino, Einaudi, 1989.

Gómez Trueba, T., *El sueño literario en España. Consolidación y desarrollo del género,* Madrid, Cátedra, 1999.

Gracián, B., *El Criticón,* ed. S. Alonso, Madrid, Cátedra, 1993.

Grendler, P. F., *Critics of the Italian World (1530-1560). Anton Francesco Doni, Nicolò Franco & Ortensio Lando,* Madison-Milwaukee-London, The University of Wisconsin Press, 1969.

Guglielminetti, M., «Le simultanee "mutazioni" di Belfagor arcidiavolo», en *Studi in onore di Alberto Chiari,* Brescia, Paideia, 1973, vol. 1, pp. 653-73.

Guglielminetti, M., «I *Mondi* e gli *Inferni* di Anton Francesco Doni: guida alla lettura», en A. F. Doni, *I Mondi e gli Inferni,* ed. P. Pellizzari, intr. M. Guglielminetti, Torino, Einaudi, 1994, pp. 7-48.

Jacomuzzi, S., «Potenti e popolo, utopia e follia: un apologo rinascimentale», *Sigma,* 11, 2-3, 1978, pp. 251-68.

Jacomuzzi, V., «Estudio introductorio», en Doni, A. F., *I Marmi,* ed. facsímil, V. Jacomuzzi, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1999.

Liñán de Riaza, P., *Poesías,* ed. J. F. Randolph, Barcelona, Puvill, 1982.

Machiavelli, N., *Belfagor,* en *Operette satiriche,* ed. L. F. Benedetto, Torino, UTET, 1920, pp. 33-56.

Masi, G., «"Quelle discordanze sì perfette". Anton Francesco Doni 1551-1553», *Atti e Memorie dell'Accademia Toscana di Scienze e Lettere La Colombaria,* 53, 39, 1988, pp. 9-112.

Masi, G., «Coreografie doniane: l'Accademia Pellegrina», en *Cinquecento capriccioso e irregolare. Eresie letterarie nell'Italia del Classicismo,* ed. P. Procaccioli y A. Romano, Manziana, Vecchiarelli, 1999, pp. 45-85.

Mérimée, E., *Essai sur la vie et les œuvres de Francisco de Quevedo (1580-1645),* Paris, Alphonse Picard, 1886.

Messina, M., «Anton Francesco Doni», en *Letteratura italiana. I minori,* Milano, Marzorati, 1961, vol. 2, pp. 1293-1314.

Quevedo, F. de, *Discurso de todos los diablos o infierno emendado,* en *Quevedo esencial,* ed. C. C. García Valdés, Madrid, Taurus, 1990, pp. 259-306.

Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1996.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1996.

Rallo Gruss, A., «Las misceláneas: conformación y desarrollo de un género renacentista», *Edad de Oro,* 3, 1984, pp. 159-80.

Roig Miranda, M., «Las traducciones francesas de los *Sueños* de Quevedo en el siglo XVII y hasta 1812 (nota bibliográfica)», en *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* coords. L. Schwartz y A. Carreira, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 165-212.

Vélez de Guevara, L., *El Diablo cojuelo,* ed. E. Rodríguez Cepeda, Madrid, Cátedra, 1984.

La «erudición ingeniosa» de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo

Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidad de Vigo

«Consuelo grande es este, para los que, con tan diferente caudal, corremos también en el estadio de las letras» (González de Salas).

A Alfonso Rey, que fatigó estos preliminares con nosotros tantas veces.

Los preliminares escritos por González de Salas a *El Parnaso español* (1648) constituyen una buena muestra de la formación erudita en el siglo XVII. El propósito de sus palabras es el encarecimiento de la obra quevediana: el resultado, un compendio razonable de las distintas erudiciones que concurren en la poesía de Quevedo. Fuera de estos textos proemiales, la obra de González de Salas encarna, como pocos, la erudición del seiscientos español; su comentario a la *Poética* aristotélica[1], su edición del *Satiricón* de Petronio[2] o los comentarios a la sazón de su traducción del *Compendio geographico i historico del orbe antiguo* de Pomponio Mela[3] comprenden en alto grado la recepción de la literatura griega y latina en la literatura española del siglo XVII. Por ello, los *praeludia* a la poesía de Quevedo proporcionan al estudioso moderno

[1] González de Salas, *Ilustración al libro de «Poética»*. Citaré más adelante por esta edición (ejemplar con signatura RSE 305 de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela).

[2] Petronii Arbitri, *Satiricon, extrema editio ex Museo D. Josephi Antoni Gonsali de Salas*, 1629. Citaré más adelante por esta edición [ejemplar con signatura 14455 de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela].

[3] La obra, publicada en 1644, lleva censura escrita el 25 de octubre de 1643 del propio Quevedo y a ella hace referencia González de Salas en el epígrafe del soneto «Faltar pudo a Escipión Roma opulenta». Ver Jauralde, 1999, p. 831.

una buena fuente para el análisis de los libros, los autores, los temas que formaban parte de lo que en esa época se conocía por erudición[4].

En González de Salas el término de erudición se identifica con la cultura emanada casi en exclusiva de la tradición grecolatina: siempre que puede (y cuando no puede también, a base de forzar la semejanza) establece vínculos poderosos e irrefutables entre la poesía quevediana y la literatura clásica. Se advierte en este propósito un implícito descrédito del influjo popular o una tácita negación de la estirpe no culta en la poesía quevediana. En las musas que proclaman una indudable deuda con el ámbito culto de la tradición (poesía encomiástica, moral o fúnebre) los preliminares de Salas buscan la fuente erudita del modelo, pero lo más importante se marca en aquellos apartados en los que la inmediata afinidad genérica parece hallarse más en la poesía popular (bailes, jácaras, letrillas) que propiamente en la poesía culta. Incluso en estos apartados, González de Salas esfuerza su erudición para encontrar el eslabón que conecte a Quevedo con la poesía grecolatina. A este propósito convienen las expresiones en que González de Salas hace mención de la palabra *erudición:* la más significativa es aquella de las indicaciones que anteceden la musa Thalía:

> Designio fue muy pretendido de nuestro poeta el cumplir con atenta observancia la varia obligación que propria es a la diversidad de los estilos, procurando enriquecer a cada uno en su carácter con frases nuevas y modos elegantes del hablar, ya de la invención propria, ya traídos con la imitación de las lenguas eruditas[5].

González de Salas da a entender con estas palabras una asociación entre literatura grecolatina y erudición, o más bien una identificación entre ambos extremos. Semejante vínculo se muestra en el prólogo al *Sermón estoico* y a la *Epístola censoria* donde se especifica esta dimensión: es, proclama Salas, «destreza estimable del ingenio y de la doctrina el traer, digo, a los idiomas vulgares ilustres copias y traslados de los originales de las dos eruditas lenguas, griega y latina»[6]. En la disertación previa a la sección

[4] Schwartz, 1993, p. 305, juzga a González de Salas como el «lector ideal» de la época, de cuya idoneidad como filólogo poseemos pruebas indudables. A González de Salas le convienen así los dos sentidos (*lato senso* y *stricto senso*) que los principales diccionarios latinos (el *Lexicon* de Forcellini, el *Thesaurus linguae latine*) otorgan a la palabra *eruditio:* en sentido amplio, como un *actus erudiendi, institutio,* como un acto de instruir, de educar; y, en un sentido estricto, como la *ipsa doctrina, quae eruditione acquiritur,* como el propio conocimiento o doctrina adquiridos a través de la instrucción.

[5] *PO,* p. 135. Emplearé la edición de *PO,* (*Poesía original completa,* 1967) para las citas de estos preliminares.

[6] *PO,* p. 105.

Canta sola a Lisi se emplea con idéntica acepción. Después de señalar la imitación del *Canzoniere* petrarquista, Salas se remonta a la antigüedad clásica para aseverar:

> La griega es, sin duda, que, como anteriormente erudita a todas, las que podemos traer a la memoria por sus escritos, siempre la debemos reputar por archivo fecundo, de donde se inquiera el origen y primera forma de tales elegancias[7].

Para adornar el preámbulo de las letrillas, Salas vuelve sobre los mismos pasos, de camino hacia la literatura clásica; en este caso con la expresión «erudición antigua», que parece sonar a pleonasmo:

> Ya, pues, que habemos hecho manifiesto presidir propriamente esta Musa a la parte que le habemos dedicado, viene a ser conveniente el dar alguna noticia de esa misma parte, ya ansí para ilustración suya que preceda a su lección, ya también para adornarla algo, si fuese posible, de erudición antigua y retirada[8].

Así se advierte, aunque con menos luz, en los preliminares a la musa Clío, en los que Salas concibe la empresa quevediana de imitar el esquema de la canción pindárica como nacida del «aliento erudito» del poeta:

> El primero fue, pues, Señor, nuestro poeta, según yo he podido averiguarlo, el que, con aliento erudito, emprendió traer a los números españoles la ternaria estructura de los poetas líricos griegos[9].

Averiguar la procedencia y el origen de algunas manifestaciones poéticas es un sesgo que, derivado del anterior, adquiere el término *erudición*, como ocurre en buena parte de las ilustraciones de la musa Terpshícore, denominadas por Salas —en forma de litotes— «no inerudita disertación»:

> *Germania* la llaman también sus profesores, teniendo uno y otro nombre bárbaro origen, como era fuerza, que no de otra suerte lo fuesen sus inventores, aunque a mí me agradan poco lo que les fingen nuestros eruditos[10].

O más adelante cuando el propio Salas se niega a sí mismo conocimientos sobre el subgénero de las *jácaras:* «muchas hay otras, de las que se han recogido aquí, que o no se han alcanzado, ha-

[7] *PO,* p. 118.
[8] *PO,* p. 125.
[9] *PO,* p. 98.
[10] *PO,* p. 127.

biendo de ellas noticia, o no la ha habido, como yo en esta erudición no soy muy versado»[11]. La observación suena a leve displicencia, teniendo en cuenta que la tradición (aparentemente) no clásica de estas composiciones impiden a Salas la exhibición de sus conocimientos.

Llama la atención también que el encomio en las dedicatorias de cada musa resalte la condición erudita de los destinatarios: así, los preliminares de la musa Clío sirven al «medianamente erudito», pero no a don Pedro Pacheco Girón que es superior en «robustas facultades»[12]. La disertación al *Sermón estoico* y *Epístola censoria* está destinada a las «eruditas orejas»[13] de don Juan Girón y Zúñiga; y la de la musa Melpómene a don Gregorio de Tapia y Salcedo, a quien se le solicita auxilio, «prometiéndosele eficaz de su erudición y diligencia»[14]. Al príncipe de Esquilache, don Francisco de Borja, «cuya asistencia con veneración prevengo por de Juez Príncipe en jerarquía, en ingenio y erudición»[15], dedica la musa Erato. En la musa Terpsícore, Salas elogia la «erudita atención»[16] de don Antonio de Luna y Sarmiento, y, en la musa Thalía, a don Lorenzo Ramírez de Prado, «erudito tanto exquisitamente»[17].

Parece claro, pues, que el sentido que le otorga González de Salas al término *eruditio* tiene que ver con el propósito central de sus preliminares: establecer el engarce histórico de los géneros poéticos que Quevedo cultiva con las tradiciones griegas y latinas. La erudición reside en esa literatura: los intentos en lengua vulgar son siempre emulaciones de los modelos preexistentes. Por tanto, la labor de Salas —al frente o en ocasiones tras la publicación de los textos— es la de dar cuenta de esos vínculos, como en un ejercicio escolar de *parangone:* a la manera de los que en otros ámbitos, en especial de las artes espaciales, se establecían como honra y consecución de la fama de artistas contemporáneos[18].

[11] *PO,* p. 127.
[12] *PO,* p. 99.
[13] *PO,* p. 108.
[14] *PO,* p. 110.
[15] *PO,* p. 116.
[16] *PO,* p. 129.
[17] *PO,* p. 132.
[18] No son ajenas a esta cuestión ni la estampa que abre la colección de poemas con la figura de Quevedo en la cumbre del Parnaso con las sienes adornadas de laurel, ni la dedicatoria al Duque de Medinaceli en la que Salas afirma: «Los antiguos griegos y romanos, Excelentísimo Señor, dieron a las Musas en su Parnaso un Apolo y después un Hércules, y en este *Parnaso español* parece que se quiso sostituir el Apolo mismo en don Francisco de Quevedo y Villegas y con ese intento allí le comunica su laurel que le corone» (*PO,* p. 89). Ver Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* pp. 57-58.

Dedicatoria y Prevenciones al Lector

La colección de Quevedo está dedicada al duque de Medinaceli[19]; la dedicatoria es breve y muy convencional, y en ella Salas equipara a Quevedo con Apolo y al duque de Medinaceli con Hércules; tales equivalencias se repiten en otras dedicatorias de González de Salas, tanto en la *Introducción a la Poética de Aristóteles*, como en la edición del *Satiricon* petroniano, aunque en estas ocasiones Salas es Apolo y Hércules es el Conde-Duque de Olivares. En ella también se ofrece una explicación del título elegido para el conjunto de la poesía quevediana, *Parnaso*, con una cita, por otras vías célebre, del prólogo (verso segundo) de las *Satirae* de Persio[20], en la que el poeta latino describe las dos cumbres del Parnaso: «*nec in bicipiti somniasse Parnaso*». La cita al margen no parece aportar gran noticia a lo expresado en la dedicatoria, y solo es explicable como muestra de la perseverante tendencia de Salas —que, por otra parte, había traducido, como Quevedo, a Persio— a subrayar sus conocimientos eruditos. La concepción de la creación literaria como emanada de las musas es especialmente querida por Salas quien al firmar sus obras las convierte en última instancia en fruto de su museo[21].

González de Salas plantea en este discurso preliminar tres prevenciones principales: 1) la distribución en musas del conjunto definida por Quevedo y completada por Salas, 2) la heterogeneidad y variedad del discurso poético quevediano, solo equiparable a Ovidio y 3) la escasa preocupación de Quevedo por las consecuencias de sus escritos, a diferencia de lo que otros autores con humor más templado habían procurado. Todas ellas aparecen precedidas de noticias sobre la baja consideración que mostraba Quevedo hacia su labor como poeta en relación con sus otras predilecciones literarias[22] y sobre el porcentaje (el 5%) de compo-

[19] La edición de *El Parnaso español* comienza con una cita al parecer de Símaco (Symmachianus Afer), con un título, *Adversus Marcionem*, propio de Tertuliano: no he podido hallar, sin embargo, el origen de la cita.

[20] De forma paradójica el prólogo de Persio, *Sátiras*, 1988, pp. 100-102, desdeña el poder de las musas y su autoridad a la hora de inspirar a los poetas.

[21] En el título de su edición del *Satiricon* asoma esa idea: «extrema editio ex Museo D. Iosephi Antoni Gonsali de Salas». Ver Curtius, 1976, p. 128, sobre el alcance trascendental que las Musas adquieren en la historia literaria de Europa: «Para nosotros, las musas son figuras esquemáticas de una tradición pasada ya a la historia; pero en un tiempo fueron potencias vitales, que tenían sus sacerdotes, sus servidores, sus augurios, y [...] sus opositores». González de Salas participa, a mi juicio, de esta concepción particular de las Musas, de muy probable raíz neoplatónica, tal y como se puede vislumbrar en los tratados de Ficino sobre el furor poético que el propio Salas cita a propósito de la musa Melpómene.

[22] *PO*, p. 91: «La felicidad del ingenio de nuestro don Francisco, fuera es de toda duda que reinó en la poesía. Pocos, creo, que lo entendieron ansí, por comunicarle íntimamente pocos; pero yo lo tuve bien advertido siempre, aun cuando más presumió de otras erudiciones, y ansiosa y afectadamente las profesó, y se divirtió

siciones que, según Salas, se conservaron de la ingente producción lírica de Quevedo.

La primera de estas prevenciones, la distribución en musas, es, según afirmación de Salas, determinación quevediana, aunque bien advierte su editor póstumo que la inclusión de muchas composiciones, así como la alteración y pulimento de algunas de ellas, es responsabilidad suya[23]. De la segunda de estas prevenciones sobresale la equiparación que establece González de Salas entre Quevedo y Ovidio:

> De ansí fecundo ingenio, rico y copioso en la multiplicación de los conceptos, solo hay memoria que le pueda semejar, como los eruditos saben, el perspicuo, blando y opulentísimo poeta Ovidio Nasón. De los demás, todos, ansí griegos como latinos, distantes fueron muchos los rumbos que pudieron seguir[24].

Es posible que con esta mención Salas contribuyera a forjar una imagen de un Quevedo más erudito, variado en sus expresiones, culto en su invención, a la manera en que sus contemporáneos consideraban y veían —con el respeto, sin lugar a dudas, a un tópico prestablecido— a Ovidio. La comparación no es fruto solo del encomio rutinario: obedece con seguridad a esa heterogeneidad genérica de Ovidio y a su caudal inventivo («opulento», «copioso») que lo distingue del resto[25].

En un pasaje posterior de estas prevenciones, González de Salas excusa la proliferación de aclaraciones y notas: «las literarias ilustraciones que se pudieran hacer muy oportunas y decentes, por ser tantos versos de estos muy eruditos, no tienen aquí lugar; otro podrá ser que las cuide; las fuentes se apuntan alguna vez»[26]. Son eruditos, pues, los versos de Quevedo porque requieren explica-

---

por mucha edad por ellas». Según estas palabras, que conviene relativizar, Quevedo apreció menos su poesía (toda, no solo la satírico-burlesca) que otras modalidades literarias: tal vez, eso pruebe, en pequeña parte, las consideraciones de Carreira, 1997, p. 249, sobre la escasa impronta del Quevedo poeta en la literatura del siglo XVII.

[23] Interesan las alusiones a las obras de Marcello Macedonio, *Le nove muse*, autor que el propio Quevedo pudo conocer gracias a su estancia en Italia y más concretamente en Nápoles por fechas próximas, y a *Della corona di Apollo, Composta del più vago dei fiori di Pernesso* (Venecia, 1605) de Pedro Jerónimo Gentil (Piergirolamo Gentile), ya que ambos, como antecedentes de la decisión, también pudieron repartir los poemas entre las nueve musas del Parnaso.

[24] *PO*, p. 92.

[25] El propio Ovidio en el libro II de sus *Tristia* hace mención a la variedad inventiva de sus poemas (*Fasti*, la musa trágica con *Medea*, el *Ars*), sin contar con el extraordinario caudal erudito de sus inacabadas *Metamorfosis*, vv. 547-56. Cabe preguntarse en este sentido si sus similares circunstancias personales (prisión, exilio) ayudan a un posible e implícito parangón.

[26] *PO*, p. 94.

ciones profundas, a la manera probable de las presentadas por un Brocense o un Herrera sobre Garcilaso; solo se limita Salas a apuntar la fuente, que, por otra parte, bien pudo el propio Quevedo proporcionársela[27]. Pero si cotejamos este empeño con el demostrado por Salas a propósito de Petronio, comprenderemos su precaución: estamos muy lejos de las ilustraciones literarias tal y como las entiende González de Salas, con un compendio extensísimo y exhaustivo de referencias y, sobre todo, de excursos eruditos de toda especie. Es posible que, al margen de la más que posible preocupación de Quevedo en dejarlo todo atado y bien atado, Salas haya renunciado —entre otras cosas, por falta de tiempo[28]— a presentar un trabajo tan minucioso como el que había ofrecido en otras ocasiones[29].

El tercer aspecto principal de estas prevenciones —que se presenta como cautela— se reduce, desde el punto de vista de la erudición, a ilustrar la idea de que Quevedo no mostró interés en desmentir su áspero temperamento, a pesar de que en sus burlas solo ofreciera, como señala Salas, «mitigado veneno, sino casi ninguno»[30]. Salas lo compara, dentro del ámbito epigramatista, con Catulo, y, al tiempo, lo distingue del carácter benevolente de Marcial, quien procuraba satisfacer, siempre que podía, al posible ofendido por sus dardos. El ejemplo que propone Salas, con dos epigramas de Marcial —el III, 8 y el III, 11, que, aunque no consecutivos, tratan sobre el mismo preciso asunto— no parece el más apropiado, ya que el veneno del primer poema se convierte en

[27] Se pueden hallar conclusiones convincentes en el trabajo de Alfonso Rey en Quevedo, *Polimnia,* 1999, pp. 24-38, donde se sugiere, a diferencia de lo que se había venido sosteniendo, una mayor intervención de Quevedo en todo el proceso de anotación. Asimismo el trabajo de Cacho, 2001, comprueba sobre otras bases (entre otras, la palmaria singularidad de los títulos de los poemas satíricos) la indudable presencia de Quevedo en la elaboración editorial de su *opera omnia* poética.

[28] Cacho, 2001, p. 257 y n. 26, compara los ocho meses que pudo haber empleado Salas en la anotación de la obra quevediana con los ocho años que Antonio Chacón declara haber ocupado con la edición de la poesía gongorina: «Aunque [...] se hubiera dedicado con total abnegación a la edición del libro no es plausible que hubiera tenido suficiente tiempo para terminar todo ese trabajo».

[29] Las conjeturas en este aspecto son numerosas: entre ellas no se puede dejar a un lado que la lengua latina de Petronio y su condición canónica supera, dentro del ámbito humanístico, la literatura quevediana, por muy excelente que esta pueda parecer a los ojos de un contemporáneo. El texto de los comentarios y de los *praeludia* del *Satiricon* está en latín, así como se transcriben con grafía griega los pasajes de los originales griegos, si bien traducidos consecutivamente al latín, ejercicio que Salas aprueba como necesario para el humanista. Sin embargo, tanto en la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles* como en los preliminares quevedianos, los textos latinos (en los que no figura ni una sola grafía griega) aparecen en el margen, mientras su traducción se reproduce en el cuerpo del discurso. Esa distinta consideración explica en buena medida la excusa de Salas por el escaso volumen de sus ilustraciones.

[30] *PO,* p. 94.

ironía e *insinuatio* retórica en el segundo, con semejante propósito zahiriente. El recurso erudito acaba con otro epigrama de Marcial, el X, 33, bien conocido en la época como lema de la literatura satírico-burlesca, con el fin de rescatar muy probablemente a Quevedo de su imagen polémica y restituirle su severidad obligada y necesaria para la literatura: «*parcere personiis, dicere de vitiis*»[31]. La rígida y dura sátira quevediana, parece decir Salas, no debe interpretarse como ataques personales sino como amonestaciones generales de vicios.

La musa Clío

La ilustración, el lema y el epigrama que preparan la musa Clío recogen el *topos* del arte que vence a la historia, el arte como instrumento de la memoria capaz de derrotar el paso del tiempo. El lema pertenece a Séneca y a su epístola 21 a Lucilio: en ella el autor latino conmina a su amigo a que sepa distinguir entre la luz y el esplendor y a que recuerde que solo la sabiduría (los *studia*) le proporcionará nobleza y prestigio. Para ello ejemplifica con la carta dirigida por Epicuro a Idomeneo, ministro del tirano Lisímaco, en la que se expresa la idea de que la memoria vence el paso del tiempo: «*profunda supra nos altitudo temporis veniet, pauca ingenia caput exerent et in idem quandoque silentium abitura obliuioni resistent ac se diu vindicabunt*»[32] para concluir con la frase que figura en el frente de esta musa: «*ingeniorum aescit dignatio nec ipsis tantum [honor] habetur, sed quidquid illorum memoriae, adhaesit, (ab oblivione) excipitur*»[33].

La leyenda del grabado repite semejante idea: «*Clio gesta canens transactis tempora reddit*», que, como ocurre en la mayor parte de las que figuran al frente de las musas, procede del epigrama titulado *Nomina musarum* o también *De musis*, atribuido a Virgilio y a Ausonio y muy celebrado durante la Edad Media y el Renacimiento[34]. Dentro de esta musa Clío, las ilustraciones preceden en con-

[31] Este extremo exculpatorio ocupa buena parte de la dedicatoria y del prólogo al lector de *Las tres musas castellanas* a cargo de Pedro Aldrete, sobrino de Quevedo.

[32] Séneca, *Lettres a Lucilius*, 21, 5.

[33] Séneca, *Lettres a Lucilius*, 21, 6, pp. 87-88.

[34] «*Clio gesta canens transactis tempora reddit. / Dulciloquis calamos Euterpe flatibus urguet. / Comica lasciuo gaudet sermone Thalia. / Melpomene tragico proclamat maesta boatu. / Terpsichore affectus citharis mouet, imperat, auget. / Plectra gerens Erato saltat pede carmine uultu. / Vrania motusque poli scrutatur et astra. / Carmina Calliope libris heroica mandat. / Signat cuncta manu loquiturque Polymnia gestu. / Mentis Apollineae uis has mouet undique Musas: / in medio residens complectitur omnia Phoebus*». El propio Salas explica las falsas atribuciones de este epigrama en los preliminares de la musa Melpómene: «Vive hoy, aunque no esento de controversias, un erudito epigrama dedicado ingeniosamente al coro de las nueve Musas, y con solo el igual número de versos. Este, entre los de

creto la publicación del *Elogio del Duque de Lerma;* en esa breve disertación, dedicada a don Pedro Pacheco Girón, Salas intenta aclarar el procedimiento erudito quevediano de imitar la forma de la canción pindárica. La instrucción erudita de esta disertación comienza con la traducción de un poema del autor griego Melanippides Melio (o de Melo), célebre por su poesía ditirámbica, pero aquí presentado como poeta trágico griego[35], del que se deduce un elogio, por supuesto indirecto y por vía interpuesta, del propio Duque de Lerma, al señalar que es más raro hallar alabanza a un valido muerto que al mismo valido mientras vivía y ejercía por completo su poder.

Pero la erudición sobre la canción pindárica centra su discurso, ya que Salas parte del principio de que Quevedo fue el que adujo a la tradición castellana el esquema griego. Así lo indica: «El primero fue, pues, Señor, nuestro poeta, según yo he podido averiguarlo, el que, con aliento erudito, emprendió traer a los números españoles la ternaria estructura de los poetas líricos griegos, contenida en la *strophe, antistrophe* y *epodos*»[36]. La «averiguación» de Salas no se compadece con su propia declaración ulterior: «ansí me lo significó él mismo»[37]. Las observaciones, no obstante, sobre la disposición de la canción pindárica se escriben con el mismo aliento de procurar erudición a los lectores: «por esa razón, pues, precederán antes aquí algunos preceptos muy sucintos que instruyan bastantemente en unas y otras partes al que fuera medianamente erudito»[38].

La disertación sigue la *dispositio* aprehendida de la *Poética* aristotélica y empleada en la propia *Ilustración:* en primer lugar, trata la *qualidad;* y, en segundo lugar, la *quantidad*[39]. Dentro de la *qualidad* habla de su *origen* (griegos, latinos y modernos), de la *materia* —«elogios, encomios, y alabanzas, y en suma toda celebración de

---

Ausonio, por muchas edades, se conservó por legítimo parto suyo; pero después [...] pasó a las obras menores que en el apéndice de Virgilio Marón le suponen por propias. Y últimamente [...] han querido que ni de Virgilio fuese, ni de Ausonio, sino de otro poeta alguno, también antiguo y excelente» (B 112). No hay que olvidar tampoco que este poema sirve de base a la *Iconologia* de Cesare Ripa para la ilustración de las Musas. Ver Clements, 1960, p. 53, quien transcribe ese mismo epigrama extraído de los *Emblemata* de Johannes Sambucus de Hungría (Amberes, 1564).

[35] En la *Ilustración al libro de «Poética»,* p. 115, aparece citada la «tragedia satírica *Marsyas*».

[36] *PO,* p. 98.

[37] *PO,* p. 98.

[38] *PO,* p. 99.

[39] Empleo estos términos con la grafía de la *editio princeps,* en donde además aparecen en itálicas, por considerarlos epígrafes o divisiones del discurso y, por tanto, útiles para advertir el procedimiento explicativo de González de Salas. Ver *Ilustración al libro de «Poética»,* p. 20.

virtudes y hechos ilustres[40]»— y del *modo* de su disposición: la de *strophe, antistrophe* y *epodo,* que acompaña con comentarios sobre la música y la representación dramática. Sobre la *quantidad,* hará mención muy resumida del tipo de versos y ritmos que prefiere este tipo de composiciones. Aparece muy marcada la estructuración del discurso, por lo que se supone una mayor elaboración de Salas, aunque ha de reconocerse que se trata de una ilustración muy concreta de una especie muy particular de poema, emparentado con la tradición griega, en la que González de Salas se muestra especialmente erudito: más que un preliminar de una musa se trata de un *praeludium* específico para una composición determinada.

En el estudio del origen de la canción pindárica, González de Salas remite la distribución de *strophas* al ámbito de los coros de la comedia y la tragedia antiguas, aunque no se detiene en su consideración por hallarse más noticias en su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles*[41]. Recuerda a Estesícoro y a Píndaro como sus cultivadores principales: del primero señala que, aunque apenas se hallan de él sino fragmentos muy reducidos[42], la fama de su esquema ternario fue tanta que dio origen incluso a un adagio griego, en el «que para exagerar la mucha ignorancia de alguno, venían a encarecerla con no haber llegado aún a tener noticia del *ternario de Stesichoro,* cuando tan común era también a todos y tan multiplicado su ejercicio»[43]. La cita que más adelante González de Salas

[40] Señala González de Salas, *PO,* p. 99: «De esta doctrina es plenario testimonio enteramente Píndaro, pues sus canciones todas, no son otra cosa sino estas alabanzas».

[41] Efectivamente en la sección sexta aborda el tema de la música (*Ilustración al libro de «Poética»,* pp. 96-108) y concretamente en la sección XII sobre los coros, González de Salas explica el concepto del ternario que aquí prolonga con más matices.

[42] En efecto, las sucesivas ediciones durante el siglo XVI de Estesícoro y de otros poetas líricos griegos (*Aristología Pindarica* de 1556, los *Pindari Olympia etc... ceterorum octo lyricorum carmina* de 1554 de H. Stephanus, entre muchos otros en los que figuran también los poemas anacreónticos) así lo testimonian, fragmentación que hoy permanece en las distintas ediciones modernas de los líricos griegos como la *Lyra graeca* de Edmonds de 1928. Ver *Poetae Melici Graeci,* pp. 5-10.

[43] *PO,* p. 99. La expresión, en su consideración de adagio, procede del *Lexicon* de Suidas —o la *Suda,* como también se conoce— que constituyó desde antiguo una extraordinaria y variada fuente de erudición para los humanistas, donde se dice: «the three of Stesichorus strophè, antistrophè and epodos; because all the poetry of Stesichorus was epodic. And when the ancients wanted to abuse an uncultivated man they said that he didn't know even the three of Stesichorus». La cita aparece en su versión latina en el margen «de tria quidem Stesichori nostri». Saco estos datos de la edición de J. M. Edmonds, *Lyra graeca,* que incluye la poesía de Estesícoro; en el prefacio correspondiente el editor transcribe las referencias de otros autores sobre la vida y obra de Estesícoro, entre ellas las de Suidas; también en Suidas, *Lexicon,* 1928, vol. 4, p. 433.

dispone sobre Diogeniano y sus *Paroemioi*[44] y sobre Suidas, con su *Lexicon*, como fuente de ese adagio, corrobora la complejidad y la extensión de la erudición del editor póstumo de Quevedo, si bien escapa del núcleo central de esta disertación sobre la canción pindárica.

La historia de este modelo continúa con los líricos latinos, y sobre todo con la sorpresa que manifiesta Salas con el hecho de que Horacio, tantas veces emulador de Píndaro, no se atreviese con este modelo, parecer que quiere compartir con Quintiliano[45]: de haber sido imitada la canción pindárica, según Salas, solo Horacio podría haber sido su apropiado ejecutor. González de Salas da un salto muy notable en el relato de esta historia para llegar a su contemporáneo Maffeo Barberino, el papa Urbano VIII, —en donde halla los primeros ejemplos (en lengua latina) de esas odas de naturaleza encomiástica, «elegantísimos elogios y himnos», dirigidos a la Virgen María[46]— como antecedente conspicuo más próximo a Quevedo[47].

El núcleo de la explanación sobre la materia y modo de disposición se desarrolla sin apenas auxilio erudito, al tratarse de una aportación personal —o al menos así se presenta— con la distribución citada. La materia de la canción pindárica es la de las alabanzas, pero lo interesante se halla en su definición de la estructura que muestra como «observación mía singular». Según Salas, en la *strophe* irá la disposición previa del argumento en forma de *quaestio infinita* o *thesis*, el asunto en abstracto; en la *antistrophe*, la *hipothesis*, o la materia particularizada, el asunto en concreto; y en el *epodo*, se han de unir ambas partes anteriores. Salas añade a esta explicación otra de naturaleza kinética, en la que la *strophe* representa la vuelta que da el coro en el escenario de derecha a izquierda, mientras la *antistrophe* es el regreso del coro de izquierda a derecha del teatro. Salas descarta esta apreciación por innecesaria, pues solo sirve para los coros cómicos y trágicos, pero no para las

[44] En *Corpus Paroemiographorum Graecorum*, 7, 14, p. 288.

[45] Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 1, 61, vol. 6, pp. 86-87: «*Novem uero lyricorum longe Pindarus princeps spiritu, magnificentia, sententiis, figuris, beatissima rerum uerborumque copia et uelut quodam eloquentiae flumine: propter quae Horatius eum merito nemini credit imitabilem*». La opinión de Quintiliano corrió como un tópico sobre la actitud de Horacio hacia Píndaro. Ver Guillén, 1993, pp. 151-58, donde se discute el «carácter bimodélico del género incipiente o inminente, orientado sea por el ejemplo de Píndaro, sea por el de Horacio». Ver Fernando de Herrera, *Obras de Garcilaso*, p. 221: «por las cuales cosas creyó Horacio, que a ninguno podía ser imitable».

[46] *PO*, p. 99. Ver Urbano VIII, *Hymni Breviarii Romani*, (ejemplar de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, signatura 27969), donde emplea el metro de la oda horaciana, tal y como indica González de Salas.

[47] Ver Maestre, 1993, pp. 105-111, y Gargano, 1993, pp. 127-131, quienes citan otros ejemplos de imitación de los epinicios pindáricos, entre los que no podemos olvidar a Trissino ni a Alammani.

odas, que son canciones líricas que se cantan pero no se bailan. En este aspecto, la propuesta de González de Salas anuncia lo que va a constituir en las dos últimas musas de su edición el establecimiento de vínculos entre la poesía quevediana y fórmulas dramáticas de los griegos: incluso en este caso, en el que nos podemos hallar bien lejos de los géneros dramáticos, la erudición de Salas se remonta a las huellas de los coros, la danza y la armonía de las representaciones teatrales griegas, presentadas casi siempre como antesalas de la creación lírica.

En este pasaje solo aparecen referencias a «un muy docto intérprete de Píndaro»[48] del que aduce una, según Salas, «absurda» interpretación de la distribución ternaria[49] y, más adelante, a «los Scholiastes griegos de Píndaro, y Aristófanes»[50] —comentaristas anónimos que, por otra parte, son muy del gusto erudito de Salas[51]—, a propósito de la *quantidad,* cifrada en la igualdad versificatoria de la *strophe* y *antisrophe,* contrapuesta a la libertad estructural del *epodos,* y la estructuración en estancias. En esta parte recurre a los gramáticos antiguos para completar su estudio de la *quantidad* al indicar que estas composiciones se cantaban acompañadas con liras, de las que procede su consideración de poemas líricos[52]. En su conjunto se trata de una consideración muy personal y, a pesar de que el propio Salas califica su crítica erudición de *áspera,* complementa las presentadas en otro lugar de su obra.

La musa Polimnia

La musa Polimnia, que contiene poesías morales, que «descubren, y manifiestan las pasiones, y costumbres del hombre, procurándolas enmendar», se abre con una lámina en la que figura una mujer bajo un árbol y en cuyo frontispicio se lee el verso 55 de la composición *Ciris,* atribuida a Virgilio en la *Appendix vergiliana:* «*amat Polymneia verum*»[53]. La figura de la musa reproduce los pasos emprendidos por la *Iconología* de Ripa, aunque con variantes de interés:

> Aparece esta musa pronunciando un discurso y levantando el índice de la diestra hacia el cielo, adornando además de esto su cabeza con un tocado de perlas y joyas variadas que habrán de ser en fin de muy di-

[48] *PO,* p. 100.

[49] *PO,* p. 101: «Soñó, pues, que se cantasen aquellas odas líricas, y que los vencedores a quien escritas fueron, las danzasen también».

[50] *PO,* p. 101.

[51] Tanto en la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles* como en la edición del *Satiricon* las referencias a estos autores, así citados, como *Scholiastes Pindari* o *Scholiastes Aristophanes,* son muy numerosas.

[52] Este parecer comparte con Herrera, *Obras de Garcilaso,* p. 220.

[53] *Appendix virgiliana,* 1987, p. 103.

versos colores. El traje será blanco por entero, sosteniendo por último con la siniestra un libro sobre el cual estará escrita esta palabra: *suadere*[54].

En la imagen de la edición quevediana, la musa no se halla pronunciando un discurso; es un hombre el que a la izquierda del grabado lo pronuncia desde un podio, con varias personas escuchándolo; el índice de la mujer no mira al cielo, pero sí lo presenta un poco levantado; las perlas y joyas del tocado se sustituyen por hojas; no se puede determinar el blanco en el traje de la musa y lo que parece idéntico es el libro abierto sobre su regazo; se advierten las líneas del libro, pero no se ve palabra definida. La base es, sin duda, Ripa, pero el autor de la lámina procuró novedades muy levemente separadas de la propuesta iconológica del artista italiano.

Tras esta *illustratio* figura una cita de Séneca: de su libro *De beneficiis*: «*hoc maiores nostri quaesti sunt, hoc nos querimur, hoc posteri nostri querentur, euersos esse mores, regnare nequitiam, in deterius res humanas, et omne fas labi. At ista stant loco eodem stabantque dumtaxat ultro aut citro mota, ut fluctus*». Se trata de una cita truncada, ya que le falta la segunda parte de la comparación. Séneca habla de los males intrínsecos del mundo, que no varían con el tiempo: por eso recurre al ejemplo de las mareas que bajan y suben pero mantienen siempre el mismo nivel de agua marcado en la orilla: «*ut fluctus, quos aestus accedens longius extulit, recedens interiore litorum vestigio venit*»[55].

Del mismo modo que en la musa Clío, González de Salas propone una disertación compendiosa a propósito, en este caso, de dos composiciones largas, el *Sermón estoico* y la *Epístola satírica, ambas poesías morales, a semejanza de las de Horacio Flacco*. La referencia a Horacio sitúa la explicación en el terreno de la sátira romana, género que figuraba por derecho propio en las poéticas de la época. González de Salas, que en su edición del *Satiricon* había argumentado sobre el género satírico[56], resume en breves líneas sus ideas al respecto. Se trata de matizar la opinión de Quintiliano de que existen dos especies de sátiras[57]: la *menipea*, cultiva-

[54] Ripa, *Iconología*, 1987, vol 2, p. 112.

[55] Séneca, *Des bienfaits*, vol 1, 1, 10, pp. 16-17.

[56] El propio Salas se cita a sí mismo; de Petronio es además la expresión «el curiosamente feliz» con que apela a Horacio en su discurso y, por supuesto, la poco necesaria mención a un pasaje del *Satiricon* (118) donde esa expresión aparece: «*et Horatii curiosa felicitas*».

[57] Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 1, 93-94, vol. 6, pp. 95-96: «*Satura quidem tota nostra est, in qua primus insignem laudem adeptus Lucilius quosdam ita deditos sibi adhuc habet amatores [...] Multum est tersior ac purus magis Horatirus et, nisi labor eius amore, praecipuus. Multum et uerae gloriae, quamuis uno libro, Persius meruit. Sunt clari hodieque et qui olim nominabantur. Alterum illud*

da por Varrón y Pacuvio (incluido Ennio) y la propiamente *romana*, establecida por Lucilio y seguida por Horacio y Persio[58]. González de Salas plantea una nueva fórmula[59], alterando incluso la autoridad de Quintiliano, quien, sin duda alguna, promueve la definición del género admitida por las poéticas[60]. Salas delimita las diferencias internas de la sátira romana y concluye que existen tres especies de sátira: la *menipea*, la romana inaugurada por Lucilio y, en tercer lugar, la que continúa Horacio, que por sí misma se diferencia de la de Lucilio[61]:

> No ignoro que nuestro Quintiliano, Lib. 10, *Instit. Orat.*, cap. 10. parece confundir con el mesmo Lucilio el progreso de los satíricos siguientes de aquel género, nombrando con él al proprio Horacio y a Persio. Pero es manifiestamente para distinguir aquellas dos formas, que ya he significado, no para que estos mismos Lucilio, Horacio, y Persio dejasen de quedar entre sí también muy diferentes, como diferentes fueron asimismo en la sucesión del tiempo en que habían florecido[62].

El núcleo de esta disertación está ocupado con la distinción entre las dos especies poéticas: *sátiras* o *sermones* y *epístolas*. González de Salas comienza por admitir la semejanza entre ambos mode-

---

etiam prius saturae genus, sed non sola carminum varietate mixtum condidit Terentius Varro, uir Romanorum eruditissimus».

[58] González de Salas, *Satiricon*, p. 18: «*Manifesto separantur his verbis duae Satirae species diuersae. Prior species est eius Satirae, quam Lucilius excoluit et quodammodo adiuuenisse uidetur. Horatius aperte dixit L. 2 Sat. I [...] altera species est illius Satirae, quam eximie Terentius Varro exornauiut, inventor autem fuisse uidetur Ennius, seu Pacuvius*».

[59] En su *praeludium* titulado *De satirico* González de Salas expone su discurso siguiendo el orden de *originem, progressum et nomen*. En la disertación del *Sermón estoico* Salas sigue una misma organización incluso con una mención concreta al *progressum:* «el progreso de los satíricos siguientes de aquel género» (*Satiricón*, p. 14).

[60] González de Salas se remite en último término a la sátira II, 1 de Horacio: «*cum est Lucilius ausus / primus in hunc operis componere carmina morem*» (vv. 62-63). Según Salas, Horacio distingue a Lucilio de Varrón y Pacuvio, pero de ello no se deduce que Horacio siga de forma estricta la senda marcada por Lucilio: «Diversa, pues, afirmo ser, aunque en el mismo género consista de la de sus antecesores poetas y también sucesores, toda la satírica poesía de Horacio» (*PO*, p. 105). González de Salas advierte que entre los griegos solo algunos desahogos dentro de las festivas comedias se pueden equiparar a la sátira horaciana: para ello recurre al lugar común del comienzo de la sátira I, 4 de Horacio donde se recuerda las efusiones ridículas de la llamada «*comoedia prisca*» o comedia antigua, con Aristófanes como principal autor. Ver asimismo Quintiliano, *Institutio oratoria*, 10, 1, 66.

[61] Para todo ello apela a otro de sus discursos, que desconocemos: la disertación previa a la sátira III de Persio, que él mismo tradujo a números castellanos, y cuyas conclusiones interpretativas no se resiste a reproducir.

[62] *PO*, p. 104-105.

los: «tienen paridad tanta, que casi es ya de identidad»[63]; pero persigue en su discurso la delimitación de ambos modelos.

Sobre el *sermón* o *sátira* —que Salas funde, a espejo de los libros de Horacio— traza una definición sobre la misma base con que discurrió su declaración de la canción pindárica: con la distinción entre *qualidad* y *quantidad.* Dentro de la *qualidad* formula la definición sobre las cuatro causas que establece la filosofía: *material, formal, eficiente* y *final,* para ver que Quevedo y Horacio participan del mismo género de poesías[64]:

> Su *materia,* moral es en ambos, discurriendo en las *costumbres* del hombre; su *forma,* censoria y satírica, castigando lo que en las costumbres es culpable; el *fin,* la enmienda suya: y si en la *eficiente* consideramos los auctores, bien parecidos sin duda fueron sus ingenios[65].

Y dentro de la *quantidad,* González de Salas concluye afirmando la especial identidad entre el *Sermón estoico* quevediano y la obra satírica de Horacio: «Lo que el autor latino esparció en algunos otros sermones, el castellano lo continuó en uno artificiosamente»[66].

La segunda especie de composición, la *epístola,* participa en general de los mismos rasgos que la *sátira:* «con la antecedente conviene en la *materia* suya moral, cerca de que se ocupa, y en la *forma,* conviene a saber, satírica y de censura severa; y finalmente, en el mesmo *fin* de la enmienda»; pero ofrece algunas diferencias, que González de Salas resume con unos términos muy significativos: la epístola está «escrita con superior espíritu, estilo bien enmendado, adorno de palabras, y sentencias vivas, y vibrantes, que se sazonan, y excitan con el picante del satírico amargor»[67]. La *Epístola censoria* de Quevedo es, según Salas, imagen de la *Epístola* 1, 1 horaciana y, si no fuera por el argumento distinto, podría tratarse de una misma composición[68]. Resulta interesante tras esta observación el intento de identificación entre las *epístolas* y las *sátiras* (*sermones*) horacianas, tema principal en las discusiones humanísticas, ya que resultaba muy difícil, al emplear el mismo hexámetro latino, establecer las diferencias. El propósito regenerador de ambos mode-

[63] *PO,* p. 106.

[64] La *Explicatio de satyra,* que presenta Robortello, comienza planteando una estructura semejante. Weinberg, *Tratatti,* vol. 1, p. 495: «*Nunc dicamus de fine, origine, materia, utilitate satyrae, et inscriptione quam secutus videtur Horatius*», aunque su concepto de sátira se aleje del que utiliza Salas como sinónimo de *sermón*.

[65] *PO,* p. 106.

[66] *PO,* p. 106.

[67] *PO,* p. 106.

[68] Al margen aparece citado el primer verso de esta epístola de Horacio dedicada a Mecenas: «*Primo dicte mihi etc.*» (1, 1, 1).

los, según Salas, los equipara y la costumbre de la recepción poética horaciana hacía equivaler ambas denominaciones en la de *sermones*. González de Salas desdeña algunas propuestas de distinción como la de «aquellos que quieren que el *sermón* sea escrito a los presentes, y a los ausentes, la *epístola*»[69], para probar más adelante el carácter intercambiable del marbete con la epístola en la que el propio Horacio llama *sermón* a su poema: «*si longo Sermone morer tua tempora, Caesar*»[70].

González de Salas señala para concluir esta disertación que las epístolas fueron escritas en números, del mismo modo que las sátiras, con el fin de endulzar la severidad de las críticas; Salas apela a la conocida metáfora de la golosina que enmascara y oculta el amargor de la medicina: el número, el ritmo, la versificación contribuyen, así, a la memoria y con la memoria, como el propio Salas recuerda, se fortalece la advertencia y se promueve la enmienda. La ilustración remata con la presentación de ambas composiciones, enjuiciadas con apreciaciones complementarias que, en cierto modo, anuncian y prevén posibles lecturas: el *sermón* escrito «contra toda la humana nación, parece que cada día pervertida más y degenerada»; y la *epístola*, «contra las costumbres de su patria, renovando con alabanza las que fueron severas y valerosas de los antiguos españoles para afear más con la comparación las deliciosas de los presentes».

La musa Melpómene

La lámina con la musa Melpómene va precedida de una cita, como es habitual, de Séneca: en esta ocasión de la *Epístola* 102 a Lucilio, una de las más extensas y una de las que mejor sintetizan y formulan el pensamiento estoico. Se trata de dos pasajes distintos: el primero[71] expresa uno de los fundamentos de la concepción senequista de la muerte: «*Dies iste, quem tanquam extremum reformidas, aeterni natalis est*», con esa referencia implícita a la otra vida, y el segundo[72], «*scies magnorum virorum, non minus praesentia, esse utilem memoriam*», en el que se celebra la utilidad del recuerdo

[69] *PO*, p. 107. Robortello, que trata el asunto del nombre asignado por Horacio a sus composiciones —*sermones* y no *sátiras*—, cita a Giovanni da Brescia, comentarista del *Ars poetica* horaciana (1511), como el origen de esta explicación: Weinberg *Trattati*, vol. 1, p. 506: «*Ioannes Britannicus, sermones ideo appellatos et epistolas ab Horatio, quod haec ad absentes, illi ad praesentes*».

[70] Horacio, *Odas*, 2, 1, 4.

[71] Séneca, *Lettres*, 102, 26.

[72] Séneca, *Lettres*, 102, 30. La transcripción consecutiva de ambos pasajes se hace con intervención del propio Salas, ya que entre cita y cita aparecen las palabras «*interea tamen*»: es muy posible que la transcripción proceda directamente de algún borrador o de algún apunte que luego no se ha rectificado o pulido.

de los grandes hombres, con el que se concluye en forma de epifonema la propia epístola.

La leyenda del grabado vuelve a repetir otro verso del epigrama *Nomina musarum:* «*Melpomene tragico proclamat moesta boatu*», mientras la figura responde con evidente parecido a lo presentado por Ripa en su *Iconología* para esta musa:

> Mujer de noble aspecto gravemente vestida, llevando en la cabeza un bello y rico tocado. Sostendrá con la izquierda algunos cetros y coronas, alzándolos en alto, poniéndose igualmente por delante otro cetros y coronas esparcidos por tierra. Con la mano derecha habrá de sostener un puñal desenvainado, calzándose en los pies unos bellos coturnos[73].

La mujer, que efectivamente parece de noble aspecto y parece asimismo gravemente vestida, lleva en la mano izquierda un cetro y una espada (o puñal) desenvainado y en la derecha un laúd y por el suelo están esparcidas las coronas: aunque se acompañan escenas más alejadas en las que se entrevé un par de mujeres infligiéndose daño como en una acción trágica y una figura que reza delante de una pirámide funeraria, es indudable que los ecos de Ripa se hallan de forma evidente en la *illustratio* de las musas quevedianas.

La disertación que figura tras los textos poéticos plantea al comienzo la dificultad de hallar una definida materia que proporcione unidad a la musa. El punto de partida son los *Mithologiarum Libri* de Fulgencio Planciades (libro 1, 15)[74] y Calímaco para certificar la discrepancia entre las posibles competencias de la musa Melpómene[75]. Para salvar las desavenencias propone dos tipos de

[73] Ripa, *Iconología,* p. 111.

[74] También se basa en Fulgencio Planciades para colocar en tercer lugar a la musa Melpómene, pero no dice Salas que las dos primeras en Planciades son Clío y Euterpe. No olvidemos, asimismo, que los *Mithologiarum libri* Planciades (de su capítulo «*Fabula de novem Musis*») está presente en la primera disertación de Salas sobre la canción pindárica, cuando señala que Apolo dicta a las musas su canto: «Lo que hasta aquí Clío ha cantado dictado se lo ha don Francisco. Como los mitólogos enseñan, sucedía a todas las musas con Apolo» (*PO,* p. 98). Ver Planciades, *Opera,* 1, 15, p. 25: «*Habes ergo novem Musarum vel Apollinis ipsius redditam rationem*».

[75] Dice Fulgencio Planciades *Opera,* 1, 15, p. 25: «*tertia Melpomene, quasi melenpieomene, id est meditationem faciens permanere, ut sit primum uelle, secundum desiderare quod velis, tertium instare meditando ad id quod desideras*». No hallo entre las composiciones actualmente atribuidas a Calímaco, *Epigrammes,* 1972, ninguna que se aproxime a este tema: en dos epigramas, sin embargo, recogidos como anónimos por la *Antología Palatina* (*Anthologie Grecque,* libro 9, epigramas 504 y 505, —que en la *Planudea* podrían haber sido atribuidos a Calímaco dentro del libro 1, capítulo (o sección) 67— aparecen distintas competencias para las musas: «Melpomène apporte aux mortels le luth d'une exquise douceur» (504), «Considère cette qui lance ses chants á la voix d'airain, Melpomène, qui possède une aimable éloquence» (505).

profesiones: las poesías funerales y la tragedia, o, en palabras del mismo Salas, las «acciones trágicas»:

> A Melpómene le compete todo el género de las funerales poesías, y esta es la una parte a que quisieron presidiese su numen. La otra parte, que de genio es no desconforme, la influencia viene a ser que para las acciones trágicas le atribuyen, y de ambas superintendencias juzgo yo segura la comprobación[76].

Sobre la primera competencia, la de la *poesía fúnebre*, Salas recurre al comentario de Ficino sobre el *Ion* de Platón, en el que se presenta a Melpómene como *Voz del sol*[77], y, después, como ejemplo práctico, elige la *Oda* 1, 24 de Horacio, cuyos cuatro primeros versos aparecen a dos columnas en latín y castellano, para mostrar la misma idea plasmada en forma poética[78]. Las consideraciones le llevan a un excurso que el propio Salas, aunque lo desmiente, en el fondo juzga como innecesario: «sean disculpables aún en esta ocasión con V. M. estos no prolijos advertimientos, pues fuera de no retirarse del propósito, en que ahora insistimos, firme luz y segura han de dar juntamente a una ilustrísima canción de aquel gran lírico»[79]. Tras este callejón sin salida, González de Salas anuncia que entre estas composiciones de corte fúnebre, cuya gran difusión además perjudica el cuidado de los textos, se incluyen dos muy concretas: «entre ellas determiné yo dignamente merecer colocarse las *exequias* de la *tórtola* y de la *mariposa*, que a ejemplo de los mejores poetas antiguos, y con tanto sabor suyo, están escritas»[80].

Para la segunda competencia de esta musa —la de la *tragedia*—, Salas recurre al verso del epigrama *Nomina musarum* que figura en la lámina inicial, para aseverar que en él se aprecia la relación de Melpómene con los «trágicos ritmos». Se ha reparado poco en

[76] *PO*, p. 110.

[77] En sus escritos sobre el furor divino y más en concreto sobre el furor poético, *In Platonis Ionem, vel de furore poetico*, dedicado a Lorenzo de' Medici, Ficino explica la relación de las musas con los astros, de tal manera que a Melpómene le corresponde el Sol. Ver Ficino, *Sobre el furor divino*, p. 46: «*Melpomene solis, quia totius mundi temperatio est*».

[78] En la *Iconología* de Ripa aparece citado a propósito de esta musa el verso cuarto de esta misma oda horaciana (Ripa, *Iconología*, vol. 2, p. 112).

[79] *PO*, p. 112. En este excurso González de Salas trata de aclarar las expresiones *liquidam vocem* y *pater* del poema horaciano, al tiempo que critica las equivocadas interpretaciones de otros comentaristas con el adagio —recogido por Erasmo (el 1376)– de «*nodum in scirpo quaerere*» para referirse a aquellos que inútilmente buscan lo que no hay.

[80] *PO*, p. 112. Estas dos composiciones pertenecieron al grupo de *Silvas* que Quevedo pergeñó como conjunto aparte; de hecho, una de ellas lleva el epígrafe de *Silva funeral*, pero por su contenido, con ascendencia clásica en la tradición epigramataria, tal vez González de Salas juzgó más oportuno incluirlas en este apartado. Ver Candelas, 1997, pp. 218-23.

estos pasajes, ya que Salas además de vincular materia trágica a esta musa, glosa una ausencia, por otra parte, anunciada en el subtítulo de la musa: «la parte suya de accion trágica, que tambien le pertenece, queda remitida a la restitución de quien hoy la usurpa». Salas relata la afición de Quevedo a la tragedia, compartida además con el propio Salas, y el intento de ambos de traducir al castellano las tragedias clásicas. Salas cuenta su empeño con la *Medea*, el *Hipólito* y las *Troyanas* de Séneca, no del todo acabado[81], así como admira la capacidad memorística de Quevedo, capaz de recitar íntegra la tragedia senequista de las *Troyanas*.

Lo más llamativo es el aviso de que «de nuestro poeta no quedó tragedia consumada, valentísimos fragmentos vi yo, dignos de veneración suma, y una tragicomedia perfecta ya, y otra, menos el acto último, que legítimamente todo a los términos debía conducirse de la musa, que ahora adornamos»[82]. González de Salas dedica parte de esta especie de epílogo a comentar obras que no existen: fragmentos de tragedias y dos tragicomedias, una acabada y otra que carece del último acto, cuyos títulos o circunstancias ignoramos. La condición de caballero de Santiago del destinatario de estas ilustraciones explica la mención a esta ausencia, ya que sus últimas palabras son para solicitar a don Gregorio de Tapia y Salcedo, «fiscal caballero», que emprenda la tarea de hallar esos materiales, que, según Salas, pueden esconderse bajo la jurisdicción de su orden. De esa manera, las observaciones sobre el contenido de la musa funeral y trágica se tornan solicitud y petición de auxilio con el fin de restituir la totalidad de la obra quevediana.

La musa Erato

La musa Erato aparece dividida en dos secciones. En la primera se incluyen «celebración de hermosuras, afectos proprios, y comunes del amor, y particulares también de famosos enamorados, donde el autor tiene con variedad la mayor parte». Continúa con una cita de la epístola novena de Séneca a Lucilio: «*¿Numquid ergo quisquam amat lucri causa? ¿Numquid ergo ambitionis aut gloriae? Ipse per se amor, omnium aliarum rerum negligens, animos in cupiditatem formae, non sine spe mutuae charitatis, accendit*»[83]. La cita procede de un pasaje en el que Séneca explica a Lucilio el concepto de la amistad desinteresada y expone como analogía la del amor que actúa sin otro impulso que el de la propia pasión: establece a partir de ahí un silogismo: si el amor, que es *insana amicitia* y *turpis*

[81] Como apéndice de su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles*, que titula «en la tragedia práctica», González de Salas incluye una traducción de las *Troyanas*, con un *praeludium* al frente (Salas, *Ilustración*, pp. 251-363).

[82] *PO*, p. 113.

[83] Séneca, *Lettres a Lucilius*, vol. 2, 9, 11, p. 29.

affectus se mueve por sí mismo, ¿qué no debe pasar con la amistad que es *honestiore causa*? La cita senequista que sirve de preámbulo a la musa está, como se advierte, sacada de contexto y de ella solo se extrae la alabanza de la generosa y gratuita acción de los afectos amorosos, que además, como ocurre en la mayor parte de los poemas de esta musa, no espera correspondencia.

El lema con que se adorna la figura de la musa proviene de la invocatoria del libro segundo del *Ars amatoria* de Ovidio al propio Amor y a su musa: «*Nunc mihi, siquando, puer et Cytherea, favete / Nunc Erato, nam tu nomen Amoris habet*»[84], el mismo verso que figura curiosamente en el apartado correspondiente a esta misma musa en la *Iconología* de Cesare Ripa[85]. Esa coincidencia se amplifica con la *illustratio*, ya que la descripción de Ripa aparece como propuesta precisa para la pintura de la musa quevediana:

> Graciosa y muy alegre doncella que ciñe sus sienes con corona de rosas y de mirto. Con la siniestra ha de sostener una lira y con la diestra el plectro, poniéndose junto a ella un alado Amorcillo, que lleva con la mano una antorcha, el arco y las saetas[86].

La mujer de la musa Erato quevediana se ríe, toca sus cabellos con hojas que parecen de mirto, sostiene una lira mientras la mano derecha rasga las cuerdas con un arco (no exactamente un plectro) y aparece acompañado por un amorcillo alado que lleva todos los atributos que Ripa refiere: antorcha, arco y saetas.

No precede a la primera sección ninguna observación específica, pero sí a la sección segunda, donde «canta con singularidad una pasión amorosa». En ella trata en primer lugar de evitar las disquisiciones filosóficas de filiación platónica sobre el amor, al darlas por supuestas y admitidas[87]. Tras esta previsión, González de Salas propone cotejo de la poesía quevediana con otras tradiciones: primero, con una «moderna», la de Petrarca; y luego, con la de la antigüedad clásica. Pero lo que comienza pareciendo analogía completa, se convierte luego en simple equiparación de los nombres que reciben las mujeres a quienes va destinado el amor del poeta[88]. Tras glosar la *Laura* de Petrarca, Salas rememora los

[84] Ovidio, *Ars amatoria*, 2, 15-16, p. 66.

[85] Ripa, *Iconología*, vol 2, p. 113.

[86] Ripa, *Iconología*, vol. 2, p. 113.

[87] La única cita que elige procede de San Agustín, de su *De civitate Dei*, libro 14, capítulo 7. Se trata de un lema conocido, comentado como *quaestio* 26, art. 1 de la *Summa Theologiae* de Santo Tomás de Aquino, y reflejado con frecuencia: «*amor inhians habere, quod amatur, cupiditas est*».

[88] Este aspecto aparece anunciado en el epígrafe inicial de la disertación: «se contiene también una Disertación que la ilustra y adorna, y juntamente se discurre en los nombres supuestos de las poesías semejantes y de otras que se valen de ellos» (*PO*, p. 115).

nombres varios que figuran en la *Antología griega*[89] y después en los poetas elegíacos (eróticos) latinos, como Ovidio y *Corinna*, Catulo y *Lesbia*, Propercio y *Cinthia*, Tibulo y *Delia*. El auxilio erudito para esta parte procede, como indica el propio Salas, por doble vía de Sidonio Apolinar: la *epístola* a Hesperio (libro 2, ep. 10) en la que se refieren estos amores: «*quod saepe uersum Corinna cum suo Nasone complevit, Lesbia cum Catullo, Caesenmia cum Gaetulico, Argentaria cum Lucano, Cynthia cum Propertio, Dalia cum Tibullo*»; y el *Carmen* 23 en el que se hace mención de la sospecha de que tras el nombre de Corinna se hallaba la propia hija de César Augusto: «*et te carmina per libidinosa / notum, Naso tener, Tomosque missum / quondam Caesareae nimis puellae / ficto nomine subditum Corinnae?*»[90].

Salas concluye esta idea con una consideración que presenta como propia, aunque la cita explícita de la *Apologia pro se de magia* de Apuleyo con que termina permite averiguar que sus conclusiones no son más que paráfrasis (y traducción en algunos casos) del texto latino. Salas expresa sus dudas sobre la identidad verdadera de las mujeres de los poetas con estas palabras:

> Pero más aún se podrá juzgar admirable, que cuando a Catulo escucharemos celebrar a Lesbia, *afirme yo* que Clodia es la que encubre con aquel nombre. Y cuando a su Cynthia nombrare Propercio, sea Hostia a la que disimula. Y que cuando de Tibulo suenan los versos a Delia, sea Plania la que tiene en su ánimo. Pero para purgar acaso la sospecha de haber, para estas noticias, consultado sus manes, otro, que cuando se disculpa de mágico parece ansí que más se condena, volverá por mi crédito. Apuleyo Madaurense en la *Apología* por sí mismo, lo refiere de este modo: «Y otros poetas, también añade, que siguieron el mesmo artificio, que yo perdono por menos conocidos»[91].

[89] Agatias y Planudes aparecen mencionados como antólogos: sin duda alguna, como ha demostrado en varias ocasiones Schwartz, 1997, p. 277; 1999, pp. 293-99, la antología de epigramas griega que tanto González de Salas como Quevedo consultaban era la *Planudea*. Cuando Salas hace mención al libro VII de la *Anthología* como equivalente al de la musa Erato está refiriéndose al libro que contiene los epigramas eróticos en la *Anthologia Planudea*. Zenófila, y Heliodora, de Meleagro; Heliodora, también Posidipo y Filodemo, y Rhodope, Paulo Silentario, son los nombres de las amadas extraídos de los epigramas griegos. Como culminación de su excurso con la onomástica de las mujeres de los epigramatarios griegos, González de Salas comenta un epigrama de Meleagro (el 154 de la *Anthologia Palatina*) en el que juega con el nombre propio *Thryphera*, que significa *Gracia:* «J'en atteste Cypris qui jadis dans l'azur des flots, par sa beauté aussi Gracieuse est gracieuse» (*Anthologie Grecque*, 1928).

[90] Apolinar, *Epistulae et carmina*, 1887. El propio Ovidio, a quien cita González de Salas, vincula en sus *Tristia* (libro 4, elegía 10, vv. 59-60) la causa de su exilio a los amores con la mujer cuyo nombre se oculta bajo el falso de Corina: «*Moverat ingenium, totum cantata per orbem, / nominem non vero dicta Corinna mihi*».

[91] *PO*, p. 119. La expresión de Apuleyo, *Apologie*, 1924, p. 11: «*Fecere tamen et alii talia, estis vos ignoratis*».

Habes crimen meum, Maxime, quasi improbi comisatoris de sertis et canticis compositum. Hic illud etiam reprehendi animaduertisti, quod, cum aliis nominibus pueri uocentur, ego eos Charinum et Critian appellitarim. Eadem igitur opera accusent C. Catullum, quod Lesbiam pro Clodia nominarit, et Ticidam similiter, quod quae Metella erat Perillam scripserit, et Propertium, qui Cunthiam dicat, Hostiam dissimulet, et Tibullum, quod ei sit Plania in animo, Delia in uorsu[92].

Es poco explicable que Salas pretenda pasar por original un pasaje traducido de Apuleyo de forma casi literal; solo se puede justificar si entendemos la expresión «consultado sus manes» de forma irónica[93], ya que resulta evidente que *su afirmación* es de Apuleyo[94].

Las consideraciones sobre los nombres continúan más adelante, en una abreviada forma de sus preocupaciones por los nombres, ya demostrada en los comentarios y en los *praeludia* del *Satiricon*[95]. En este caso, tratará las fórmulas empleadas en la musa burlesca sobre la onomástica, con varios ejemplos de Marcial y, con un ejemplo, en Petronio[96]. González de Salas, en este caso, aprovecha un aspecto parcial de la emulación quevediana de la poesía erótica latina —la de los nombres de las mujeres a quienes van dirigidas las declaraciones amorosas— para ejemplificar la agudeza *a nomine* en el terreno satírico, ejercicio que repetirá en los prolegómenos de la musa Terpsícore.

Las observaciones al frente de la sección *Canta sola a Lisi* concluyen con un soneto puesto en boca de Apolo y, por lo que se deduce de las palabras un tanto confusas de Salas, procedente de la colección de rimas del Príncipe de Esquilache a quien va dirigida la disertación erudita[97]. Salas advierte —eso parece— que fue

[92] Apuleyo, *Apologie*, pp. 12-13.

[93] El comentario posterior de Salas sobre este argumento parece ir en esa misma dirección: «Argumento, empero, es este de los nombre proprios, con fingimiento figurados, parece que fatal para mí, pues en todas partes luego se me ofrece a tomar conmigo contienda» (*PO*, p. 119).

[94] No quiero descartar una posible interpretación del concepto de *imitatio* clásica; en ese caso, Salas habría *afirmado*, es decir, *confirmado*, algo que ya estaba declarado.

[95] El tercer *praeludium* está íntegramente dedicado al comentario de los nombres de los personajes de la obra de Petronio y constituye más de la mitad del prólogo (González de Salas, *Satiricon*, pp. 23-36).

[96] La relación de epigramas comentados es extensa: el ejemplo del nombre de *Póstumo* es el más celebrado por Salas, ya que es el que emplea Marcial en al menos «cinco o seis epigramas» del libro segundo.

[97] Debe advertirse la paradoja (y, por otra parte, el escaso éxito de Salas) de que una de las secciones de la musa Erato vaya dedicada al Príncipe de Esquilache, quien, según Alfonso Rey (Quevedo, *Poesía moral*, p. 21), acusa a González de Salas en el soneto «Comentador de aquel Lucio Romano» de «haber editado la poesía de Quevedo en contra de su voluntad»: «contra lo que el difunto determina / das el papel lo que dejó al olvido».

copiado de la edición de la obra del príncipe, pero no se indica de quién puede ser la autoría. Tras este soneto y en página exenta figura una traducción del epigrama de Meleagro; y tras los poemas de la sección *Canta sola a Lisi* aparecen cuatro versos del *Remedia amoris* de Ovidio, en los que explica el por qué de sus consejos: «*Siquis amat quod amare iuvat, feliciter ardens / Gaudeat, et vento naviget ille suo. / At siquis male fert indignae regna puellae, / Ne pereat, nostrae sentiat artis opem*»[98].

La musa Terpsícore

La musa quinta, de poesía que se canta y baila, comienza con una lámina acompañada de un lema «*Choreis delectat Terpsichore*», extraído tal y como el propio Salas indica más adelante en los preliminares del *Etymologico antiguo*[99], con una nota al margen repitiendo la enseña:

> que con *choros deleita,* o que *deleita los choros* (que todo es aquí uno), quiere decir Terpsícore: y admirablemente en la palabra *choros* ambos ejercicios se comprehenden, esto es, ritmos músicos de la voz y también de los bailes. Y así lo insinuó el etimológico antiguo, no impreso hasta ahora, aquel quiero decir que en la imagen de la musa prestó como título[100].

Música, movimiento, números, compás son las palabras que se introducen como básicas en el poemilla que trata de glosar el lema. La cita con que se avanzan los preliminares a esta musa no es de Séneca como Salas indica, tal vez llevado por la inercia de que el frontispicio erudito de las musas Polimnia, Melpómene, Erato y Thalía son del propio Séneca, así como la cita de la primera que, aunque figura a nombre de Epicuro, que es quien la pronuncia, pertenece a otra epístola senequiana. El pasaje citado puede proceder del diálogo *De saltatione* de Luciano de Samosata, obra que aparece citada posteriormente en el preámbulo. Se trata de un diálogo en el que se defiende la utilidad y el recreo que proporciona la danza, tema que tratará también y por extenso González

[98] Ovidio, *Remedia amoris,* vv. 13-16, p. 178.

[99] Herrera, *Obras de Garcilaso,* p. 301, repite semejante definición de la musa Terpsícore en su comentario a la voz *Musas.* Morros, 1998, pp. 50-51, cree que Herrera bien pudo tener en cuenta algún texto próximo al libro de Fornuto *De natura deorum siue poeticarum fabularum allegoris speculatio* (Venecia, 1505). Fornuto (Phurnutus), citado por Salas en varias ocasiones y en muchos lugares denominado Cornutus (Lucius Anneus), fue un filósofo estoico, maestro y comentarista de Persio. No obstante, para este lema concreto no hallo la referencia exacta.

[100] *PO,* p. 124.

de Salas en la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles*[101]: «*Nec aliter cantiunculae et saltationes animo et una corpori subveniunt, aegritudinesque medicantur. Una exercent et recreant, ad dum melos demulcet, fallitur labor*»[102].

Como la competencia de la musa quinta es la música y los compases, González de Salas reconoce que todas las demás musas participan de este carácter. Apoya su tesis en la autoridad de Homero, a través de las palabras de Ateneo, y en la de Hesíodo, pero también a través de otro autor, en este caso de las palabras de Luciano. Este pasaje explica muy bien el complejo marco de la erudición, ya que cita de forma indirecta, con autores de una antigüedad postclásica, transmisores de *auctoritates* más reconocidas como clásicas. Se recurre a volúmenes que recrean eruditamente ya los libros clásicos, en formas misceláneas, repletos de información y datos que permiten conocer de segunda mano la tradición grecolatina.

En el caso de Hesíodo, el pasaje de Luciano pertenece al citado diálogo *De saltatione,* ya empleado en la entradilla de la musa y profusamente utilizado en la sección correspondiente a los danzarines de su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles:*

> Y de todas las musas asimismo hace memoria Hesíodo, después de Homero poeta inmediato, en el principio de su *Theogonía;* afirmando (como quiere Luciano) haberlas él mesmo visto en el monte Helicón bailando juntas en torno de la ara de Júpiter, y a la orilla de la fuente Castalia[103].
>
> Hesíodo, que no lo conocía de oídas por otro, sino que había visto personalmente a las musas bailando al romper el día, al principio de su poema cuenta de ellas como el mayor elogio «bailan con sus tiernos pies en torno / a una fuente de violetas / cuando danzan en torno al altar de su padre»[104].

El otro ejemplo, el de Ateneo, es singular, ya que buena parte de esta introducción a la musa quinta procede del libro 14 de sus

[101] Ver sobre todo la p. 118 de este discurso donde González de Salas habla del poder terapéutico de la danza.

[102] No he podido hallar la edición de la que parte este pasaje, ya que la obra de Luciano, varias veces editada durante el siglo XVI y XVII, fue también traducida al latín en varias ocasiones. De 1538 data la primera traducción al latín de todas las obras (Mycillus), aunque ya antes habían aparecido traducciones parciales, como las de Erasmo o Moro a comienzos del siglo XVI. En 1563 (Basilea), 1602 (Basilea), 1615 (París), 1619 (Basilea) aparecen ediciones conjuntas con el original y la traducción latina al lado. En cualquier caso puede tratarse del pasaje en el que Licino al comienzo de la obra trata de persuadir a Cratón de las bondades de la danza (Luciano, «Sobre la danza», *Obras,* 1990, vol. 3, p. 49).

[103] *PO,* p. 124.

[104] Luciano, «Sobre la danza», *Obras,* vol. 3, p. 57.

Deipnosophistas[105]. Ateneo vive a finales del siglo II y comienzos del III, bajo el imperio de Marco Aurelio y su libro, presentado como literatura simposíaca, ofrece inmensa noticia sobre todo tipo de cuestiones, desde gastronomía hasta literatura, pasando por conocimientos de astronomía, naturaleza o filosofía[106]. Acompaña estos conocimientos de un sinfín de citas de autores clásicos y en ese sentido responde muy bien al carácter erudito que figura en las distintas traducciones de su título. Fernando Plata, que ha estudiado su influencia en la poesía de Quevedo, afirma que con toda probabilidad Quevedo poseía la traducción latina de Délechamp de 1583, por la similitud de las citas que aparecen en el *Anacreón*, donde cita a Ateneo. La huella de Ateneo, citado además por Quevedo en el *Anacreón castellano*, se manifiesta, según Plata, en algunos sonetos concretos —advertida por González de Salas y estudiada por Alfonso Rey en su trabajo sobre la musa Polimnia— y también en motivos comunes del universo satírico[107].

En las reflexiones de Salas a esta musa quinta[108] la presencia de Ateneo se hace muy patente, casi exclusiva, en especial con la introducción de pasajes íntegros del libro 14. En primer lugar, la referencia a la *Ilíada* homérica, que el propio Salas quiere hacer pasar por propia ocurrencia, cuando en puridad se muestra como una fiel traslación de observaciones textuales de Ateneo:

> A todas hallo yo que introduce Homero en la parte primera de su *Ilíada* (según es la advertencia de Ateneo, lib. XIV de sus *Dipnosophistas*) recreando a los dioses con su música, después de aquella ambiciosa contienda que habían tenido los mismos por Aquiles, y al son, pues, que les hacía Apolo con su lira[109].

> it produces good-temper and gladness becoming to a gentleman, wherefore Homer introduced the gods, in the first part of the *Iliad*, making use of music. For after their quarrel over Achilles they spent the time continually listening «to the beautiful lyre that Apollo held, and to the muses who sang responsively with beautiful voice»[110].

[105] Cito por la traducción de Goold de *The Deipnsophists*.

[106] La *editio princeps* del libro de Ateneo es de Aldo Manucio (1514) y la primera traducción latina de Natale dei Conti es de 1556. Isaac Casaubon publicó en el año 1597 en Ginebra una edición del texto de Ateneo, así como una edición anotada más tarde en el año 1600, con sucesivas ediciones con y sin comentario en los primeros años del siglo XVII.

[107] Plata, 1999, pp. 230-34.

[108] En las consideraciones generales sobre el paso de la tragedia a la sátira, la base doctrinal puede ser el *Ars poetica* horaciana (vv. 202-30) quien explica cómo para dar contento al público procedente del campo introdujeron, dentro de la severidad de la representación, interludios satíricos en escena.

[109] *PO*, p. 124.

[110] Ateneo, *The Deipnosophist*, 627f.

Más adelante mencionará a Ateneo por observar González de Salas que las letrillas quevedianas presentan semejanzas con ejemplos del «maldicientísimo poeta griego», Sotades Maronita, que el autor de los *Deipnosophistas* incluye en el mismo libro 14. Salas evita la referencia directa de algunos de los fragmentos de poemas incluidos por Ateneo, pero describe con semejantes palabras la intención burladora del poeta griego: «fragmentos muy agudos, referidos de Ateneo, y bien con amargor más ofensivo, pues eran señalando descubiertamente el sujeto a quien herían»[111], «in it one may discern the tactless frankness of Sotades, who abused first King Lysimachus while he was in Alexandria, then Ptolomey Philadelphus in the presence of Lysimachus, and in fact all the other princes in other cities». Ateneo incluye algunos ejemplos de Sotades, mientras González de Salas prescinde de la ejemplificación exacta pero insinúa con claridad la afinidad entre el poeta griego y las letrillas quevedianas[112].

Pero donde el texto de Ateneo es aprovechado con mayor utilidad es en los pasajes en que se habla de los bailes[113]. El propio Salas lo indica: «Ateneo da grande noticia de estos bailes»[114] y pasa a parafrasear y amplificar el texto de Ateneo en los preliminares:

> En primero lugar enseña cómo los poetas no solo eran los autores de la composición de los versos, sino también de la arte y diferencias de su música, y de la estructura de sus lazos y mudanzas, instruyendo a los que las habían de ejecutar, ansí cantando, como bailando, con imágenes, notas y figuras, para que de su forma delineada supiesen la que habían de seguir en todo distinctamente. De cuyas imágenes, la voz *hiporchemata* dice que tuvo su origen[115].
>
> For this reason, in fact, from the very beginning, the poets arranged dances for freemen, and they used the dance figures only to illustrate the theme of the songs, always preserving nobility and manliness in them; hence they termed such performances *hyporchemes.* But if any one arranged his figures with undue exaggeration, or when he came to his

[111] *PO,* p. 125.

[112] De esta semejanza habla también Plata, 1999, p. 233, a propósito de una imagen jocosa.

[113] González de Salas no esconde en esta parte su intento de ennoblecer un subgénero que él mismo asocia a «la intermisión de unas representaciones ridículas, que también tiene mucha paridad con algunas de los antiguos y vulgarmente se dicen *entremeses*». En este pasaje hace mención además a su *Teatro escénico,* una pieza incluida al final de su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles* en la que a modo de «ejercitación escolástica», de unas 24 páginas, pone en boca del personaje teatro una consideración filosófica de corte estoicista (*Ilustración,* pp. 1-24).

[114] *PO,* p. 128.

[115] *PO,* p. 128.

> songs said anything that did not correspond to the dance, he was discredited[116].

En un pasaje posterior González de Salas reproduce la descripción de los *hiporchemata*[117] que Ateneo presenta: elige la característica de que los bailes eran «jocosos y de ridículos meneos y ansí ejecutados siempre de personajes cómicos, que para este efecto eran más hábiles que los trágicos, hombres y mujeres juntamente»[118], circunstancia esta última expresamente señalada por Ateneo: «in fact the hyporchematic is a dance for men as well as women»[119]. La paráfrasis de Ateneo llega a su punto central cuando establece las diferencias entre los géneros, aunque Salas no se extiende o no sintetiza con el mismo rigor el planteamiento de Ateneo:

> distinguiendo a este propósito en tres especies todo su género, *trágica, cómica y satírica;* a esta última atribuye los bailes hiporchemáticos, por ser tan proprio al linaje de los sátiros mismos los visajes y gestos de risa y de donaire[120].

> All satyric poetry in ancient times consisted in choruses, like the tragedy of those days; hence it had no actors either. There are three kinds of dancing in poetry for the stage: tragic, comic and satiric. Similarly there are three in lyric poetry, the war dance (*pyrriche*), naked boy dance (*gimnopedia*), and hyporchematic[121].

Ateneo especifica las relaciones más complejas entre los pírricos y los satíricos, mientras que Salas entiende que entre las dos clasificaciones de Ateneo existe una exacta correspondencia: *pírricas*-trágica, *gimnopedias*-cómica e *hiporchemata*-satírica[122]. Esto explicará los intentos de Salas de acomodar la doble clasificación de los géneros a la obra quevediana[123].

[116] Ateneo, *The Deipnosophist,* 628d.

[117] González de Salas recuerda que sobre los *hiporchemata* «hicimos también de ellos memoria, en el lugar señalado de mi *Poética*», donde, en efecto, con la ayuda de Luciano, detalla sus características. Salas, *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* p. 120: «Luciano muestra de la misma suerte, que al concento de los versos cantados se bailaba, y danzaba en los coros trágico y cómicos, y que los versos que se hacían, para que a su música se bailase, se llamaban *hiporchemata*».

[118] *PO,* p. 128.

[119] Ateneo, *The Deipnosophist,* 630d.

[120] *PO,* pp. 128-29.

[121] Ateneo, *The Deipnosophist,* 630f.

[122] En la *Explicatio de satyra* de Robortello se repasa ese mismo pasaje de Ateneo, pero con distinta correspondencia: gimnopedias-trágica, pírricas-satírica e hiporchemata-cómica. (Weinberg, *Tratatti,* p. 497).

[123] En esta parte del discurso González de Salas recurre al *Etymologicum magnum* para la cita sobre los *hiporchemata,* referencia que había presentado en griego con su correspondiente traducción latina en los *commenta* del *Satiricon:* «*Hyporchemata autem, quae de uno canebant tripudiantes et circumstantes altare*

González de Salas trata de identificar, en la parte más interesante para el análisis de la obra satírica quevediana, algunos de los tipos de bailes que establece Ateneo[124] con los de Quevedo: «ocho son o nueve los que de este género se dan ahora a la estampa y a sus argumentos no fuera muy difícil hallar semejantes en la memoria de los escritores antiguos»[125]. De esta manera, «dos o tres bailes» de *valientes* o *valentones*, como los denomina Salas, pueden ser asimilados a los que Ateneo reconoce como pírricas *cheironomías*, bailadas con el acompañamiento de las manos. Como Salas entiende que los bailes pírricos se corresponden con el género trágico («reconozco yo, que son muchas dentro de los términos *líricos* y *trágicos*»[126]), observa que algunos de estos bailes «se distrujeron a *hiporchemáticos*, con nombres de *pírricas cheironomías*, porque también, con meneos jocosos de las *manos*, al compás, y sentencias de los versos, se ejercitaban»[127]. Probablemente, se trata de los dos primeros *bailes* de Quevedo, «Todo se lo muque el tiempo» y «Elas, elas, por do vienen», cuyos títulos son respectivamente *Los valientes, y tamayonas* (1) y *Las valentonas, y destreza* (2).

González de Salas continúa la relación de poemas de Quevedo que presentan afinidad con las clases de bailes que recuerda Ateneo y establece que el baile «de pobres o mendigos» presenta indudable igualdad con el nombrado *aletes* y que el de los galeotes

---

ardentibus victimis» (González de Salas, *Satiricon*, p. 409). La erudición en este pasaje de la disertación se amplía con la referencia a Eunapio de Sardes (Sardiano, siglo IV d. C.): en efecto, en el excurso sobre Sópater que Eunapio hace dentro de la vida de Edesio, se afirma que fue Aristófanes quien introdujo los *hyporchemes* en sus comedias con el fin de ganarse al público. Ver Eunapio, *The lives of Philosophers*, p. 281: «Aristophanes first introduced ridicule into their corrupted minds, and by setting dances upon the stage won over the audience to his views». El *Etymologicum magnum*, que González de Salas cita como el «Gran Etymologico Griego», es una compilación lexicográfica, reunida en su primera versión hacia la primera mitad del siglo XII conocida hoy como el *Genuinum*, en una versión abreviada también a mediados de ese mismo siglo con el título de *De Symeonis Grammatici: Etymologico*, y en una versión aumentada en el siglo XV, con el título de *De Etymologico Magno Aucto*. Las referencias a ese diccionario son numerosas en González de Salas y junto al *Lexicon* de Suidas, los *Deipnosophistas* de Ateneo, y el *Onomasticon* de Julio Polux constituyen uno de los orígenes principales de la información erudita de Salas.

[124] González de Salas renuncia también a la relación exhaustiva de esos bailes, relación que amplía en su *Ilustración de la «Poética» de Aristóteles*, pero que no alcanza la extensión y minuciosidad que presenta Ateneo en el libro 14 de sus *Dipnosophistas*, 629c-631f.

[125] Los *Bailes* que aparecen en la estampa son en realidad diez; la duda de González de Salas sobre el número total puede probar que no tenía en el momento de redactar estos preliminares todos los poemas que finalmente contendría la musa y que muy probablemente no sabía dónde ubicar uno de ellos.

[126] *PO*, p. 129.

[127] *PO*, p. 129. Esa «distracción» de los bailes *pírricos* a *hiporchemáticos* es observación propia de Salas: no se halla en los textos de Ateneo.

equivale al que Ateneo denomina *celeuste.* El baile titulado (por Quevedo o por Salas) *Boda de pordioseros* podría ser asimilado a esa especie que refiere Ateneo como un baile de vagamundos[128], y el titulado precisamente *Los galeotes* (3) a los que llama Ateneo *keleustou*[129], de condenados al remo. A estas correspondencias interesantísimas para la comprensión de este subgénero poético en Quevedo, añade González de Salas la autoridad de Julio Polux para vincular el baile titulado *Los nadadores* con otra especie de baile griego: «Los *nadadores,* entre los que Polux refiere, hallará su primera idea, como dijimos en otra parte»[130].

La *reticentia* con que concluye González de Salas este útil pasaje —«pero baste, si ya no sobra para el vulgo profano»- impide conocer otros posible vínculos en los que Salas podría estar pensando, pero invita al estudioso, sin duda alguna, a conjeturar afinidades entre los diez bailes impresos de Quevedo y otras especies de danza en la tradición griega que describe Ateneo: como, por ejemplo, podríamos hallar entre el baile 9, titulado *Los borrachos* y la danza orgiástica que Ateneo[131] (XIV, 629e) llama sin otra especificación *Jónica*[132]. González de Salas se da cuenta de que de todas las introducciones a los poemas quevedianos esta es la que ofrece un mayor caudal de información, la que más próxima se halla del ideal erudito del siglo XVII; así lo declara al final de esta musa: «No, empero, peligraría de prolija en la erudita atención de V. S. esta nuestra no inerudita disertación», para recordar el mérito principal justificado «por el valor y aprecio de la musa propria;

[128] Ateneo, *The Deipnosophists,* 631d, Podría también entrar en esta categoría —pero esto excede la advertencia de Salas ya que solo menciona un ejemplo— el baile 4, *Los sopones de Salamanca;* en cualquier caso, resulta muy interesante leer los textos quevedianos bajo la luz de estos pasajes, en los que creo que no se ha reparado lo suficiente.

[129] Ateneo, *The Deipnosophists,* 629f.

[130] En la sección 10 de la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* p. 159, dedicada al aparato trágico, González de Salas describe con detalle el tipo de adorno que acompañaba la representación de personas Marinas: «saldrían desnudos, cerúleos, coronados de juncos, o corales; y tal vez puestos de rodillas figurarían, que el tercio inferior del cuerpo fenecía en colas de monstros marinos, como de Planco refiere Veleio Patérculo, en una danza que representó Glauco. Y permitió en algún tiempo la libertad de las costumbres, que sin que simulasen habitadores de aquel elemento, bailasen desnudas, las que fuesen figuras especiosas. Así los muestran Julio Polux, y S. Cipriano».

[131] Ateneo, *The Deipnosophists,* 14, 629e.

[132] No me atrevo a buscar otras afinidades para los bailes de *Las sacadoras* o de *Las estafadoras* de Quevedo; pero algunos de los bailes citados por Ateneo, en los que apenas se vislumbra otra definición más precisa que la que sugiere su nombre, podrían haber estado en el pensamiento de González de Salas como posible antecedente clásico de lo que a primera vista pueden parecer ejemplos de subgéneros dramático-poéticos destinados, como dice Salas, «al más plebeyo auditorio».

cuya decencia y decoro, creo habrá quedado calificado ya de todo nuestro discurso antecedente»[133].

Sin embargo, en esta musa no es sólo Ateneo la única autoridad, aunque de él deriva el núcleo de sus preliminares. John Owen aparece en dos ocasiones: una para probar que los escritores modernos en lengua latina superan a los antiguos en donaires y juegos de palabras, con el ejemplo del epigrama *In festum* (V, 108) donde figura la expresión *indeclinabile cornu* que le sirve a Salas para permitirse una licencia graciosa en los preliminares. La segunda cita es más seria y se halla en buena parte de la preceptiva literaria de la época como definición de epigrama: «*Nil aliud satyra, quam sunt epigrammata longa est, praeter satyram, nihil epigramma brevem*»; eso explica que Salas no proporcione el autor del dístico —«lo pensó con acierto el que lo dijo»[134]— y que lo acepte como *auctoritas* consabida: se trata del epigrama 2, 181, de su *Epigrammata,* volumen reeditado con notable frecuencia durante los primeros años del siglo XVII[135].

Marcial tampoco puede faltar en el examen erudito de las semejanzas entre las composiciones satíricas de Quevedo y la poesía clásica. Salas cree hallar en la repetición de estribillos[136], propia de las letrillas, similitudes con los *epitalamios,* los *himnos* y los *pervigilios,* que también los llevan. En ese sentido, probablemente las letrillas *líricas,* sobre todo, y las letrillas *burlescas* puedan coincidir en forma y contenido con los subgéneros citados, pero donde Quevedo, según Salas, se muestra singular es en las letrillas *satíricas:* «de los latinos no hallo poesía con quien estas correspondan en la forma de su estructura, aunque en el sabor consuenan algo con algunos *mimos* y muchos agudos *epigramas*»[137]. Para subrayar esta singularidad, Salas habla de *afecciones* del lenguaje como un rasgo distintivo del estilo quevediano, cuyos antecedentes conviene hallar en los epigramas de Marcial. De esta forma, Marcial sirve de ejemplo con el comentario detallado de una dilogía en el *Epigrama* 1, 99 (o 1, 98, según ediciones): «*Litigat et podagra Diodorus, Flacce, laborat / sed nil patrono porrigit; haec chiragra est*», para mostrar, aparte de su habilidad para trasladar al verbo castellano el juego de palabras latino *podagra / chiragra,* el carácter ingenioso y agudo que debe predominar en esta veta satírica de las letrillas. A pesar de toda esta disertación sobre ciertos recursos humorísticos,

[133] *PO,* p. 129.

[134] *PO,* p. 126.

[135] Ver el influjo en otros poemas satíricos e incluso en algunas expresiones de la poesía moral advertido por Plata, 1999, p. 234.

[136] A propósito del verso «Salid sin duelo lágrimas corriendo» de Garcilaso, Herrera, *Obras de Garcilaso,* p. 416, habla de los versos que «los latinos ancianos llamaban *intercalares*», término que González de Salas también emplea en relación con los estribillos propios de las letrillas.

[137] *PO,* p. 125.

Salas reconoce que de las tres clases de letrillas que incluye solo las satíricas presentan feliz acomodo en la musa Terpsícore, mientras a las burlescas mejor les convendría la musa Thalía y a las líricas su inclusión entre los poemas de la musa Erato:

> Pero las letrillas que se siguen luego *burlescas* confinan totalmente en su naturaleza con toda la musa *Thalía,* que a *Terpsichore* ha de seguir; como tambien las *líricas,* por la mayor parte, con cualesquiera *cancionetas* que, para la armonía de la voz, *Erato* subministre[138].

En ocasiones como esta, Salas expresa en voz alta las dificultades de encontrar una completa y justificada ubicación para todas y cada una de las composiciones.

Para las *jácaras* González de Salas evita referencias cultas: se trata de un género «raro, singular y desemparentado de cuantos en lengua alguna, antigua o vulgar, hoy puedan, a lo que yo alcanzo, ofrecerse a la estudiosa diligencia»[139]. Luisa López Grigera, al prologar las anotaciones de Quevedo a un ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles, estudia las jácaras en relación con un tipo determinado de *imitatio,* consistente en representar los hombres viciosos mejor de lo que son[140]. La nota de Quevedo que Grigera destaca con el título *honestar lo malo con buenas palabras* viene avalada con su propia jácara, «Añasco el de Talavera»: el concepto de la metáfora enaltecedora de Aristóteles está detrás de su observación. Pero esa idea está presente también en las palabras de González de Salas, que ve las jácaras como una traslación humilde (una *analogía* al modo aristotélico) del género más elevado de la historia que Tácito o Ennio con sus *Anales* ejemplifican[141]:

> denominación dieron infalible a las *jácaras* o *jacarandinas* aquellos *jaques* mismos, y con legítima razón, pues de sus acontecimientos y penalidades continuas son anales las relaciones que allí se repiten, y nuestro poeta, historiador suyo, o verdadero o fingido, singularmente de adecuado espíritu[142].

Aunque el propio Salas reconoce no hallar específicas resonancias grecolatinas en las jácaras, siente incluso la necesidad de plantear la composición de la mismas como un *contrafactum* narra-

[138] *PO,* p. 126.
[139] *PO,* p. 126.
[140] López Grigera, 1998, pp. 69-79.
[141] Entiendo en la cita que el término *anales* (*Annales* en la *editio princeps*), aunque tal vez no haga referencia explícita a libro de historia alguno, principalmente de Tácito, sí se vincula con el significado culto que el término puede presentar en el siglo XVII; piénsese, sin salir de Quevedo, en sus *Grandes anales de quince días.*
[142] *PO,* p. 127.

tivo del género histórico, con lo que de nuevo Salas apura la sistemática correspondencia de la producción poética quevediana con los modos y géneros procedentes del universo clásico[143].

La musa Thalía

El núcleo de la exposición de la musa Thalía presenta grandes concomitancias con la disertación sobre el contenido de la anterior. De nuevo González de Salas se preocupa de resaltar la relación de la poesía quevediana con la tradición grecolatina, y de modo más concreto con los géneros dramáticos, de donde, según Salas, surgen los modelos poéticos que sigue el poeta español. La musa se abre con una cita atribuida a Séneca[144] y el grabado que le sigue presenta la leyenda sacada del epigrama *Nomina musarum*, «*Mimica lascivo gaudet sermone Thalia*», con una variante con respecto a la de Ripa en su *Iconología* que puede ser muy significativa: «*Comica lascivo gaudet sermone Thalia*». ¿Por qué en la edición de Quevedo se cambia *comica* por *mimica*? ¿Es posible una audaz modificación del verso conocido para que este se acomode al contenido de la disertación? Si fuera así, la relación entre el lema de las musas y el sentido de los discursos preliminares podría probar la intervención generalizada de Salas en todo lo que rodea (al menos en lo que podríamos comprender como diseño editorial) a la edición de la poesía quevediana.

La figura de la mujer concuerda con la *Iconología* de Ripa:

> Joven de rostro alegre y atractivo. Ha de llevar en la cabeza una corona de hiedra, sosteniendo con la siniestra una ridícula máscara y calzando sus pies con unos zuecos[145].

La mujer en la lámina quevediana muestra un rostro joven y un aspecto que puede entenderse como lascivo, en concordancia con el lema y con lo que afirma Ripa más adelante de la joven: «rostro alegre y lascivo». Sostiene una máscara con su mano izquierda, mientras que con la derecha sujeta una lira. En el suelo se amontonan tres máscaras y al fondo se dibuja una representación teatral con un bufón y un sátiro en el escenario. Se amplifica la idea de Ripa, pero se mantienen sus atributos esenciales.

[143] Ovidio aparece de nuevo, en este caso con su *Remedia amoris*, vv. 387-88, p. 204, con un pasaje en el que reivindica su poesía licenciosa: «*Si mea materiae respondet Musa iocosae, / vincimus et falsi criminis acta rea est*».

[144] *PO*, p. 131: «*Minime enim ludos, semper facit, qui saepe verbis luder consuevit, sub Diogenis persona Zeno plerumque latet, alter tamen conviciatur, alter iocatur. Itaque ex utroque conflatur ioculare convicium, quod ingeniosum est*». No hallo esta cita en ninguna obra de Séneca.

[145] Ripa, *Iconología*, vol. 2, p. 111.

La disertación que antecede a la musa, dedicada a don Lorenzo Ramírez de Prado, gran amigo de Quevedo, se presenta muy bien ordenada. El propio Salas explica la división de su discurso por la mitad del mismo: «Tres partes concebí yo en que se hubiese de distribuir el discurso de esta disertación. La primera, a la musa Thalía hubo de pertenecer; la segunda, a la cualidad de su canto, y con ellas, creo que habemos ya cumplido; la tercera nos resta ahora, en donde intento yo considerar algunos modos de aquel canto mismo»[146]. La explicación presenta, en efecto, estas tres partes, pero además cada una de ellas observa un orden muy elaborado que se puede advertir en otros escritos del propio Salas, como en el de la *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles.* La primera parte comienza con la *etimología;* se sigue con los antecedentes y la *sucesión* o historia; y termina con los ejemplos[147]; la segunda parte, de la *qualidad,* como en la disertación sobre la canción pindárica, define la materia, la finalidad y la forma; y la tercera parte, de la *quantidad,* refiere asuntos sobre el lenguaje y la elocución. En este aspecto, la disertación previa de Salas, aunque resuelta con algún excurso de exoneración de la liviandad quevediana, se presenta como un modélico ejemplo de discurso explanatorio, dispuesto para la enseñanza de sus conocimientos eruditos.

Para apoyar con el étimo la definición de la musa Thalía recurre a dos interpretaciones: para la primera aduce dos *auctoritates:* en primer término, al «gramático griego», Fornuto, cuyas *Alegorías de las fábulas de los poetas*[148] le sirven de ayuda para presentar el vínculo con el ambiente de los convites; y en segundo término, al parecido dictamen de Plutarco, en cuyo escrito *De los convites* engarza el vocablo Thalía con lo que Salas denomina con puntualidad «concurrencia amigable a comer juntos festivamente». Se trata de un pasaje de las *Moralia*[149], en concreto del libro tercero del escrito *Quaestionum convivalium* (*quaestio* 14 sobre las musas) en el que Plutarco asocia el nombre de la musa con la palabra *thaliazein* que «converts our concern for food and drink from something savage and animal into a social and convivial affair»[150], exactamente lo que traduce Salas: «por haber sido [la Musa Thalía] la aucto-

[146] *PO,* p. 135.

[147] Es la misma distribución que en los *praeludia* del *Satiricon: originem, progressum et nomen.*

[148] Se trata del *De natura deorum siue poeticarum fabularum allegoris speculatio,* ya mencionado. La mención de Salas al «gramático griego» se explica porque empleó su tiempo enseñando griego a sus discípulos y escribió varias obras en ese idioma, aunque nació y vivió en Roma.

[149] Plutarco, *Moralia,* vol. 9, 14, pp. 746-47.

[150] Plutarco, *Moralia,* vol. 9, 14, p. 746. La cita continúa con la explicación: «That's why we apply the word *thaliazein* (merry making) to those who enjoy one another's company over wine in a gay and friendly manner, not to those who indulge in drunken insults and violence» (Plutarco, *Moralia,* 1969, vol. 9, p. 287).

ra de reducir a los hombres, silvestres antes y inhumanos, a vida política y sociable». La idea del convite le lleva a Salas a citar las autoridades conocidas sobre tal circunstancia: Platón, Jenofonte, Ateneo o Plutarco, escritores todos ellos de literatura simposíaca en la que no falta la erudición[151].

Para la otra posible interpretación del nombre *Thalía,* Salas aporta otra autoridad, aunque en esta ocasión no indica con precisión su procedencia. En nota marginal transcribe «Thallein *maxime vivere ac florere*» para sugerir el principio de donde extrae la definición de la musa: «florecer en superior grado, y lucir en aventajada, verde hermosura»[152]. Apoya esta precisión terminológica con el epigrama famoso de Marcial[153], cuya última parte constituyó para muchos otros autores —y durante largo tiempo— lema de autoafirmación poética: «*Illa tamen laudant omnes, mirantur, adorant, / confiteor; laudant illa, sed ista legunt*». En el epigrama se compara la poesía excelsa, sobre todo, la de materia épica, con la que él cultiva, de estilo deliberadamente *humilis.* Esta fórmula le permitirá a Salas abordar el asunto de la decencia de los poemas quevedianos y disculpar, de paso, las posibles críticas o censuras que pueda recibir por ello.

Después de un extenso pasaje en el que Salas advierte de los problemas que se le presentaron como editor de estos poemas festivos, comienza lo que él llama «vislumbres» sobre los antecedentes de los poemas burlescos que contiene esta musa. González de Salas lo reduce de forma básica a la relación con el género *mímico,* del mismo modo que había hecho con los bailes y los *hiporchemata.* Cita a Lilio Giraldo y su libro *De poetarum historia,* (1545), y a Scalígero y su libro *Poetices* (1561) como autores que estudiaron el género, pero rechaza por escasas sus aportaciones. Remite a su propio libro sobre la *Poética* de Aristóteles —del que, como se puede observar, hace propaganda a cada paso—, donde discurre sobre la historia del género mímico[154]. La tesis de Salas,

[151] Se refiere González de Salas a *El banquete* de Platón, de donde surge todo el género, *El convite* de Jenofonte, los *Deipnosophistas* o, como aparece traducido en español, *El banquete de los eruditos,* o Plutarco, en su citado *Quaestionum convivialium.*

[152] Idéntica definición propone Herrera, *Obras de Gracilaso,* p. 301, en su comentario a la entrada *Musa:* «Talía, de verdecer, porque florece mucho». Ver Morros, 1998, pp. 50-51. El propio Plutarco en las *Moralia,* vol. 9, 14, 745, explica la relación de Thalía con el florecimiento y crecimiento de las plantas: «Here we are farmers, who claim that Thalia belongs to us, assigning to her the care and health of flourishing (*enthalounton*) plants and growing seeds» (Plutarco, *Moralia,* 1969, vol. 9, p. 285).

[153] Marcial, *Epigrams,* 4, 49.

[154] Dedica la sección octava de su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* pp. 117-128, a estos pormenores relativos a la danza.

auspiciada por sugerencias de Suetonio, de Evancio[155] sobre Terencio[156], consiste en que el mimo como especie poética que engarza con Quevedo tiene su origen en la autonomía que adquiere el género dramático del mimo. Salas entiende que en un principio los mimos aparecieron como una «intermisión» de la representación cómica —haciendo las veces *mutatis mutandis* de los entremeses— y que, luego, ganaron naturaleza distinta al ser representados de forma aislada. De «género de representación dramática», junto a comedias *attelanas* o *planipedias*, pasó después, según Salas, a «género de poesías». La conjetura es presentada por Salas como original — «de donde pasa mi observación con novedad mucha a quedar persuadido»[157]—, aunque quizá aplica la analogía con otras formas, como la propia *sátira*, derivada, como composición poética, de representaciones teatrales.

Para confirmar esta sucesión que va de las *intermisiones* de las obras serias hasta el *mimo* como especie poética, González de Salas acude de nuevo al libro 14 de los *Deipnosophistas* de Ateneo para fijarse en lo que Salas llama «mimógrafos», que en Ateneo aparecen descritos simplemente como intérpretes solistas que cantan acompañados de un instrumento musical, en concreto la cítara. González de Salas insiste en la ausencia de interlocutores como elemento definitorio, como si se apartara del *genus drammaticus* que establece el *Ars grammatica* de Diomedes[158] y se aproximara al *enarrativus* donde solo hay una voz. En efecto, Ateneo refiere los nombres de famosos cantantes, intérpretes al tiempo de cítaras o de flautas sin otro acompañamiento[159], y, a su vez, habla de compositores que cultivan la poesía obscena[160]. Salas recuerda a tres que cita Ateneo, precisamente mencionados por destacar en su faceta licenciosa: Telenico Bizantio, Argas y, sobre todo, Gnesippo, con quien, según Salas, puede entroncar Quevedo. Muy probablemente el comentario de Ateneo de que Gnesippo había

[155] El texto de Evancio, *De fabula*, 4, 1, p. 171, del que parte González de Salas, breve pero de gran utilidad erudita durante el Humanismo, incluye la clasificación de los distintos géneros dramáticos, según el argumento: «*togatas ab scaenicis atque argumentis Latinis, praetextatas a dignitate personarum tragicarum ex Latina historia, Attelanas a ciuitate Campaniae ubi actitatae sunt primae, Rhintonicas ab auctoris nomine, tabernarias ab humilitate argumenti ac stili, mimos a diuturna imitatione uilium rerum ac leuium personarum*».

[156] En esta relación de nombres que autorizan su parecer, González de Salas incluye de pasada a Donato, no por tratar el asunto del género mímico sino porque también comenta la obra de Terencio. La erudición de Salas, que en este punto coincide con la mayor parte de los tratadistas del teatro, le conduce a la amalgama, en ocasiones innecesaria, de referencias clásicas con el ánimo de consolidar su juicio.

[157] *PO*, p. 134.

[158] En Keil, 1961, vol 1, p. 483.

[159] Ateneo, *The Deipnosophists*, 14, 637e-639a.

[160] Ateneo, *The Deipnosophists*, 14, 638b-639a.

inventado serenatas para adúlteras y de que participaba de ese ambiente explica la similitud expresada por Salas con este intérprete («mimógrafo» para Salas), «en quien el humor de nuestro Poeta en esta parte, que ahora ilustramos, se exprime singularmente»[161]. La relación de mimógrafos se amplía con los que ofrecen Publio Siro y Laberio, cuyos fragmentos festivos inspiran, según Salas, el donaire y la agudeza de los poemas quevedianos[162]. No olvida Salas tampoco la concurrencia en estos antecedentes, que miran al teatro, a los poetas cómicos latinos, es decir, a Terencio y a Plauto, así como fuera del género dramático el influjo de los poetas satíricos y los epigramatarios. Entre todos ellos, *mimógrafos, cómicos, epigramatistas* y *satíricos* conforman las fuentes clásicas, grecolatinas, eruditas, al fin, según la concepción de González de Salas, que alimentan la vena de esta musa.

Resulta de todos modos muy ilustrativo el pasaje siguiente en el que Salas comenta las disensiones con el parecer de Quevedo sobre los poemas festivos. Si se atiende a sus palabras, da la impresión de que Quevedo era más permisivo que el propio Salas con la agudeza un tanto ligera de sus gracias, sobre todo con aquellas de alcance erótico, aquellas que el propio Salas califica de «desnudeces atrevidas del Amor y la Venus»[163]. González de Salas parte de la determinación quevediana de dar variedad a su producción poética y, sobre todo, de adecuar a cada materia el estilo que le corresponde. Salas admitió ese «designio pretendido» de Quevedo en las cinco primeras musas, pero, como él mismo declara, fue más reacio a consentirlo en esta musa sexta donde Quevedo, según Salas, «emprendió juntamente esforzar a nuestros oídos la paciencia»[164]. Por lo que insinúa Salas, Quevedo creía que el rigor moral de la sociedad romana era superior a la deshonestidad que pudiesen exhibir sus escritores; la argumentación, que Salas parece en principio aplaudir, se comprueba con el *exemplum* de Livia Drusila, la mujer de Octavio Augusto, extraído de la *Historia Romana* de Dión Casio: «Once, when some naked men met her and were put to death in consequence, she saved their lives by saying that to a chaste women such men are no whit different from statues»[165]. A pesar de ello, Salas reprueba la pretensión de Quevedo de trasladar esas mismas licencias a una sociedad como la suya, con una expresión que no deja lugar a la duda sobre sus discrepancias con Quevedo: «yo nunca a esto me convine, ni asentí a su dictamen

[161] *PO*, p. 134.

[162] La cita de Publio (o Publilio) Siro y Laberio es muy canónica, pues se trata de los dos mimógrafos que siempre aparecen citados a propósito de este género teatral.

[163] *PO*, p. 135.

[164] *PO*, p. 135.

[165] Cito por la traducción de Dión Casio, *Roman History*, libro 58, 2, vol 7, p. 189.

[...] y ansí hoy para comunicar estas poesías a los nuestros, todo aquello hube de expungir con estilo riguroso; si corregido y mitigado (como bastó en algunos lugares) aún no quedaba decente»[166].

La expurgación de ciertos poemas, que no se especifican, no es óbice para que Salas en pasajes ulteriores exhiba pública admiración por un recurso retórico que parece justificar la publicación de tales composiciones: la equivocación (el equívoco), la ambigüedad, según los latinos, y la dilogía, según los griegos. Cita el libro segundo de *De beneficiis* en el que Séneca habla de la pobreza de la lengua que necesita siempre el préstamo y la metáfora[167], para luego pasar a defender, con espíritu un tanto juguetón y propiamente ambiguo, la idea de que son las interpretaciones malevolentes o malignas de los lectores las que definen la maldad de los escritos y no la voluntad del autor al escribirlas. Parte para este juicio del *topos* que formula Marcial en el prólogo de sus *Epigrammata* donde subraya que «*absit a iocorum nostrorum simplicitate malignus interpres*» o cuando arremete el epigramatario latino más adelante contra los lectores que se atreven a usurpar sus intenciones: «*improbe vi facit, qui in alieno libro ingeniosus est*»[168]. Ejemplifica esa idea con el comentario de un pasaje de uno de los romances de Quevedo, «A Marica la chupona», incluidos en la musa sexta. Es raro el procedimiento, ya que González de Salas no recurre a los textos de Quevedo en sus preliminares como en este caso[169], en donde asoma, por otra parte, una inusitada demostración de irónica picardía[170].

Los preliminares de esta musa concluyen aparentemente en este punto, pero entre los tipos de poemas que contiene se incluyen comentarios interesantes que bien pueden incorporarse al núcleo de estas disertaciones previas. Algunos, como los que preceden a las canciones o a los romances, son breves, pero aportan noticias relevantes para la comprensión de algunos aspectos literarios de la

[166] *PO*, p. 136.

[167] Séneca, *Des bienfaits*, p. 58: «*Ingens copia est rerum sine nomine, quas non propriis appellationibus notamus, sed alienis commodatisque: pedem et nostrum dicimus et lecti et ueli et carminis, canem et uenaticum et marinum et sidus; quia non sufficimus, ut singulis singula adsignemus, quotiens opus est, mutuamur*».

[168] Marcial, *Epigrams*, p. 28. Con estas citas concluye Salas su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles*.

[169] Resulta llamativo que de este romance, repleto de dilogías, alguna de ellas muy evidente, elija González de Salas la menos comprometedora.

[170] Acaba la ilustración con la petición de protección a la persona a quien dedica la musa, en este caso más insistente si se tiene en cuenta el material delicado y licencioso que presenta. Tras ella, dos nuevos versos de Ovidio y de su *Remedia amoris*, por el que parece sentir cierta debilidad González de Salas, al menos como preludio poético a los poemas. Ver Ovidio, *Remedia amoris*, p. 202, vv. 371-72: «*At tu, quicumque es, quem nostra licentia laedit; / si sapis, ad numeros exige quaeque suos*».

obra quevediana. La erudición, en estos dos casos, es pequeña y solo se limita a subrayar la afinidad de los romances con la tradición epigramataria, aunque más bien por el lado de la variedad de argumentos que más propiamente por una similitud de contenido y forma entre ellos[171].

Sin embargo, es mucho más interesante el más prolijo discurso que antecede a la sátira *Riesgos del matrimonio en los ruines casados.* Salas señala la relación de esta composición en tercetos con la sátira 6 de Juvenal sobre el casamiento, al tiempo que da noticia de su redacción temprana, en la juventud de Quevedo. González de Salas trae a colación versos de una sátira suya basada en la misma sátira latina, así como cita a Lupercio Leonardo de Argensola como iniciador de estas imitaciones de Juvenal[172], a las que añade el nombre de Persio. Salas reconoce que tercetos en forma de sátiras y contra el matrimonio hay numerosas muestras, pero basadas en estos autores clásicos, de lo que él llama la «Sátira inferior latina», de nuevo Quevedo vuelve a ser si no precursor sí al menos cultivador insigne. Pero de todo este pequeño preliminar el interés reside en la actuación o intervención de Salas sobre el original. Salas lo obtiene pocos días antes de llevar todo a la imprenta, pero «con desconveniencias [...] y disonancias». Desconveniencias, porque, según Salas, Quevedo imita a Juvenal de forma muy precisa, con «la Venus muy desnuda: y así horrible a nuestros oídos, que no permiten la significación de su lasciva incontinencia, sino vestida más y disimulada». Y disonancias porque «flaqueaba la viveza, y elegancia del estilo, y aun de la sentencia, en muchos lugares». Ante estos dos defectos, Salas decide enmendar de tal manera el texto que en el último párrafo de esta disertación entiende que bien podría ocupar el lugar de la musa Polimnia y no

[171] Habría que añadir a estas reflexiones la nota extensa que precede a los romances, en donde González de Salas, además de explicar la forma de distribuir los poemas, vuelve a recordar la relación (aunque no de un modo muy definida) de la poesía de la musa Thalía con la tradición epigramataria: «No hubo empero atención, a graduarlos, o por su antigüedad, o por su aprecio, para que se antepusiesen, o pospusiesen en la salida; sino confusamente, como en selva, se les dio lugar interpolados: advirtiendo aun más, a alternar los más ventajosos con los menos; como observé yo que lo ejecutaron así todos los epigramatarios antiguos, de quienes tan varios fueron los argumentos de sus epigramas, como lo son los de estos romances. No hablo de la forma de su composición, que en esa son diferentes» (*PO*, vol. 2, p. 249).

[172] José Manuel Blecua, que cita este pasaje de González de Salas en su edición de la obra de Lupercio Leonardo de Argensola, *Rimas*, pp. 30-34 y 69-88, cree que se trata de obras perdidas, parecidas en algo a la epístola a don Juan de Albión, «Aquí donde en Afranio y en Petreyo».

el de la musa jocoseria donde se halla «desazonado y importuno»[173].

Después de todas las composiciones de esta musa festiva, la edición remata con un par de coplas en las que anuncia la próxima musa Euterpe que no llegará a presentarse y unas breves palabras para declarar el crecimiento insospechado de los poemas que componen las seis musas que compila. Salas recuerda para justificar la división del Parnaso en dos partes, como había hecho al principio, el *Onomastikon* de Julio Polux (libro 4, capítulo 15) en el pasaje en el que este explica la distribución de los coros en las representaciones trágicas. González de Salas remite de nuevo a su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles* donde, en efecto, parafrasea a Julio Polux, mientras dibuja en el margen con puntos alineados en dos o cinco filas la colocación de los miembros del coro: Salas así lo explica: «Asimismo se observa que Julio Polux, que el coro muchas veces se dividía en dos partes, y que cada una de ellas se llamaba semicoro, y entonces empezaba a cantar a una parte, y después la otra respondía»[174]. La referencia erudita traída con otro fin en su *Ilustración* se elige aquí simplemente para explicar la distribución en dos partes de la colección poética quevediana.

Salas concluye con una consideración sobre el carácter más grave de las composiciones de las tres musas restantes y habla de «otros géneros de poesías dramáticas, que por ser más legítimas a la acción de interlocutores, se separaron de todo estotro canto». No estoy seguro de a qué se puede estar refiriendo González de Salas, pero, sin duda, se trata de composiciones que, sobre esa fecha de 1648, podrían escapar al designio de las musas Euterpe, Urania y Calíope (con este orden): ¿podría tratarse de los entremeses, que en efecto son poesías dramáticas, que figuran al final de la musa séptima, Euterpe? En ese caso, esa última nota de González de Salas dejaría entrever que su labor fue continuada por Pedro Aldrete en *Las tres musas castellanas.*

En la *Bibliotheca* o índice de autores y libros mencionados en su *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* González de Salas se dirige «Al estudioso» con estas palabras: «Inútil es sin duda la ambición de aquellos que vanamente consiste en el acumular grande numero de autores en sus escritos: pues cuando con felicidad lo consigan (quiero decir, que oportunamente a la materia que se trata,

[173] Sátira y tercetos parecen pedir *a priori* la musa moral, pero no hay otro mejor espacio cuando la imprenta ya lo está demandando: esta sátira pertenece a la musa sexta, aunque desubicada de su lugar natural.

[174] Ver Salas, *Ilustración a la «Poética» de Aristóteles,* pp. 192-93. Pertenece a la sección 12, dentro del estudio de la *quantidad* de la tragedia, y en ella se estudia de forma específica el coro. El *Onomasticon* de Julio Polux (autor griego del siglo II) es otro de los tesoros lexicográficos que servían de base erudita a los humanistas del siglo XVI (la impresión *aldina,* la *princeps,* es de 1502) y del siglo XVII.

repitan sus nombres) muy áspera han de dejar su erudición, seca, y desapacible». Durante tiempo, esa, creo, fue la impresión causada por los preliminares de González de Salas a los estudiosos de la obra de Quevedo, por no decir la implícita antipatía que su discurso provocaba. Debo confesar que yo mismo participé de ese sentimiento, abrumado tal vez por una prosa farragosa, destinada muy probablemente a lectores con una erudición muy particular, capaces de comprender de modo inmediato las referencias disimuladas entre las líneas de su pensamiento. Su vanidad intelectual, de la que parecía hacer alarde, no contribuía precisamente a su atractivo y, si además añadíamos a esa primera impresión, su interés por parecer el principal *fabbro* de la edición quevediana, el respeto por su labor disminuía de forma muy considerable.

No obstante estos prejuicios, reconocidos de manera explícita por muchos estudiosos, debemos reparar en las aportaciones sustanciales a la interpretación de la obra quevediana. A mi juicio, varias son esas aportaciones: sus planteamientos sobre la canción pindárica a propósito del elogio al duque de Lerma; la ilustración sobre la sátira romana a partir de su disertación sobre el *Sermón estoico* y la *Epístola censoria;* la noticia del extravío de algunas piezas trágicas de Quevedo así como la asimilación de algunos poemas fúnebres con la tradición epicédica grecolatina; la adscripción de la poesía amorosa tanto a la tradición petrarquista como a la poesía elegíaca romana; la novedad de engarzar la poesía satírica de letrillas, de jácaras y, sobre todo, de bailes a los modelos dramático-poéticos griegos, en especial el interesantísimo vínculo entre *hiporchemes* y bailes que, desde luego, deben proporcionar un rendimiento muy notable al estudio de estas composiciones; o la de relacionar los romances y la poesía burlesca de la musa Thalía con los mimos griegos. Todo ello se muestra como un intento sistemático de González de Salas por aproximar la totalidad de la obra poética quevediana —las bromas y las veras, lo humilde y lo sublime— al mundo clásico —ese *classicus* que emplea Aulo Gelio en sus *Noctes atticae* como sinónimo de clase superior[175]— de la antigüedad grecolatina y dentro de ella una llamativa tendencia al mundo helénico del que González de Salas era principal intermediario.

[175] Aulo Gelio, *Noctes atticae,* p. 572.

Bibliografía

Agustín, San, *Obras de San Agustín,* Madrid, BAC, 1965-1999.
Anthologie Grecque, ed. P. Waltz, Paris, Les Belles Lettres, 1928.
Apolinar, S., *Epistulae et carmina,* Berolini, Weidmannos, 1887.
Appendix vergiliana, ed. W. V. Clausen, D. Goodyear, E. J. Kenney, J. A. Richmond, Oxford, Oxford University Press, 1987.
Apuleyo, *Apologie et florides,* ed. P. Vallette, Paris, Les Belles Lettres, 1924.
Arbitri, P., *Satiricon,* ed. J. A. González Salas, Francofurti, cura Wolggangi Hofmanni, 1629.
Argensola, L. L. de, *Rimas,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Espasa-Calpe, 1972.
Ateneo, *The Deipnosophists,* ed. G. P. Goold, Cambridge, Loeb Classical Library, 1937.
Aulo Gelio, *Noctes atticae,* ed. P. K. Marshall, Oxford, Oxford University Press, 1990.
Cacho, R., «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza, 43, 2, 2001, pp. 245-300.
Calímaco, *Epigrammes. Hymnes,* ed. E. Cahen, Paris, Les Belles Lettres, 1972.
Candelas Colodrón, M. Á., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad de Vigo, 1997.
Carreira, A., «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en L. Schwartz y A. Carreira, (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
Clements, R. J., *Picta poesis,* Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.
Corpus Paroemiographorum Graecorum, ed. E. L. Leutsch, F. G. Scneidewin, Hildesheim, Georg Olm, 1965.
Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* México, Fondo de Cultura Económica, 1976.
Dión Casio, *Roman History,* ed. E. Cary, Cambridge, Loeb Classical Library, 1961.
Etymologicum graecae linguae Gudianum, ed. F. G. Sturzius, Hildesheim, Georg Olms Verlag, 1973.
Etymologicum magnum genuinum. De Symeonis Grammatici Etymologico. De Etymologico Magno Aucto, ed. F. Lasserre y N. Livadaras, Roma, Edizioni dell'Ateneo, 1976.
Eunapio, (junto a Filóstrato), *The Lives of Philosophers and Sophists,* ed. W. Cave Whright, Cambridge, Loeb Classical Library, 1961.
Evancio, *De fabula,* ed. G. Cupaiuolo, Napoli, Loffredo Editore, 1992.
Ficino, M., *Sobre el furor divino y otros textos,* Barcelona, Anthropos, 1993.
Gargano, A., «La oda entre Italia y España en la primera mitad del siglo XVI», en López Bueno, B., (ed.), *La oda,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 121-45.
González de Salas, J. A., *Ilustración al libro de «Poética» de Aristóteles Estagirita,* Madrid, Murcia de la Llana, 1633.
González de Salas, J. A., (ed.), Petronii Arbitri, *Satiricon,* Francofurti, cura Wolggangi Hofmanni, 1629.
Guillén, C., «Sobre los comienzos de un género: hacia la oda en España», en B. López Bueno, (ed.), *La oda,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 149-73.

Herrera, F. de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera,* ed. J. Montero, Sevilla, Universidades de Sevilla, Córdoba y Huelva y Grupo P.A.S.O., 1998.

Horacio, *Odas y epodos,* ed. M. Fernández Galiano y V. Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1990.

Horacio y Aristóteles, *Artes poéticas,* ed. A. González, Madrid, Taurus, 1987.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.

Juvenal, *Satires,* ed. P. de Labriolle, F. Villeneuve y J. Gérard, Paris, Les Belles Lettres, 1983.

Keil, H., *Grammatici Latini,* Hildesheim, Georg Olm, 1961.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

Luciano, *Obras,* ed. J. Zaragoza, Madrid, Gredos, 1990.

Lyra graeca, ed. J. M. Edmonds, Cambridge, Loeb Classical Library, 1928-1967.

Macedonio, M., *Le nove muse di Marcello Macedonio raccolte e date alla stampa da Pietro Macedonio suo fratello,* Napoli, Tarquinio Longo, 1613.

Maestre Maestre, J. M., «La oda latina en el Renacimiento hispano», en B. López Bueno, (ed.), *La oda,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1993, pp. 75-119.

Marcial, *Epigrams,* ed. W. C. A. Ker, Cambridge, Loeb Classical Library, 1974.

Morros, B., *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega,* Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

Ovidio, *Ars amatoria, Remedia amoris,* ed. J. H. Mozley, Cambridge, Loeb Classical Library, 1985.

Ovidio, *Tristes,* ed. J. André, Paris, Les Belles Lettres, 1987.

Persio, *Sátiras,* ed. R. Cortés, Madrid, Cátedra, 1988.

Planciades, F., *Opera,* ed. R. Helm, Stuttgart, Teubner, 1970.

Plata, F., «Contribución al estudio de las fuentes de la poesía satírica de Quevedo: Ateneo, Owen y Berni», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 225-47.

Plutarco, *Moralia,* Cambridge, Loeb Classical Library, 1969, 9 vols.

Poetae Melici Graeci, ed. D. L. Page, Oxford, Oxford University Press, 1962.

Polux, J., *Onomasticon,* ed. E. Bethe, Leipzig, Teubner, 1900.

PO, Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1967.

Quevedo, F. de, *Las tres musas castellanas,* Madrid, Mateo de la Bastida, 1670.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1967.

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

Quevedo, F. de, *Poesía moral «Polimnia»,* ed. A. Rey, Madrid, Támesis, 1999.

Quintiliano, *Institutio oratoria,* ed. J. Cousin, Paris, Les Belles Lettres, 1975-1980.

Ripa, C., *Iconología,* Madrid, Akal, 1987, 2 vols.

Schwartz, L., «La transmisión renacentista de la poesía grecolatina y dos sonetos de Quevedo («Parnaso», «Erato», XXXVIII y XXXIX)», *Edad de Oro,* 12, 1993, pp. 303-20.

Schwartz, L., «Las voces del poeta amante en la poesía de Quevedo», en L. Schwartz y A. Carreira, (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 271-95.

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. 293-324.

Séneca, *Des bienfaits,* ed. F. Préchac, Paris, Les Belles Lettres, 1972.

Séneca, *Lettres a Lucilius,* ed. F. Préchac, H. Noblot, A. Novara, Paris, Les Belles Lettres, 1969-1985.

Suidas, *Lexicon,* ed. A. Adler, Leipzig, Teubner, 1928.

Urbano VIII (Maffeo Barberino), *Hymni Breviarii Romani,* Roma, Imprenta Vaticana, 1629.

Weinberg, B., *Trattati di Retorica e Poetica,* Bari, Laterza, 1970.

La poética imposible de Quevedo. (Don Francisco, editor de fray Luis)

Cristóbal Cuevas García
Universidad de Málaga

Uno de los capítulos más apasionantes de la historia de la poética del Barroco es el que se refiere a la publicación por parte de Quevedo de la poesía de fray Luis de León. Sabido es que don Francisco, en plena polémica anticulterana, decide imprimir los versos del agustino como modelo de buen gusto, frente a los «desatinos» de Góngora y sus secuaces. Para hacerlo, da a la estampa un manuscrito que le proporciona el canónigo sevillano don Manuel Sarmiento de Mendoza[1], a quien atribuye también la iniciativa de su edición, para agradecerle el favor y tal vez para no cargar con toda la responsabilidad de la misma. «Dejome V. M. —escribe en la dedicatoria al Magistral hispalense— estas obras grandes en estas palabras doctas y estudiadas, para que sirviesen de antídoto en público a tanta inmensidad de escándalos que se imprimen,

[1] Don Manuel nació en Madrid en 1563; Nicolás Antonio, 1672, vol. 1, p. 272, le creyó *burgensis*, 'de Burgos'. Cursó estudios, y fue rector y maestro —«con aprovación de 11 dotores, cosa nunca vista»—, en Salamanca (Pacheco, 1985, p. 201). Disfrutó durante treinta años una canongía en Sevilla, siendo cardenal don Rodrigo de Castro. Eclesiástico distinguido, publicó hacia 1632 un *Memorial o discurso en satisfacción de algunos cargos que se le hazen a Don Manuel Sarmiento, canónigo magistral de la Santa Iglesia de Sevilla* (s. l., s. a.), en que pide disculpas al Conde-Duque de San Lúcar (sic) de tres yerros que se le imputaban sin fundamento. Experto humanista, el Brocense le dedicó en 1598 la segunda edición de su *Pomponio Mela*. Mantuvo correspondencia epistolar con Justo Lipsio, que dijo de sus cartas *non aliud scriptum literatius, tersius, et toto genere eruditius se vidisse* (Antonio, 1672, vol. 1, p. 272). Publicó, con elogio preliminar de Quevedo, un libro titulado *Milicia evangélica*. Pacheco le dedicó el núm. 24 de los retratos de su *Libro*, proclamándolo «digno del primer lugar en esta ilustre memoria».

donde la ociosidad estudia desenvolturas, cuanto más sabrosas, de más peligro»[2].

Muchos eran los que admiraban ya por entonces la poesía del agustino, y no pocos los que creían urgente divulgarla en letra de molde, no sólo por motivos de controversia, sino por su intrínseca calidad literaria: «Por haber sido [fray Luis] —decía, por ejemplo, don Lorenzo Vander Hammen y León en su aprobación de 14 de septiembre de 1629— el primero que abrió camino para escribir en nuestra lengua vulgar cosas altas y grandes con gravedad y alteza, número y proporción, me parece se debe de justicia dar a don Francisco de Quevedo la licencia que pide». Las palabras del censor recogen un estado de opinión generalizada en la España del XVII, que veía en los versos del biblista salmanticense una muestra pionera de arte literario en cuanto armonizaba, sirviéndose del vulgar castellano, la trascendencia temática —«cosas altas y grandes»—, la dignidad de las formas —«con gravedad y alteza»—, la modernidad de su música verbal —«número»—, y el equilibrio de sus componentes —«proporción»—. Y es que en la concepción contrarreformista de la literatura, los valores éticos, religiosos y estéticos que incorporaban los poemas del agustino los hacían superiores, como conjunto, a los de cualquier otro poeta de las pasadas y presentes generaciones, incluyendo, por extraño que pueda parecer a algunos, los del propio Garcilaso.

En los prolegómenos de la edición quevediana —aprobaciones y dedicatorias— se prodigan elogios a la persona y obra de fray Luis. Así, José de Valdivielso le llama «maestro de la elocuencia castellana, cuyo nombre es su alabanza, y su ingenio su laurel, pues ningunos pueden ser mayores que los que con él se ha merecido»; en cuanto a sus versos, los considera «escritos a la luz, no como los de algunos que en esta edad escriben, de quien se puede conjeturar que *dilexerunt magis tenebras quam lucem*» (*Juan*, 3, 19). También don Lorenzo Vander Hammen dice del agustino que es «sujeto [...] que bastaba él solo a hacer glorioso el nombre de la poesía de un polo a otro», siendo su «obra, aunque en verso, graue, pía y docta por los asuntos, por el estilo y por el sujeto que lo escriuió». Por lo que hace a Quevedo, declara que sus escritos le parecen «el singular ornamento y el mejor blasón de la habla castellana», viendo en sus versos la cristalización de una poética de validez insuperable. Interesa, pues, precisar cuáles son, según don Francisco, los rasgos esenciales de esa poética.

En la citada «Dedicatoria» al Conde-Duque de Olivares —con el que, a la sazón, quiere reconciliarse—, Quevedo bosqueja los que, a su juicio, son principios capitales de la poética de fray Luis,

[2] «Dedicatoria» al Conde-Duque de Olivares (21-7-1629), en fray Luis de León, 1631, s. p. (cito siempre los prolegómenos de este libro —que carecen de paginación— por esta edición, la *princeps*).

elogiando selectivamente unos cuantos aspectos de la misma. Parte para ello de un postulado de la poética clasicista, el que se refiere a la dualidad *res / verba*, que conserva plena vigencia en el siglo XVII, y que para Quevedo constituye la base argumental de su alegato proluisiano y antigongorista[3]: «El arte —afirma— es acomodar la locución al sujeto», entendiendo por tal, tanto el contenido intelectual, como las connotaciones que lo acompañan. Ya Horacio, en los vv. 309-32 del *Arte poética*, había dilucidado la significación y alcance de esos conceptos[4], que explicaba así, en 1602, Luis Alfonso de Carvallo: «Considerando la materia de que se ha de hacer [el poema]», debe aplicársele el estilo más conveniente, pues «sería gran indecoro y falta, en las poesías bajas y humildes usar el poeta de alto y empinado estilo, y las cosas altas y soberanas tratarlas en humilde modo»[5]. En la capacidad de armonizar la forma y el tema literarios estaría, según Quevedo, el secreto primordial de la poética del maestro León. Conseguido eso, todo habría de resultar natural y artístico.

Como corresponde a la culta poesía que escribe el agustino, don Francisco juzga su dicción «grande, propia y hermosa, con facilidad de tal casta, que ni se desautoriza con lo vulgar ni se hace peregrina con lo impropio». «Todo su estilo —añade—, con majestad estudiada, es decente a lo magnífico de la sentencia, que ni ambiciosa se descubre fuera del cuerpo de la oración, ni tenebrosa se esconde, mejor diré que se pierde, en la confusión afectada de figuras y en la inundación de palabras forasteras». «No tienen en nuestra España —concluye—, en los grandes y famosos escritores de aquel tiempo, comparación las obras de fray Luis de León, ni en lo serio y útil de los intentos, ni en la dialéctica de los discursos, ni en la pureza de la lengua, ni en la majestad de la dicción, ni en la facilidad de los números, ni en la claridad»[6].

Hemos llegado al objeto principal del razonamiento quevedesco: la defensa de la claridad y la consiguiente condena de «la afectada oscuridad», aspecto de la poética clásica que será siempre para la renacentista una exigencia irrenunciable. Como en él es habitual, nuestro escritor no define en la «Dedicatoria» de 1631 el término «claridad», aunque sus ideas emparentan sin duda con las expuestas por Fernando de Herrera en sus *Anotaciones* a Garcilaso (1580)[7], y antes por Julio César Scaligero en sus *Poetices libri sep-*

[3] Igual sucede con otros participantes en la polémica barroca *res / verba*, como a Jáuregui; véase Matas Caballero, 1990, pp. 257-58.

[4] Para este punto, ver García Berrio, 1977, pp. 411-55.

[5] Carvallo, *Cisne de Apolo*, 1958, vol. 2, pp. 115 y 114.

[6] Quevedo, en otro pasaje de la «Dedicatoria», reclama como dotes esenciales del lenguaje poético «la propiedad y la luz».

[7] Del aprecio de Quevedo por el poeta sevillano es buena prueba el que, en la «Dedicatoria» de 1631, le llame «tesoro de la cultura española, siempre admirado de los buenos juicios». Por lo demás, el tema de la oscuridad poética es dilucidado

tem (1561). En la introducción al soneto XIII del toledano, Herrera dice, en efecto, que para referirse a ese concepto, Trapezuncio [Jorge de Trebisonda] habló precisamente —«pero no bien»— de «claridad», Quintiliano de «venustidad», Cicerón de «evidencia», y él mismo de «perspicuidad»[8], entendiendo por tal la «facilidad de la oración para entendimiento de las cosas que se tratan en ella»[9]. Estamos ante una virtud que deriva de la pureza y la elegancia verbales[10], lo que la conecta con parámetros lingüísticos y estéticos que apuntan a la comprensibilidad de la dicción tanto como al resplandor de su belleza.

Contraria a la perspicuidad es la oscuridad, que consiste en el enrevesamiento del significante a base de palabras difíciles, construcciones abstrusas, excesos retóricos, etc., lo que no debe confundirse con la oscuridad que deriva de la dificultad de los temas, pues ésta es legítima y da nobleza a la poesía: «Ninguno —dice Herrera en la *Respuesta a Jacopín*— pudo merecer la estimación de noble poeta que fuese fácil a todos si no tuviese encubierta mucha erudición y conocimiento de cosas»[11]. Si bien se mira, en el fondo, el Divino defiende siempre la claridad, pues las oscuridades de materia, doctrina o arte son más bien, siguiendo la terminología de Juan de Jáuregui[12], «dificultades» que en nada estorban la comprensión de los entendidos. Para el cantor de Luz no admite excepciones el axioma según el cual «es importantísima la claridad en el verso, y si falta en él, se pierde toda la gracia y la hermosura de la poesía»[13].

He aquí una línea divisoria entre la poética renacentista y la barroca, una de cuyas características capitales es, como observaba Menéndez Pidal, «la repulsa de la claridad»[14]. «Si el lema del barroco —observa García Berrio— será esforzar [estilísticamente, oscureciéndolo,] incluso lo fácil, la vocación renacentista parece cifrarse en simplificar por todos los medios lo inevitablemente

---

en nuestro Siglo de Oro, aparte Herrera, por López Pinciano, Carrillo y Sotomayor, Carvallo y Cascales; para todo ello, ver Roses Lozano, 1994.

[8] Sintomáticamente, también Quevedo traduce Aristóteles, *Poética*, 58a22 así: «La virtud de la oración ha de ser *perspicua*» («Dedicatoria»). Jáuregui, 1973, p. 125, había definido la palabra siete años antes: «A la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad. Que se manifieste el sentido no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores no penetrables a vulgar vista: a esto llamo perspicuo, y a lo otro claro».

[9] Para todo este punto, ver Herrera, *Obras de Garcilaso*, p. 138.

[10] Herrera, *Obras de Garcilaso*, p. 127.

[11] *Respuesta a Jacopín*, en Montero, 1987, p. 199.

[12] Para su doctrina sobre la oscuridad, ver nota arriba. Ver «Antídoto contra las *Soledades*» y «Discurso poético», en Jordán de Urríes y Azara, 1899, pp. 256-59.

[13] Herrera, *Obras de Garcilaso*, pp. 126-27. Sobre este punto, ver Cuevas, 1997, pp. 167-69.

[14] Menéndez Pidal, 1955, p. 226.

difícil»[15]. Pues bien, el escritor barroco que es Quevedo, asumiendo en teoría los principios de la poética del Renacimiento, dice en la «Dedicatoria» citada:

> La locución esclarecida hace tratables los retiramientos de las ideas, y da luz a lo escondido y ciego de los conceptos. Esto mandaron con imperio los que escribieron artes de poesía, y escribieron desta suerte los que tienen el imperio de los poemas. Y en todas lenguas, aquellos solos merecieron aclamación universal que dieron luz a lo obscuro y facilidad a lo dificultoso; que obscurecer lo claro es borrar y no escribir, y quien habla lo que otros no entienden, primero confiesa que no entiende lo que habla.

Como vemos, Quevedo rechaza sin ambages la oscuridad gongorina, y se esfuerza en sustentar su postura apelando a autoridades antiguas y modernas —«los que escribieron artes de poesía», y los que «tienen el imperio de los poemas»[16], es decir, tanto los que se ocupan de cuestiones de poética como los propios vates, especialmente los más excelentes—. Don Francisco lo prueba alegando una abigarrada nómina de escritores griegos, latinos, italianos y españoles, que incluye filósofos, Padres de la Iglesia, tratadistas y poetas[17]. Su pensamiento se resume en unos conocidos versos de Horacio: «*Vir bonus et prudens versus reprehendit inertes; / [...] / parum claris lucem dare coget*»[18], que tradujo bellamente Vicente Espinel: «El varón bueno y de prudente pecho / los versos duros libremente culpa; / [...] / los poco claros manda que se aclaren»[19]: «de suerte —concluye Quevedo— que no sólo es reprehensible escribir escuro, sino poco claro».

Para el poeta madrileño, sin embargo, hay un tipo de oscuridad que merece alabanza: la que deriva, no de gratuitas dificultades formales, sino de la ingeniosa complicación del concepto. El estilo que dificulta la intelección «sin alma de agudeza» —la expresión pertenece a Gracián[20]— es condenable, pero merece aplauso el

[15] García Berrio, 1977, pp. 453 y ss.

[16] «Todos [los antiguos] —resume don Francisco en ese mismo lugar— aborrecieron la afectada oscuridad y los enigmas».

[17] Están incluidos concretamente en la nómina, por este orden, Séneca, san Jerónimo, Aristóteles, Demetrio Falereo, Erasmo, el Conde-Duque de Olivares, el emperador Augusto César, Francesco Andreini da Pistoia («cómico geloso»), Marcial, Estacio —en traducción de Vicente Espinel—, Propercio —en traducción del propio Quevedo—, Petronio Árbitro, Antífanes, Aristófanes, Epi[c]teto, Quintiliano, Boscán, Garcilaso, Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana, Luis Barahona de Soto, Alonso de Ercilla, Píndaro y Horacio.

[18] Horacio, *Arte poética*, vv. 445-48.

[19] Iriarte, 1787, p. 62, tradujo a su vez el pasaje con estas palabras: «El que es hombre de bien y hombre de pulso / sabrá tachar el verso floxo, insulso; / [...] / lo que está obscuro mandará se aclare».

[20] Gracián, *Agudeza*, vol 2, p. 243: «Hay un estilo culto, bastardo y aparente, que pone la mira en sola la colocación de las palabras, en la pulideza material de

que lo oscurece recurriendo a lo ingenioso: «El jugar a juego descubierto —confirma él mismo— ni es de utilidad, ni de gusto. El no declararse luego suspende, y más donde la sublimidad del empleo da objeto a la universal expectación; amaga misterio en todo y con su misma arcanidad provoca la veneración. Aun en el darse a entender se ha de huir la llaneza»[21].

Consecuente con estos principios, Quevedo, como observó Lázaro Carreter[22], oscurece en la práctica sus escritos con recursos conceptuosos —paronomasias, calambures, equívocos continuados[23], antítesis, acumulaciones metafóricas, dilogías, hipérbatos[24], etc.—, que utiliza también Góngora de forma sistemática. Tenemos, pues, que admitir que existen muchos puntos de contacto entre Góngora y Quevedo y admitir en ellos diversas formas de oscuridad que juegan de hecho una indiscutible función estética. Por esa oscuridad atacó Jáuregui a don Francisco en *El retraído*, reprochándole lo intrincado de algunos de sus recursos retórico-gramaticales, los cuales conforman cláusulas ininteligibles hasta para los exegetas más avisados. «Importante diligencia, por cierto —afirma con gracejo don Juan—, sacarle a él con garabato lo que quiso decir»[25].

Quevedo, sin embargo, sigue defendiendo su idea de la claridad, rechazando la oscuridad que cree inaceptable. De ahí que se anticipe, con técnica de prolepsis, a una objeción que solían oponer los defensores de la oscuridad a sus adversarios, basándose en un pasaje de la *Poética* de Aristóteles (58a22) que comienza con estas palabras, entonces tan celebradas: «Λέξεως δὲ ἀρετὴ σαφῆ καὶ μὴ τεπεινὴν εἶναι...»[26]. Quevedo las traduce dejando adivinar un trasfondo de polémica: «La virtud de la dicción ha de ser perspicua, no humilde [...]; aquella [poesía] es venerable y *excluye todo lo que es plebeyo* que usa de vocablos *peregrinos:* peregrino llamo la

---

ellas, *sin alma de agudeza* [...] Esta es una enfadosa, vana, inútil afectación, indigna de ser escuchada» (El subrayado es nuestro).

[21] Gracián, *Oráculo manual...*, p. 193.

[22] Lázaro Carreter, 1966, pp. 11-59 y, sobre todo, pp. 41-50. Este trabajo ofrece, a mi ver, el enfoque más certero de que hasta hoy disponemos sobre la diferencia / coincidencia entre culteranismo y conceptismo.

[23] Gracián, *Agudeza*, vol. 2, pp. 60-61, encuentra, en la quevedesca «Relación que hace un jaque de sí y de otros», «muchos equívocos continuados», viendo en su final una «conglobación de equívocos exagerados, duplicando la sutileza».

[24] En cuanto a éstos, el que, al modo latino (Propercio, Catulo) encabeza el verso con un demostrativo deíctico en función de complemento objeto, siendo tan característico de Góngora, es usado por Quevedo habitualmente (así, en una imitación de Du Bellay: «Estas que miras grande Roma agora»); ver Collard, 1967, p. 12, n. 34.

[25] *El retraído. Comedia famosa de D. Claudo* [etimológicamente 'cojo'; alusión burlesca a Quevedo], en Jordán de Urríes, 1899, p. 195. Sabido es que Jáuregui satiriza en esta obra directamente *La cuna y la sepultura* (1634) de Quevedo.

[26] Aristóteles, *Poética*, pp. 208-209.

variedad de lenguas, translación, extensión y *todo lo que es ajeno de lo propio*».

Hecha así la cita, diríase que Aristóteles defiende las técnicas de la dicción oscura: latinismos, metáforas, amplificaciones e innovaciones temerarias. Lo que pasa —opone don Francisco— es que la alegación de esa autoridad, hecha de esa forma, es deshonesta, pues manipula el texto cortándolo antes de tiempo: «Pero —continúa, en efecto, el Estagirita[27]—, si uno lo compone todo de este modo, habrá enigma o barbarismo; si a base de metáforas, enigma; si de palabras extrañas, barbarismo. Pues la esencia del enigma consiste en unir, diciendo cosas reales, términos inconciliables. Ahora bien, según la composición de los vocablos no es posible hacer esto, pero sí lo es por la metáfora; por ejemplo: *Vi a un hombre que había soldado con fuego bronce sobre un hombre*»[28]. Quevedo deduce de esta continuación de la cita de Aristóteles, maliciosamente cortada por sus adversarios, que tampoco el Estagirita aprueba el uso inmoderado de esas técnicas, por lo que su autoridad no puede alegarse en apoyo de quienes las defienden. «Desde el texto del filósofo —concluye—, es fiscal la cláusula de muchos escritos».

Ateniéndonos a lo esencial de la polémica, lo que en realidad irrita a Quevedo es, ante todo, la falta de contenido de la poesía escrita *more cult[eran]o*. Importa destacar este aspecto de su pensamiento, desatendido en general por la crítica. Don Francisco, autor de algunos de los poemas religiosos, filosóficos y morales más importantes de nuestra literatura, alaba aquí, en efecto, como lo hace en otras ocasiones, al autor de las odas a Felipe Ruiz por «lo virtuoso y docto» de sus composiciones y «lo serio y útil de sus intentos»[29]. Él —afirma— «nos dio fácil y docta la filosofía de las virtudes, y dispuso tan apacibles a la memoria los tesoros de la verdad —que con logro del entendimiento ocupa su recordación—,

[27] Desde aquí sigo la traducción de García Yebra, pues la de Quevedo («Dedicatoria de las poesías de fray Luis al Conde-Duque») tiene erratas que hacen dudosa su comprensión: «Empero si alguno rebuja ['revuelve', 'mezcla sin orden'] todas estas cosas juntas, o hará enigma, u barbarismo: enigma, si amontona translaciones; barbarismos, y lenguas. Aquel...» (?).

[28] «Vi con fuego y metal —traduce Quevedo, adensando el enigma— varón a varón, encima uno»; el filósofo griego explica el enigma en *Retórica*, III, 2, 1405b1 ss. Ver Aristóteles, *Poética*, p. 322, n. 318: «Se trata de la aplicación de una ventosa [...], vaso o campana en cuyo interior se enrarece el aire calentándolo en el momento de aplicarla a una parte del cuerpo para producir una revulsión. En la antigüedad solían ser de bronce».

[29] Contra lo que dicen algunos críticos, no es seguro, sin embargo, que alabe al maestro León en este pasaje de las *Epístolas del Caballero de la Tenaza*, en Quevedo, *Obras completas*, vol. 1, p. 91: «¡A buen tiempo se arremangó Celestina a remedar la nota de fray Luis!». Felicidad Buendía, en p. 1944, cree ver aquí una referencia a fray Luis de León; pero, ¿no podríamos pensar también en fray Luis de Granada?

que, faltos deste decoro, embarazan escritos, o vanos, o escandalosos».

Para fray Luis, pues, según lo interpreta Quevedo, la «sustancia» del poema debe relacionarse con la verdad y / o el provecho moral. Por contra, los cultores de la obscuridad debilitan o anulan el horaciano *docere* en beneficio del *delectare*, y la profundidad de la *res* en favor de la pirotecnia de los *verba*[30]. «Lo fundamentalmente singular y contencioso del gongorismo —confirma Collard— es el haber[se] desviado de las acostumbradas nociones de lo útil y provechoso en una época que declaraba observar escrupulosamente la ejemplaridad, así como el haber desarrollado lo que podría llamarse conceptismo cultista, injertando en la tradición española de la agudeza términos, correspondencias, artificios de antigua y reconocible tradición *extranjera*»[31]. De ahí la impresión de pedantería que dan sus poemas a los lectores verdaderamente cultos.

Pero más todavía que la pobreza de contenidos, Quevedo condena en los culteranos, apoyándose en fray Luis, el mecanicismo con que reiteran hasta la saciedad un aparatoso *ornato* de fórmulas estereotipadas. Con su extraordinaria sagacidad, había descubierto pronto los secretos del nuevo estilo, que parodia de forma inmisericorde —«Receta para hacer *Soledades* en un día», «Este cíclope, no siciliïano», «Tantos años y tantos todo el día», «¿Socio otra vez? ¡Oh tú, que desbudelas...!», «Sulquivagante, pretensor de Estolo», «¿Qué captas, nocturnal, en tus canciones...?», etc.—. No le incomoda tanto, sin embargo, la bizarría de las invenciones gongorinas —aunque también condene sus excesos—, cuanto su concreción en una sintaxis, una retórica y un léxico que cifran la poeticidad en lo ininteligible[32].

Si nos atuviéramos a las ideas que acabamos de exponer, la teoría poética de un hombre tan innovador como don Francisco —pionero del metaforismo conceptista e impulsor del retorcimiento verbal ingenioso[33]— no parecería diferir gran cosa de la del siglo XVI. Ello resulta tanto más chocante cuanto que él mismo,

[30] Jáuregui, *Discurso poético*, p. 154: «Aún si allí [en la poesía gongorina] se trataran pensamientos exquisitos y sentencias profundas sería tolerable que de ellas resultare la oscuridad; pero no que diciendo puras frioleras [...], sea tanta la dureza del decir y la maraña». Ver también López Bueno, 1987, pp. 15-23.

[31] Collard, 1967, p. 82.

[32] Ver Alonso, 1961, pp. 114-15; y Orozco Díaz, 1953, pp. 162-63.

[33] García Berrio, 1968, p. 25: «En el caso del metaforismo conceptista, resulta evidente [...] que es en España con Góngora y con Quevedo donde se produce antes el proceso de intensificación y retorcimiento artificioso que singularizó la llamada literatura conceptista, la cual, insistimos, no se caracterizará por la novedad cualitativa de sus recursos, sino por una razón cuantitativa, de reiterado empleo de los mismos».

quizá arrastrado por «el agrado de lo incomprendido»[34], es autor, como dijo Borges, de «gongorismos intercalados para probar que también él era capaz de jugar a ese juego»[35]. Por lo demás, la oscuridad, en sus diversas especies, era exigencia esencial del culteranismo y del conceptismo, estilos íntimamente vinculados entre sí. Así se explica, como observa Dámaso Alonso[36], que el conceptismo quevedesco se base en complicaciones de tipo «conceptual» que obedecen parcialmente a procedimientos equiparables a los gongoristas.

De ahí el asombro que embarga a un lector poco avisado cuando lee las alabanzas de la claridad, y las correlativas condenas de la oscuridad, que salen de la pluma de Quevedo. Porque lo que él viene a decir en los párrafos citados es que fray Luis le parece un gran poeta porque acierta a expresarse en un estilo diáfano —«perspicuo», dice, como hemos visto, traduciendo a Aristóteles—, hecho de selección —que se contrapone a lo que el texto quevedesco condena como «lo plebeyo»— y naturalidad —que rechaza lo que el mismo texto define como «peregrino» e «impropio»—. El estilo ideal es, en opinión de don Francisco, aquel que comunica exactamente lo que quiere decir, sin llanezas pedestres ni oscuridades nacidas de excesos retóricos y léxicos. Un ideal estético, como se ve, más renacentista que barroco, muy distinto de aquel en que cree realmente, que es el que alumbra su práctica estilística.

Este ideal de lengua poética parece retrotraernos en cierta medida a tiempos de Garcilaso, quien en su epístola a doña Gerónima Palova de Almogávar alababa a Boscán por haber sabido «huir del afetación sin dar consigo en ninguna sequedad», ya que, «con gran limpieza de estilo, usó de términos muy cortesanos y muy admitidos de los buenos oídos, y no nuevos ni al parecer desusados de la gente»[37]. Juan de Valdés había defendido también por entonces un ideal parecido cuando escribía: «El estilo que tengo me es natural, y sin afectación ninguna escribo como hablo [...]; cuanto al hacer diferencia en el alzar o abajar el estilo, según lo que escribo, o a quien escribo, guardo lo mesmo que guardáis vosotros en el latín»[38].

[34] Menéndez Pidal, 1955, p. 221.

[35] Borges, 1978, p. 27.

[36] Alonso, 1967, vol. 1, p. 89. Menéndez Pidal, 1955, p. 230: «Oscuridad, arcanidad es principio que aparece como fundamental en la teoría del culteranismo y del conceptismo, estilos al fin y al cabo hermanos»; ver también Parker, 1978.

[37] Castiglione, 1942, p. 10.

[38] Valdés, *Diálogo de la lengua,* p. 154. Para este punto, ver Menéndez Pidal, 1947, pp. 64-76; y Lapesa, 1980, pp. 303-15.

Fray Luis de León prolonga esa línea de pensamiento, potenciando el concepto «selección»[39], como lo demuestra su conocida defensa de la prosa artística, basada en principios que valen, *a fortiori*, para la expresión poética: «El bien hablar —leemos en la «Dedicatoria» del libro tercero *De los nombres de Cristo*— no es común, sino negocio de particular juicio, así en lo que se dice como en la manera como se dice, y negocio que, de las palabras que todos hablan, elige las que convienen, y mira el sonido dellas, y aun cuenta a veces las letras, y las pesa y las mide y las compone, para que no solamente digan con *claridad* lo que se pretende decir, sino también con *armonía y dulzura*»[40].

¿A qué se debe que Quevedo, practicante de lo que Dámaso Alonso llamó «un arte desmesurado»[41], siendo un convencido de la excelencia de la estética barroca, y habiendo creado un estilo en que se derrocha ingenio, retórica y oscuridad de dicción, ofrezca a los vates de su tiempo, *como dechado a imitar*, la poesía de fray Luis, presentada precisamente como paradigma de clara naturalidad? A él menos que a nadie se le podía escapar que el agustino era escritor de otra época, representante de un tipo de poesía que conservaba todo su valor como objeto de lectura, pero que no encarnaba el nuevo estilo, basado en un ornato expresivo muy distinto de la sobria perfección del autor de la oda a la «Vida retirada». La respuesta a esta paradoja hay que buscarla, a nuestro entender, en el contexto de la polémica antigongorina, que enfrentó durante años a algunos de los principales poetas castellanos —Quevedo y Lope, entre otros— con el autor del *Polifemo* y las *Soledades*.

Recordemos el texto que citábamos al comienzo de este trabajo, en el que Quevedo afirmaba que don Manuel Sarmiento de Mendoza le había entregado el manuscrito de las poesías luisianas «para que sirviesen de antídoto[42] en público a tanta inmensidad de escándalos que se imprimen». Ese propósito terapéutico le llevaría, el mismo año 1631, a imprimir las poesías de Francisco de la Torre[43], y serviría de base a algunas de sus sátiras antigongorinas, como la del poema «Alguacil del Parnaso, Gongorilla» (d. d.

[39] Para Menéndez Pidal, 1947, p. 81, el autor de la «Oda a Salinas» depura su estilo «con la intervención de un arte tan acendrado que inicia ya una renuncia del principio de la naturalidad».

[40] Fray Luis de León, *De los nombres de Cristo*, p. 497. (El subrayado es nuestro).

[41] Alonso, 1957, pp. 572-74.

[42] La expresión se repite en otro lugar (ver este mismo estudio dos párrafos más adelante). Ver fray Luis de León, *Poesía completa*, ed. J. M. Blecua, p. 14: «la edición de don Francisco de Quevedo [...] fue casi un pretexto para escribir un extenso alegato contra la poesía culterana».

[43] Quevedo subraya su contraste con la de los culteranos modernos: aquella —la de Francisco de la Torre— «parece está floreciendo hoy entre las espinas de los que martirizan nuestra habla»; Francisco de la Torre, *Poesías*, p. 56.

1625), en el que dice a don Luis que, tras comprar la casa en que éste había vivido, quedó aquélla «hediendo a Polifemos estantíos», «y con tufo tan vil de *Soledades*», que él, como nuevo propietario,

> para perfumarla
> y desengongorarla
> de vapores tan crasos,
> quemó como pastillas Garcilasos[44]:
> pues era con tu vaho el aposento
> *sombra del sol y tósigo del viento*[45].

De acuerdo con su temperamento, Quevedo se opone a los culteranos con gran violencia, recurriendo al sarcasmo o a la parodia en letrillas, décimas, sonetos y prosas tan incisivos como *El entrometido, la dueña y el soplón*, la *Aguja de navegar cultos* o *La culta latiniparla*. Jamás atribuye el prurito de oscuridad de Góngora y sus seguidores a razones elevadas, sino a «codicia», «[vana]gloria» y deseo de deslumbrar incautos: «Nada es más fácil —observa, citando a san Jerónimo— que engañar con artificios de lengua a la plebe, *quae quidquid non intelligit plus miratur*»[46]. Eso le lleva a motejar a cualquiera que defienda ese «lenguaje-broma» —paradigma de «estilo descaminado»—, de «doctor umbrático»[47], «charlatán de mezclas», perito en «taraceas de razonar», «hipócrita de nominativos», «poeta enyedrado, fontano y florido», «fanfarrón de voces», etc. O a ridiculizarlo[48], citando a Epicteto, al afirmar que «*el culto*[49] es animal de quien todos se ríen» —*scholasticum esse animal, quod ab omnibus irridetur*.

[44] Blecua recuerda, como variante de este verso, «quemamos por pastillas Garcilasos», de *Aguja de navegar cultos;* ver Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, p. 246.

[45] Quevedo, *Obra poética,* vol. 3, p. 249 (este último verso procede de Góngora, *Soledades,* 1, 420). Obsérvese la contraposición entre este «tósigo» y el «antídoto» de los textos anteriores.

[46] El texto jeronimiano afirma, en concreto: «*Nihil tam facile, quam vilem plebeculam indocta concione linguae volubilitate decipere, quae quidquid non intelligit, plus miratur*»; en *Epistolae aliquot...*, ed. H. Gómez, p. 27. Demetrio Falereo dice, por su parte, en *De elocutione:* «La dicción propia y usada siempre es dilúcida, pero por eso se desprecia fácilmente»; ello explica que Augusto reprendiese a Marco Antonio porque «escribía lo que admirasen los oyentes, y no lo que entendiesen» (citados por Quevedo, «Dedicatoria» de 1631).

[47] Estamos ante una versión burlesca de la costumbre escolástica de distinguir a los principales doctores de la Iglesia por la aplicación antonomástica de un adjetivo elativo: «Doctor *Angélico*» ('Santo Tomás'), «Doctor *Sutil*» ('Duns Scoto'), «Doctor *Seráfico*» ('San Buenaventura'), etc.

[48] Al fondo de esas pullas se adivina el horaciano: «*Parturient montes, nascetur ridiculus mus*» (Horacio, *Ars poetica,* v. 139).

[49] La palabra, que don Francisco considera «usurpada» por los escritores pedantes (*Dedicatoria al Conde-Duque,* 1761, p. 22), tiene aquí un sentido definitorio, en referencia a los también llamados «culteranos». «No es achaque de mi malicia —añade Quevedo— traducir la palabra *escolástico,* 'culto'; véase lo que dice Ritersbusio sobre Saluiano en esta propia palabra y sentencia».

En el ardor de la disputa, Quevedo, imitando a Petronio Árbitro[50], ataca a los partidarios de la oscuridad negándoles abolengo —el parentesco estético de Góngora con Licofrón no es sino un dato infamante para aquél, pues también el poeta de Calcis fue un heresiarca de la secta de los oscuros: «*Carmina Battiadae latebrasque Lycophronis atri*» (Estacio)—. Con ello les despoja del prestigio de una noble genealogía. Por lo que hace a España, afirma Quevedo:

> no tiene mucha edad este delirio que pocos años ha que algunos hipócritas de nominativos empezaron a salpicar de latines nuestra habla, que gastando de su caudal enriqueció a Europa con tan esclarecidos escritores en prosa y en versos; y hoy duran de aquel tiempo muchos que sirven de antídoto con sus obras a la edad, preservándola de la inundación de jerigonzas, y otros que hoy florecen con admiración de las naciones.

De esa manera, mientras condena a los culteranos como advenedizos, alaba a los partidarios de la claridad como vástagos de una limpia estirpe que dura desde la antigüedad hasta hoy.

Sólo mirando la edición de la poesía de fray Luis de León, y los prolegómenos que la encabezan, como estrategias de la polémica de Quevedo contra culteranos podrá entenderse su significado. No se busque en la «Dedicatoria» al Conde-Duque un análisis detallado de la poética del agustino para contraponerla al nuevo arte gongorista de hacer poemas. Ni se espere una aproximación objetiva a las claves estéticas de Góngora y sus discípulos para comprenderlas en serio, y atacarlas con orden y sin pasión. Si el lector se atiene sólo a las diatribas de don Francisco, se queda sin entender cuáles son los rasgos artísticos definitorios de ambas poesías, en qué pudieran coincidir y hasta dónde son inconciliables. En ese sentido, la endeblez del soporte doctrinal quevedesco es evidente. Siguiendo el ejemplo de la dialéctica sofística, todo se reduce a caricaturizar los versos de sus adversarios, reduciéndolos a un único rasgo general —el gusto por la oscuridad vana—, y destacando algunas de sus características formales, más llamativas por su gratuidad y reiteración que por su audacia intrínseca. De esa forma, la postura del rival parece muy vulnerable, y la argumentación de su debelador cobra visos de contundencia.

Ya hemos hablado de la opinión de Quevedo respecto de la oscuridad en general. Si queremos detallar algunos de sus recur-

[50] *Sat.*, 1, 2, 7: «*Nuper ventosa istec et enormis loquacitas Athenas, ex Asia, commigrauit, anismosque iuuenum ad magna surgentes veluti pestilenti quodam sidere adflauit, ac ne carmen quidem sani coloris enituit*»; Quevedo lo traduce así: «Poco ha que esta inorme y fanfarrona parlería vino a Atenas [...], y de verdad, ni un verso se vio de buen color».

sos, veremos que el hipérbaton le parece autorizado por la práctica de los mejores poetas latinos, pese a que éstos lo utilizaran, a su parecer, forzados por la ley del ritmo. En el fondo, le parece una mala herramienta poética que ni siquiera se debe a los modernos estilistas, ya que lo emplearon, antes y mejor que ellos, el *Cancionero General*, Boscán, Francisco de Figueroa, etc. También el encabalgamiento léxico, pese a sonarle a práctica cacofónica, fue usado por los griegos —dada la abundancia de vocales que afecta a sus palabras— y latinos, y lo imitaron en España Francisco de Aldana y fray Luis de León[51], aunque «es de advertir que esto no lo hicieron por elegante ni agradable; hiciéronlo por la fuerza del consonante». Difícilmente habría negado un hombre tan sensible al encanto de los recursos poéticos como Quevedo el valor de tales encabalgamientos de no mediar el apasionamiento de la polémica.

La reprobación de la oscuridad gongorista, desde esas mismas perspectivas, se completa con una de las formas más barrocas de la dialéctica polemizadora: la reducción al absurdo, poniendo en evidencia los aspectos ridículos de la postura de los contrarios. También ahora imita Quevedo —en técnica que repetirá en otros escritos de sátira literaria— a los clásicos, y concretamente a Antífanes, que contraponía en sus *Fragmentos* la bella poesía de Filógeno a la de los muñidores de expresiones estrambóticas. «¿Por ventura —se pregunta Antífanes, en traducción de don Francisco—, queriendo decir "olla", será bien decir "del torno purgamento labrado, hecho de la tierra, cocido en ajeno techo de la madre, o los cuerpos[52] del tierno ganado, que juntan en sí los coágulos que apremian mezclados los lactinutrios"? ¿Por ventura acabarías conmigo —si dijeses con palabras conocidas y claramente "carne en la olla"—, que era hablar bien?».

Siguiendo esos mismos principios, Quevedo reprueba el afán preciosista de algunos que, por huir de la pretendida fealdad de ciertos vocablos, los sustituyen tropológicamente, recurriendo a metáforas, metonimias o sinécdoques, por palabras que, sin evitar los inconvenientes de aquéllos, les añaden otros nuevos. «Hoy, señor —se lamenta don Francisco hablando con el Conde-Duque—, por no decir lo que sin asco ni escrúpulo es lícito, hay algunos que dicen lo que es torpe y abominable [...]; sea ejemplo, si en España alguno, por excusar la voz "cabrito", que es decente y no es sucia ni vil ni deshonesta, dijese "cuerno", que es todo esto junto con ignominia y de mala composición de letra».

[51] Ver a este respecto Quilis, 1963; del mismo, Quilis, 1964.

[52] Este pasaje adolece en la *princeps* de una errata que lo hace confuso; literalmente dice —y así lo transcribe Blecua (*Obra poética*, vol. 1, p. 64)—: «en ageno techo de la madreto los cuerpos...»; el texto latino que cita Quevedo lee: «*in alieno matris assatum tecto, an nouelli vero gregis in se coagula...?*» (tomo mi lectura de fray Luis de León, *Obras propias y traducciones*, s. p.).

Todo induce a deplorar, en opinión de Quevedo, la triste condición en que ha caído, no ya la poesía, sino la lengua misma de España. Los que con necia presunción se autodenominan «cultos» —léase Góngora y sus secuaces—, pretendiendo enriquecer el castellano, lo están sumiendo en un caos inextricable. «De buena gana lloro —escribe el editor de fray Luis— la satisfacción con que se llaman hoy algunos "cultos", siendo temerarios y monstruosos, osando decir que hoy se sabe hablar la lengua castellana quando no se sabe dónde se habla. Y las conversaciones —aun de los legos—, tal algarabía se usa, que parece junta de diferentes naciones. Y dicen que la enriquecen los que la confunden»[53].

El razonamiento anticulterano de Quevedo llega así a su fin. «Largo ha sido mi discurso —reconoce francamente al acabar su dedicatoria al Conde-Duque—, y con todo, no llega a medirse con la raíz que ha echado esta cizaña de nuestra habla». En el horizonte, como un dechado a venerar —y a leer con deleite, ¿cómo no?—, resplandecen los versos del poeta de Belmonte. Dice Collard que Quevedo opuso fray Luis a Góngora[54]. No creo que sea exactamente así. El autor de la *Aguja de navegar cultos* sabe muy bien que se trata de dos poetas distintos, pero no antagónicos. El segundo es posterior al primero, y su obra fermentó de alguna manera con la levadura de aquél. También Góngora, aunque en ninguno de los escritos que de él nos han llegado nombre, que sepamos, a fray Luis, lo leyó como cualquiera de sus contemporáneos, y sin duda disfrutó su legado poético. ¿No hay en las *Soledades*, temáticamente, un eco de la «Vida retirada», y no encontramos en la obra del cordobés vocablos, estilemas y diseños retóricos que recuerdan al conquense? La poética de éste, forjada de equilibrio, naturalidad y selección, era admirada por todos en el siglo XVII. Su indiscutible condición de clásico colocaba, por lo demás, a su autor *au-dessus de la mêlée*, haciendo a su poemario *aere perennius*.

Sin embargo, para el escritor barroco que era Quevedo, como para cualquier otro vate de su tiempo, la poética luisiana resultaba más admirable que imitable. Ni su circunstancia histórica, ni su formación humanística ni su temperamento hubieran permitido a don Francisco escribir como el catedrático de Salamanca. No es

[53] Este verbo parece aludir al episodio bíblico de la torre de Sennaar, cuando Yahvé, irritado por la soberbia de los hombres, decide: «*Venite igitur, descendamus et* confundamus *ibi linguam eorum [...] Et idcirco vocatum est nomen eius Babel, quia ibi* confusum est *labium universae terrae*» (*Génesis*, 11, 7-9; las redondas son nuestras). Recuérdese que «cuando por primera vez fueron leídas las *Soledades* en Madrid, una carta anónima se reía de aquel poema que no era sino una jerigonza a la que «*alcanzó algún ramalazo de la desdicha de Babel*»; ver Menéndez Pidal, 1955, p. 224. Por lo demás, el propio Quevedo llamó a los gongoristas «poetas *babilones*, / escribiendo sonetos *confusiones*» («Receta para hacer *Soledades* en un día», Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, p. 228).

[54] Quevedo, *Obra poética*, vol. 3, p. 106.

cierto, como apunta Felicidad Buendía, que la edición madrileña de 1631 evidencie «el ansia de Quevedo por volver a las anteriores formas tradicionales»[55]. Los ideales estéticos del autor de la «Profecía del Tajo», aun manteniendo intacto su atractivo, eran para él un paraíso perdido al que sólo podía mirar con admirativa nostalgia.

Fugit irreparabile tempus, escribió melancólicamente Virgilio (*Geórgicas*, 3, 284) —«El tiempo, que no puede recuperarse, huye, huye», tradujo por entonces el preceptor Diego López[56]—. En el fondo, la de fray Luis era ya una poética imposible a la altura del segundo cuarto del siglo XVII: tan bella como irresucitable, y por lo mismo más añorada que vigente en su literalidad. Tal vez fuera ésa una de las causas —junto a sus muchas ocupaciones, su preferencia por la literatura de creación, su innato apresuramiento...— por las que Quevedo entregó a la imprenta los originales del agustino sin preocuparse demasiado de su suerte, descuidando la belleza de la edición, el rigor textual, la unicidad de redacciones y hasta la corrección de pruebas[57]. El Señor de la Torre de Juan Abad editó a fray Luis, más como el guerrero que tremola un banderín de batalla, que como el noble que se instala en un palacio decorado con cuadros y muebles al gusto de su tiempo.

En cualquier caso, su edición había contribuido a defender la causa de la «claridad», en el sentido que él y sus amigos daban al término, intentando acallar el clamor que, con desafiante tozudez, seguían orquestando los culteranos. Bien sabía que sus esfuerzos habían de resultar baldíos, y que muchos —incluido él mismo en alguna ocasión— seguirían los derroteros que tanto empeño había puesto en condenar. Pero estaba convencido de que toda antorcha esparce luz, y que las composiciones del librito del maestro León eran —por decirlo con palabras del propio don Francisco— «todas de virtud, y todas verdaderamente doctas; [y que con ellas tendría] el estilo descaminado y extraño castigo autorizado y eficaz, que, en los que hallare vergüenza, dejara enmienda»[58]. Sus expectativas eran, como se ve, bien modestas: la poética de fray Luis sólo volvería a dar sus frutos «en los que hallare vergüenza». A no ser que lo que él pretendiera inculcar fuera, más que una poética *stricto sensu*, un espíritu y una actitud estética que desacreditara la palabrería rimada sin ideas ni emociones, alertara contra la lobreguez que no encierra misterios y desacreditara la pedantería de los poetastros. Quizá su edición no pretendía ser sino una cruzada de

[55] Quevedo, *Obras completas*, ed. Buendía, vol. 1, p. 523, n. 1.

[56] Virgilio, *Las obras de Publio Virgilio Marón*, fol. 48v.

[57] Ver sobre ello Blecua, «Introducción» a fray Luis de León, *Poesía completa*, p. 15; más noticias en Cuevas, «Introducción» a fray Luis de León, *Poesías completas*, pp. 35-36.

[58] Dedicatoria citada, s. p.

autenticidad, para que los poetas cantaran, con la voz y el tono justo, lo que de verdad vibraba en sus almas. Eso no era, desde luego, una poética, pero sí una ética artística, exigible en sus días y en los nuestros.

Bibliografía

Alonso, D., «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos,* Madrid, Gredos, 1957, pp. 495-580.

Alonso, D., *La lengua poética de Góngora,* Madrid, CSIC, 1961.

Alonso, D., *Góngora y el «Polifemo»,* Madrid, Gredos, 1967.

Antonio, N., *Bibliotheca Hispana Nova,* Roma, impr. A. Tinassius, 1672, 2 vols.

Aristóteles y Horacio, *Artes poéticas,* ed. V. García Yebra, Madrid, Gredos, 1974.

Borges, J. L., «Quevedo», en G. Sobejano, (ed.), *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 23-28.

Carvallo, L. A. de, *Cisne de Apolo. De las excelencias y dignidad, y todo lo que al arte versificatoria pertenece,* ed. A. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958, 2 vols.

Castiglione, B., *El Cortesano,* tr. J. Boscán, ed. M. Menéndez Pelayo, Madrid, Anejo XXV de la *Revista de Filología Española,* 1942.

Collard, A., *Nueva poesía. Conceptismo, culteranismo en la crítica española,* Madrid, Castalia, 1967.

Cuevas, C. «Teoría del lenguaje poético en las *Anotaciones* de Herrera», en B. López Bueno, (ed.), *Las «Anotaciones» de F. de Herrera. Doce estudios,* Sevilla, Universidad, 1997.

García Berrio, A., *España e Italia ante el conceptismo,* Madrid, CSIC, 1968.

García Berrio, A., *Formación de la teoría literaria moderna,* Madrid, Cupsa, 1977.

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

Gracián, B., *Oráculo manual y arte de prudencia,* en *Obras completas,* ed. E. Blanco, Madrid, Biblioteca Castro-Túrner, 1993, 2 vols.

Herrera, F. de, *Obras de Garcilaso de la Vega con anotaciones de Fernando de Herrera,* ed. J. Montero, Sevilla, Universidades de Sevilla, Córdoba y Huelva y Grupo P.A.S.O., 1998.

Iriarte, T. de, *Arte poética de Horacio, o Epístola a los Pisones,* en *Colección de obras en verso y prosa de D. Tomás de Yriarte,* Madrid, imprenta B. Cano, 1787, vol. 4.

Jáuregui, J. de, *Discurso poético,* ed. M. Romanos, Madrid, Editora Nacional, 1973.

Jerónimo, San, *Epistolae aliquot selectae...,* ed. H. Gómez, Antuerpiae, E. y C. Verdussen, s. a. [1775].

Jordán de Urríes y Azara, J., *Biografía y estudio crítico de Jáuregui,* Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1899.

Lapesa, R., «El estilo literario en la época de Carlos V», *Historia de la lengua española,* Madrid, Gredos, 1980, pp. 303-15.

Lázaro Carreter, F., *Estilo barroco y personalidad creadora,* Salamanca, Anaya, 1966.

León, fray L. de, *Obras propias y traduciones latinas, griegas y italianas. Con la paráphrasi de algunos Psalmos y Capítulos de Job,* ed. F. de Quevedo, Madrid, Imprenta del Reino, 1631.

León, fray L. de, *Obras propias y traducciones...,* Valencia, impr. J. T. Lucas, 1761.

León, fray L. de, *Poesía completa,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Gredos, 1990.
León, fray L. de, *Poesías completas…,* ed. C. Cuevas, Madrid, Castalia, 1998.
León, fray L. de, *Poesías completas. Propias, imitaciones y traducciones,* ed. C. Cuevas, Madrid, Clásicos Castalia, 2001.
León, fray L. de, *De los nombres de Cristo,* ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1977.
López Bueno, B., *La poética cultista de Herrera a Góngora,* Sevilla, Alfar, 1987.
Matas Caballero, J., *Juan de Jáuregui. Poesía y poética,* Sevilla, Diputación Provincial, 1990.
Menéndez Pidal, R., «El lenguaje del siglo XVI», en *La lengua de Cristóbal Colón,* Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947, pp. 49-87.
Menéndez Pidal, R., «Oscuridad, dificultad entre culteranos y conceptistas», en *Castilla, la tradición, el idioma,* Madrid, Espasa-Calpe, 1955, pp. 217-30.
Montero, J., *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas,* Sevilla, Publicaciones del Excmo. Ayuntamiento, 1987.
Orozco Díaz, E., *Góngora,* Barcelona, Labor, 1953.
Pacheco, F., *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones,* ed. P. M. Piñero y R. Reyes, Sevilla, Diputación Provincial, 1985.
Parker, A. A., «La agudeza en algunos sonetos de Quevedo. Contribución al estudio del conceptismo», en G. Sobejano, (ed.), *Francisco de Quevedo,* Madrid, Taurus, 1978, pp. 44-57.
Quevedo, F. de, *Obra poética,* ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.
Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974, 2 vols.
Quilis, A., «Los encabalgamientos léxicos en *mente* de fray Luis de León y sus comentaristas», *Hispanic Review,* 31, 1963, pp. 22-39.
Quilis, A., «Encabalgamieno léxico», en *Estructura del encabalgamiento en la métrica española,* Madrid, CSIC, 1964, pp. 88-95.
Roses Lozano, J., *Una poética de la oscuridad. La recepción crítica de las «Soledades» en el siglo XVII,* Madrid, Tamesis, 1994.
Sarmiento de Mendoza, M., *Milicia evangélica para contrastar la idolatría de los gentiles,* Madrid, González, 1628.
Torre, F. de la, *Poesías,* ed. A. Zamora Vicente, Madrid, Clásicos Castellanos, 1956.
Valdés, J. de, *Diálogo de la lengua,* ed. J. M. Lope Blanch, Madrid, Castalia, 1984.
Virgilio Marón, P., *Las obras de Publio Virgilio Marón. Traducido en prosa castellana,* ed. D. López, Lisboa, A. Álvarez, 1627.

Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los poetas novohispanos

Arnulfo Herrera
Universidad Nacional Autónoma de México

El abuso de los adjetivos «gongorino», «quevediano» y «calderoniano» ha creado confusiones entre los estudiosos de la literatura novohispana. Muchas de las veces, la aplicación de estos términos se debe a la transmisión de datos que los críticos realizan entre sí, fundados en apenas el asomo de un mismo tópico o la sospecha de que ambos autores —el supuesto modelo y el epígono— mantuvieron una actitud similar hacia el tema. Pero raras veces la crítica literaria doméstica ha buscado con el rigor debido los documentos que corroboren la presencia efectiva del modelo, o en muy pocas ocasiones ha hecho el análisis formal de la *imitatio* para demostrar la presencia de Góngora, Lope, Quevedo o Calderón, entre otros de los grandes poetas auriseculares españoles que sirvieron de «autoridades» o fuentes a la poesía colonial. Algunas veces los paradigmas son evidentes, pero en muchos otros casos no lo son tanto porque mediaron varios factores de diferencia, como la separación temporal entre el poema y su modelo inmediato, las necesidades concretas que motivaron al texto, tales como la adaptación de un tema para el momento específico o las rimas forzadas en la convocatoria de algún certamen. Incluso, se pudo haber interpuesto el empeño de un autor por transformar el poema que le sirvió de base o la voluntad de utilizar varios modelos simultáneamente. Un ejemplo de este distanciamiento se encuentra tal vez en el soneto «Del tiempo y la cuenta» que aparece en el controvertido manuscrito de Fray Miguel de Guevara[1] y que también aparece transcrito, con ligeras variantes, en la *Rítmica* de Ca-

[1] A este fraile agustino, nacido en la Ciudad de México, se le ha negado sistemáticamente la autoría del hermoso soneto «No me mueve, mi Dios, para querer-te». Ver Guevara, *Arte doctrinal y modo.*

ramuel[2] y casi idéntico en el *Libro* del mercedario Bartolomé Serrano[3]:

Pídeme de mí mismo el tiempo cuenta;
si a darla voy, la cuenta pide tiempo:
que quien gastó sin cuenta tanto tiempo,
¿cómo dará, sin tiempo, tanta cuenta?
Tomar no quiere el tiempo tiempo en cuenta,
porque la cuenta no se hizo en tiempo;
que el tiempo recibiera en cuenta tiempo
si en la cuenta del tiempo hubiera cuenta.
¿Qué cuenta ha de bastar a tanto tiempo?
¿Qué tiempo ha de bastar a tanta cuenta?
Que quien sin cuenta vive, está sin tiempo.
Estoy sin tener tiempo y sin dar cuenta,
sabiendo que he dar cuenta del tiempo
y ha de llegar el tiempo de la cuenta.

Es evidente que entre sus modelos formales se encuentran los muchos sonetos españoles machihembrados[4] que se escribieron en la segunda mitad del siglo XVI (se conservan ejemplos de Gutierre de Cetina, Hernando de Acuña, Pedro Laínez, Baltasar del Alcázar, Fray Pedro de Padilla, Juan López de Úbeda, Jerónimo de Lomas Cantoral y Fernando de Herrera[5]), pero si tenemos en cuenta el tema y la fecha probable de su composición, el modelo que pudo servirle de base al autor (Guevara o cualquier otro que lo haya compuesto) sería el soneto del religioso juanino Damián de Vegas:

Cuando me tomo algunas veces cuenta
del gasto de mi tiempo y de mi vida,
hallo, bien liquidada y recorrida,
ser de ciento alcanzado en los noventa;
y no teniendo algún caudal ni renta

[2] Caramuel, 1668.
[3] *Libro en que se da razón del viaje* en Gallardo, 1984, vol. 4, 598 (3924).
[4] Caramuel, 1668, p. 44, lo coloca entre los ejemplos de «unisonancia».
[5] Los sonetos de Herrera («Amor en mí se muestra todo fuego») y Cetina («¡Oh noche, para mí muy claro día») no están completamente atenidos a este recurso. Por otro lado, sin más elementos que la cercanía formal y la coincidencia de alguna palabra, Méndez Plancarte, 1964, p. 169, ha señalado «el paralelo» que el soneto del tiempo y la cuenta tiene con el soneto prólogo del contador de la Catedral Metropolitana de México, Pedro de Paz, «Entré, amigo lector, conmigo en cuenta» (*Arte para aprender todo*), o por los juegos conceptistas con el soneto del doctor Garay «En fin, el fin del fin es ya llegado» (en *Floresta de varia poesía*, compilada por Castro, 1951, p. 511) y con el soneto «Si para Dios, con Dios nos disponemos» del *Devocionario espiritual de Amberes*, citado en Justo de la Sancha, 1950, p. 47. Ninguno de los sonetos citados está más cerca del texto de Guevara que el soneto de Damián de Vegas aun cuando no sea machihembrado.

de que ir pagando deuda tan crecida,
consumo el resto y el pagar se olvida,
y así siempre el alcance se acrecienta.
¡Ay! Plega a aquel Acreedor eterno,
mientra el último plazo no se cierra,
me tome cuenta su sabiduría;
pues claro está que muy mejor sería
pagarlo con el cuerpo acá en la tierra
que no con cuerpo y alma en el infierno[6].

Como puede apreciarse, el resultado de la imitación es magnífico, tanto por las dificultades técnicas que imponen las dos rimas y que más bien parecen realzar el tema para, a través de un amanerado conceptismo, proyectarlo hacia varios rumbos, como por la ambigüedad de la conclusión; la similitud temática y el uso de los mismos términos (el tiempo y la cuenta) facilita los nexos con el poema de Damián de Vegas. Lo difícil es reconocer que un soneto tan diferente en la forma y con un tratamiento tan serio del asunto haya servido de fuente a un soneto cuyo carácter es abiertamente lúdico.

Otro ejemplo de paradigma transformado se halla en el tratamiento que dio Luis de Sandoval Zapata al tópico de la «mariposilla» que se quema atraída por el fuego. El tema se encuentra en la tradición emblemática, desde Carlo Rancati hasta Picinelli y, mucho antes, en la poesía, desde Petrarca («Come talora al caldo tempo sòle») hasta Fernando de Herrera («Vuela y cerca la lumbre y no reposa» y «La incauta y descuidada mariposa»), pasando por Diego Hurtado de Mendoza («Cual simple mariposa vuelvo al fuego»), el portugués Camões («Qual tem a borboleta por costume»), el sevillano Gutierre de Cetina («Como la simplecilla mariposa») y otros poetas; incluso está vuelto a lo divino. En el soneto de Luis de Sandoval Zapata, donde priva un alambicamiento que merece el adjetivo «barroco» con absoluta justicia, el tema se ha transformado de manera que muy difícilmente podría señalársele un modelo preciso:

Riesgo grande de una galán en metáfora de mariposa

Vidrio animado que en la lumbre atinas
con la tiniebla en que tu vida yelas,
y al breve punto del morir anhelas
en la circunferencia que caminas.
En poco mar de luz ve oscuras ruinas,
nave que desplegaste vivas velas;
la más fúnebre noche que recelas
se enciende entre la luz que te avecinas.

[6] Vegas, *Poesía Cristiana, moral y divina,* citado por Sancha, 1950, p. 508.

No retire tu espíritu cobarde
el vuelo de la luz donde te ardías,
abrásate en el riesgo que buscabas.
Dichosamente entre sus lumbres arde,
porque al dejar de ser lo que vivías
te empezaste a volver en lo que amabas[7].

Este autor de la Nueva España es a quien más se le ha tildado de quevediano. Se dice que su *Panegírico a la paciencia* «se enlaza dignamente con el más alto Quevedo»[8], y es verdad, porque se trata de una obra situada en la órbita de los intereses que rondaron al poeta del *Heráclito cristiano.* Sin embargo, el modelo más probable de Sandoval Zapata para este opúsculo puede encontrarse en alguno de los *Discursos de la paciencia cristiana* de Hernando de Zarate (Alcalá, 1592)[9] y por supuesto en las numerosas fuentes que utilizó el poeta mexicano y por ende en todo el ambiente cultural que se respiró en el mundo hispánico desde el último cuarto del siglo XVI. A la influencia del entorno habría que atribuir muchas de las coincidencias que parece haber entre Quevedo y este autor.

Justamente, uno de los mayores problemas para identificar los modelos que intervinieron en la poesía novohispana está en la imposibilidad de señalar con precisión el influjo de Quevedo. La homogeneidad del ambiente cultural y la gran variedad de temas y tonos que tocó el poeta madrileño hace que su nombre aparezca entre los estudiosos con apresuramiento y a veces sin la menor razón. No sólo en el «torturado recuerdo de la muerte» que está en todas las cosas y que parece tan afín a la literatura colonial —más por su carácter provincianamente moralizante que por un verdadero sentimiento del *Memento mori*—, sino también en las manifestaciones festivas. Cada vez que se encuentran textos satíricos, la primera reacción es enlazarlos con el adjetivo quevedesco. Así, los sonetos satírico-burlescos de sor Juana Inés de la Cruz[10] aparecen ligados al madrileño sin más elementos de convergencia que los temas cuya filiación podría insertarse en una línea de la

[7] Manuscrito 1600 de la Biblioteca Nacional de México. Hay edición moderna de algunas obras de este autor, Sandoval Zapata, 1984.

[8] Méndez Plancarte. «Introducción», 1943, p. 25. Paz, 1982, pp. 80-81, lo cree también quevedesco, seguramente sin tener más datos a la mano que los ofrecidos por Méndez Plancarte: «Hace pensar en un Quevedo, pero en un Quevedo en el que los violentos claroscuros se hubiesen transformado en una suerte de armonía visual».

[9] La edición que más se leyó en la Nueva España fue la de Valencia, Iván Chrisostomo Garriza, 1602.

[10] Los sonetos son «Inés, cuando te riñen por bellaca», «Aunque eres, Teresilla, tan muchacha», «Inés, yo con tu amor me refocilo», «Vaya con Dios, Beatriz, el ser estafa», «Aunque presumes, Nise, que soy tosco» y «Señora doña Rosa, hermoso amago».

poesía italianizante que arranca con Hurtado de Mendoza, se enlaza con Baltasar de Alcázar, se prolonga con Góngora, luego se extiende con Quevedo y Villamediana y se continúa en una gran cantidad de poetas que cultivaron el género ocasionalmente. Juegos cortesanos de palacio o academias literarias, rencores que se desahogaban con alguna sátira, voluntad de minar los tópicos petrarquistas, crítica de las costumbres y diferencias personales no son características literarias exclusivas de Quevedo. Existen, en cambio, textos perfectamente identificables con el poeta madrileño, tanto por el contenido como por la forma empleada. Para poner un ejemplo palmario, recordemos el soneto del dominico poblano Juan de la Villa y Sánchez que insertó en el *Muerde quedito*[11] y que sigue muy de cerca el «Érase un hombre a una nariz pegado»

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

Se pueden citar más textos que sin lugar a dudas tienen como modelo a Quevedo. Por ejemplo el libelo festivo de las *Gracias y desgracias del ojo del culo*[12] que sigue los juegos verbales empleados por el madrileño y por sus contemporáneos para hablar de asuntos escatológicos, especialmente en la serie de injurias que se dirigieron él y Góngora en la «guerra sucia» que comenzó hacia 1603 con la exitosa letrilla del Cordobés «—"¿Qué lleva el señor Esgueva?" / —"Yo os diré lo que lleva"» y que aparentemente no tenía elementos que pudieran ofender a Quevedo. La primera respuesta

[11] Villa y Sánchez, *El Muerde Quedito,* manuscrito Biblioteca Nacional de México. Es una sátira contra el provincial Ruy Díaz quien mediante una estratagema logró burlar la obligación de alternar el priorato entre un criollo y un peninsular. Se trata de un capítulo más del resquemor que los criollos acumularon contra los españoles durante los tres siglos que duró el régimen colonial.

[12] *Gracias, / y desgracias / del nobilísimo señor / ojo del culo, / dirigidas / a don Chupas / de la necesaria, / montón de pasas / por arrobas. / Escritas / por el bachiller / don Juan Lamas / el del camisón cagado.* Sin autor, sin lugar de impresión (probablemente impreso en México) y sin fecha. Biblioteca Nacional de México. Hay edición moderna de este impreso, ver Herrera, 2001.

de Quevedo fue también muy ingeniosa («Ya que coplas componéis») aunque raya en el insulto y debido a esta causa se sitúa por debajo de los gracejos gongorinos.

Por eso, por tratarse de un lenguaje común en estos temas pedestres, es arriesgado suponer que Francisco de Quevedo es el paradigma empleado en todos los casos. Un ejemplo de este despropósito podría estar en el desconocido romance de Pedro Muñoz de Castro que viene inserto en la *Academia*[13] de Fray Antonio de Segura:

Juego de carnestolendas, en que se salpica a los Cursantes de Apolo, no con el licor de la Agamipe, sino con el de la Meotis.

Sí yo en todo tiempo he sido
poeta de mojiganga
En adviento, y en cuaresma
por pentecostés, y pascua.
¿Qué será en carnestolendas
cuando todo es bufonada?
¿Y cuando el mayor Quijote
se matricula de Panza?
Vengan máscaras, y
a la obra santa Talía
sorda sea, sea la Academia
como lo es el que la manda.
En pos de la más atros
anduve vuscando caras
en la almoneda de Alfeo
con el caudal de su plata.
Por ponerme la más fea
aunque fuese la más cara,
Correteé de arriba abajo
barrios, tiendas, puestos, plazas.
Y como en fisonomías
tengo voto si son malas
no me contentó ninguno
con que me volví a mí casa.
Solo la de Samaniego[14]
y la del amigo Carra, [sic] [15]

[13] Fray Antonio de Segura, *Poemas varios*. Manuscrito 1595 de la Biblioteca Nacional de México. El fragmento citado está entre los fols. 11v y 12v.

[14] Se trata de Nicolás Marín de Samaniego, un poeta novohispano hasta ahora no documentado. Méndez Plancarte, 1945. p. 155, lo menciona de paso al hablar de un soneto suyo dedicado a José Francisco de Isla (otro poeta novohispano, homónimo del jesuita español Fray Gerundio). Se conservan varios poemas de este autor.

[15] Aunque dice «Carra», es obvio que se trata de Juan Manuel de la Corra y Orbea, otro poeta novohispano sin documentar quien, al igual que un tal Sámano, servían de blanco en las bromas de la Academia de Segura. Participó también en

la de aqueste carantoña
la de aquel caraculasa
me agradaron; por que en ellas
vivamente se retratan
las de Calvino y Lutero.
Por tener dos caras hice
ánimo de usar de ambas
una para hecharlo a pechos
otra para las espaldas.
Con mis dos mascaron ellos
de dos cabezas tarasca
les hize el coco en él
a muchachos y a muchachas.
Por fortuna, di con una
con que me armé Cayetana
en el servicio de Apolo
Deiopeya la privada.
Tolendus tenemos, dije
cisnes de nuestra Castalia
con la ayuda de esta ninfa
camarista titulada
de la cámara apolínea
era ayuda, y necesaria
que en sus cohortes proveía
y todo lo gobernaba.
con ella apareja al ojo
le acestó, y él se agazapa:
tente que amago, y el bote
es al aire y va sin nada.
Pase por burla, que luego
llenará el ciego su papa
con colirio para el ojo
y *quid pro quo* de lagaña.
No quise de la Elicona
fuentecilla coger agua,
por que de la de Meotis
me proveí con la que basta.

Para quien recuerde el lenguaje de la letrilla gongorina sobre el río Esgueva, no le serán desconocidos los términos «privada», «ayuda», «cámara», «necesaria», «proveer», «ojo», «colirio», etcétera. Está claro que este romance emplea un lenguaje habitual, una jerga coloquial y literaria que tenía más de un siglo de difusión y que saltó a los ojos de los lectores en los primeros años del gobierno de Felipe III, cuando la corte se mudó a Valladolid y el río

---

la Academia de la Encarnación y San José presidida por Luis de Velasco y Arellano. Hemos podido reunir ya algunos poemas de este autor.

de la ciudad se convirtió en un albañal[16]. La lección es una: la influencia de Góngora en la Nueva España fue muchísimo mayor que la de Quevedo, y sin embargo, cuando se hallan estos temas, nunca se les ocurre a los críticos pensar en el cordobés y sí, en cambio, le cuelgan el milagrito a don Francisco, cuya vena satírica parece condenada a cargar con todas las cuentas de estos temas.

Por fortuna para el buen crédito de Quevedo, no son estos los únicos puntos en que se le cita como modelo; también se le utilizó para temas sublimes, aunque sería oportuno precisar si es verdaderamente él quien está detrás de estos casos. Es necesario discutir su presencia en al menos dos de los temas en que sus textos parecen haber servido de fuente. El primero es el caso de los salmos bíblicos novohispanos que se encuentran documentados a finales del siglo XVI, entre los que sobresale el soneto «Levántame, Señor, que estoy caído» de Fray Miguel de Guevara, y el segundo caso es el de las canciones pindáricas que proliferaron en México a principios del siglo XVIII. Es casi seguro que los salmos sean de la segunda década del siglo XVII y que tampoco se deban a los modelos quevedianos del *Heráclito cristiano,* sino a toda una corriente del pensamiento español. En cuanto a las canciones pindáricas, tenemos varias razones para pensar que se hicieron a imitación de Quevedo (el paradigma sería la canción «De una madre nacimos»), aun cuando en algunos casos los temas parezcan muy alejados. Vale la pena reflexionar un poco alrededor de estos dos puntos.

Hay suficientes coincidencias para sospechar el arribo de una ola mística que inundó el mundo hispánico en la segunda década del siglo XVII. No sólo coincidieron en el tiempo la publicación de las *Rimas sacras* (1614)[17] de Lope de Vega y su «ordenación»[18] vital y sacerdotal, también coincidieron en aquellos años algunas obras de un poeta que se regodeaba públicamente en lo satírico y lo festivo: Francisco de Quevedo. *La doctrina moral del conocimiento propio* (que más tarde se habría de convertir en *La cuna y la sepultura*) es de 1612, el *Heráclito cristiano* y *Las lágrimas de Jeremías castellanas* son de 1613. Al otro lado del mundo, en la Nueva España, hay muestras de literatura piadosa que a primera vista pare-

[16] Esto de los «lectores» debe tomarse con la mayor amplitud posible. La letrilla de Góngora se difundió a través del canto, como ocurría comúnmente con las letras más exitosas de Quevedo y Lope. En cuanto a la difusión en las colonias americanas, ocurría lo mismo que en las provincias españolas: si los textos no llegaban en forma de canciones, se conocían mediante las abundantes copias manuscritas y los impresos, cuando los había. Recordemos la lección de Rodríguez Moñino, 1968.

[17] Precisamente en esta edición de la Viuda de Alonso Martín fue como más circuló y se conoció en la Nueva España el libro de Lope de Vega.

[18] Como el mismo Lope dice en la «Epístola a Amarilis» (la misteriosa dama peruana): «Dejé las galas que seglar vestía / ordeneme, Amarilis, que importaba / el ordenarme a la desorden mía».

cen manifestaciones rutinarias de la vida colonial, pero en realidad son poemas excepcionales: muy probablemente datan de aquella época el llamado por Alfonso Méndez Plancarte «Anónimo de los Salmos»[19], el también denominado por este mismo autor «Anónimo de la Pasión»[20] y el «Panegírico de la Anunciación»[21], entre otras obras manuscritas que hasta la fecha permanecen inéditas.

Claro que un alegato de este género resulta excesivo en un mundo tan amplio y junto al universo de sucesos —políticos, religiosos, sociales, culturales— que se vivían tanto en España como en sus colonias de Europa y ultramar. De entrada, podría señalarse que la «ordenación» de Lope se debió a los avatares de su vida personal. Destacan, la muerte de su hijo Carlos Félix en 1612 y, pocos meses después, en agosto de 1613, la muerte de Juana de Guardo, su segunda mujer. Se puede decir, incluso, que desde varios años antes la vida del Fénix apuntaba hacia el camino del apartamiento religioso. En el ámbito literario había publicado *Los cuatro soliloquios de un alma a su Dios* (1612), verdadero antecedente de su crisis espiritual y *Los pastores de Belén*, que conseguiría cinco ediciones en los cuatro años que van de 1612 a 1616[22]. En el terreno de la vida cotidiana, aparte de su nombramiento como familiar del Santo Oficio, es importante recordar su ingreso en 1609 a la Congregación de Esclavos del Santísimo Sacramento y, al año siguiente, su entrada en el Oratorio de la calle del Olivar; ambos sucesos marcaron una ruta que terminó por afirmarse en 1611 con la profesión en la Orden Tercera de San Francisco. Es verdad que, en un hombre del siglo XVII, esto significa tanto como en un hombre de nuestros días el ingreso a un club deportivo o social[23], pero también es cierto que la pertenencia a una congregación o a un club son indicio de algún influjo vital o, por lo menos, la marca de alguna experiencia en la conducta del congregante. Tal vez estas filiaciones se encuentren asociadas a la «desaparición» de su amasia, la actriz Micaela de Luján, hacia 1608, o simplemente se deban a un giro en el licencioso curso que llevaba su vida tan ligada a la farándula y que le impedía, entre otras cosas, contraer un vínculo serio con el Duque de Sessa para formar parte de su servicio con alguna quitación permanente o por lo menos con alguna ración más segura que las dádivas sujetas

[19] Méndez Plancarte, «Introducción», 1943, pp. 37-38.

[20] Méndez Plancarte, «Introducción», 1943, pp. 35-37. Era un poema épico enorme que ha sido llamado la «Cristiada mexicana»; desgraciadamente sólo se conocen unos fragmentos y actualmente se encuentra perdido.

[21] Por el dictamen paleográfico de Federico Gómez Orozco y Agustín Millares Carlo, se cree que este panegírico es un poco anterior «del último tercio del siglo XVI». Ver Méndez Plancarte, 1943, pp. 36-38.

[22] Vega, *Pastores de Belén*. Esta fue la edición que más se difundió en la Nueva España.

[23] La idea es de Saínz de Robles, 1969, p. 110.

al humor del veleidoso noble. Quizá la decepción ocasionada por el fracaso de la *Jerusalén conquistada* (1609)[24] que no consiguió el éxito esperado y le atrajo las burlas de Góngora («Vino, señora Lopa, su epopeya...») y de Jáuregui («Carta del licenciado Claros»), así como las severas críticas de Pedro Mártir Rizo, Andrés Rey de Artieda, Pedro de Torres Rámila y otros. El caso es que, al rebasar los cincuenta años de su edad, Lope sufrió una crisis que lo llevó hasta el sacerdocio y en él parecen pesar más las vicisitudes de su vida personal que los acontecimientos sociales ocurridos en el reino, cualesquiera que hayan sido.

Aunque era dieciocho años menor que Lope, lo mismo puede decirse de Quevedo. Sufrió una crisis personal que está muy bien documentada y, por eso mismo, es menos difícil atribuirla al desarrollo del entorno que a las circunstancias personales del escritor. El propio Quevedo contribuye a iluminar esta crisis de diferentes modos. El más directo es el prólogo al *Heráclito*, dirigido a su tía Margarita de Espinosa, quien a la muerte de la madre del poeta había sido su tutora:

> Esta confesión que por ser tan tarde hago no sin vergüenza, envío a Vm. para que se divierta algunos ratos [...] Sólo pretendo, ya que la voz de mis mocedades ha sido tan molesta a V. M. y escandalosa a todos, conozca por este papel mis diferentes propósitos. Y ruegue a Dios Nuestro Señor me dé su gracia. Torre de Juan Abad, 3 de Junio, 1613.

En una época donde los diarios personales no existen, ni la impudicia que facilita la apertura de la intimidad ha hecho su aparición (eso será un negocio post-romántico), es muy difícil conocer los pensamientos íntimos de un hombre. Pero en un siglo como el XVII nos es dado conjeturarlos sobre la base del conocimiento histórico. Para esos momentos, Quevedo ya sabía que el Duque de Osuna lo esperaba en Sicilia con el objeto de que se hiciera cargo de alguna privanza. Ni él mismo podía prever que su carácter y su ambición acabarían convirtiéndolo en un político de tiempo completo, y que relegaría al hombre de letras con quien Osuna esperaba alzar una corte capaz de competir con el esplendor que rodeaba al Conde de Lemos en el virreinato de Nápoles. Es seguro que, al arribar a los treinta y tres años, una edad emblemática, Quevedo haya entrado en crisis, aunque tenemos fuertes sospechas de que esta crisis estuvo sobreactuada. Los poemas del *Heráclito* forman dos grupos que se refieren a dos momentos distintos y a dos sentimientos de diferente orden: el religioso y el filosófico-moral. Es muy probable que algunos de los textos fueran es-

[24] La obra tuvo buena difusión en América porque tanto la edición de Madrid (Juan de la Cuesta) como la de Barcelona (Rafael Noguez), ambas de 1609, aparecen con relativa abundancia en las bibliotecas mexicanas.

critos con anterioridad para un propósito diferente (como en el caso del famosísimo soneto, salmo 17, «Miré los muros de la patria mía» que se refiere a un acontecimiento de 1610, aun cuando es completamente senequista en sus alusiones a dos de las epístolas que el cordobés dirigió al literario Luicilio). Sin embargo, lo más importante, es que todos los poemas se inscriben en el amplio panorama de la tradición tópica, esto es, que son fundamentalmente obras artísticas antes que obras de carácter vivencial, como suelen preferir en su lectura los hombres modernos, afectados por la incurable manía de encontrar relaciones directas entre la vida y la obra de los autores. Con el *Heráclito*, Quevedo no hacía otra cosa que pagar su deuda a la moda neoestoica finisecular y al gusto de los españoles por «contra-hacer» los salmos bíblicos que se desató con el nuevo siglo. Como señala Jauralde Pou

> A quienes han historiado la reconstrucción de ese espacio no les ha sido difícil ir señalando jalones más o menos cercanos (Santillana, Erasmo, Muret, Lipsio...) hasta llegar a los ensayistas y moralistas del último tercio del siglo XVI y a una verdadera fiebre neoestoica durante las primeras décadas del siglo XVII[25].
>
> La ola de «salmos» en la poesía española en torno a 1600 es enorme, y afecta a un distinguido círculo de poetas de su edad o de sus condiciones (Espinosa, Martín de la Plaza, Rioja, etc.), así como a pensadores religiosos, entre los cuales Malón de Chaide, Fray Juan Márquez, etcétera[26].

Quevedo inicia el *Heráclito* con el conocido soneto «Un nuevo corazón, un hombre nuevo» que recuerda con mucho el arranque del soneto de Boscán «Un nuevo amor, un nuevo bien me ha dado» y que amalgamado con otro soneto del poeta catalán, «Cargado voy de mí doquier que ando», se acercan ambos textos al estado anímico del «salmo quevediano», aun cuando los dos poemas están limitados por el amor petrarquesco y uno de ellos se encuentra resuelto en forma satisfactoria:

Un nuevo amor, un nuevo bien me ha dado
ilustrándome el alma y el sentido,
por manera que a Dios ya yo no pido
sino que me conserve en este estado.
A mi bien acrecienta el mal pasado,
tan sin temor estoy de lo que ha sido,
y en las hierbas compuestas que he bebido,
mi fuerza y mi vivir se han mejorado.
Anduvo sobre mí gran pestilencia,

[25] Jauralde, 1999, pp. 284-85.
[26] Jauralde, 1999, pp. 293-94.

hasta matar los pájaros volando,
y casi cuanto en vida fue criado.
Este influjo cruel se fue pasando;
y así, de esta mortal, brava dolencia,
con más salud quedó lo que ha quedado.

Desde luego que Boscán está ideológicamente muy lejos del clima que contribuirían a crear Francisco Diego de Estella (*Libro de la vanidad del mundo,* Salamanca, 1576[27]), Juan Marsal (*Tesoro de virtudes,* Barcelona, 1576), Pedro de Rivadeneira (*Tratado de la tribulación,* Madrid, 1589[28]), Juan de Horozco y Covarrubias (*Paradojas cristianas contra las falsas opiniones del mundo,* Segovia, 1592[29]), Hernando de Zárate (*Discursos de la paciencia cristiana,* Alcalá, 1592) Cristóbal de Fonseca (*Tratado del amor de Dios,* 1592[30]) y especialmente autores como Erasmo con su antología de Séneca (1528), Fray Luis de Granada con sus *Loci communes philosophiae moralis* (Colonia, 1604), entre otros varios escritos del dominico; Pedro Malón de Chaide (*La conversión de la Magdalena,* 1587[31]), Justo Lipsio (*Politicorum sive civilis doctrinae,* 1589, traducido por Bernardino de Mendoza —el «Ciego»— y publicado en 1604[32]), el Brocense con su traducción de Epicteto (1600), para mencionar sólo algunos de los más importantes autores que recorrieron estos derroteros filosóficos y contribuyeron para que se formara el sustrato neo-estoico en la cultura hispánica. Los sonetos del poeta catalán no pueden señalarse, entonces, como modelos de Quevedo por más familiares que nos suenen la música y algunos de sus gestos. Con sólo esos datos de apreciación sería muy difícil probar que el madrileño los tuvo en mente.

Pero si de señalar posibles modelos se trata, indudablemente hay uno mucho más cercano en el tema y en el género; es un soneto del poeta sevillano Baltasar del Alcázar cuyas obras se reunie-

[27] La edición más común de este libro que circuló en la Nueva España fue la de Salamanca, Alonso Terranova y Neyla, 1578. Aunque se pueden encontrar en menor proporción otras ediciones, como la de Salamanca de Matías Gast, 1576, la de Salamanca de Juan Fernández, 1581 y la de Alcalá de Henares de Juan Gracián, 1597.

[28] Hasta ahora sólo he visto en las bibliotecas mexicanas el libro en su versión latina *De tribulationibus huius seculi libri duo,* Colonia, Conrado Butgenium, 1604.

[29] Este texto, en su edición segoviana de Marcos Ortega, 1592, sí fue común en la Nueva España.

[30] Son relativamente abundantes las ediciones de Valladolid, Herederos de Bernardino de Santo Domingo, 1595; la de Toledo, Tomás de Guzmán, 1598 y la de Valencia, Iván Crisóstomo, 1608.

[31] Malón de Chaide fue muy popular; en la Nueva España abundan las ediciones de Alcalá, Juan Íñiguez de Lequerica, 1596.

[32] Esta obra se conoció en la Nueva España en diferentes ediciones latinas y en castellano: *Los seis libros de las políticas o Doctrina civil de Justo Lipsio,* Madrid, Imprenta Real, 1604.

ron desde 1577 y a quien Quevedo debió conocer por la enorme fama del andaluz, por la afinidad satírica que comparten y porque ambos participaron en la antología de Pedro Espinosa (*Flores de poetas ilustres*, impreso en 1605; la dedicatoria al Duque de Béjar es de septiembre de 1603). Alcázar moriría en 1606, a la edad de setenta y seis años, por lo cual es seguro que, pese a su celebrada vena festiva, tuvo tiempo de adherirse a esta corriente moralizadora y religiosa, tanto por los sentimientos propios de la vejez, como por el ambiente literario que imperaba en España. El soneto es el siguiente:

Cansado estoy de haber sin ti vivido,
que todo cansa en tan dañosa ausencia;
mas ¿qué derecho tengo a tu clemencia,
si me falta el dolor de arrepentido?
Pero, señor, en pecho tan rendido
algo descubrirás de suficiencia
que te obligue a curar como dolencia
mi obstinación y yerro cometido.
Tuya es mi conversión y tú la quieres;
tuya es, señor, la traza y tuyo el medio
de conocerme yo y de conocerte.
Aplícale a mi mal, por quien tú eres,
aquel eficacísimo remedio
compuesto de tu sangre, vida y muerte.

Y si debemos citar un modelo más influyente, sin duda el soneto insertado por Pedro Malón de Chaide en la segunda parte de su *Conversión* que comienza «¡Oh paciencia infinita en esperarme!» pudo haber estado en la base de muchísimos salmos españoles. Es necesario recordar que Quevedo dice en algún punto de su soneto «Un nuevo corazón, un hombre nuevo»:

Tu imagen soy, tu hacienda propia he sido,
y si no es tu interés en mí, no creo
que otra cosa defiende mi partido.

y, aunque se trata de una idea que debió ser común por provenir de la misma fuente, vale la pena señalar que el soneto transcrito por Malón dice algo parecido

vuestra saña
no mostréis contra mí, que soy de tierra;
mirad a lo que es vuestro, y levantad e.

En forma paralela al desarrollo propio del pensamiento filosófico y las preferencias literarias de una época, es necesario tomar

en cuenta los eventos sociales que en 1611 acentuaron el retraimiento espiritual. El primero de ellos es la expulsión definitiva de los moriscos que debió causar muchísimos dramas sociales (hay que recordar las remembranzas de Cervantes en la segunda parte del *Quijote*). El segundo es la muerte por sobreparto de la reina Margarita de Austria, justo cuando empezaba a contrarrestar los malos manejos de Lerma y sus validos. Un tercero podría ser la muerte del jesuita Pedro de Rivadeneira, hombre que gozaba de gran prestigio intelectual y moral, además de ciertos barruntos de santidad. Murió a los ochenta y cuatro años; una longevidad de excepción para los Siglos de Oro. Y un cuarto incidente, más local pero de no menor importancia, es sin duda la epidemia de «tercianas» y «catarros» que asoló a Madrid[33].

No es difícil suponer las consecuencias sociales que siguieron a las muertes de estos personajes. Junto a las premáticas de austeridad y freno a la ostentación que se dictaron para la nobleza, ante la vista de la manifiesta corrupción de los políticos encabezados por el Duque de Lerma, el privado mayor, y don Rodrigo Calderón, su valido y hasta poco antes secretario de cámara de Felipe III, factores a los que se añadieron los saldos de la epidemia, vino el generalizado sentimiento de desengaño y algunos eventos muy tangibles que la sociedad española debió sufrir. Uno de ellos fue el decreto de prohibición que afectó a la vida teatral. Con ello, Lope perdió su fuente principal de ingresos y el pueblo una de sus diversiones favoritas.

En la Nueva España las cosas no se fueron por distinto camino. Debido a la distancia, la muerte de la reina acaecida el 3 de octubre de 1611 se conoció varios meses después. Lo sabemos porque el correo procedente del puerto de Veracruz llegó a la Ciudad de México el 31 de marzo de 1611[34], y porque lo confirma el sermón del dominico Luis Vallejo que está fechado en abril de 1612 y fue impreso el mismo año en la capital mexicana, en casa de la Viuda de Pedro Balli. Esta imprenta estampó también la edición novohispana del sermón que había escrito el jesuita Jerónimo de Florencia para las honras fúnebres oficiales que se celebraron en Madrid el 18 de noviembre de 1611[35]. Estos sermones y otros que seguramente no se publicaron[36] fueron parte de las típicas reac-

[33] Ver Jauralde, 1999, pp. 274-75.

[34] Riva Palacio, 1987, p. 105.

[35] Este padre Florencia es el protagonista del terrible soneto gongorino «Doce sermones estampó Florencia» (1621?) quien se atrajo el odio del cordobés por sus desdenes y, tal vez, por haber tenido el privilegio de asistir a Felipe III en sus últimos días.

[36] Sólo tenemos noticias bibliográficas del sermón que escribió un franciscano, Fray Pedro Matías, que aparece junto a la descripción del funeral. No hay registro de la imprenta y nadie ha visto el libro impreso. José Toribio Medina cree que es una noticia falsa (deslizada por el bibliógrafo Ternaux-Compans) y que se

ciones coloniales cada vez que se daba noticia de algún deceso importante. Las manifestaciones públicas de dolor se concretaban en pomposas exequias, procesiones y túmulos organizados por diferentes instituciones (la Catedral, el Ayuntamiento, la Universidad) y por los gremios y las órdenes religiosas; a estas ceremonias se agregaban los sermones, las misas, los rosarios, las novenas, etcétera. Para este año, empero, los piadosos súbditos novohispanos tuvieron motivos de admiración y dolor bastante más próximos. En primer lugar el intenso sismo que sacudió al país en agosto de 1611 y provocó enormes daños en muchos edificios, así como pérdidas humanas muy cuantiosas. Si bien no se trata de un fenómeno extraño en México, tampoco se puede decir que ocurra frecuentemente (cada treinta o cuarenta años se padecen temblores de gran magnitud). La cultura de la muerte estaba muy presente debido a ésta y a otras desgracias cíclicas que acarreaba la naturaleza del país, tales como incendios, sequías o inundaciones seguidas de hambrunas y epidemias. Habría que agregar a todo esto la extinción de los indios; hoy se cree que, debido a las enfermedades desconocidas en América que trajeron los europeos y a la sobreexplotación de la fuerza de trabajo, las poblaciones aborígenes se redujeron hasta en un noventa por ciento en menos de un siglo.

En segundo lugar, pero en un primerísimo plano, rodeado de extraños presagios, se dio uno de los sucesos más lamentables que haya ocurrido en los tres siglos de la Nueva España. El arzobispo-virrey, Fray García Guerra, quien por su carrera meteórica parecía el hijo favorito de la Fortuna, murió casi repentinamente a la edad de cincuenta y dos años. Afecto a la pompa de su alta investidura, su gusto por las corridas de toros y las fiestas lo distinguió de los demás prelados. Los novohispanos simpatizaban con él, aun cuando les causaba un temor supersticioso su afición a las cosas mundanas y su falta de austeridad. Había llegado a México el 19 de agosto de 1608 y se había hecho cargo del virreinato en forma interina entre el 17 de junio de 1611 y el 22 de febrero del año siguiente. No fue el único virrey que murió en funciones, ni siquiera el que menos duró en el cargo (en 1642 el obispo Palafox duró cinco meses y catorce días; en 1664 el obispo Diego de Escobar y Llamas duró tres meses y dieciséis días; en 1673, el duque de Veragua duró sólo veintitrés días), sin embargo, los habitantes de la Nueva España creyeron que su muerte se debió al castigo de Dios. A comienzos de aquel año, cuando el virrey Luis de Velasco (el hijo) recibió su nombramiento como presidente del Consejo de

---

confunde con un impreso hecho en Lima ese mismo año de 1612. El libro peruano contiene también una relación de las exequias y el sermón de Fray Pedro Ramírez. Ver Medina, 1989, p. 55.

Indias[37], luego de ser honrado con el marquesado de Salinas, Fray García Guerra decidió festejar su propio ascenso al poder civil con corridas de toros semanales. Decretó que las celebraciones se llevaran a cabo todos los viernes, y el primer viernes sería nada menos que el Viernes Santo. Ningún habitante del reino dejó de pensar que era un acto impío. A la semana siguiente comenzaron las señales ominosas: la corrida debió suspenderse a causa de un fuerte sismo. Los días que siguieron también hubo temblores, pero la corrida de aquel tercer viernes dio comienzo a pesar de las adversidades naturales. Cuando se lidiaba el primero de los toros, sobrevino una desgracia. La tierra comenzó a temblar y una de las gradas se derrumbó con toda la gente que estaba en ella. Los espectadores de abajo murieron aplastados. Nuevamente, el festejo debió suspenderse, pero Fray García Guerra mantuvo firme su decisión de continuar celebrando las corridas de los viernes. El mismo día de su simbólica entrada triunfal como virrey, al pasar por la plaza de Santiago Tlatelolco, muy cerca ya de la Ciudad de México, uno de los acróbatas indígenas que giraban suspendidos de una cuerda (los «voladores»), cayó muy cerca de él con la cabeza destrozada por el impacto. Sumados al festejo, los indios habían puesto su acostumbrado tiovivo, pero sin querer se agregaron a los malos augurios que recibía el Arzobispo-virrey.

Los avisos funestos no pararon de llegar. Después de un eclipse total de sol que lanzó aterrorizados a todos los habitantes de la Ciudad de México hacia las iglesias, sobrevino el violento temblor de agosto y, unos meses después, en diciembre, una lluvia de cenizas que emanó del Popocatépetl oscureció el cielo y cubrió todo con una delgada capa de fina y sombría tierra. Esta lluvia fue seguida por una tempestad que inundó las calles y dobló los presagios adversos. Fray García Guerra se resintió de una dolencia en el costado. El mal provenía de la vez en que acudió a Huehuetoca con el virrey Velasco para bendecir las obras del desagüe de la Ciudad, el 17 de septiembre de 1608. Era uno de sus primeros actos públicos como arzobispo. Se dice que las mulas de su coche perdieron el paso, se asustaron y se desbocaron. El vuelco del carruaje ocasionó que los ocupantes salieran despedidos y que el prelado se golpeara las costillas. Fue un incidente que, en esos momentos, no tuvo la menor repercusión. Sin embargo, este suceso se tiene como el primero de los avisos que le dio la fortuna a Fray

[37] El nombramiento corría a partir del 27 de diciembre de 1610, pero partió hasta junio del siguiente año. Con esto daba fin a su segundo periodo discontinuo como virrey en la Nueva España. Había regresado a tierras mexicanas para retirarse de los cargos palaciegos y de la política, después de ocupar el virreinato del Perú al que fue promovido el 24 de julio de 1596. En el virreinato de la Nueva España acumuló un total de nueve años y ocho meses en los dos periodos; en Perú estuvo ocho años y cuatro meses en el poder.

García Guerra. Poco a poco fue apareciéndole una molestia, se recrudeció, lo apesadumbró en sus últimos días y al cabo le quitó la vida. Asombrosamente, la historia del Arzobispo-virrey fue construida con la memoria colectiva de estos numerosos avisos agoreros que precedieron a su fallecimiento. Es muy probable que se trate de una historia deformada por los cronistas[38] y exagerada por los historiadores del siglo XVIII[39]. Tanto los historiadores del XIX como otros del XX han omitido en sus relatos todos los presagios sombríos y las anécdotas de impiedad, como es el caso de Rubio Mañé:

> Sólo estuvo el Arzobispo en el mando ocho meses, hasta el 22 de febrero de 1612, a causa de un fatal accidente. Se hallaba vigilando las obras del desagüe de la Ciudad de México, problema que atormentaba a los Virreyes de esta época por las constantes inundaciones que ahogaban a esta capital, cuando el arzobispo sufrió una mortal caída. Tomaba el coche después de una de esas visitas, resbaló, cayó y se dolió de fuerte golpe que su edad avanzada no pudo soportar. Le sobrevino un tumor en una de las costillas, se lo abrieron y esta operación precipitó su muerte que acaeció el 22 de febrero[40].

Lo cierto es que se sigue conservando la versión supersticiosa y el infortunado Fray García Guerra mantiene el aura de un hombre cuyo destino se precipitó en América y cuya impiedad fue fulminada por los designios divinos[41].

A la muerte de la reina Margarita y del arzobispo García Guerra, con todos los sucesos que la rodearon, hubo también en esos meses otros eventos que ayudaron a recrudecer el sentimiento de desengaño que vivía la sociedad colonial. El clima de incertidumbre que se creaba cada vez que asumía el poder virreinal la Audiencia de México, llegó a extremos increíbles. Era tal el temor a las conjuraciones, las sublevaciones y los motines, que con cualquier sospecha se iniciaba la movilización de la escasa guardia que tenía la colonia. Corrían los rumores de que los negros cimarrones, encabezados por un terrible angolano (Yanga) y perseguidos desde 1609 en la región norte del actual estado de Puebla, estaban a punto de entrar a la capital, ayudados por sus hermanos de raza que vivían descontentos en la ciudad; la mayoría eran empleados en el servicio doméstico y, según se decía, maquinaban

[38] Alemán, *Sucesos de D. Fray García Gera.*

[39] Cavo, 1852.

[40] Rubio Mañé, *El Virreinato I,* p. 140. Para más datos sobre el caso, ver también *El Virreinato IV,* p. 40. Para un ejemplo de los historiadores del siglo XIX, ver la obra citada de Riva Palacio, 1987, pp. 105-106.

[41] En el siglo XX han mantenido esta leyenda supersticiosa los literatos. Quien más contribuyó a difundir esta historia fue Leonard, 1974. Ver el capítulo I: «Un arzobispo-virrey barroco», pp. 17-42.

por las noches una insurrección. Agregaban las hablillas que iban a matar a los oidores y los alcaldes de corte, que iban a matar a todos los hombres blancos, a sus mujeres y a sus hijos; que iban a nombrar a un rey negro y una reina de la misma raza (se llamaba Isabel); que iban a saquear los conventos, las casas y las iglesias, y que iban a restaurar su religión y sus leyes. El nerviosismo mantenía a la gente encerrada en sus casas. Cierta noche, una piara que entraba a la Ciudad de México y que era conducida hacia el rastro para el sacrificio, hizo que la histeria se propagara. Todos los habitantes se sintieron perdidos y las demostraciones de pavor difícilmente pudieron ser contenidas. Los sucesos culminaron con el remedio de siempre: la ejecución de algunos de los supuestos conjurados. El 2 de mayo de 1612, las autoridades colgaron a veintiocho negros y siete negras, los decapitaron y pusieron sus cabezas en exhibición, plantadas sobre picas que se colocaron frente a las casas del cabildo. Muchos de estos ajusticiados eran ostensiblemente inocentes que fueron aprehendidos y utilizados como «cabezas de turco»[42].

Pero tal vez el más notable de los sucesos después de las muertes de estos personajes ilustres, de todas las calamidades naturales y los inicuos exorcismos sociales, fue la admisión pública oficial[43] y la consiguiente difusión del ejemplo del «siervo de Dios» Gregorio López, un anacoreta que durante más de treinta años había sido modelo de virtudes para la sociedad novohispana, pero cuya existencia se mantenía soterrada. En tiempos del arzobispo Pedro Moya de Contreras, hacia 1580, se habían levantado opiniones contradictorias entre los religiosos sobre un hombre que vivía en el santuario de los Remedios (situado a unas tres leguas en el norponiente de la Ciudad de México). Entonces el prelado envió a Francisco Losa, cura presbítero de la catedral, para que

> examinase el carácter, espíritu y método de vida de un tal Gregorio López, hombre extraordinario por su virtud, como por su extravagancia e hipocresía. Esta diligencia no sólo fue honorífica y favorable al crédito del ermitaño, sino muy provechosa al pesquisidor, quien desde entonces se unió tan estrechamente al varón venerable, que le tuvo por su maestro en la vida espiritual, y renunciando al curato, se pasó a vivir en su compañía en las barrancas de Santa Fe, donde permaneció hasta el año de 1616[44].

[42] Ver la relación de Domingo de San Antón Muñón, Chimalpahin, Cuauhtlehuanitzin, «La conjuración de los negros de 1612», en Torre Villar, 1994, pp. 520-25.

[43] Este ha sido un rasgo típico de la cultura mexicana. Cualquier fenómeno social existe solamente a partir de que es reconocido oficialmente.

[44] Beristáin de Souza, 1816, vol. 2, p. 192. Medina, 1989, pp. 59-60, también habla del asunto, pero hace una relación muy confusa de los hechos.

Este cura no era ningún novato. Por este tiempo debía tener cuarenta y tres años de edad si hacemos caso de la carta que Moya de Contreras envió en 1575 a Felipe II con el propósito de apoyar alguna petición de Losa. Además tenía estudios y experiencia en el oficio

> Francisco de Losa, de edad de treinta y ocho años, ha diez que está en esta tierra, graduose en esta Universidad de bachiller en cánones, y ha más de seis que sirve de cura en esta iglesia; hace bien su oficio y entiende bien latín y casos de conciencia; es algo arrogante; pero honesto y de buen ejemplo; es digno de que V. M. le haga merced[45].

Francisco Losa publicó la vida del ermitaño Gregorio López en 1613 con la anuencia de las autoridades eclesiásticas y los elogiosos prólogos de los provinciales de los carmelitas y los jesuitas, además de las cartas de algunos obispos y religiosos notables de la Nueva España[46]. Este Gregorio López moriría en 1616, pero, como ocurrió con otros personajes de la colonia, su causa de beatificación no tuvo gran apoyo y muy pronto se perdió[47].

Con todos estos datos, se vuelve innegable que los sucesos históricos se dieron de modo que empataron perfectamente con la ola de misticismo y conversión que llevaba en sus corrientes al neoestoicismo hispánico del siglo XVII. Los salmos novohispanos forman parte, sin duda, de esta inundación que alcanzó los dos mundos y que tocó a Quevedo y a muchos autores más. Tan sólo recordemos que, en Sevilla, el golpe de estas mismas aguas hizo posible después, en el terreno moral, la canción de Rodrigo Caro y la epístola del capitán Andrés Fernández de Andrada, entre otros bellísimos poemas españoles.

En cuanto a los salmos novohispanos, el soneto del agustino Fray Miguel de Guevara (el probable autor del famoso «No me mueve, mi Dios, para quererte»), también se sitúa en esta corriente. Sin ir más lejos, el soneto incluido por Malón al final de la segunda parte de la *Conversión* que citamos arriba, pudo haber sido más importante de lo que creemos, no sólo para Quevedo sino también para Guevara, su estricto contemporáneo en la Nueva España. Por el contenido, el soneto «Levántame, Señor, que estoy caído» pare-

[45] Citado Medina, 1989, p. 60.

[46] Losa, *La vida que hizo el siervo de Dios, Gregorio López*, 1613. Hay varias ediciones españolas y francesas de este libro. Conozco dos de Madrid, Bernardo Hervada, 1674 y Juan de Ariztia, 1727. De Francia, he visto la edición parisina de Pierre Le Petit, 1674.

[47] La influencia de Gregorio López en la Nueva España fue muy grande y no está todavía bien aquilatada. Uno de sus más notables seguidores fue don Fernando de Córdova y Bocanegra, el único poeta místico que dio México y cuyas milagrosa «conversión» y fama de santidad llegaron hasta el siglo XIX. Desgraciadamente, de su poesía sólo quedan dos canciones a lo divino.

ce basado en el último terceto del texto citado por Malón de Chaide:

Que no es deleite ya lo que me engaña,
sino costumbre que me vence en guerra;
pues por sólo pecar, peco de balde[48].

El soneto de Fray Miguel de Guevara es el siguiente:

Levántame, Señor, que estoy caído,
sin amor, sin temor, sin fe, sin miedo;
quiérome levantar, y estoyme quedo;
yo propio lo deseo y yo lo impido.
Estoy, siendo uno solo, dividido;
a un tiempo muero y vivo, triste y ledo;
lo que puedo hacer, eso no puedo;
huyo del mal y estoy en él metido.
Tan obstinado estoy en mi porfía,
que el temor de perderme y de perderte
jamás de mi mal uso me desvía.
Tu poder y bondad truequen mi suerte:
que en otros veo enmienda cada día
y en mí nuevos deseos de ofenderte.

Otra vez, es difícil probar que este soneto de la *Conversión de la Magdalena* fue el modelo de Fray Miguel; de hecho siempre se han señalado como probables fuentes a otros autores, como Francisco Medrano («¿Cómo esperaré yo que de mi pena») y Bartolomé Leonardo de Argensola («¿En qué veré que tú a mi llanto agora») por el carácter involuntariamente contradictorio del sujeto enunciador. Sin embargo este soneto debe estar situado también en la segunda década del siglo XVII, pues corresponde al clima de misticismo que hemos venido describiendo y no puede estar basado en los textos de Medrano y Bartolomé Argensola porque el primero se conoció en la Península después de 1617 y el segundo, el del poeta aragonés, parece de factura posterior.

Lo mismo ocurre con las octavas que constituyen el novohispano *Anónimo de los salmos.* El modelo para estos primeros salmos del Nuevo Mundo debe encontrarse entre los autores que, por encima del soneto que se prestaba para todos los temas debido a su gran ductilidad, prefirieron las octavas reales (el formato para los temas más sublimes) y que don Francisco de Quevedo no empleó en ninguno de sus salmos. Quizá, por la forma, y otra vez no es más que especulación, el modelo pudo ser el *Salmo,* 88: «*Misericordias domini cantabo*» que está reelaborado en la parte final de la

[48] Malón de Chaide, *La conversión de la Magdalena,* p. 318.

Conversión de la Magdalena. He aquí algunas octavas en que fueron vaciados los salmos novohispanos:

A ti, Señor, alcé mis pobres manos,
y halleme sin virtud cual flaca tierra;
todos mis pensamientos fueron vanos,
tuvieron entre sí perpetua guerra.
No les vuelvas el rostro a los humanos,
que —si tú no perdonas al que yerra—
será al que cae en lazo semejante,
que ha menester después quien le levante.

Señor, por tu virtud maravillosa,
que me muestres tus sendas y tus vías;
no me asalte la muerte peligrosa
ni me llames en medio de mis días;
mi flaca humanidad es tan copiosa,
perecederas son mis alegrías:
no me condenes a perpetuos daños,
que será mi tormento eternos años.

No me dejes, Señor, en este trance,
ni te apartes de mí, consuelo mío;
¿Quién, si me dejas, te dará un alcance?,
¿quién templará mi loco desvarío?
Buscando voy mi bien de lance en lance,
mas hállome sin fuerzas y sin brío:
ayúdame, Señor, que estoy sin calma.
¡No dejes sin salud mi vida y mi alma!

Estaba yo tan sordo y sin sentido,
y tan cerrada y sin abrir la boca,
que pudiera sin duda ser tenido
por hombre mudo que a callar provoca;
sepultado en el sueño del olvido
y cuando ya la vida se me apoca,
—porque esperé, Señor, en tu grandeza—
oíste de mis quejas la bajeza.

Oyó el Señor mi humilde rogativa,
de mi oración mostróse satisfecho;
ya no quiere que muera, mas que viva,
que está de tierno amor por mí deshecho.
Apártase de mí la gente esquiva,
avergüéncese el flaco y pobre pecho,
y más de prisa se avergüence y corra
el que no pide a Dios que le socorra[49].

[49] La fuente de estos salmos está en los dos tomitos de García Gutiérrez, 1919. Pero los tomamos de Méndez Plancarte, 1964, pp. 114-15, quien acomodó las octavas de forma que la lectura tuviera mayor coherencia.

Los salmos, al igual que las ideas neostoicas que dominaron a la generación novohispana del medio siglo (Francisco Corchero Carreño, Luis de Sandoval Zapata, María de Estrada Medinilla, Juan Ortiz de Torres, Luis de Verrio, Diego González de Contreras, Juan Rodríguez de Abril, Matías de Bocanegra, Ambrosio de Solís de Aguirre, incluso el obispo Palafox, entre otros poetas), no provienen de la influencia que un solo autor haya podido causar, aun cuando hubiera sido alguien tan influyente como Quevedo, sino de toda una corriente del pensamiento que llenó tanto a España como a sus colonias.

En lo que respecta a las canciones pindáricas, hay mejores indicios de que los poetas novohispanos tuvieron presente a Francisco de Quevedo en el momento de escribir sus textos. El modelo es por supuesto el llamativo poema que el escritor madrileño dedicó al duque de Lerma («De una madre nacimos») entre 1607 y 1609[50]. Se trata de una combinación irregular de heptasílabos y endecasílabos en al menos tres estrofas, las dos primeras tienen dieciséis versos y la tercera veintiuno; las tres siguen entre sí una sucesión rigurosa: «estrofa», «anti-estrofa» y «épodo»; luego pueden repetirse. Ya Pablo Jauralde Pou, en su excelente biografía de Quevedo, se encargó de describir los intereses políticos, humanistas y artísticos que movieron al escritor español para ensayar nuevas formas estróficas y para trabajar sobre ciertos temas filosóficos que entonces gozaban de gran prestigio.

> El *Enchiridión,* por ejemplo, abría las antologías o florilegios de textos morales de la época, seguían la *Tabla de Cebes,* Séneca, Teofrastro, Phocilides, Plutarco, colecciones de sentencias [...] Algunos textos repelían por sus mismas circunstancias de trasmisión, como la *Tabla de Cebes,* que había sido objeto de una elegante traducción y sensato comentario de Ambrosio de Morales, pero que andaba en versión interlineal trilingüe en los manuales de Pedro Simón Abril, desde 1587. Aquello carecía de misterio y grandeza, por excesivamente doméstico. El caso es que Quevedo está buscando textos de ese sabor: morales, textos prestigiosos pero no demasiado conocidos desde los que pueda hacer oír su voz. La obsesión por hacerse escuchar es del escritor, la del tamiz moral y meditativo es de toda la época.
>
> ¿Cómo no reconocer en estos florilegios morales el aroma intelectual de aquellos años? La inflación de la filosofía moral se manifiesta en todos los terrenos durante las décadas finales del siglo XVI, acompañando la agonía del siglo y de un monarca, intentando fijar con normas y preceptos el inevitable torbellino de los nuevos tiempos, que estalla cuando se produce el cambio de reinado y de siglo. Y muy pocos supieron resistir, como hizo Cervantes, al consuelo neoestoico[51].

[50] La suposición cronológica es de José Manuel Blecua quien se basa en los datos aportados por el propio poema. Ver Quevedo, *Poesía original completa,* p. 267.

[51] Jauralde Pou, 1999, p. 181.

Es difícil por ahora documentar la primera vez que apareció este tipo de composiciones en la Nueva España. Ya hemos recordado que la difusión de la poesía (y de otros géneros literarios) no dependió de la imprenta. Góngora gozaba de un enorme prestigio como poeta en la Nueva España a comienzos del siglo XVI, antes de que aparecieran las *Flores* de Espinosa, y Quevedo también era un autor muy conocido hacia finales de la primera década. Si a esto se agrega la pérdida casi total de la poesía novohispana (salvo unos cuantos ejemplos, sólo se ha conservado la producción burocrática y de circunstancia), se comprenderá que no es posible determinar el momento en que aparecieron las primeras imitaciones, ni la profusión con que se reprodujeron las canciones pindáricas. Existe un primer ejemplo, bastante tardío, que por el tema está muy lejos del posible modelo quevediano. Es una canción de dimensiones mínimas (sólo tres estrofas; la mitad de las que Quevedo dedicó al duque de Lerma); el autor fue José Luis de Velasco y Arellano, notario de la Curia Eclesiástica de México y del Tribunal de la Inquisición; la fecha en que se imprimió es de 1718:

Canción pindárica, en que discurre, q' cuanto mas se esconde
N. SS. Patriarca mas se muestra Divino

Strophe

De aquellos cuatro ríos,
siempre del sacro texto celebrados,
cuyos varios desvíos
el orbe inundan, fertilizan prados,
con una diferencia,
que de los tres apunta la excelencia,
según el orden con que igual inunda
la tierra cada cual, y solo dice,
el nombre del Éufrates, sin que avise[52]
Sus excelencias, ni lo que fecunda.
Sus elogios apunta,
y solo se contenta,
con expresar su nombre, porque intenta,
con decir es Éufrates, el ver junta
la grandeza de todos: y en su modo,
Con expresar Éufrates, dijo el todo.

Antistrophe

Así Joseph divino:
tanto se oculta, porque su grandeza
en sí mesmo la esconde peregrino,
pues solo su pureza

[52] En el original se lee «avive». Es una errata.

es la que dignamente
expressará realmente
lo que es Joseph, cuyo sagrado nombre,
como la iglesia canta,
es su elogio mayor: ¡oh, gloria tanta,
como al decirlo, es justo, que me asombre!
Por no ser suficientes las que en suma
pudiera computar, aunque tuviera
la perspicacia de aquella, que altanera,
las ráfagas abruma,
bebiendo al sol los rayos, de hito en hito,
en la etérea región, o su distrito.

Épodo

De Geón, Phisón y Tigris se publican
lo dulce de sus aguas, lo apacible,
Y cuánto magnifican
prados, sotos y valles, pues visible,
parece clarifican
los primeros, que encierran, en su modo,
consiguiendo en un todo,
el ser solo los tres, los repetidos
y de todo viviente conocidos:
y del Éufrates, los elogios calla,
porque en su nombre halla
el glorioso renombre, que prescribe,
fructificando siempre y acreciendo;
con el *Filius acrecens,* cuanto entiendo
del sagrado Joseph: a quien describe
su sagrada memoria,
alegórico Éufrates: cuyo nombre
es del Hijo y Esposa mayor gloria:
(de lo dicho, ninguno se me asombre)
porque es Joseph, Joseph y solo alcanza
que su nombre publique su alabanza[53].

De este autor también se conserva una «silva libre» que se ha filiado intuitivamente con la silva que Quevedo dedicó al duque de Pastrana («Esclarecidas señas da Fortuna») y que encaja perfectamente con los temas que le preocuparon al poeta español a comienzos del siglo XVII, pero que, para 1711, estaban siendo desplazados por visiones más pragmáticas del mundo. Es una explicación en verso del *Cuadro* o *Tabla de Cebes* («moralizada cristianamente»); una obra que solía aparecer impresa junto al *Manual* de Epicteto y que consistía en un diálogo de tipo platónico entre un anciano y un peregrino sobre el modo en que las pa-

[53] Velasco y Arellano, 1711, pp. 2-3. Se ha modificado la puntuación y el uso de las mayúsculas para la mejor comprensión del texto.

siones y los vicios conducen a la infelicidad, mientras que la paciencia y la moderación conducen a la ciencia, a la virtud y a la felicidad. Se supone que Cebes nació en Tebas hacia el 440 a. C. y fue discípulo de Sócrates; la atribución de esta obra se debe a Diógenes Laercio y se mantuvo cobijada por la tradición hasta los tiempos modernos sin que se haya puesto en entredicho el anacronismo del contenido estoico y la posibilidad de que tuviera un origen posterior. La canción pindárica que explica la *Tabla* es como las versiones libres de los autores griegos que le gustaba hacer a Quevedo y que le atrajeron las mofas gongorinas («Anacreonte español, no hay quien os tope»). La silva comienza así:

Pobre y desnuda vas, Filosofía:
así Ariosto cantaba; y yo este día
desvalido, confuso, triste y solo
a las vertientes llego del Pactolo.
En cuya selva amena
por aliviar mi pena
recogeré entre tanto
los amargos raudales de mi llanto:
y en su sitio frondoso
hallaré, si es que puedo, algún reposo.
Del mundo y sus placeres olvidado,
me retiro a vivir desengañado[54].

Desde el momento en que se habla de una Academia literaria («De la Encarnación y San José»), es necesario suponer que entre todos los asistentes estaban bien difundidos los formatos de las canciones y las silvas, así como las características distintivas de cada uno de los autores elegidos como paradigmas. En esta academia solían participar Antonio de Velasco Luna y Arellano, María Teresa de Solís y Alcázar, Diego de Orcolaga, Juan Carlos de Apello Corbulacho, así como nuestros conocidos de otra academia contemporánea de ésta, la de Fray Antonio de Segura, Juan Manuel de la Corra y Orbea y Nicolás Marín de Samaniego.

Precisamente, de esta academia tenemos otra canción pindárica, cuyo asunto es muy distinto al que trataron Quevedo y José Luis de Velasco y Arellano. Su autor es el propio Antonio de Segura, se encuentra manuscrita y hasta ahora ningún crítico o estudioso de la literatura mexicana ha mencionado su existencia.

[54] Velasco y Arellano, 1711. Esta silva no es como las de Sor Juana (el famoso «Primero sueño» y el «Epinicio gratulatorio al conde de Galve») que están unidas a las *Soledades* de Góngora en las tensiones sintácticas, en los neologismos y en los juegos retóricos. Las imitaciones del cordobés fueron mucho más frecuentes en la Nueva España y no es difícil reconocerlas aunque hacia finales del siglo XVII estén pasadas por el cedazo calderoniano.

Asumpto segundo en la Academia de Apolo y Daphne:
cúpome dicurrir, cómo Apolo, siendo Dios de la ciencias,
había amado, por mostrar, que la mayor de la ciencias es el amor.
(Canción Pindárica)

Strophe 1

1.1 Que verdores aprende
aquella vid frondosa,
1.2 pero es por que amorosa

Al Olmo altivo, que en sus brazos prende
con su color afianza,
tornar en posesiones la esperanza.
El Ryseñor [sic] amante en sus gorgeos
estudia el modo de explicar deseos;
más es, por que la esposa en atenciones
oiga el arte de amar en sus canciones.
La fuente cursa tonos lisonjeros
por que la adoren pájaros parleros.
Nácar viste el clavel, en gala airosa
por mostrar, que a su dama así se rosa
y perfeccionan todos por su parte
a la naturaleza, con este arte.

Antistrosphe 1

1.3 Divisas estas son en su harmonía

Del Planeta mayor, que alumbra el día:
maestro, que enseña amores
a fuentes, vides, pájaros, y flores
venciendo en gala, y todo diferente
el Ryseñor [sic], la vid, la flor, la fuente.
cuando su planta hermosa
sigue una fugitiva desdeñosa
a quien rendir procura,
y mientras huye más, más la celebra;

1.4 Pues su áspera hermosura

abraza, lisonjea, sigue, requiebra.
mejor que ruiseñor tierno la canta,
clavel sigue su planta,
fuente la grita con estilo ronco,
y vid se abraza de su duro tronco.

Epodo 1

1.5 Ojo es del cielo, que en la luz que enciende

todo lo mira todo lo comprehende
en su conocimiento
es reseña de un claro entendimiento
de saber adornado

y de rayos de ciencia coronado:
por esto a su modelo
de las ciencias deidad adoró Delo.
Pero solo acomoda
en saber amar su ciencia toda:
que el más docto, el más sabio
sino estudia los juegos de Cupido
hace a su entendimiento grave agravio,
por que el aver querido
acrisola la ley de lo entendido:
todo saber en un amante cabe,
Y nada sabe, quien amar no sabe;
por esto quando a Dafne solicita
Apolo de más sabio se acredita,
pues como quinta essencia
solo el amor es, ciencia de la ciencia.

Strophe 2
De la Philosophia

1.6 Enseña Apolo con su movimiento

claro el conocimiento,
y rémora el Amor su curso pausa
demostrando este efecto, por tal causa.
La gramática enseña,
pues con rayos lucientes
forma en lengua de luces alagüeña
cláusulas, por de amor, más eloquentes;
también dicta derechos
pues si trajina los azules techos,
signos ilustra igual, de donde arguyo,
que da a cada uno, en tiempo, lo que es suyo.
y también habla sacra teología,
pues Dios en tal planeta, y su victoria,
puso un fiel cronista de su gloria.

Antistrophe 2

1.7 Mas, ¡oh, poder de un Ciego!

Que solo en Dafne bella
de ciencias tanto cúmulo atropella,
pues viendo su despego,

1.8 En su filosofía con desvelo

corrió por Dafne, más que por su cielo.
Su Gramática a ella la dedica,
y con lengua tan clara aun no se explica,
antes padece mengua;
por que es muy culta del amor la lengua.
Y aunque en las leyes con sus luces reyes
A la ley del amar rinde sus leyes

Y hasta su teología
para en idolatría
pues que con fe traidora
cual si fuera Deidad, un tronco adora.

Epodo 2

Pero no fue ignorancia,
sino saber, que todo entendimiento
mientras más pule altiva su elegancia,
rinde, y dirige su conocimiento
a regualar de amor el argumento.
Sin conocerse, nada puede amarse
y a la dama más bella
cuando llega a prendarse

1.9 Curarse mil primores

en la universidad de los rigores;
y así el discreto a la filosofía
por amor de la ciencia definía:

1.10 luego en su misma esencia

primero está el amor, que no la ciencia.
por eso el Dios más sabio, y más discreto,
buscaba en Dafne su mejor objeto,
y si huviera su intento conseguido
más docto hubiera sido:
que el que conseguir sabe, aquese solo
la sabe todo, y sabe más que Apolo[55].

En esta Academia participaban, además de los dos autores mencionados, José de Villerías, Antonio Dehesa y Ulloa, Pedro Muñoz de Castro, Felipe de la Cadena, Juan José Gutiérrez, Manuel de Gama, Francisco Alberto del Río, Juan de Magallanes, Francisco Díaz, entre otros autores que no ha sido posible identificar. Si tenemos en cuenta los numerosos grupos de poetas que de algún modo estaban asociados, tanto en México como en Puebla, las dos ciudades coloniales de mayor importancia, podremos llegar a una conclusión obvia: que la vida literaria de la Nueva España era muy intensa y que la imprenta o los manuscritos conservados no reflejan ni siquiera pálidamente esta actividad. Pero en medio de tanta carencia de documentos y datos es posible hacer hipótesis sobre la presencia de los grandes poetas auriseculares, porque a veces sus sombras se hacen claras y de pronto nos es dado disfrutar en esta poesía de epígonos algún destello de belleza, como cuando Luis de Sandoval Zapata («Aquí yace la púrpura dormida») o Juan Ortiz de Torres («Dos lágrimas —dos perlas— de la

[55] Fray Antonio de Segura, *Poemas varios,* fols. 55v.-58r.

luna») imitan a Lope de Vega («Yacen en este mármol la blandura» y «Cleopatra a Antonio, en oloroso vino») y superan al monstruo de la naturaleza para redimir con un par de sonetos la ausencia de toda una literatura. A veces, sin embargo, no son ellos, los modelos venerados, los que se manifiestan, sino el ambiente cultural que vino de la madre patria, porque el Siglo de Oro, la mejor época de nuestra lengua, también llegó a este lado del océano.

Bibliografía

Alemán, M., *Sucesos de D. Fray García Guerra Arzobispo de Mejico, a cuyo cargo estuvo el gobierno de la Nueva España,* México, Viuda de Pedro Balli, 1613.

Anónimo, *Gracias y desgracias del nobilísimo señor ojo del culo, dirigidas a don Chupas de la necesaria, montón de pasas por arrobas. Escritas por el bachiller don Juan Lamas el del camisón cagado,* Sin autor, sin lugar de impresión y sin fecha. Biblioteca Nacional de México.

Beristáin de Souza, J. M., *Biblioteca hispanoamericana septentrional,* México, Alejandro Valdés, 1816, 2 vols.

Caramuel, J., *Primus Calamus. Ob oculos exhibens Rhythmicam quæ Hispanicos, Italicos, Gallicos, Germanicus & c. versus metitur eosdemque concentu,* Companie, 1668, 2 vols.

Castro, A. de, *Poetas líricos de los siglos XVI y XVII,* Madrid, Atlas, 1951, BAE, vol. 42.

Cavo, A., *Los tres siglos de México durante el gobierno español, hasta la entrada del Ejército Trigarante,* México, Imprenta Navarro, 1852.

Cruz, Sor J. I. de la, *Obras completas,* México, FCE, 1951.

Épica solemne plausible demostración que en asumpto general celebró la Academia del título de N. Señora de la Encarnación y Patriarcha Señor San Joseph, México, Herederos de Juan José Guillena Carrascoso, 1718.

Gallardo, B. J., *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos,* Madrid, Gredos, 1984.

García Gutiérrez, J., *La poesía religiosa en México,* México, México Moderno, 1919.

Guevara, M. de. *Arte doctrinal y modo Gl. para aprender la lengua Matlaltzinga,* México, 1634.

Herrera, A., «Quevedo en la Nueva España. Presencia de un conocido texto escatológico de Quevedo en un impreso mexicano del siglo XVIII», en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas,* 74-75, 2001, pp. 271-89.

Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.

Leonard, I. A., *La época barroca en el México colonial,* México, FCE, 1974.

Losa, F., *La vida que hizo el siervo de Dios, Gregorio López, en algunos lugares de esta Nueva España y principalmente en el Pueblo de Sancta Fee, dos leguas de la Ciudad de México, donde fue su dichoso tránsito,* México, Juan Ruiz, 1613.

Malón de Chaide, P., *La conversión de la Magdalena,* Madrid, Atlas, 1948, BAE, vol. 27.

Medina, J. T., *La imprenta en México (1539-1821),* México, UNAM, 1989, 2 vols.

Méndez Plancarte, A., *Poetas novohispanos. Segundo siglo. Parte I. (1621-1721),* México, UNAM, 1943.

Méndez Plancarte, A., *Poetas novohispanos. Primer siglo (1521-1621),* México, UNAM, 1964.

Panegírico a la paciencia. Donde se libaron las flores estudiosamente escogidas para la vida espiritual en la erudición de las divinas letras, santos y padres y interpretes, México, Vda. de Bernardo Calderón, 1645.

Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe,* México, FCE, 1982.

Paz, P. de, *Arte para aprender todo el menor del Arithmetica sin maestro,* México, Juan Ruiz, 1623.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* Barcelona, Planeta, 1990.

Riva Palacio, V. (coord.), *México a través de los siglos,* México, Cumbre, 1987, vol. 6.

Rodríguez Moñino, A., *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII,* Madrid, Castalia, 1968.

Rubio Mañé, J. I., *El Virreinato I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes,* México, FCE-UNAM, 1983.

Rubio Mañé, J. I., *El Virreinato IV. Obras públicas y educación universitaria,* México, FCE-UNAM, 1983.

Saínz de Robles, F. C., «Retrato, horóscopo, vida y transfiguración de Lope de Vega», en L. de Vega, *Obras escogidas,* Madrid, Aguilar, 1969, vol. 1.

San Antón Muñón, Chimalpahin, Cuauhtlehuanitzin, D. de, «La conjuración de los negros de 1612», en E. de la Torre Villar, *Lecturas históricas mexicanas,* México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1994, vol. 1, pp. 520-25.

Sancha, J. de la, *Romancero y cancionero sagrados,* Madrid, Atlas, 1950, BAE, vol. 35.

Sandoval Zapata, L. de, *Obras,* México, FCE, 1984.

Segura, Fray A. de, *Poemas varios: que a diversos asumptos compuso el P. M. Fray Juan Antonio de Segura,* México, 1718.

Vega, L. de, *Pastores de Belén, prosa y versos divinos,* Lérida, Luis Manescal, 1617.

Vega, L. de, *Obras poéticas,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1989.

Velasco y Arellano, J. L. de, *Desengaño moral, en silva libre,* México, Herederos de Juan José Guillena Carrascoso, 1711.

Villa y Sánchez, J. de la, *El Muerde Quedito,* Puebla, 1714. Ms. Biblioteca Nacional de México.

La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*[*]

Sagrario López Poza
Universidad de La Coruña

El *Neptuno alegórico,* de Sor Juana Inés de la Cruz, en prosa, y la *Explicción sucinta del arco,* en verso, pueden encuadrarse dentro de un género de difusos límites, por la variedad de estilos y formas en que se produjo, que hemos dado en llamar *Relaciones festivas*[1]. Lope de Vega, al comienzo de su *Relación de las fiestas que la insigne villa de Madrid hizo en la canonización de su bienaventurado hijo y patrón San Isidro,* recomienda una prevención para leer estas obras:

> No se deben pues leer tales relaciones con más ánimo que la diferencia humilde que se les permite, como un cuerpo simple a quien falta el alma de las sentencias y del ejemplo[2].

«Cuerpo sin alma» las denomina Lope porque, una vez destruidos los aparatos de arte efímero que suelen describir con minuciosidad, el lector intemporal ha de realizar un considerable ejercicio de imaginación para lograr comprender cabalmente la dimensión del acontecimiento narrado.

Al escribir estas obras, Sor Juana está actuando como una profesional que cumple con un encargo. Tomás Antonio de la Cerda,

[*] Este artículo es un resumen del curso de verano que impartí en la Universidad Menéndez Pelayo (Barcelona): *Sor Juana Inés de la Cruz. Homenaje* (8-10 julio 1996). Por no editarse las actas, como inicialmente se anunció, ha permanecido inédito hasta ahora.

[1] El género de las *Relaciones de sucesos* ha suscitado mucho interés en los últimos años. Para un estado de la cuestión y una extensa bibliografía, puede consultarse la página de Internet: <http://rosalia.dc.fi.udc.es/BORESU>. Para el tema que nos ocupa, ver trabajos de Ledda, Andrés Renales y López Poza, 1999b, citados en la bibliografía de este trabajo.

[2] Ver Rosell, 1856, p. 150.

vigésimo octavo virrey de México (más tarde fundador de la ciudad de Santa Fe, Nuevo México), conde de Paredes y Marqués de La Laguna, fue nombrado virrey el 8 de mayo de 1680. Llegó a la ciudad de México el 7 de noviembre del mismo año. La entrada solemne habría de ser el 30 de noviembre. Para esa fiesta de la *entrada* de los virreyes, la ciudad acordó erigir dos enormes arcos triunfales de madera, con estuco, cartón piedra y otros materiales perecederos para hacer esculturas de bulto y columnas (que, una vez pintadas, semejarían ser de mármol y bronce). Los motivos principales de los arcos los constituían grandes lienzos pintados, acompañados por motes o lemas y poemas explicativos (epigramas) en grandes cartelones (como solía ser costumbre en la ciudad de México, al parecer, desde el 22 de diciembre de 1528, en que se recibió a la primera audiencia que fue a gobernar Nueva España[3]). Uno de los programas iconográficos que había de adornar estos arcos para la entrada del Marqués de La Laguna, como si fueran retablos, lo realizaría Carlos Sigüenza y Góngora (el que se erigiría en Santo Domingo, donde estaba el Santo Oficio) y lo costearía la ciudad de México (el municipio); el otro, que sería pagado por el cabildo eclesiástico, se levantaría en la puerta occidental de la catedral, que daba a la plaza del Marqués y le fue encomendado a Sor Juana.

Hemos creído oportuno estructurar este trabajo en dos grandes bloques que permitan una comprensión global de las circunstancias en que fue creada la obra que nos ocupa. Primero presentaremos el contexto en que se produjo (la tradición de la ceremonia de la entrada, su evolución y el papel de los humanistas como creadores de programas iconográficos) y luego nos centraremos en el texto, que intentaremos aclarar y analizar, así como las fuentes en que se pudo inspirar Sor Juana.

El contexto

Como es bien sabido, las entradas y las exequias reales eran de las fiestas más espectaculares del Siglo de Oro. Las ciudades y una variedad de organismos civiles y religiosos utilizaban estas fiestas como propaganda y como demostración de fidelidad a sus soberanos; no se escatimaban esfuerzos económicos o humanos en la difícil tarea de erigir aparatos conmemorativos que requerían del concurso de entendidos en letras humanas, artistas, artesanos e incluso ingenieros.

[3] Lo dice Sigüenza y Góngora en su *Teatro de virtudes políticas:* «con magnificencia indecible ha erigido semejantes arcos o portadas triunfales desde el 22 de diciembre de 1528, día en que se recibió a la primera Audiencia que vino a gobernar estas tierras, hasta los tiempos presentes». Ver al respecto también Morales Folguera, 1993.

Por lo general, en las entradas solemnes, el rey o los príncipes hacían una entrada pública a caballo en la ciudad, precedidos y seguidos por un cortejo, con estandartes, divisas, empresas, músicos tocando tambores, chirimías y otros instrumentos, en un riguroso orden protocolario por el cual cada uno ocupaba su lugar (los representantes de la corporación municipal, del cabildo, etc.) siguiendo un ritual político que disponía el itinerario. Las ceremonias variaban según la ocasión: entrega de llaves de la ciudad, juramento real de preservar los privilegios ciudadanos y eclesiásticos, entrega de obsequios, etc., y el personaje homenajeado encontraba a lo largo del recorrido una o varias decoraciones arquitectónicas elevadas para el acontecimiento y que, una vez terminadas las fiestas, eran retiradas. Es lo que denominamos arte efímero, que a menudo utilizaba para sus adornos jeroglíficos y alegorías en relieve o en pintura relativos a la persona homenajeada. Al llegar a uno de estos arcos, el cortejo se detenía y se declamaba una loa al homenajeado adecuada a las circunstancias, que explicaba el sentido de los conceptos y símbolos empleados en la decoración del arco. Las casas de las calles por donde discurría el cortejo estaban adornadas con ricos paños que colgaban de los balcones, flores, ramajes, etc. Una vez hecho el recorrido ritual, solía acudirse a la catedral (a cuya puerta era costumbre colocar uno de los arcos triunfales) a escuchar un *Te Deum* cantado.

Este tipo de ceremonias, inspiradas en un principio en el *triumphus* romano (agasajo que recibía un general victorioso para el que se levantaban arcos triunfales por los que desfilaban las tropas vencedoras y los cautivos a quienes habían sometido) sufrieron transformaciones en el Renacimiento: la ceremonia militar se convirtió en una cívica, donde el pueblo salía a aclamar a su soberano o su representante, que desfilaba con su cortejo, rodeado de gran pompa y acompañamiento. El acto ahora consistía en algo más parecido a una ceremonia religiosa mezclada de procesión popular, aunque el fin era parecido al antiguo: la propaganda política.

En España, estos actos festivos de entradas aliadas al triunfo se desarrollaron como una importación borgoñona desde que la casa de Austria inició su dinastía con Carlos V. Fue sobre todo durante el reinado de Felipe III cuando se incrementó el número de las fiestas y todo el siglo XVII y gran parte del XVIII se caracterizó por una gran riqueza en las celebraciones civiles o religiosas[4].

[4] De las escasas muestras pictóricas en que se aprecie el ambiente global de una fiesta pública de entrada real, destaca la serie de 8 cuadros de Domingo Martínez que se conservan en el Museo de Sevilla y nos muestran la *Máscara del Mundo Abreviado* que organizó y financió la Fábrica de Tabacos de esa ciudad para celebrar la entrada del rey Fernando VI y su esposa Bárbara de Braganza en 1747. Se dedicó a los cuatro elementos (Aire, Tierra, Fuego y Agua) con un

En el rito político de la entrada se advierte (al igual que en el de las exequias fúnebres) una evolución. Mientras que al principio los lienzos y figuras representaban los hechos sobresalientes de la vida del homenajeado o de sus antepasados, en el último cuarto del siglo XVI se fueron incorporando cada vez más composiciones emblemáticas y jeroglíficas en los catafalcos, los arcos triunfales, los altares o las pegmas[5].

La ciudad de México, la más importante de Hispanoamérica en la época de los Austrias, llamada por sus gobernantes la «Imperial ciudad», rivalizaba en lujos y boatos festivos con las principales ciudades de España, y una de las ceremonias cívicas que logró mayor raigambre fue la de las entradas de los virreyes, que se celebraron hasta bien entrado el siglo XIX.

La combinación de palabra y pintura se da profusamente en las manifestaciones artísticas de las que estamos tratando, especialmente desde que se aprovecha la cultura simbólica que proporciona la emblemática[6]. La confluencia de literatura y arte en espectáculos multicomunicativos resultaba altamente eficaz desde una perspectiva política o religiosa por su potencial suasorio y por la variedad de códigos sígnicos que podían interpretarse desde distintos niveles culturales.

---

programa que pretendía probar que la monarquía era la institución de la que dependía la armonía del universo. Ver el trabajo de Francisco Pizarro y Sofía Viña citado en bibliografía. Ver también la edición de la obra de Calvete de Estrella que inspiró la mayor parte de los programas festivos de la Península Ibérica a partir de su primera edición, en 1549.

[5] *Pegma*, según Juan de Horozco, en sus *Emblemas morales*, libro I, cap. I: «es otro nombre que se ha dado a las Emblemas, por la semejanza que tienen con aquellas, las cuales eran una representación que se hacía con figuras mudas en una fábrica cuadrada de madera; mostrándose primero un suelo que a las orillas tenía estas figuras, y de en medio deste suelo se levantaba otro cuadro menor con otras figuras diferentes; y luego el tercero, y cuarto, hasta disminuir en manera de torre: y esto es lo que Marcial dijo, que las altas *Pegmas* se levantaban en medio de la calle: hallase la figura destas en el reverso de algunas medallas antiguas, en memoria de las lisonjas que allí se decían a los Príncipes».

[6] Considero innecesario demorarme en este punto, pues hay mucha bibliografía al respecto. Remito para ello a la página de Internet: <http://rosalia.dc.fi.udc.es/emblematica>. Aun así, y considerando la utilidad para algunos alumnos en formación que lean este trabajo, aclaro que un emblema es una composición de palabra e imagen en que generalmente intervienen tres elementos: *inscriptio, pictura* y *subscriptio. Inscriptio,* mote o lema es una sentencia, casi siempre en latín, que en pocas palabras resume el sentido de toda la composición sin hacer referencia a ella. *Pictura* o cuerpo del emblema es la imagen simbólica o motivo figurado que intenta transmitir el concepto junto con la *inscriptio.* En ocasiones, bastaba con estos dos elementos, lo que solía ocurrir con las empresas ostentadas por los caballeros en las festividades, pero en la mayor parte de los casos, y en especial si se trataba de libros de emblemas, era precisa la *subscriptio* (epigrama y declaración), que consistía en una explicación y aclaración del sentido de toda la composición; en verso, en un epigrama, en los casos de emblemas y en prosa en los libros de empresas.

A pesar de que se suele asociar la presencia de imágenes emblemáticas en la fiesta pública más con el siglo XVII que con el XVI, cada vez se está haciendo más patente que fue precisamente mediante su inclusión en los festejos públicos como se introdujo a los españoles en el hábito de asociar imagen con palabra explicativa, antes de que en España se editasen libros de emblemas, como hemos probado en otras ocasiones[7]. Al contrario que en otros países europeos, que gozaron de la influencia de este tipo de obras muy poco después de que se publicara la que inició el género (el *Emblematum libellus* de Andrea Alciato, de 1531) los problemas por los que pasaba la imprenta española en la segunda mitad del siglo XVI retrasaron la publicación de libros de emblemas en España hasta 1589, en que salieron de la prensa segoviana los *Emblemas morales* de Juan de Horozco[8]. Con todo, en España, se conoció pronto la obra de Alciato y los *Hieroglyphica* de Horapolo y en la segunda mitad del siglo XVI se advierte con frecuencia la influencia de los emblemas y sus variedades de jeroglíficos, empresas y divisas en la fiesta pública, aunque a veces no se aluda a ellos. Las *Relaciones festivas*, con sus minuciosas descripciones, contribuyeron a divulgar programas iconográficos, asociaciones simbólicas y procedimientos que eran imitados en distintas ciudades de España e Hispanoamérica.

Los humanistas como creadores de programas iconográficos

El diseño de los programas iconográficos para los arcos y aparatos festivos de arte efímero, que requerían de erudición considerable, solía encargarse a prestigiosos humanistas, a menudo profesores de Retórica y, con mucha frecuencia, a jesuitas. Según el estudio de Adelaida Allo Manero dedicado a las exequias reales de los Austrias, se demuestra que la labor del mentor del programa era muy estimada:

> la valoración económica concedida al trabajo intelectual de estos «mentores» quedó dentro de un nivel económico similar al presentado por la preparación del sermón fúnebre y ligeramente superior al fijado para valorar el ejercicio de diseño de las trazas arquitectónicas[9].

Las diversas representaciones iconográficas que configuraban los aparatos fúnebres o los de entradas, o cualquier otra ceremonia, participaban de los tres elementos básicos que establecía la Retórica clásica de Cicerón y Quintiliano: enseñar (*docere*), delei-

[7] Ver trabajos de López Poza, 1996 y 1997a, y Cordero de Ciria, 1998.

[8] Unos años antes, en 1581, se habían impreso en español, pero en Praga, las *Empresas morales* de Juan de Borja.

[9] Allo, 1994.

tar (*delectare*) y convencer (*movere*) y requerían de los pasos retóricos obligados: *inventio, dispositio, elocutio, actio.* Para pergeñar el programa se valían sus autores de las reglas, códigos y sistemas utilizados para configurar el discurso retórico. Si se analizan algunos de los programas se verá que el proceso de elaboración se asemeja mucho al de los sermones, que se componían de acuerdo con las rígidas normas de la elocuencia sagrada.

La metáfora en forma de agudeza y el juego de la analogía puede decirse que son las figuras esenciales de todo programa festivo barroco. Si tenemos en cuenta la bien sabida definición de concepto en *Agudeza y arte de ingenio,* de Baltasar Gracián, se trata de un acto del entendimiento que exprime la correspondencia que se halla entre los objetos. El escritor, pues, nos niega la visión directa del objeto y nos fuerza a contemplar su imagen en otra u otras cosas; la visión directa es sustituida por una visión refleja. La capacidad de un autor para crear relaciones y establecer correspondencias, es decir, para crear conceptos, es lo que le dotaba de la cualidad de agudo, lo que en una época en que se estimaba mucho ese procedimiento, le proporcionaba admiración.

Pues bien, en todos los programas festivos se elabora un hilo conductor que parte de una idea unitaria. El autor del programa debe aplicar su erudición y su técnica retórica para mostrar la capacidad que tiene de establecer relaciones y correspondencias, es decir, para ostentar su agudeza.

Sor Juana, humanista

A la altura de siglo en que Sor Juana Inés de la Cruz produce su obra, por humanista se entendía un tipo de intelectual que practicaba las letras humanas (es decir, que no es teólogo) y que era un tanto diferente de los humanistas primigenios de tres siglos antes. Si tenemos en cuenta el perfil que traza en 1600 el yerno del Brocense, Baltasar de Céspedes, en su *Discurso de las letras humanas,* Sor Juana, a pesar de su formación fundamentalmente autodidacta, cumple ampliamente con las condiciones exigidas para ser considerada una humanista[10]. Por ello no es extraño que se demande de ella el diseño del programa que ha de adornar el arco de la catedral. Lo que no era nada común es que una mujer fuera llamada a desempeñar una acción de semejante trascendencia socio-cultural y política. Sin duda, el virrey saliente, Fray Payo de Rivera —que había ejercido el cargo durante siete años y que era arzobispo de México— fue quien apuntó a Sor Juana, a quien protegió siempre, como idónea para llevar a cabo la labor. El otro arco se encomendaba a un ex-jesuita, Sigüenza y Góngora, catedrático de Matemáticas y Astrología en la Universidad.

[10] López Poza, 1997b.

La tradición de las entradas en Nueva España

Desde el momento en que los virreyes desembarcaban en Veracruz, procedentes de Cádiz, tras un viaje de unos noventa días, tenían que seguir un ritual político que comprendía la entrega simbólica de las llaves de Veracruz, un *Te Deum* y una visita al castillo de San Juan de Ulúa para revisar las fortificaciones. Seguía una entrada apoteósica del virrey a caballo en la ciudad de Tlaxcala, precedido por indios nobles y seguido de indios que tocaban chirimías, tambores y otros instrumentos, hasta llegar al final de la calle Real, donde se habría elevado un monumento efímero con jeroglíficos relativos a la persona del virrey. Se le declamaba una loa adecuada a las circunstancias y luego se acudía a la parroquia donde se entonaba un *Te Deum*. El virrey se alojaba en casas nobles durante tres días y luego pasaba a Puebla, en donde se le dedicaban actos similares, con mayor solemnidad, durante ocho días.

Ni el recorrido ni la liturgia o protocolo político eran casuales. Cada uno de estos pasos estaba respaldado por una razón histórica que ahora no viene al caso[11]. La entrada oficial solemne del virrey en la ciudad de México se realizaba bajo palio (altísimo privilegio) como si fuera el rey. La ceremonia de entrega de llaves se realizaba en la plaza de Santo Domingo. En el caso que nos ocupa, allí le sería explicado a don Tomás Antonio de la Cerda el arco que diseñó Carlos Sigüenza y Góngora, y se le leería su loa correspondiente. Después, la comitiva se dirigiría a la catedral, para entonar un *Te Deum*, y antes de entrar, se vería el arco diseñado por Sor Juana, ante el que se pararía el cortejo para escuchar su explicación en verso. Ya en el interior de la catedral, el virrey juraría ante el arzobispo y el cabildo defender la fe católica, su Iglesia y sus privilegios. Aún quedaba un rito por cumplir. Ya en su palacio, el virrey juraría su cargo y su lealtad al rey.

Los programas iconográficos que decoraban los arcos de las entradas solemnes de virreyes en la ciudad de México habían utilizado tradicionalmente figuras de la mitología: algún héroe, varón heroico o semidiós había servido para parangonar con él las virtudes del virrey. El haber tenido que realizar un largo y azaroso viaje hasta Nueva España desde la península u otros lugares del Imperio hizo que las figuras de Eneas y Ulises se consideraran en muchas ocasiones las idóneas para las decoraciones. Perseo, Atlante y Hércules también habían sido elegidos como paradigmas de héroes virtuosos. En menos ocasiones era un dios el elegido, y en este caso, Mercurio o Júpiter parecieron los idóneos[12]. Las decoraciones iconográficas se convertían así en una panoplia de la

[11] Remito a la obra de Octavio Paz, 1982.
[12] Ver Morales Folguera, 1993.

cultura y la erudición humanística heredada: la literatura, la historia (sagrada o profana), la fábula, emblemas, jeroglíficos, sentencias de clásicos, adagios y sentencias, todo era útil para su empleo en la fiesta barroca, y los repertorios de vicios y virtudes, de hechos y dichos, de *exempla*, de jeroglíficos, de alegorías o los tratados de mitología se habían hecho imprescindibles en la biblioteca de un profesional de las letras humanas.

Por poner sólo unos pocos ejemplos, en la entrada del marqués de Villena (1640) se tomó a Mercurio como motivo iconográfico para mostrar que el virrey traía a Nueva España prosperidad y paz. El rey Felipe IV, con atributos de Apolo, le entregaba el caduceo, y Venus, con sus palomas, auguraba la concordia y la paz. Al virrey Conde de Baños (1660) se le identificó con Júpiter. El marqués de Manzera (1664) fue equiparado con Eneas, y al virrey duque de Veragua (1673) se le parangonó con Perseo, rey de la Argólida, fundador de Micenas. El arco dedicado a este virrey, igual que el que realizaría Sor Juana, explicaba el programa en 8 cuadros y 6 jeroglíficos.

El texto del Neptuno alegórico

La extravagancia que la práctica de la agudeza suma y la ostentación de erudición había desarrollado en los diseños de los programas iconográficos que adornaban los arcos hacía necesarias al menos dos tipos de explicaciones.

Por un lado, las del profesional de las letras que discurría y concebía el programa, destinadas a los artistas y artesanos que iban a llevarlo a cabo (raras veces hemos rescatado este tipo de textos explicativos). En ocasiones, el mismo creador redactaba, una vez realizado el aparato, una relación en que explicaba minuciosamente los significados del programa elegido (este es el caso de la «Razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula» de Sor Juana), no destinada precisamente a artesanos, sino a una élite cultural capaz de entender las sutilezas de su diseño y su erudición libresca. Pero no siempre era el autor el encargado de confeccionar la relación. A menudo, las entidades promotoras de la fiesta encomendaban la relación festiva a profesionales (escribanos, cronistas oficiales) o a algún ingenio cultivado que no había tenido mucho que ver con la traza del programa. Éstos, levantaban fiel acta de lo presenciado en la fiesta, pero sin entender del todo, en ocasiones, lo que relataban. Otras veces, es la iniciativa de un espontáneo la que nos ha dejado testimonio de un acontecimiento festivo y sus programas[13].

De otra parte, bien el propio profesional humanista al que se le encarga el programa o un poeta solían realizar la loa, más cuerpo

[13] Para las modalidades del discurso, ver el trabajo de Ledda, 1996a.

sin alma si se quiere que lo que decía Lope de las relaciones, pues, una vez pasada la fiesta, esta poesía circunstancial, cuyo sentido descansa principalmente en elementos deícticos que precisan del significante al que están dando un significado, pierde su referente en el mismo instante en que el aparato efímero se destruye y se dispersan los lienzos, tarjas y poemas adheridos en grandes cartelones.

En los textos de Sor Juana Inés (la explicación y la loa) tenemos el privilegio de que están realizados por la misma escritora que idea el programa, y si bien es cierto que hemos perdido el cuerpo material del arco triunfal, estas reliquias nos ayudan a seguir los intrincados caminos de la analogía que llevaron a su autora a pergeñar tamaña invención cargada de erudición.

El título mismo es interesante, como casi todos los del siglo XVII: *Neptuno alegórico, océano de colores, simulacro político que erigió la muy esclarecida, sacra y augusta Iglesia metropolitana de México, en las lucidas alegóricas ideas de un arco triunfal que consagró obsequiosa y dedicó amante a la feliz entrada del excelentísimo señor don Tomás Antonio Lorenzo Manuel de la Cerda, Manrique de Lara, Enríquez, Afán de Ribera, Portocarrero y Cárdenas, Conde de Paredes, Marqués de la Laguna, de la Orden y Caballería de Alcántara, Comendador de La Moraleja, del Consejo y Cámara de Indias y Junta de Guerra, Virrey, Gobernador y Capitán General de esta Nueva España y Presidente de la Real Audiencia que en ella reside.*

La serie ternaria con que denomina su obra es bien elocuente: es un simulacro político en que por medio de la pintura va a representar alegóricamente el paralelismo que existe entre el dios Neptuno y el virrey entrante; «océano de colores», porque, como un océano, este arco-retablo va a alojar al Neptuno-virrey.

La estructura del *Neptuno alegórico* (*dispositio* oratoria) está formada por

1. una dedicatoria en que Sor Juana ofrece la obra, en nombre de la Iglesia metropolitana de México, al marqués de La Laguna,
2. la razón de la fábrica alegórica y aplicación de la fábula,
3. la descripción pormenorizada de las inscripciones y los lienzos y
4. la explicación en verso del arco.

Toda la exposición estará empedrada de múltiples citas eruditas que apuntalan su discurso por un lado, pero que dificultan seguir el hilo conductor por otro. Sor Juana no hace sino lo que se espera de un intelectual de la época, aunque tal vez se excede por su condición de monja y de mujer, que la harían sentirse obligada a demostrar más que otros su condición de erudita.

En la dedicatoria, justifica Sor Juana la razón por la que ha elegido la forma de la alegoría mitológica para adornar su arco: era costumbre de la antigüedad (sobre todo de los egipcios) adorar a sus deidades bajo diferentes jeroglíficos. Lo hacían porque carecían de forma sensible y era imposible mostrarlos a los ojos de los hombres. Fue por ello necesario buscar jeroglíficos que por similitud representasen esos conceptos abstractos. La razón de este proceder era doble, según Sor Juana Inés; de un lado, mover a los hombres al culto divino de forma atractiva, de otro, no difundir sus misterios al vulgo. Es esa la misma razón por la que en el momento en que ella escribe no se permite acceder en lengua vulgar a las divinas letras, para que no se pierda su veneración por el exceso de trato.

Las proezas y hazañas del virrey son tales que ni pueden expresarse por medio de la pluma, ni pueden comprenderse por un entendimiento común; por ello, al igual que los actos divinos, se hace preciso para expresarlas «buscar ideas y jeroglíficos que simbólicamente representen» tanto las virtudes del virrey como las de la clara estirpe de que proviene.

A propósito de lo dicho, se permite una ostentación de erudición contrastando autoridades en torno a una controversia que ocupó a los ingenios del Siglo de Oro y que llegó a convertirse en un tópico: la llamada polémica *de nobilitate* que enfrentaba a quienes defendían que la fama se adquiere por la estirpe y los que creían que la única valiosa es la obtenida por las propias obras y no por la sangre. Ella defiende que la fama que importa es la adquirida por uno mismo, pero que, en el caso del virrey, concurren ambas formas: la que él adquirió de sus antepasados ilustres y la que él mismo ha aportado a la estirpe con su esfuerzo.

La Razón de la fábrica alegórica, comienza con una *captatio benebolentiae,* pues la monja declara que los programas iconográficos que han decorado los arcos de las entradas solemnes de los virreyes de México anteriores fueron encomendados a los mejores intelectuales y escritores y manifiesta su sorpresa de haber sido ella elegida por el cabildo para «tan alto asunto». Conjetura que la razón de elegirla a ella debió de ser que la Iglesia pensaría que la blandura inculta de una mujer serviría mejor para solicitar el perdón del virrey que la «elocuencia de tantas y tan doctas plumas», al igual que en el episodio bíblico en que Joab utiliza a una mujer tecuita para inducir a David a perdonar a su hijo Absalón, desterrado tras dar muerte a Amnon por forzar a su hermana Tamar. Las palabras alegóricas de la mujer llegan al corazón de David; de igual modo, Sor Juana será el instrumento que el cabildo utilizará para implorar el perdón del virrey, en el caso de que el agasajo no le parezca adecuado. Si hubo otras razones para encomendarle a ella el trabajo, declara que su curiosidad no debe indagarlas.

Para la *inventio* de su programa, dispuesta a cumplir con la encomienda que le han hecho, sigue el «método tan aprobado de elegir idea en que delinear las proezas del héroe que se celebra». Tiene que hallar una analogía entre las hazañas de alguno de «los héroes que celebra la Antigüedad» y las virtudes del virrey. Declara, sin embargo, que tras mucho buscar, no halló entre los héroes históricos ninguno que pudiera ser parangón del virrey y por ello se ve forzada a acudir a la fábula mitológica («dar ensanchas en lo fabuloso»). Sor Juana sabe, sin embargo, que, aunque esté aprobado el método alegórico por el uso y a ello había ayudado en gran medida el desarrollo de la cultura emblemática, la Contrarreforma prefería los personajes históricos a los mitológicos cuando se iban a utilizar como paradigmas de virtud. Consciente de ello, Sor Juana se siente en la obligación de justificarse y atenuar su opción (elegida sobre todo porque le permite demostrar una erudición a la que ella es más afecta) indicando que las fábulas tienen en su mayoría su origen en hechos históricos y verdaderos. Se refiere a las distintas tradiciones que, durante la Edad Media, se habían seguido en el tratamiento de la fábula: la eumerística (que consideraba la fábula como una derivación de la historia real), la astrológica (los dioses personificados como fuerzas naturales) y la apologética (que veía en las historias paganas apólogos llenos de buenas enseñanzas). Esta tradición apologética tendría una gran influencia en lo que sería más tarde la emblemática, por el método que los que la siguen emplean para explicar la «escondida moralidad» que encierran los mitos. El método consistía en abordar las fábulas desde cuatro posibles puntos de vista: histórico, moral, alegórico y anagógico. Según el modo alegórico, era preciso realizar una exégesis de los textos que permitiera extraer del sentido frívolo de la fábula un sentido profundo, edificante. Los neoplatónicos heredaron este método y lo aplicaban a todas las tradiciones religiosas, incluidos los cultos extranjeros; el universo entero fue considerado como un gran mito que ocultaba un sentido espiritual.

Sor Juana halla en la fábula de Neptuno el simulacro perfecto del virrey al encontrar correspondencia entre las hazañas de ambos. Se inserta en la tradición de las entradas mexicanas de virreyes, pero va lejos, al identificar al virrey con un dios de los principales. Sigüenza y Góngora, había elegido como programa uno muy original y audaz: representó a personajes mexicanos antiguos (como dechados de virtudes) que servían de aviso al virrey sobre lo difícil que sería emularlos.

Para establecer un vínculo entre Neptuno y el marqués de La Laguna, Sor Juana se extiende en relatar la genealogía y acontecimientos más relevantes conocidos de Neptuno para luego establecer un paralelismo analógico con las virtudes del marqués.

En efecto, si Neptuno fue un heroico príncipe, cuyo imperio lo constituyeron las aguas, islas y estrechos, el virrey ostenta el título de marqués de La Laguna y es general del mar Océano, con todos los ejércitos y costas de Andalucía. Si Neptuno era hijo de Saturno, el más poderoso de los Dioses, padre de todos ellos, Don Antonio de la Cerda desciende de la estirpe de la que derivaron tantos reyes de España (deidades de la tierra), pues Juan I de Castilla descendía de la única heredera legítima de Fernando de la Cerda, hijo de Alfonso X y de la reina doña Violante. Si Neptuno era hermano de Júpiter, rey del cielo, el marqués lo era del duque de Medinaceli (etimológicamente «ciudad del cielo»). El duque, en ese momento, era el valido de Carlos II, y Sor Juana aprovecha el virtuosismo etimológico de Iove o Júpiter (ayuda) porque el valido ayuda al rey.

En una de las cuestiones en que más se enreda el hilo de este laberinto de analogías y erudición libresca es en un atributo que Sor Juana desea resaltar y que es evidente que la ha ocupado durante largo tiempo antes de idear este arco y ahora lo exhibe. Se trata de la cualidad de la sabiduría. Neptuno era hijo de la diosa Opis o Cibeles, que otros llaman Isis, arquetipo de la sabiduría egipcia: inventó las letras de los egipcios, halló el trigo como sustento de los hombres, que antes sólo comían bellotas e inventó el lino. Fue adorada en Egipto en forma de vaca, que era el símbolo de la sabiduría. Deduce nuestra autora que, si la sabiduría es igual a la vaca, el hombre sabio es igual al toro. A Neptuno le sacrificaban toros, que además de indicar sabiduría es símbolo del trabajo. Así que, siendo Neptuno tan sabio, no podía tener otra madre sino Isis, ni ésta otro hijo que él. En esta larguísima argumentación acude a la etimología de la palabra Isis, que en hebreo sería la duplicación de IS = varón; es decir, dos veces varón.

Con estos procelosos argumentos desea demostrar Sor Juana que Neptuno, tanto por herencia como por propia ciencia, fue sabio, virtud principal en un príncipe; fue también en extremo valeroso y magnánimo. El marqués de La Laguna, de igual modo, puede considerarse hijo de la sabiduría, pues tiene como antepasado al rey Alfonso X el Sabio. El escudo de la casa de Fox, de Francia, de cuya estirpe desciende por vía paterna el Marqués, tiene como divisa o empresa dos vacas (con lo que queda justificada la alusión a Isis).

Neptuno, además, es dios de los consejos. El consejo requiere secreto. Por ello honraban a Neptuno con el silencioso recato con que veneraban a Harpócrates, dios del silencio[14]. Sor Juana tenía fascinación por este dios, a quien también cita en *Primero sueño.*

[14] «De Harpócrato, Dios del silencio» trata el capítulo 13 de la magna obra mitográfica de Baltasar de Vitoria, *Theatro de los dioses.*

Confiesa Sor Juana que no ha hallado en los tratados mitográficos que ha consultado ninguna razón por la que se adorara a Neptuno como dios del silencio, pero se aventura a creer que es porque es dios de las aguas, cuyos hijos, los peces, son los únicos seres vivos mudos de la creación. Todo este largo razonamiento se trae por los pelos para parangonar con el hecho de que el virrey es comendador del Consejo y Cámara de Indias.

Neptuno fue el primero que domó el caballo, según una de las fuentes principales de Sor Juana, Vincenzo Cartari. Por eso le llamaban *ecuestre,* y en los juegos circenses, la bandera de los que iban a caballo se distinguía, frente a los de infantería, que era púrpura, por su color cerúleo (propio del mar). La correlación con don Antonio de la Cerda de esta peculiaridad de Neptuno es que la palabra *marqués* significa en céltico «el que va a caballo» como capitán. En francés, *marcher* es 'ir a caballo'. Al igual que Neptuno, el marqués era perfecto señor de la caballería.

Neptuno inventó el arte de la navegación. Recibió varios nombres, entre ellos *comes* = 'conde', que sirve a Sor Juana para establecer paralelismo con que don Antonio de la Cerda es Conde de Paredes; otro nombre que recibía Neptuno fue *conso* (*consilio*) y el virrey era Consejero de la Junta de Guerra.

Incluso hay conexión entre Neptuno y las significaciones marítimas de los apellidos del virrey: *Porto-Carrero* y *Ribera,* y también se halla curiosidad en uno de sus cuatro nombres, Tomás, que significa «*Didimus vel Gemelus*», lo que indica la gran unión que tenía el marqués con su hermano, como si fueran gemelos.

A Neptuno le dedicaban los edificios, muros y cimientos, por haber edificado los muros de Troya, lo que también ayuda a vincularlo con el título de Conde de Paredes.

En lugar de cetro, Neptuno ostenta un tridente, que según Cartari simboliza los tres senos del Mediterráneo o las tres diferencias del agua: dulce, amarga, salada. El virrey, en su bastón, representa las tres potestades inherentes al cargo: civil (como Gobernador), criminal (como Presidente de la Real Audiencia) y marcial (como Capitán General).

El trasunto del héroe ya ha sido trazado, pues, según lo que el Conde Emanuel Tesauro, en *Il cannocchiale aristotelico* califica de argumento metafórico, el más ingenioso, peregrino, agudo y admirable parto de nuestro entendimiento, según él. Al ofrecer la «Difinición, y esencia de todos los otros símbolos en hecho», Tesauro da una larga lista entre la que están los que él denomina, las figuras ingeniosas (alegorías). Éstas son metáforas *de hipothiposi,*

> que representan a la vista algún sujeto invisible y abstracto por medio de cuerpos humanos. Con ellas se adornan bien las casas o los aparatos de arte efímero, con ingeniosas alusiones, unas graves, y otras ridículas,

> en las cuales inventivas se debe buscar la popularidad, esto es, que sean inteligibles a los ingenios medianos, después de alguna reflexión, sin ayuda de intérprete, ayudándolas con motes agudos, que sirven de luz y de viveza[15].

A esto se dispone, pues, Sor Juana, tras establecer la correspondencia que existe entre Neptuno y el virrey. Elegirá ahora escenas alusivas a las virtudes de Neptuno, que deben representarse en los lienzos del arco acompañadas de un mote en latín y un epigrama que ayude al espectador, como en los libros de emblemas, a descifrar cuáles son las virtudes y hazañas que adornan al marqués de La Laguna y qué mensaje desea transmitirle el pueblo mexicano en su toma de posesión del cargo de virrey.

El arco («hermosa máquina», como lo llama Sor Juana) que había de servir de vehículo para comunicar estas alabanzas se erigió de treinta varas de alto por dieciséis de ancho; es decir, unos 25 metros por 13,30. Lo formaban tres cuerpos repartidos por su longitud en tres calles. Sólo quedaba libre la portada en el centro. Hemos tenido el atrevimiento de intentar reproducir el arco, *grosso modo*, según las explicaciones de Sor Juana, teniendo como modelos otros de la época reproducidos en grabados[16].

Las empresas y virtudes del dios Neptuno (alegoría aquí del marqués de La Laguna) se representaron pintadas en ocho tableros, a los que acompañaban motes y epigramas, es decir, que constituían verdaderos emblemas. Sor Juana comenta que las inscripciones se llevaban la atención de los entendidos, así como todo lo que entraba por los ojos llamaba la atención de los vulgares. El retrato central de los marqueses suscitaba, según Sor Juana, el respeto y amor de todos.

En un minucioso ejercicio de *ékfrasis*, Sor Juana describe los argumentos de los tableros y traslada las inscripciones que los acompañan. En el tarjón que coronaba la portada, entre ella y el tablero principal, donde se pintó el retrato de los marqueses como Neptuno y Anfitrite, ponía en latín el nombre, cargo y virtudes del virrey y la ofrenda de la Catedral de México. La imagen que representa a Neptuno y otros dioses se ha inspirado en la mitografía de Vincenzo Cartari que a su vez sigue a Pausanias. Los dioses van en un carro triunfal tirado por dos caballos marinos y el niño Palemón se divisa montado en un delfín. Así representa Cartari a Poseidón en la edición de Venecia de 1571 (ver bibliografía) —algo

[15] Emanuel Tesauro, en la parte que dedica a «Agudezas de los símbolos. Pasaje de la Agudeza verbal», en su *Cannocchiale Aristotelico*.

[16] Ver la Figura 1 en el «Apéndice» al final del artículo. Agradezco la colaboración de Luis Lupiáñez, que ha ejecutado el diseño según mis indicaciones. Sabat de Rivers, 1983a, presenta un boceto con la «interpretación provisional» del arco, aunque pone tres vanos en el cuerpo inferior en lugar de uno, como dice Sor Juana, y se intuyen en el esquema cuatro cuerpos, en lugar de tres.

diferente de otras ediciones, donde los caballos son cuatro y no aparece Palemón[17]—. Tritón, de biforme figura, con una trompa, precedía al carro; también aparecían las nereidas.

Las esquinas del tablero pintado estaban adornadas por los cuatro vientos principales (este era un motivo muy repetido en los arcos de entradas triunfales); de arriba a abajo y de izquierda a derecha: Aquilón o Bóreas, Euro, Céfiro y Noto o Austro. El tridente llevaba el mote: *Munere triplex* (triplicado de potencia), aludiendo a las tres potestades del bastón de virrey (civil, militar y penal). Bajo el tablero, en un tarjón sustentado por dos figuras, el epigrama en forma de soneto que explica la vinculación entre la imagen de Neptuno y don Antonio de la Cerda, así como entre su tridente y el bastón de virrey.

En el segundo tablero, a la derecha del principal (2), se representaba una escena inspirada en relatos de mitógrafos como Natale Conti y Vincenzo Cartari. Se ve a la ciudad griega de Inaco anegada por el mar. Por el aire, Juno, sobre un carro tirado por leones[18]. Pedía a Neptuno, que estaba a su lado, ayuda para la ciudad, y éste apartaba con el tridente las aguas, que se retiraban obedientes. La escena pretende ser alegoría del peligro constante de inundación que amenazaba a la ciudad de México, y el amparo que esperaban obtener sus habitantes de un virrey del que esperaban que acometiera una obra hidráulica que canalizara las aguas. El concepto era explicado en un epigrama en forma de octava, al pie del lienzo, y sobre él, el mote *Opportuna interventio* (intervención oportuna).

Al otro lado, en el lienzo de la izquierda (3), se pintó la isla de Delos, que había sido condenada a continuo movimiento, entre las olas del mar. Siguiendo, entre las muchas autoridades que tratan de Delos, la opinión de Luciano y Natale Conti, se representa a Neptuno, en lo alto, que movido a compasión por la infeliz Latona, con su tridente estabilizó la isla que era inestable. Según la fábula mitológica, la hermosa Latona cautivó sin proponérselo a Zeus, lo que desencadenó el despecho de Juno, que la arrojó del Olimpo y ordenó a la serpiente Pitón que la persiguiese. Cuando iba a devorarla, Neptuno, con un golpe de tridente, hizo surgir de entre las aguas a Delos, isla hasta entonces sumergida y flotante, y le dio fijeza y estabilidad, de modo que así Latona pudo dar a luz allí a Apolo y Diana. En la pintura, se la veía a ella, triste, junto a sus pequeños, recién nacidos. La analogía con la situación real se establece en la esperanza que tiene México (casi una isla como Delos, inestable) en el virrey (Neptuno), que vendrá a darle estabilidad. El mote de esta composición emblemática fue *Te clavum*

[17] Ver la Figura 2 en el «Apéndice» al final del artículo.
[18] Ver la Figura 3 en el «Apéndice» al final del artículo.

tenente, non nutabit (mientras tú sujetes el clavo, no vacilará), y bajo el lienzo, un epigrama en forma de octava.

El tablero inferior de la calle del lado derecho, (4), representaba dos ejércitos (griegos y troyanos) combatiendo ardorosamente. Los troyanos iban perdiendo e intentaban retirarse, mientras que los griegos les perseguían. Aquiles y Eneas pelean; flaqueaba Eneas y Neptuno, sobre una nube, lo defiende. La piedad de Neptuno, propia de príncipes, es el concepto que intenta transmitir el emblema, que lleva por lema *Sat est videat, ut provideat* (basta que vea, para que provea) y que se vincula con esta virtud que adorna al nuevo virrey. Ello se expresa en un epigrama expresado esta vez en una décima.

El quinto lienzo representaba a Neptuno, deidad tutelar de las ciencias, como se esforzó en demostrar Sor Juana en la introducción, acogiendo a los doctos centauros, perseguidos por la crueldad de Hércules. Los centauros fueron maestros de las ciencias. El centauro Quirón educó a Aquiles, a Hércules, y a Esculapio le enseñó medicina y ciencias naturales[19]. La analogía se establece en que los centauros representan a los españoles conquistadores de América, que desafiaron a Hércules burlándole al traspasar las columnas que indicaban que no había más mundo al otro lado del estrecho de Gibraltar. Los indígenas consideraron centauros a los españoles porque iban a caballo y creían que animal y hombre formaban un solo cuerpo. Estos centauros (españoles) atravesaron con ayuda de Neptuno el mar. La analogía de Neptuno con el virrey es que éste era gobernador del presidio de Gibraltar y todos los ejércitos y costas de Andalucía. El mote del emblema era *Addit sapientia vires* (la sabiduría añade fuerzas) y por epigrama llevaba una décima.

El sexto lienzo llevaba por tema a Neptuno colocando en el cielo un delfín, embajador de sus bodas, pues con su elocuencia consiguió persuadir a Anfitrite de que admitiera a Neptuno por esposo. Como premio, Neptuno lo colocó entre las estrellas de la constelación de Capricornio. Se reconoce en esta acción de Neptuno la virtud de la prudencia, tan esencial al príncipe, y se establece el paralelismo con la fama de prudente y de liberal de que goza don Antonio de la Cerda y la felicidad que acarreará a México en su gobierno. Como mote, *Dignos ad sydera tolles* (llevas a las estrellas a los dignos), y un epigrama, en esta ocasión en latín, de cinco dísticos.

El séptimo lienzo representa la competencia de Neptuno con Minerva al poner nombre a la ciudad de Atenas[20]. Neptuno, golpeando con su tridente en el suelo, hizo que saliera un caballo,

[19] Ver la Figura 4 en el «Apéndice» al final del artículo.
[20] Ver la Figura 5 en el «Apéndice» al final del artículo.

que anunciaba guerra con sus relinchos; la diosa, mostró una verde oliva, con que anunciaba la paz. Los dioses dieron la victoria a Minerva, pero Neptuno, cortés, gentil y sabio, se lo cedió, con lo que se mostró vencedor en sabiduría; es decir, que en Neptuno fue hazaña el ser vencido. Así, el virrey sólo es gobernado por la razón, de lo que México debe enorgullecerse. El mote fue *Dum vincitur, vincit* (mientras es vencido, vence); el epigrama, en latín, lo componían cinco dísticos.

En el octavo lienzo se representó la catedral de la ciudad de México, inacabada como estaba en esa fecha. Al otro lado, el muro de Troya, que había construido Neptuno, al que se representa rodeado de muchos instrumentos de arquitectura y a Apolo, con una lira, con cuyo son hace que se levanten las piedras obedientes. La analogía se establece en que se espera que el virrey dé un impulso definitivo a las obras de la catedral. El mote dice: *Construit imperans, sed suavitate comite* (construye mandando, pero suavemente). El epigrama lo constituía una octava.

Las cuatro basas y dos intercolumnios de los pedestales se adornaron de seis jeroglíficos que representaban las virtudes del nuevo virrey. En la primera basa de la derecha, se pintó un templo de Neptuno sobre una hoguera cuyas llamas extinguía invisiblemente, aludiendo así a la victoria de la ciudad de Canopo sobre los caldeos, cuyo dios era el fuego, a quien venció el dios Canopo por ser de agua. Daba a entender que los héroes excelentes, como el virrey, no sólo triunfan ellos, sino también sus ministros en la paz y la guerra. El mote era *Sufficit umbra* (basta la sombra) y como epigrama se puso una redondilla.

En la segunda basa de la derecha, apoyándose en que los gigantes, hijos de Neptuno, según Homero, hicieron guerra a los dioses, se establece la analogía: el virrey es padre de pensamientos gigantes que arrebatan el cielo. Se pintó un cielo a quien arrebataban unas manos y el mote: *Aut omnia; aut nihil* (o todo o nada) y de epigrama una quintilla.

En la primera basa de la izquierda, se representó al mar, mayor que toda la tierra, indicando la grandeza del virrey. Se pintó para ello una bola del mundo rodeada de mar y un tridente que, formando diámetro al globo, lo dividía. De mote: *Non capit mundus* (no cabe en el mundo), y de epigrama, una redondilla.

En la segunda basa de mano izquierda se pintó un navío en medio de las olas del mar; Neptuno, en la proa, con los ojos fijos en el Norte, gobierna el navío. Todo ello es jeroglífico del virrey como gobernante de Nueva España. El mote era *Ad utrumque* (A ambos) y el epigrama una quintilla.

En el intercolumnio de la mano derecha, se pintó un mar lleno de ojos simbolizando a doña María Luisa Manrique de Lara y Gonzaga, esposa del virrey, a la que se ve como una de las belda-

des que produjo el mar, como Venus. El mote decía *Alit, et allicit* (Alimenta e incita), y bajo él una redondilla.

El segundo intercolumnio, mostraba como jeroglífico una nave en medio del mar y en el cielo la estrella Venus, que influye serenidad. Simboliza a la virreina, que, al igual que la refulgente estrella, infunde serenidad por su constancia en apoyar al esposo y es garantía de estabilidad en el reino. El mote era: *Ex Hesperia Vesperus* (De Hesperia viene Véspero) y el epigrama se expresaba en una redondilla.

Acabada la explicación detallada de las pinturas, plagada de erudición y justificaciones constantes con apoyos en autoridades, se pasa a la *Explicación del arco,* (que debía ser leída a los virreyes en el acto solemne de la entrada) que se compone de 68 versos formando un romance y ocho bloques de silvas, numerados, que se refieren cada uno a los ocho tableros pintados. Termina con una invitación al virrey para que penetre en la catedral.

El arco, con sus rebuscados códigos sígnicos, transmite, en síntesis, el siguiente mensaje, según podemos deducir:

> el virrey es como el Dios Neptuno, y de él esperan los mexicanos que ejerza sus tres cargos con las virtudes que le adornan, semejantes a las del dios del mar: ser piadoso, sabio, prudente, liberal, cortés, gentil y padre de ideas gigantes, grande y buen gobernante. Los héroes como el virrey no sólo triunfan ellos, sino que llevan al triunfo a sus súbditos. Se espera que su gobierno proporcione a Nueva España estabilidad y firmeza, para lo cual le ayudará su hermosa esposa. Los mexicanos depositamos en este virrey la esperanza de que se realicen dos obras, una civil (que canalice las aguas de la capital), y otra religiosa (que consiga acabar de construir la catedral de Ciudad de México).

A las dos obras a que alude la monja había dedicado su esfuerzo el eficaz virrey Marqués de Mancera (1664-1673), protector de Sor Juana, y aunque les dio gran impulso, aún requerían atención[21].

Las fuentes y la erudición

La ostentación de erudición en el *Neptuno alegórico* llega a parecer asfixiante, con constantes citas de autoridades que hacen difícil seguir el hilo del discurso, pero hemos de tener en cuenta que no lo era en mayor medida que en los escritos de tantos otros de su siglo. La costumbre de procedencia erasmiana de empedrar el discurso con un número importante de citas que apoyaran la argumentación evolucionó sensiblemente, y desde finales del siglo XVI y durante todo el XVII se produjo un abuso frecuente de la

[21] Ver Hanke, 1978.

utilización de lo que Baltasar Gracián llamaba «noticiosa erudición».

Sor Juana, en el cometido de idear el programa para el arco del virrey, se jugaba su prestigio como experta en letras humanas. Había de demostrar que dominaba a la perfección los recursos oratorios y retóricos y el manejo de fuentes clásicas y modernas. Pero, a esas alturas de siglo, era bien extraño acudir siempre a citas de primera mano. Muchas voces de humanistas a la antigua usanza habían denunciado la corrupción del método, que ya había pronosticado Vives siglo y medio antes, en su *De disciplinis*.

Algunos críticos, como Octavio Paz[22], advierten que nuestra autora, con mucha frecuencia, obtiene las citas del *Neptuno alegórico* de la obra del franciscano Baltasar de Vitoria *Teatro de los dioses de la gentilidad*, cuya primera edición data de 1620 (el primer tomo) y de 1623 (el segundo). Ésta llegó a ser una obra muy popular en el siglo XVII, por su carácter enciclopédico y casi de poliantea. Indica sus numerosas fuentes en notas en los márgenes, lo que permitía a quienes lo usaban como repertorio o libro de referencia ostentar una erudición que, en realidad, era de segunda mano. Uno de los que emiten la aprobación de la mitografía de Vitoria fue Lope de Vega, que indica que es obra

> importantísima a la inteligencia de muchos libros, cuya moralidad envolvió la antigua filosofía en tantas fábulas, para exornación y hermosura de la poesía, pintura, y astrología, y en cuyo ornamento los teólogos de la gentilidad, desde Mercurio Trimegisto, hasta el divino Platón, hallaron por símbolos y jeroglíficos la explicación de la naturaleza de las cosas, como consta del Pimandro, y del Timeo, que los Egipcios por cosas sagradas tanto escondieron del vulgo. Muestra el autor en este libro suma lección, y erudición, y faltaba verdaderamente en nuestra lengua, como le tienen las de Italia y Francia por varios autores[23].

Es cierto que, si se cotejan las fuentes de Sor Juana con el libro de Vitoria, se advierte que las noticias sobre los dioses y muchas de las autoridades aparecen en él. Sin embargo, no estoy de acuerdo del todo con lo que dice Paz:

> No es aventurado suponer que Sor Juana, en lugar de acudir a las fuentes originales, consultaba las compilaciones y tratados de alta divulgación como los de Vitoria y la *Filosofía secreta* de Juan Pérez de Moya, otro tratado muy popular en su tiempo. Como tantos eruditos a la violeta, escondía que sus noticias eran de segunda mano[24].

[22] Paz, 1982, p. 213, «El mundo como jeroglífico».

[23] Vitoria, *Primera parte del Theatro de los dioses de la gentilidad*, «Aprobación», fol. 2v.

[24] Paz, 1982, p. 214.

Y digo que no estoy de acuerdo porque, en no pocas ocasiones, Sor Juana demuestra que ha manejado las obras de los autores citados. De las 210 citas a que recurre en su *Neptuno alegórico*, cantidad enorme para un texto tan breve, es cierto que una buena parte pueden ser de segunda mano; era el proceder característico de los ingenios del siglo XVII[25]. Pero no es menos cierto que, aunque posiblemente acudiera como guía a una poliantea, florilegio o miscelánea plagada de referencias, luego acudiría a la obra indicada por el compilador y consultaría directamente la fuente. No parece que quepa duda, por muchos detalles, como indicación de libros, folios o páginas, alusión a grabados, etc., que Sor Juana consultó directamente las mitografías de Vincenzo Cartari, *Le imagine colla sposizione degli Dei degli Antichi*, (que gozó de gran fortuna editorial[26], a quien cita en 14 ocasiones y en cuyos grabados se inspiró para el programa iconográfico del arco) y la de Natale Conti, *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem*, citada por Sor Juana 21 veces. Es cierto que el *Teatro de los dioses de la gentilidad*, de Baltasar de Vitoria utiliza como fuentes a Vincenzo Cartari, Natale Conti, Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, Jean de Tixier (conocido como Ravisio Textor), y que todos estos son citados por Sor Juana, pero tras una lectura atenta del *Neptuno alegórico* se advierte que la monja disponía de estas mitografías y repertorios y que los manejaba. Así lo cree también Karl Ludwig Selig[27], que considera los tratados de Cartari y Conti como las principales fuentes del *Neptuno alegórico*.

Aparte de estas obras, esenciales para argumentar en torno a la mitología, Sor Juana menciona la Biblia, de la que da diez citas (todas menos una del Antiguo Testamento) y las obras de autores clásicos. Los citados con mayor frecuencia son Ovidio (con 20 citas), Virgilio (18), Plutarco (8), Séneca (7), Cicerón y Plinio (6), Horacio y Lucano (5), Macrobio, Claudiano y Servio (3). El resto de los autores son citados en menor número de ocasiones. De los poetas modernos españoles sólo cita a Góngora, tres veces. Sabemos que, entre los libros que poseyó Sor Juana, estaban las obras de los autores más citados y también poseía una antología de poetas clásicos tal vez heredada de su abuelo: *Illustrium poetarum flores* (Flores de poetas célebres dispuestas en lugares comunes), obra del humanista italiano Ottavio Fiovaranti, llamado Mirandula, que alcanzó doce ediciones entre 1538 y 1616 y fueron revisadas por

[25] López Poza, 1999a y 2001.

[26] Es probable que Sor Juana utilizara la edición de Venecia, de 1571 cuyos datos se dan en la bibliografía, porque la imagen que manda representar en el tablero principal se asemeja a la ilustración de Poseidón que aparece en esa edición. Mientras que en la edición de 1571 el carro triunfal de los dioses es tirado por dos caballos marinos y aparece la figura del niño Palemón, en otras los caballos son cuatro y no se representa al niño.

[27] Selig, 1970.

Théodore Pumanus a partir de 1568. Se conserva un ejemplar de una edición de Lyon, de 1590, con la firma de la monja que dice: «JHS de Juana Inés de la Cruz, la peor». Casi todo el libro está subrayado y anotado[28]. De modo que, aunque no neguemos la posibilidad de que algunas de las muchas citas procedan de misceláneas o de lecturas de otros autores, Sor Juana tenía un buen arsenal a donde acudir para buscar munición erudita.

Entre los autores utilizados más pertinentes para el tema de que trata la obra que nos ocupa y que queda claro que esta monja erudita los consultó está Alciato, a quien parece que sigue en la edición que hizo de sus *Emblemas*, comentada en latín, Francisco Sánchez de las Brozas (Lyon, 1573), muy documentada y que a la vez constituye una buena obra de referencia por las muchas autoridades que él mismo utiliza para sus comentarios[29].

Otra fuente de capital importancia para cuantos deseaban pergeñar un programa de arte efímero era la obra de Giovanni Pierio Valeriano Bolzani, más conocido como Pierio Valeriano, *Hieroglyphica sive de sacris Aegyptorum literis commentarii*, publicada por primera vez en Basilea, por Isengrin, en 1556. Tuvo enorme éxito en Europa y gozó de varias reediciones y añadidos (precisamente Sor Juana alude «al que añadió jeroglíficos a las obras del dicho autor [Valeriano]», es decir, Celio Agostino, que añadió dos libros a la obra de «Pierio» —como se le llamaba a veces[30]—. Esta enciclopedia pretendía sistematizar, tomando como ejemplo los jeroglíficos sagrados egipcios, las correspondencias simbólicas que emblemas, divisas y empresas habían puesto de moda, y aspiraba a crear una *philosophia perennis* común a las sabidurías antiguas y a la Biblia. Es a la vez un esfuerzo de reconstrucción de la «lengua primera y divina» y de síntesis de las enseñanzas donde la verdad divina sea perpetuada y repetida[31].

En otras citas usadas por Sor Juana, se advierte que lo que repite son lugares comunes, sentencias atribuidas a autores muy conocidos y que a veces incluso eran apócrifas, como es el caso de Aristóteles.

Conclusión

Para expresar un mensaje cortesano y político (mezcla de adulación y petición al virrey de que proteja a México) Sor Juana ha tenido que demostrar sus conocimientos como una profesional de las letras humanas del siglo XVII: lengua latina (Gramática), poéti-

[28] Ver el trabajo de Abreu Gómez, 1934.

[29] López Poza, 2000a.

[30] Ver en bibliografía la edición de 1575, a la que siguieron otras muchas con la ampliación de Celio Agostino.

[31] López Poza, 2000a y 2000b.

ca, retórica, oratoria… Ha mostrado capacidad de asimilación de fuentes clásicas y modernas, tratados de mitología, de emblemática y repertorios de símbolos. También demuestra habilidad para crear emblemas y jeroglíficos y componer los motes ingeniosos y los epigramas. En lo que se refiere a la producción en verso, para los epigramas utiliza (salvo en dos, expresados en dísticos latinos, como era habitual en mensajes destinados a un público culto) estrofas muy propias de los epigramas emblemáticos: un soneto, reservado para el tablero que acogía el retrato de los virreyes como Neptuno y Anfitrite, tres octavas, dos décimas, cuatro redondillas y dos quintillas. Para la explicación del arco elige también metros adecuados: el romance introductorio y la silva, propia de textos descriptivos.

En definitiva, Sor Juana demuestra en esta obra estar a la altura de lo que se pedía a un humanista de su época y, pese a su condición de mujer, logra con creces colmar con éxito las expectativas que Fray Payo Enríquez de Rivera y el cabildo habían puesto en ella como humanista y erudita.

Bibliografía

Abreu Gómez, E., *Sor Juana Inés de la Cruz. Bibliografía y Biblioteca,* México, Monografías bibliográficas mexicanas, 1934.

Allo Manero, A., «La Emblemática en las exequias reales de la casa de Austria», *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel 1 y 2 de octubre de 1991,* Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 11-25.

Andrés Renales, G., «Una aproximación a los libros de fiestas barrocos», *Studi Ispanici,* 1991-1992, 1994, pp. 59-74.

Andrés Renales, G., «La fiesta barroca en Valencia: la imagen del poder y la difusión literaria en catalán», *Salina,* 11, 1997, pp. 47-53.

Andrés Renales, G., «Describir en el barroco, *ut pictura rhetorica.* I, La fiesta de los fuegos en las relaciones extensas», *Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell' Università di Cagliari,* 53, 1998, pp. 169-92.

Andrés Renales, G., «Relaciones extensas de fiestas públicas: itinerario de un *género* (Valencia, S. XVII)», en S. López Poza y N. Pena Sueiro, (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998),* Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999, pp. 11-18.

Calvete de Estrella, J. C., *El felicísimo viaje d'el muy alto y muy Poderoso príncipe don Phelippe, Hijo d'el emperador don Carlos Quinto Máximo, desde España a sus tierras de la Baja Alemaña,* Anuers, Martin Nucio, 1552.

Álvarez, V., *Relación del camino y buen viaje que hizo el Príncipe de España Don Phelipe,* ed. J. M. de Francisco y P. Cuenca. *Arcos triunfales de la entrada en Amberes,* ilustraciones de la obra de Cornelio Schryver: *Spectaculorum in susceptione Philippi Hisp. Princ. Divi Caroli V Caes. F. An. MCCCCCXLIX,* en Calvete de Estella, J. C., *El felicísimo viaje del muy alto y muy poderoso príncipe don Phelipe,* ed. P. Cuenca, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 2001.

Cartari, V., *Le imagine colla sposizione degli Dei degli antichi,* Venetia, Marcolini, 1556.

Cartari, V., *Le imagine de i Dei de gli antichi […] con la loro espositione, & con bellissime & accommodate figure nuovamente stampate,* Venetia, Appresso Vincentio Valgrisi, 1571.

Céspedes, B. de, *Discurso de las letras humanas, llamado «El humanista» que según don Nicolás Antonio escribía en el año de 1600 D. Baltasar de Céspedes, yerno del Brocense, y su inmediato sucesor en la Cátedra de Prima de Retórica de la universidad de Salamanca, y que sale a luz la primera vez,* ed. S. Díez González, Madrid, Antonio Fernández, 1784.

Conti, N., *Mythologiae sive explicationum fabularum libri decem,* Coloniae Allobrogum, [s. i.], 1536, o la edición de Venecia, Aldo Manucio, 1551.

Cordero de Ciria, E., «Álvar Gómez de Castro y la introducción en España de la cultura emblemática sin Alciato», *Boletín del Museo e Instituto «Camón Aznar»,* 73, 59-100, 1998, pp. 59-99.

Flores illustrium poetarum per Octauianum Mirandulam collecti…, Venetiis, apud Ioannem Comenzinum, 1584.

Hanke, L.(ed.), *Los virreyes españoles en América durante el gobierno de la Casa de Austria. México, V,* Madrid, Atlas, 1978, BAE, vol. 277.

Horozo y Covarrubias, J. de, *Emblemas morales,* Segovia, Juan de la Cuesta, 1589.

Ledda, G., «Los jeroglíficos en el contexto de la fiesta religiosa barroca», en *Actas del I Simposio Internacional de Emblemática, Teruel, 1 y 2 de octubre de 1991,* Teruel, Instituto de Estudios Turolenses, 1994, pp. 581-97.

Ledda, G., «Contribución para una tipología de las relaciones extensas de fiestas religiosas», en Mª. C. García de Enterría, *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),* París-Alcalá de Henares, Publications de la Sorbonne y Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996a, pp. 227-37.

Ledda, G., «Los jeroglíficos en los sermones barrocos. Desde la palabra a la imagen, desde la imagen a la palabra», en S. López Poza, (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre de 1994),* La Coruña, Universidad, 1996b, pp. 111-28.

Ledda, G., «Estrategias y procedimientos comunicativos en la emblemática aplicada (fiestas y celebraciones, siglo XVII)», en R. Zafra y J. J. Azanza, (eds.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el Arte y la Literatura del Siglo de Oro,* Madrid, Akal, 2000a, pp. 251-62.

Ledda, G., «Proyección emblemática en aparatos efímeros y en configuraciones simbólicas festivas», en V. Mínguez, (ed.), *Del libro de emblemas a la ciudad simbólica. Actas del III Simposio Internacional de Emblemática Hispánica,* Castellón, Universidad Jaume I, 2000b, vol. 1, pp. 361-75.

López Poza, S., «Emblemas españoles manuscritos en Toledo en 1562», en S. López Poza, (ed.), *Literatura Emblemática Hispánica. Actas del I Simposio Internacional (La Coruña, 14-17 de septiembre de 1994),* La Coruña, Unversidad, 1996, pp. 129-74.

López Poza, S., «La concurrencia de lo sublime y lo grotesco como técnica persuasiva en la fiesta pública española de la Edad Moderna», *Studi Ispanici,* 1994-1996, 1997a, pp. 163-86.

López Poza, S., «Quevedo, humanista cristiano», en L. Schwartz y A. Carreira, (coords.), *Quevedo a nueva luz: escritura y política,* Málaga, Universidad de Málaga, 1997b, pp. 59-81.

López Poza, S.,«La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999a, pp. 171-94.

López Poza, S., «Peculiaridades de las *Relaciones festivas* en forma de libro», en S. López Poza y N. Pena Sueiro, (eds.), *La fiesta. Actas del II Seminario de Relaciones de Sucesos (A Coruña 13-15 de julio de 1998),* Ferrol, Sociedad de Cultura Valle-Inclán, 1999b, pp. 213-22.

López Poza, S., «Los libros de emblemas como *tesoros* de erudición auxiliares de la *inventio*», en R. Zafra y J. J. Azanza, (eds.), *Emblemata Aurea. La emblemática en el arte y la literatura del Siglo de Oro,* Madrid, Akal, 2000a, pp. 263-79.

López Poza, S., «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola,* 4, 2000b, pp. 191-207.

López Poza, S., «La erudición en las *Empresas políticas* de Saavedra Fajardo», *Actas del V Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro, Münster, 1999,* ed. C. Strosetzki, Madrid, Iberoamericana-Vervuet, 2001, pp. 813-25.

Morales Folguera, J. M., «Los programas iconográficos en las entradas de virreyes en México», en *Actas VIII Congreso nacional de historia del arte,* Mérida, Editora Regional de Extremadura, 1993, vol. 2, pp. 745-49.

Paz, O., *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe,* Barcelona, Seix Barral, 1982.

Pizarro, F. y S. Viña, «La máscara del mundo abreviado de Sevilla. Iconografía y emblemática en la fiesta urbana del siglo XVIII», en M. Torrione, (ed.), *España festejante. El siglo XVIII,* Málaga, Diputación, 2000, pp. 477-93.

Rosell, C., *Colección escogida de obras no dramáticas de Frey Lope Félix de Vega Carpio,* Madrid, M. Rivadeneyra, 1856, BAE, vol. 38.

Sabat de Rivers, G., «El *Neptuno* de Sor Juana: fiesta barroca y programa político», *University of Dayton Review,* 16, 2, 1983a, pp. 63-73.

Sabat de Rivers, G., «Introducción», en Cruz, Sor J. I., *Inundación castálida,* Madrid, Castalia, 1983b.

Sánchez de las Brozas, F., *Francisci Sanctii Brocensis... Comment. in And. Alciati Emblemata: nunc denuò multis in locis accurate recognita et quamplurimis figuris illustrata,* Lugduni, apud Guliel. Rouillium, 1573.

Selig, K. L., «Algunos aspectos de la tradición emblemática en la literatura colonial», en *Actas del tercer Congreso Internacional de Hispanistas,* México, El Colegio de México, 1970, pp. 831-37.

Tesauro, E., *Cannocchiale aristotelico: [...] traducido al español por el R. P. M. Fr. Miguel de Sequeiros, del Orden de N. P. S. Agustín,* Madrid, Antonio Marín, 1741, 2 vols.

Valeriano Bolzani, G. P., *Hieroglyphica, sive de sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis commentarii Ioannis Pierii Valeriani Bolzanii [...] a Caelio Augustino Curione duobus libris aucti & multis imaginibus illustrati,* Basileae, apud Thomam Guarinum, 1575.

Vitoria, B. de, *Primera parte del Teatro de los dioses de la gentilidad,* Madrid, Imprenta Real, 1657, 3 vols.

Apéndice

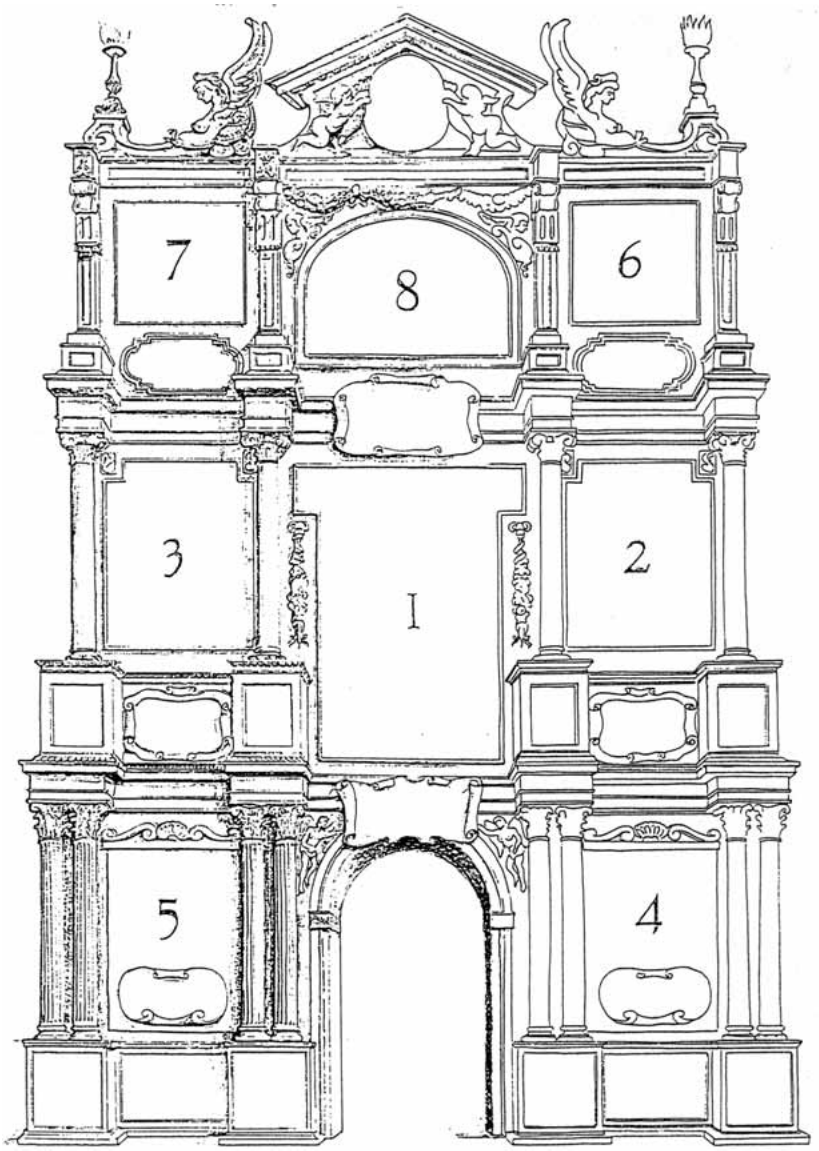


Figura 1. Nuestra interpretación del esquema del arco.

Figura 2. Neptuno y Anfitrite, según se representa en Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi,* (ed. de Venetia, 1571).

Figura 3. Juno, según se representa en Vincenzo Cartari, *Imagini delli Dei de gl'Antichi,* (ed. de Venetia, 1571).

Figura 4. Centauro Quirón, maestro de Aquiles, Sebastián de Covarrubias, *Emblemas Morales* (Madrid, 1610), emblema 82.

Figura 5. Dionysius Lebeus–Batillius, *Emblemata* (Francofurti, 1596) emblema 28.

Comercio de difuntos[1], ocio fatigoso de los estudios: libros y prácticas lectoras de Quevedo

Carmen Peraita Huerta
Villanova University, Pennsylvania

Devoró libros, pasto del alma, delicias del espíritu
(Gracián)

La intensidad con que Quevedo se aplicó a la lectura es algo sobre lo que huelga insistir. Las trilladas anécdotas de Paulo Antonio de Tarsia (Conversano, 1619-Madrid, 1665) sobre la pasión quevediana por los libros, la representación que de su biografiado traza —presto a acometer a toda hora del día y de la noche la lectura de incontables ejemplares de los que, al parecer, no aceptaba separarse—, el «museo portátil demás [sic] de cien tomos de libros de letra menuda, que cabían todos en unas bisazas» —impedimenta libresca que en sus desplazamientos acompañaba al poeta «procurando en el camino, y en las paradas lograr el tiempo con la lectura de los mas curiosos, y apacibles»[2]—, formaban parte del *accou-*

[1] «Comercio de difuntos» es el epígrafe del soneto «desde la Torre» en la primera versión autógrafa de Quevedo, imagen frecuente en don Francisco; ver Egido, 1994. La lectura como conversación con los muertos tiene una rica tradición; la menciona Plinio el joven y tiene gran vigencia en los Siglos de Oro: Melchor de Santa Cruz, *Floresta española*, 2, 1, p. 25: «Decía el rey Alfonso de Aragón que ninguno había de tomar consejo con los vivos, sino con los muertos»; Gracián, *El discreto*, p. 358: «La primera [estación del viaje de la vida] empleó en hablar con los muertos. La segunda, con los vivos. La tercera, consigo mismo». El término *commercium* tenía una tradicional acepción religiosa; para su uso en Valla, Grafton, 1997b, p. 15.

[2] Tarsia, *Vida de don Francisco*, p. 34.

trement indispensable de casi todo humanista que se preciase de serlo[3].

Hiperbólica e idealizada, la biografía quevediana de Tarsia trae a colación ejemplos ilustrativos de cómo se modelaba el ocio literario, el entorno libresco de un humanista. Describe diversos escenarios de cómo se organizaba (o se consideraba, debía organizarse) —sin olvidar los aspectos físicos—, la reflexiva relación de un estudioso con los textos que leía. Interesa aquí no la fiabilidad de los datos que sobre Quevedo proporciona el biógrafo, sino la «modelación», la «estilización» de facetas (reales o ficcionalizadas) del vínculo de un estudioso con los libros y su biblioteca (no sólo en relación con el contenido, sino también con el aspecto material), la peculiaridad con que se detalla la naturaleza de su relación con la lectura, los hábitos lectores y tipos de lectura, el énfasis en la lectura erudita, en el carácter metódico y sistemático que implicaba, y las percepciones de su finalidad[4]. En definitiva, me propongo examinar cómo Tarsia elabora la representación de las prácticas lectoras de Quevedo y su relación con los libros, y el sentido que les otorga.

[3] Publicada por primera vez en Madrid en 1663, vuelve a imprimirse en 1726 en Quevedo, *Obras*, Amberes, en casa de J. B. Verdussen, vol. 4 (pp. 10-106), y por Sancha en 1792; modernamente, se ha reeditado en edición facsímil por Prieto Santiago, edición por la que cito; esta misma edición está editada por la Universidad de Castilla-La Mancha, 1997. Los subrayados son míos. Tarsia, miembro de la «Academia degli Oziosi» —donde supuestamente, oiría hablar de Quevedo—, llega a Madrid hacia 1644 como agente de Giangirolamo Acquaviva d'Aragona, conde Conversano. Para una biografía bien documentada, ver Jauralde, 1998.

[4] Se ha cuestionado la fiabilidad histórica de los datos aducidos por Tarsia. Martinengo, 1992, p. 74, señala que la organización de la *Vida* quevediana sigue «el modelo temático de las biografías greco-romanas de varones ilustres o de los relatos hagiográficos, en que los "ejemplos" se ordenan sistemáticamente alrededor de ejes ideológicos predeterminados: esto le permite optar por un criterio de verosimilitud retórica cada vez que no puede apelar al de la verdad histórica» (está refundido en un artículo —más amplio, menos centrado en Tarsia— de Martinengo, 1982). El género biográfico de la *Vida* o *Vita* —además de narrar acontecimientos que ocurrieron— «shapes the narratives so as to give a sense to that lived life, a purpose (an example) beyond the string of recalled incidents» (Jardine, 1993, p. 58). Si bien ficcionalizadas y enmarcadas en una dimensión hagiográfica, interesan aquí las representaciones tarsianas del Quevedo estudioso por lo que revelan sobre precepciones generalizadas de la lectura erudita en el siglo XVII. El tema de la erudición quevediana fue, sin duda, debatido durante la vida del autor y tras su muerte; un anómimo manuscrito portugués *El príncipe labrador y pastor político* (fechado en 1651) comenta que no encuentra muy comprensible *El Héroe* de Gracián («mejor foera escribirlo en turco») y prefiere como modelo, a Quevedo: «Si tuviera yo talento para imitar a alguno sólo fuera a Quevedo» (fol. 3v, en Bouza, 2001a, p. 50).

Humanismo en acción

La exposición de los hábitos lectores quevedianos se enmarca en un preceptuado repertorio de facetas que modelan la figura de todo humanista de pro. El texto se afana en pormenorizar cómo Quevedo lleva a cabo un proceso de estudio incansablemente «logrado». La dedicación al saber está presentada como modelo de una determinada forma de vida —no desprovista en este caso de tintes hagiográficos—, centrada en un ámbito devocional y heroico. Tarsia destaca circunstancias que se percibía integraban el ámbito humanista, tan diversas como —entre otras— una pasión «voraz» de conocimiento, conjugado con la autodisciplina del hábito lector humanista, aspectos de la fisiología del leer —la lectura y el cuerpo—, la sociabilidad de la comunidad erudita («Del amor a las letras se le engendró una muy particular estimación de los hombres doctos, y profesores de cualquiera facultad; procediendo el uno del otro»[5]); dimensiones materiales del libro (compra, posesión, lectura, anotación, colección, regalo, etc.), caracterizaciones del mercado librero, en referencia a la gloria del autor y el consumo de sus textos, etc.

Incluye, por ejemplo, observaciones sobre el empeño del «ingenio peregrino» de Quevedo por formar parte —mediante lazos de amistad— de la comunidad de los sabios, por vincularse a «los más insignes en todo género de letras»[6]: el «noble y erudito empleo» de la comunicación epistolar que —más emblemática que asiduamente— mantuvo en latín con «los primeros ingenios de su tiempo»; entre otros, Justo Lipsio[7] —con quien intercambió dos cartas en toda su vida—, Juan Jacome Chifletio —«Protomédico del rey y médico de cámara del señor archiduque Leopoldo» (Astrana Marín recoge sólo una erudita epístola sobre disquisiciones he-

[5] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 35.

[6] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 36: «fue tan excelente, que teniendo noticia de algún hombre sabio, procuraba hacérsele amigo, para comunicarle, y aunque fuese a costa de su descomodidad, le buscaba, sacando de las eruditas conferencias como el abeja de las flores, ambrosía de procechosas sentencias. Y néctar de varias, y concluyentes razones»; asímismo, Quevedo se entretiene a menudo «con eruditas conferencias, por ejemplo, en casa de un canónico de la santa iglesia de Toledo, que era grande amigo suyo» (Tarsia, *Vida,* p. 100).

[7] Afirma Tarsia que la respuesta de Justo Lipsio a una carta de Quevedo, «no es este pequeño testimonio del aura con que volaba la pluma de Don Francisco, haciéndose lugar en lo mas impenetrable, y recóndito de un pecho erudito, como lo era el de Justo Lipsio, que le estimó, y ensalzó sobre los mayores ingenios de España» (Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 108). Recientemente, Roncero, 2000, pp. 155-67, ha reeditado el intercambio epistolar. El interés y la ansiedad del joven Quevedo por sentirse parte reconocida de una comunidad de saber «universal» aparece en estas dos cartas a Lipsio.

breas[8])—, Gaspar Scioppio, monseñor Martín Lafarina, o «el doctísimo maestro primario de Humanidad en Salamanca», Juan Queralt, entre los citados por Tarsia[9]. Asimismo, la circulación de panegíricos («Innumerables fueron los que emplearon su pluma en alabarle»[10]; «el ingenio de don Francisco fue conocido por milagro de la naturaleza[11]»)[12], poemas laudatorios (por ejemplo, los epigramas griegos que le dedica Vicente Mariner), incluso el hábito humanista de regalarse libros («y de los que se imprimían en España, le tributaban sus autores con un tomo[13]») —reciprocidad que desempeña una elocuente función de reconocimiento en el ámbito cortesano[14]—, son resaltados por Tarsia como testimonio del humanismo en acción de don Francisco. Por ende, el biógrafo explica que no se propone hacer catálogo de los elogios, aunque sí recoge el del Juan Perelio —«nobilísimo caballero Trasilicano, Secretario y Residente del Duque de Modena en esta Corte» (personaje que hubiera hecho las delicias del «primo humanista» cervantino)—, cuyo *Musagete* registra «la vida de todos los poetas, que ha habido desde el principio del mundo, hasta nuestros tiempos», y donde se califica a don Francisco de «Sol entre los demás escritores»[15].

[8] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 17: «Autor muy celebre, que en una epístola, que escribió a don Francisco, de Bruselas, en 20 de julio de 1629, le dice la estimación con que recibían en Flandes y Francia sus obras, reimprimiéndolas, y buscándolas todos con muchas codicia». Chifflet —que alaba la biblioteca quevediana— participa junto a don Francisco en la guerra de manifiestos anti-franceses orquestada por Olivares al declararse la guerra con Francia, en 1635.

[9] Tarsia, *Vida de don Francisco,* pp. 17-18.

[10] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 77.

[11] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 22.

[12] Dentro de esta sintomática circulación de elogios, Tarsia menciona que un encomio quevediano del abad Martín Lafarina de Madrigal incluido en la dedicatoria del *Marco Bruto* habría sido borrado por la invidia «o el descuido en las impresiones póstumas, que se han hecho del *Marco Bruto.* Y lo que es más intolerable, no ha faltado Aristarco que ha osado poner la pluma en las demás obras deste autor tan aplaudido, añadiendo o quitando lo que a su mal fundado juicio parecía» (Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 79).

[13] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 35.

[14] Ver Johns, 1998, p. 15, y en especial para el mundo francés, y la idea del libro como «don», Zemon Davies, 1983. La tercera causa por la que —afirma *Estebanillo González,* p. 15— debe ser estimada su obra es «porque no lo doy a la imprenta para hacer mercancía dél, sino sólo para que *sirva de presente y regalo a los príncipes y señores y personas de merecimiento*».

[15] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 82. El caballero toscano Juan Perelio —alias Giovanni Pierelli— repite anécdotas de la *Vida* en *Il Direttore dell'Ambaciaste* que publica bajo el seudónimo de Giuniano Elpireo (Reggio, 1676); indica Martinengo, 1982, p. 63, n. 16, y 1992, n. 27, que *Il Musagete* ha permanecido inédito.

La pasión de saber: hábitos lectores y disciplina estudiosa

La biografía redunda en observaciones tópicas sobre la excelencia quevediana en letras y armas, erudición y hechos[16]. Pone de relieve la dimensión de «pasión», el ardor del deseo de saber de don Francisco («antes exhortarle al curso literario, era *espolear caballo, que a toda rienda corría*[17]»), destacando la significancia de disciplinar mediante hábitos de estudio adecuados, el «apetito vehemente», la «pasión» lectora. Tarsia hace hincapié sobre el alcance de un atributo necesario de la práctica lectora erudita, disciplinar los apetitos del cuerpo. El estrago que —en tanto que «pasión»— el voraz deseo de saber podía producir, requería del lector una apropiada autodisciplina[18]. En la presentación de la armonía entre ambas esferas —pasión lectora y autodisciplina del lector—, Tarsia recurre a analogías que aúnan el ímpetu natural («perpetuas ansias de aprender») y un énfasis en el «artificio», en el disciplinado estudio que gobierna desenfrenos del ánimo. Al referirse a las prácticas lectoras, puntualiza que lo que parece innato en «las potencias» de don Francisco («los talentos recibidos») es en realidad fruto de un controlado hábito estudioso:

> Adelantó su feliz ingenio con perpetuas ansias de aprender, multiplicando los talentos recibidos, sin encerrarlos en el arca de tres llaves de su animo, antes *repartiéndolos, para el aprovechamiento de todos,* con la variedad de libros, y discursos, que sacó. Y le fue tan fácil el explicar sus vivezas, y conceptos, que *parecía serle connatural, y engerido en sus potencias lo que a costa de un estudio incansable había adquirido*[19].

De esta manera, se hace hincapié en la dimensión heroica del estudioso Quevedo, que derrocha sus energías en tareas dignas de los héroes del pasado. Don Francisco no es pasto de una codicia de un saber vuelto sobre sí mismo, que no traspasa el retirado espacio de su lugar de estudio («sin encerrarlos [los talentos] en el arca de tres llaves de su animo»), sino que —al igual que el auténtico héroe— reparte su saber «para el aprovechamiento de todos», y forma parte de la heroica comunidad de sabios preocupados por la diseminación del conocimiento, es decir, de una «verdad» superior lograda a través del estudio[20].

[16] Tarsia, *Vida de don Francisco,* pp. 58-61.
[17] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 16.
[18] Para la metáfora de la devoración lectora ver Géal, 1999a, y M. de Certeau.
[19] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 55.
[20] Para una concepción (y autorepresentación) del humanista estudioso como hérculeo héroe en Erasmo, ver Jardine, 1993, p. 44. Dentro de esta concepción

Adrian Johns explica los fundamentos de la pasión del deseo de conocer:

> The first stage in generating a moral passion occurred when the senses presented a «new and strange object» to the soul, thus giving «her hope of knowing somewhat that she knew not before». Instantly the soul «*admired*» this image. This admiration was the primary of all passions. It then entertained an «appetite» to know the object better, «which is called curiosity or desire of knowledge». *Curiosity* was thus the second passion. This passion was nothing less than «the mother of knowledge». On it depended all further intelectual inquiry; in particular, «all natural Philosophy, and Astronomy owe themselves to this passion»[21].

La representación de la fisiología de la lectura resalta su dimensión de asistencia en disciplinar las pasiones[22]. Leer podía repercutir en procesos vitales del lector. El ingenio no disciplinado se exponía a experimentar reacciones inapropiadas ante una actividad lectora mal inculcada en el ánimo. Si la facultad de razonamiento no controlada, dominaba el cuerpo, se podía sucumbir ante una ofuscante destemplanza producida por la lectura; ésta alteraba las impresiones que se acuñaban en el ánimo. Los médicos acostumbraban a tratar los síntomas de una lectura excesiva o inapropiada (a la que el cuerpo femenino era especialmente vulnerable) como manifestaciones de pasiones. Un desordenado exceso, o una lectura inapropiada, exacerbaba pasiones, alborotaba los espíritus, acarreaba sinnúmero de males físicos —insomnio, temblores, vértigos, dolores de estómago, etc.—, y causaba enfermedades; en su correcta administración, las curaba, temperaba las pasiones[23]. De ambos efectos —enfermedad o curación— se encuentran testimonios innumerables, más cercanos en el tiempo que las curaciones de los clásicos aducidas por Tarsia[24].

La biografía pone de relieve la dualidad de «cuerpo y alma» —de soporte material y contenido espiritual— de todo papel escrito, libro, carta, cédula, etc. Alega —de forma bastante literal— que

---

tópica, el trabajo de Nicolás Antonio fue calificado de *herculeum opus* por el deán Martí en el prefacio a *Bibliotheca Vetus* (citado por Géal, 1999a, p. 142, n. 63).

[21] Johns, 1998, p. 402. Énfasis del autor, que cita aquí *The Natural History of Passions* de Charleston.

[22] Para las complejidades de la percepción de la fisiología de la lectura, ver Johns, 1998, pp. 380-443.

[23] Montaigne, «De la solitude», *Essais*, 1, 39, gusta de reflexionar sobre sus prácticas de lectura: «Cette ocupation des livres est aussi pénible que tout autre, et autant ennemie de la santé, qui doit être principalement considerée».

[24] Tarsia, *Vida de don Francisco*, p. 37.

libros y papeles, así como el estudio, eran «antídoto» para don Francisco:

> Tan grande deleite le ocasionaban los estudios, la lección de libros eruditos, y la comunicación de palabra y por carta con los más doctos de su tiempo que solía decir con muchas veras, que hallaba en ellos [libros y cartas] el antídoto y remedio de sus dolencias; pues habiendo recibido una epístola de Justo Lipsio en tiempo que estaba enfermo en Valladolid, por noviembre del año 1605, respondiéndole con estilo muy erudito, dice que *la carta de varón tan docto había sido su escapulario;* y que la salud que en el sobre escrito le anunciaba, se la dio con efecto la lectura de sus eruditos periodos, y sentencias[25].

Tarsia justifica su observación indicando lo común de tal remedio curativo, que viene de antiguo:

> No parezca esto encarecimiento, ni lisonja; porque ejemplos se leen más antiguos de muchos, que solo *con leer libros curiosos, convalecieron de sus enfermedades,* como de los Reyes don Alonso y don Fernando de Aragón se halla registrado en las Historias [...]. Y es la causa que *siendo el estudio medicina muy eficaz para el ánimo,* según lo muestra la experiencia, y lo dice Tulio, lib. *De finib.,* y Séneca, *Epist. 8, redundan fácilmente sus efectos en el cuerpo*[26].

Es difícil saber hasta qué punto la carta lipsiana fue utilizada como escapulario y si lo fue, determinar la efectividad curativa de papel que contenía tan elegantes periodos y sentencias. Si por una

[25] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 37. Más que «escapulario», como aduce Tarsia, Quevedo habla de Esculapio, dios que resucitaba los muertos: «Reducido, como dicen, a la última extremidad, estaba yo a punto de morir, pero tu carta me sirvió de Escupalio. Aunque débil, me encuentro vivo y he recobrado la salud perdida con la que acaba de enviarme Lipsio. Estoy sacudiendo *las enfermedades* que, como dijo uno, hacen palidecer. Ahora es cuando creo que hay virtud en las palabras, no por magia, sino por tu doctrina» (22 de noviembre de 1604, en Roncero, 2000, p. 163). La importancia mágica del papel manuscrito o impreso es prevalente; el arquitecto Francisco de Mora declara —en el proceso de canonización de Teresa de Jesús— sobre la eficacia de una copia del manuscrito de *Las fundaciones* para curar un dolor de muelas de un criado suyo: «apenas apliqué el libro a la parte del dolor cuando dijo: —Señor, no me duele; ni le dolieron más» (citado en Bouza, 1999, p. 400); ver también Bouza, 2001c, y R. Marquilhas, 1999. Las curaciones realizadas por el papel escrito no ocurren sólo en el ámbito católico; Robert Boyle —notable filósofo experimental y uno de los fundadores de la Royal Society de Londres— relata cómo un ejemplar de Quinto Curcio providencialmente encontrado en una posada, le alivia violentos dolores que le aquejan súbitamente; le distrae la mente de su padecimiento hasta que se cura la dolencia (citado por Johns, 1998, p. 382, n. 4); era también sabido que la reina Mary había sufrido daño permanente en su infancia causado por la lectura (Johns, 1998, p. 383).

[26] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 37.

parte, se considera que un régimen intelectual apropiado cura el espíritu de los desvaríos causados por la mala lectura, por otra, el papel escrito —más allá de su contenido— cumplía cometidos terapéuticos inmediatos mediante un mero contacto físico. Al examinar la función de resguardo y daño de las cartas de toque, de cédulas y nóminas, Bouza reflexiona sobre la capacidad de «representar» de la escritura, «que no se ceñiría a lo comunicativo sin más», ya que «lo escrito era más que un instrumento de la razón, una forma irracional en la que la escritura obraba por sí misma sobre el cuerpo de quien la portaba»; por tanto «la virtud no dependía de su abstracta comprensión»[27].

Tarsia recurre a arquetípicos modelos clásicos para ponderar el disciplinado hábito quevediano de la especulación del entendimiento, las condiciones fatigosas de atención incansable —tanto para el cuerpo como el ánimo— en que efectúa la lectura; si alguna vez «el cansancio con arrebatado desquite», lograba restablecer ese primer sueño que el achaque estudioso solía interrumpir, don Francisco se despertaba «con el sentimiento que tenía Demóstenes, cuando los artífices le ganaban la madrugada»[28]; cuando en la Corte, escogía vivir en posada pública, «porque no le embarazasen los cuidados domésticos el ocio fatigoso de sus estudios», e igualaba así en la elección «el cuidadoso descuido del cínico Diógenes» que «escogió por su morada una tinaja, que halló más a la mano»[29]; «acostumbraba a tener su mesa coronada de libros»[30] (se trata de la mesa de comer), cual moderno Séneca. Al igual que el santo doctor de la Iglesia embebido en la lectura de su predilecto texto gentil, don Francisco podía quedar «arrobado» en las suyas, olvidado del crucial menester de la cena: «No diré las noches, que *arrobado* en el deleite de las especulaciones, y en la curiosidad de los libros, dejaba Don Francisco de cenar, como lo hacía el gran doctor de la Iglesia San Jerónimo, que para leer a Tulio ayunaba»[31]. La analogía con el emblemático Padre de la Iglesia, a quien se presenta en el conocido episodio de su amor por la lectura de un autor pagano, y el uso de un léxico referido a las pasiones vehementes (frecuentemente utilizado para describir procesos de la oración) y relacionado con el ayuno, apunta a la dimensión pasional que arrebata al Quevedo lector[32]; el estudio de las *bonae*

[27] Bouza, 2001a, p. 88.
[28] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 31.
[29] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 32.
[30] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 32.
[31] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 30.
[32] El *Diccionario de Autoridades* vincula *arrobarse* con las pasiones: «quedarse pasmado, y como asombrado y suspenso, por causa de *alguna vehemente pasión y afecto del animo,* o de alguno objeto externo, que le enajena y arrebata».

litterae tiene en él un carácter sagrado, devocional, como lo tuvo para san Jerónimo; por ende, se configura una imagen sacralizada de lector-*auctor* humanista. De hecho, en la *Vita Hieronymi,* Erasmo propone un ejemplo de santo-estudioso y estudioso-santo, figura que legitima la dedicación humanista a los textos paganos, y la imposibilidad de separar el estudio de las letras sagradas y las profanas:

> Around the figure of Saint Jerome in his study, Erasmo built a multidimensional cultural persona, resonating with verbal echoes and visual allusions, a persona wholly compatible with that of the auctor on the model of the Church Father or the civic hero of Greece or Rome[33].

Al comparar el hábito lector de Quevedo con el de Jerónimo, Tarsia sitúa la práctica lectora quevediana dentro de dichas coordenadas. Pero los arrebatos lectores quevedianos aparecen asimismo, más prosaicamente, en el aviso de un cochero de no hacer «de las calles escuelas peripatéticas»:

> Sucediole un día, que saliendo de una librería, se entró en su coche, mandando a su cochero, que andase, sin decirle adonde, y preguntándoselo a pocos pasos, como iba divertido, le respondió: «Adonde vos quisiéredes». El cochero escarmentado, de haberle muchas veces sucedido lo mismo, para advertir con donaire a su amo, que *no hiciera de las calles escuelas peripatética,* llevole al lupanar, que entonces había de mujeres pucliclas [sic][34].

La respuesta al cochero de ese «varón juicioso y notante» que debía ser don Francisco[35], redunda en una proclividad al estudio fundada sobre un equilibrio entre pasión («coche de su ánimo») y diligencia («aplicación del entendimiento»): «que tuviese entendido, que el *coche de su animo,* y *aplicación del entendimiento* le tiraban cisnes, y no palomas; aludiendo a que el cisne era consagrado a Apolo, y la paloma a Venus[36].

Reitera el biógrafo que la actividad lectora usurpaba con frecuencia las horas de reposo del cuerpo del humanista, quien disponía de invenciones mecánicas que facilitaban sus estudiosos proyectos[37]. Esta dedicación, tan vehemente también a deshoras, y

[33] Jardine, 1993, p. 5.
[34] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 34.
[35] Es expresión de Gracián, *El discreto,* pp. 309-17.
[36] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 34.
[37] Tarsia, *Vida de don Francisco,* pp. 30-31: «Hasta el sueño hizo tributario y pechero a su ardiente deseo de aprender, cobrando del muchas horas, y tal vez con apremio, para darlas al ocio literario; y negando al publicano de la vida humana las injustas usuras, que suele con violencia pedir los menos aplicados, y

antepuesta a las necesidades corporales del dormir y comer, presenta el hábito lector en un orbe de devoción. Quevedo parece leer con la misma intensidad, ayuno, arrobamiento —y quizá, mortificación— con que un monje, o acaso un santo, reza.

Tarsia detalla una serie de artefactos propiciatorios de una lectura «aprovechada»; así, alegando testigos de vista:

> Me refirieron por cosa notable, cuando estuve en su casa de la Torre de Juan Abad, el año de 1658 [...] que tenía una mesa larga, que cogía el ancho de la cama, con cuatro ruedas en los pies, para llegársela con facilidad, despertando la noche *para estudiar,* y en ella *muchos libros prevenidos,* y pedernal, y yesca para encender la luz; pues solía tan a deshora comenzar su tarea, que por no aventurar los ratos de la noche *muy acomodados para el estudio,* no aguardaba, que un criado le trujese recado de estudiar[38].

En la biografía quevediana, menesteres restaurativos como el cuidado del estómago aparecen postergados en beneficio del quehacer lector, inspirándose en lugares comunes tales como la idea de Lactancio, de que no hay manjar más sabroso que el conocimiento de la verdad; acaso en la observación de Plinio el joven sobre su erudito tío, que se hacía leer durante sus comidas por un esclavo, algo usual hasta en los Papas; o en Carnéades, laborioso y empedernido «soldado del saber» (al decir de Valerio Máximo) que, dedicado de lleno al estudio y embebido en sus pensamientos, cuando en la mesa para comer se olvidaba de extender la mano hacia los manjares (su esposa lo alimentaba con su propia mano). Emulando —mejor, sobrepujando— dichos ejemplos de economía lectora, a la emblemática hora de la ingestión alimenticia don Francisco utilizaba un estante con dos tornos —explica Tarsia—, suerte de atriles giratorios que acomodaba cada uno «cuatro volúmenes»; al comer tenía ante sí ocho libros abiertos al tiempo, y alternaba la lectura de uno a otro:

> Pues hallo haber sido tan incesable su estudio, que no solo no desperdició momento de tiempo, antes le quitaba a las ocupaciones precisas, y necesarias, para emplearle en *leer libros y en hacerlos.* Sazonaba su comida, de ordinario muy parca, con aplicación larga, y costosa; para

---

gastábalas liberalmente con graves autores». Sobre el «logro» del tiempo indica, por ejemplo: «Andando por las calles en su coche, acostumbraba llevar consigo papel y tinta, para apuntar lo que podía ofrecerle su continuada aplicación, que solían traerle en el interior tan elevado» (Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 33); el biográfo sin duda, se hace eco, como en otros lugares de la biografía, de la descripción de las prácticas de trabajo de Plinio el Viejo que hace Plinio el Joven (III, 5): en Roma siempre se desplazaba en litera; andar a pie era perder el tiempo.

[38] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 31.

> cuyo efecto tenía un estante con *dos tornos,* a modo de atril, y *en cada uno cabían cuatro libros que ponía abiertos,* y sin mas dificultad, que menear el torno, se acercaba el libro que quería, *alimentando a un tiempo el entendimiento, y el cuerpo;* a imitación del [...] esforzado, y valiente rey de Francia Francisco Primero, que olvidado a veces del plato en que comía, y tomaba en la mano un libro, para regalar su ánimo[39].

Tal actividad lectora (de «regalar el ánimo») —a la hora del sustento— de hasta ocho volúmenes proporciona a Tarsia la ocasión de una tácita analogía entre leer y alimentarse, ingerir, rumiar, digerir. Desde antiguo son comunes las analogías de leer, y los procesos fisiológicos de la ingestión y digestión de alimentos[40]. El lector del siglo XVII percibe que la lectura debía ser digerida por el cuerpo, además de asimilada por el alma. En este sentido, se prodigan en la época advertencias sobre riesgos —no sólo para la mente y el ánimo, sino también para el cuerpo— de una lectura desordenada, no «digestiva» o no bien digerida[41].

¿Por qué tiene Quevedo hasta ocho volúmenes abiertos antes sí (también precisamente mientras alimenta su cuerpo) y por qué Tarsia lo trae a colación? Para el biógrafo importa deslindar la «lectura entretenida», de la lectura de «estudio logrado». Además de recorrer con la mirada y escudriñar las palabras[42], descifrar e interpretar su sentido, leer consiste en seleccionar, copiar, compilar, inventariar lugares comunes, *sententiae, exempla,* etc. La lectura que realiza el «scholastico», los eruditos hábitos de leer ocupán-

[39] Tarsia, *Vida de don Francisco,* pp. 29-30. Géal, 1999a, p. 141, n. 58, comenta este pasaje apuntando la posibilidad de ser una forma de «perversión» del modelo tradicional de lectura del universo monástico.

[40] Para la patrística, «el elogio de la virtud purificante de una lectura asidua se acompaña sistemáticamente con la condena de cualquier comportamiento voraz. San Gregorio habla de la imperiosa necesidad de la *masticatio* y la *ruminatio*» (Géal, 1999a, p. 131). Pedro de Medina advierte que al igual que el exceso de comida daña el cuerpo, el exceso de lectura daña a la persona (citado en Strosetzki, 1997, p. 187). Huarte de San Juan, *Examen,* p. 231, observa: «Lo último que hace al hombre muy gran letrado es gastar mucho tiempo en las letras y esperar que la ciencia se cueza y eche profundas raíces. Porque de la manera que el cuerpo no se mantiene de lo mucho que en día comemos y bebemos, sino de lo que el estómago cuece y altera, así nuestro entendimiento no engorda con lo mucho que en poco tiempo leemos, sino de lo que poco a poco va entendiendo y rumiando».

[41] Gracián, *El discreto,* p. 78: «Todo cuanto entra por las puertas de los sentidos en este emporio del alma va a parar a la aduana del entendimiento; allí se registra todo. Él pondera, juzga, discurre, infiere y va sacando quintas esencias de verdades. Traga primero leyendo, devora viendo, rumia después meditando, desmenuza los objetos, desentraña las cosas, averiguando las verdades, y aliméntase el espíritu de la verdadera sabiduría». Ver también M. de Certeau.

[42] En su definición de lectura, Covarrubias destaca el aspecto de pronunciar: «pronunciar con palabras lo que por letras está escrito», énfasis que repite el *Diccionario de Autoridades:* «Pronunciar lo que está escrito, o repasarlo con los ojos».

dose de varios textos al tiempo y margenándolos, desempeñan un propósito de atesorar sabiduría, acopiar erudición, recoger conocimiento, con el fin de poderlo poner en circulación, de desmentir errores. Tarsia relata alguna circunstancia cuando «adredemente» se ponía a prueba la erudición de don Francisco, y se manifestaba —por añadidura— el prestigio social que entrañaba el conocimiento —en este caso— de los clásicos:

> Con la frecuente aplicación se hizo tan versado en los libros, que era dueño de todas las materias, y con singular conocimiento de sus autores. Citando adredemente en su presencia don Juan de la Portilla Duque, a quien los doctos y España deben investigaciones recónditas, de singular doctrina en honra, y defensa de la Santa Cruz, un *texto falso de Quintiliano,* dijo luego don Francisco, que no podía ser la sentencia, ni el latín de tal Autor: *tan pronto estaba en todo, y tan distinta noticia tenía de los libros*[43].

El énfasis en tener Quevedo «muchos libros prevenidos» alude a una práctica predilecta del humanismo: leer cotejando textos, una lectura (intertextual) compiladora de referencias interrelacionadas. En el ámbito de las invenciones mecánicas propiciatorias de la lectura de los humanistas, de atriles que facilitan una lectura entrecruzada, recuérdese la repetidamente reproducida ilustración de una rueda-atril múltiple del inventor Agostino Ramelli[44]. Este atril-giratorio —afirman Grafton y Jardine— pertenece de lleno a la cultura humanista, testimonio de la atención del erudito alto moderno al universo de los instrumentos de erudición, a aspectos prácticos que faciliten tal lectura «referenciada» de textos (clásicos), donde la *collatio* desempeña un papel «constructivo»[45]. Jacobo Corbinelli afirma haber visto una rueda-atril semejante en Valencia, en casa del jurista Cujas[46]. Tarsia presenta a Quevedo inmerso en esa cultura de la *collatio,* la referencia cruzada; una sentencia remite a otra sentencia; en palabras quevedianas, un

[43] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 35

[44] Ver ilustración en el «Apéndice» al final del artículo. A. Hobson, Chartier, Grafton y Jardine, 1999, llaman la atención sobre este curioso artefacto mecánico. Para una discusión sobre la inviabilidad de dicha rueda respecto a las dimensiones, y un escepticismo de que se llegara a utilizar —o siquiera, fabricar— tal instrumento (para funcionar eficazmente debería tener casi siete metros de altura), véase John Patrick Considine, «Bookwheels, Pigeonholes, and the Untidy Workspace», ponencia presentada en la conferencia anual de la *Renaissance Society of America,* Scottdale, Arizona (11 al 13 de abril, 2002).

[45] Poliziano, por ejemplo, registra minuciosamente la fecha y la egregia compañía en la que coteja un ejemplar impreso de Virgilio, con los manuscritos (Grafton, 1997a, p. 155).

[46] La referencia aducida por Grafton y Jardine, 1999, p. 46, está en R. Calderini de Marchi, Milán, 1914.

autor, un pasaje contesta a otro. El lector no recibe pasivamente la información; activamente la registra, interpreta, ordena, relaciona, cataloga, adereza para un uso futuro. El mismo Erasmo (en la mencionada *Vita Hieronymi*) presenta la lectura que realiza el santo como actividad de clasificación sistemática:

> Whatever he read, he *digested it into places* [*loci*], grouping them under systematic headings according to their similarities and differences, to facilitate the recall of information, and to make it more readily available for use[47].

Dentro de dicha tarea lectora humanista que entabla una suerte de diálogo catalogizante con lo leído, Tarsia pone de relieve otra labor crucial: margenar los libros; «leía Don Francisco *no de paso, sino margenándolos*, con *apuntar* lo mas notable, y con *añadir*, donde le parecía, su censura»[48]. Sintomáticamente, Tarsia considera las anotaciones de Quevedo en sus ejemplares —esos «diferentes papeles muy curiosos de otros autores, *observados*, y *margenados* por don Francisco»—, parte integrante del *corpus* quevediano, y los incluye como tal en el índice de sus obras[49].

En la reescritura quevediana de esos «otros autores observados y margenados» por don Francisco, muestra la dimensión activa de la lectura humanista. La lectura de un texto da lugar a la creación de otro nuevo, avecinado, «contiguo», pero diferente del texto leído. El *Epítome a la vida de Tomás de Villanueva* (Madrid, 1620) constituye, por ejemplo, un testimonio de cómo Quevedo leyó y releyó —además de cómo reescribió— la biografía del arzobispo de Valencia, que treinta y ocho años antes había compuesto y dado a la estampa el agustino Miguel Salón[50]. Escritos fundamentados en técnicas de la glosa, del comentario, como —entre otros— la *Vida de Marco Bruto* (Madrid, 1645) o el *Comentario a la Carta de Fernando el Católico* (escrito hacia 1621) testimonian que Quevedo, a tono

[47] Citado por Jardine, 1993, p. 69. «*Quoque certior esset memoria et paratior usus, quicquid legerat, id in locos digerebat, compositis singulis ut affinitatis aut pugnantiae ratio postulabat*».

[48] Tarsia, *Vida de don Francisco*, p. 35.

[49] Tarsia, *Vida de don Francisco*, p. 44. Las anotaciones nos recuerdan, «just how hard the reader in the age of print still had to work to memorize, and thus to make his own, the content of his texts» (Grafton, 1997a, p. 149). De la marginalia quevediana me ocupo en un trabajo en curso.

[50] Quevedo comenta sobre la importancia de la relectura: «Si leyere Vuestra Majestad este papel [*Lince de Italia*] o le oyere dos veces, en la segunda conocerá la utilidad de la primera, y podrá prometerse algún buen advertimiento estrechado en pocas razones» (Quevedo, *Lince de Italia*, p. 105).

con su época, gustaba de explicar, glosar, amplificar y reescribir determinados textos que leía[51].

Hidalgos deseos de saber

Conspicuamente, la biografía se demora sobre un tipo de lectura humanista: silenciosa, en privado, desinteresada. Es, sin duda, la que mejor representa el mencionado ideal de santo-estudioso, estudioso-santo, afanado en la lectura en un recóndito estudio, imágenes desarrolladas por la iconografía de los padres de la Iglesia —mayormente, de San Jerónimo—, divulgadas (entre otros) por Durero (hacia 1514) y Erasmo (*Vita Hyeronimi*), también en cierta medida, utilizadas por el propio Quevedo (por ejemplo en el soneto «Desde la Torre»)[52]. Tarsia construye una imagen del humanista leyendo no alejada de la que con frecuencia, más o menos ficcionalizada, delinea don Francisco de sí mismo. El prístino escenario embargado por el silencio y el retiro —marco donde se atesora sabiduría— está resaltado, precisando la vocación «desinteresada» de la estudiosa lectura: «porque nunca estudió con otro fin, que para saber; desechando de sí los respetos, que llevan los que suelen avasallar tan libre, y noble facultad al interés, y comodidad del cuerpo»[53]. La pretensión de lectura despojada de afán de medro, de cualquier finalidad que no sea la especulación del entendimiento, un próposito ético de descubrir y divulgar la «verdad»[54], tareas emprendidas no para obtener una ganancia o siquiera fama, sino para diseminar el bien, mejorar el mundo[55], constituye otra

[51] Clamurro, 2000, ha tratado en parte el tema al basarse en el *Comentario a la Carta del rey don Fernando el Católico*. Para este texto, ver también Peraita, 1997, pp. 47-66.

[52] Inexistentes durante al Edad Media, las representaciones de san Jerónimo en su estudio aparecen en el norte de Italia en la segunda parte del siglo XIV, se desarrollan en Florencia durante el siglo XV, son menos frecuentes hacia 1530 y prácticamente desaparecen hacia 1600. Tales representaciones nunca alcanzan la popularidad de las representaciones del Jerónimo penitente, que perviven todavía en el XVII. Ver Rice, 1988, p. 104. Tampoco tienen un carácter original. Ver Rice, 1988, p. 106: «Pictures of St. Jerome in his study develop directly out of late medieval illuminated author portraits enclosed within an architectural frame; while these, in turn, go back to early medieval representations of evangelists and doctors showing them writing their books or translations and ultimately to the author portraits of late antiquity». Varios humanistas —entre ellos, Lutero o Lefèvre d'Etaples— son retratados como san Jerónimos (Rice, 1988, p. 107); para un análisis del grabado de Durero, ver Rice, 1988, pp. 111-12.

[53] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 28.

[54] Quevedo, *Epístolas a imitación de las de Séneca,* 75, p. 393: «Creamos [...] a los libros, que advierten sin interés; a los autores ancianos, que por estar ya desotra parte de muchos siglos, ni pueden lograr los oprobios ni comprar aplusos con adulaciones».

[55] Jardine, 1993, p. 43.

convención de la idealizada (y sacralizada) figura del humanista en su práctica lectora[56]. Se marca así la distancia con el interesado propósito lector de —por ejemplo— el letrado, de aquél que lee por un motivo instrumental, como ejercer un oficio («Los letrados todos tienen un cimenterio por librería [...] andan diciendo "Tengo tantos cuerpos", y es cosa brava que las librerías de los letrados todas son cuerpos tan sin alma como el suyo»[57].

No obstante, para don Francisco leer es algo más que una asidua práctica privada, desinteresada, devocional. Entre otros aspectos, la lectura constituye un orbe temático clave de su poética. Leer es —asimismo—, un tema central en la escritura quevediana, que propone e inscribe diversas modalidades de interacción con los textos leídos y releídos con fruición por el autor madrileño.

Una dimensión mediatizada y ficcionalizada de la actividad lectora[58], la proporciona don Francisco en sus «autorretratos textuales», en los que gusta presentarse ocupado en sus lecturas. Si en sus textos, Cervantes propende a retratarse «suspenso» en el acto de escribir («estando una [vez] suspenso, con el papel delante, la pluma en la oreja, el codo en el bufete y la mano en la mejilla, pensando lo que diría», Prólogo, 11), si Lope de Vega se deleita incluyendo un grabado de su retrato (si es posible, coronado de hojas de laurel e inscrito como «Fénix de los ingenios»[59]), Quevedo gusta de pintarse enfrascado en sus libros, en acto de leer (no siempre «aprovechando» dicha lectura). Así por ejemplo, el narrador quedándose dormido sobre un ejemplar del erudito texto que anda leyendo, en los *Sueños:* «Dígolo a propósito que tengo por caído del cielo uno que yo tuve en estas noches pasadas, habiendo cerrado los ojos con el libro del Beato Hipólito de la fin del mundo y segunda venida de Cristo, lo cual fue causa de soñar que veía el juicio final»[60]. El archicitado soneto «Desde la Torre» («Retira-

[56] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 28, insiste sobre el tema: «porque no le estorbasen [las riquezas] la aplicación a los estudios, mudando los hidalgos deseos de saber en viles diligencias de intereses humanos. Quevedo mereció y pudo tener muchos aumentos y algunos le fueron ofrecidos, pero nunca los procuró ni los admitió, por parecerle le embazarían los nobles y altos fines de su entendimiento [...] siguiendo en esto la doctrina, y ejemplo del gran Conde Pico de la Mirandula».

[57] Quevedo, *Los sueños,* ed. I. Arellano, pp. 355-56. También Gracián, *El discreto,* pp. 358-59, insiste en este lugar común: «Aprendió todas las artes dignas de un noble ingenio, a distinción de aquellas que son para esclavas del trabajo».

[58] De este aspecto de las lecturas ficcionalizadas me he ocupado en mi trabajo «*Quién lee;* el "cuidado de saber" y las representaciones de la lectura en Calderón de la Barca», leído en el «Congreso internacional en celebración del IV centenario del nacimiento de Calderón de la Barca. Calderón 2000», organizado por la Universidad de Navarra, Pamplona, 18-23 de septiembre del 2000.

[59] Ver al respecto Profetti, (en prensa).

[60] Quevedo, *Sueños,* ed. Arellano, p. 91.

do en la paz destos desiertos / con pocos pero doctos libros juntos») inscribe al propio autor, voz narrativa lectora, en tanto que lector circundado de un acompañamiento de libros permanentemente «abiertos», si bien «no siempre entendidos»[61]. Varios aditamentos propios de la práctica lectora humanista aparecen pergeñados aquí; la imagen del laborioso humanista, estudiando diversos selectos libros abiertos frente a él, atareado en una lectura cruzada, una conversación con distintos interlocutores. Asímismo, «la paz de estos desiertos», la lectura en solitario, el retiro de la comunicación con los vivos, el rechazo del tráfago mundano —en lo que se supone que era el escenario del señorío quevediano en la Torre de Juan Abad (en su correspondencia don Francisco se refiere a dicho señorío como «mi choza»)—, destaca el ámbito moral de la lectura. El retiro lector constituye una suerte de espacio cenobítico, alejado física y acaso psicológicamente, de la ambición cortesana. La lectura —«lección y estudio nos mejoran»— se presenta moralizada. El aprendizaje moral que proporcionan los doctos libros escritos por autores difuntos, se centra aquí en el desengaño («al sueño de la vida hablan despiertos»).

La llamativa sinestesia («escucho con mis ojos a los muertos», tópico rechazo de sus coetáneos eruditos) parece haber agradado al poeta, que la repite en distintas circunstancias. En la tercera epístola a imitación de las de Séneca— observa: «En mí tengo compañía [...] Doyme todas las horas y tengo conversación [...] *razonan conmigo los libros, cuyas palabras oigo con los ojos*»[62]. En un texto más privado —una carta escrita en la prisión de san Marcos— reitera Quevedo, «*razonan conmigo los libros, cuyas palabras oigo con los ojos*»[63].

Sin duda, las motivaciones que a un estudioso como Quevedo inducen a la lectura —a escuchar con los ojos a los muertos— abarcan un espectro más complejo que el desinterés en lo que no sea absorción de conocimiento, logro de sabiduría: respecto al

[61] Al comentar Villanueva, 1995, p. 23, el verso, «si no siempre entendidos, siempre abiertos» (que Quevedo no altera al retocar en una reescritura posterior), insiste en el valor polisémico de «entendidos» y «abiertos». Indica Villanueva que el sujeto del poema (interpretado con frecuencia en coordenadas autobiográficas) no es tanto el libro en sí, sino la imprenta. Sin duda ello es pertinente, pero al tiempo el soneto —que versa asímismo sobre la práctica lectora— constituye una «lectura» de Séneca.

[62] Citado por Villanueva, 1995, p. 28.

[63] Quevedo, *Epistolario,* 208, p. 420: «En mí tengo compañía, y nunca me vi más acompañado que ahora que estoy sin otro. Doyme todas las horas, y tengo conversación con la divina Providencia, el entendimiento; con la soberana Justicia, la voluntad; con los escarmientos, la memoria». La carta está escrita en 1641, a imitación de Séneca a Lucilio; «oye a los muertos, por quien hablan el escarmiento y el desengaño» (Quevedo, *La cuna y la sepultura*).

ámbito erudito —al decir de Grafton— «reading, in early modern Europe, was a goal-oriented procedure, carried on with highly practical goals in mind»[64]. Todo humanista lee con propósitos que varían, desde decididamente pragmáticos a altamente espiritualizados. La actividad lectora viene regida por motivos como —entre otros— lograr la salvación del alma, informarse sobre acontecimientos recientes, divertirse, refinar modales cortesanos, aprender algo práctico —como manejar la espada o reconocer virtudes curativas de una hierba—, etc. El humanista lee asimismo para escribir. Por ende, la lectura constituye un medio para conseguir prestigio, alcanzar reconocimiento social: «Reading was, among other things, a way for ambitious, powerful men to assemble cultural capital for themselves and their friends and families»[65]. Aunque insiste en los hidalgos deseos de saber, Tarsia reitera la dimensión del prestigio social logrado por Quevedo mediante sus lecturas:

> Cesaron por entonces las borrascas, y aferrando puerto en la corte, continuó su asistencia con aplauso de todos, y con muy vivas demostraciones de su ingenio y pluma; de las cuales, movido de su Majestad, y juntamente atendiendo sus servicios, fidelidad, y otras buenas calidades, le honró con el título de su secretario[66].

Un aspecto considerable de la actividad lectora de don Francisco —como de tantos otros humanistas coetáneos— se interesaba, sin duda, por el ámbito político. La lectura de determinados textos clásicos —Tácito, Plutarco, etc.— en los que, para el humanista se encontraba contenida la teoría política esencial para la práctica regia, se realiza de forma políticamente «alerta». El saber del humanista se orienta a extraer de lo que lee, advertencias, recomendaciones, en suma, instrucción política para el gobernante[67].

El lector renacentista concibe la acción como un resultado de la lectura, no sólo la lectura como algo activo, impulsadora de la acción, en especial, la acción política[68]. El propio Tarsia presenta a Quevedo leyendo dentro de unas coordenadas similares.

Probablemente Quevedo participa en un tipo de práctica lectora no infrecuente para un humanista de su talante. Grafton y Jardine llaman la atención sobre los secretarios-eruditos a quienes en la Europa moderna se les encomienda leer y explicar (en general,

[64] Grafton, 2001, p. 14.
[65] Grafton, 1997a, p. 156.
[66] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 94.
[67] Grafton y Jardine, 1999, p. 35.
[68] Grafton y Jardine, 1999, p. 40: «Renaissance readers (and annotators) persistently envisage action as the *outcome* of reading —not simply reading as active, but reading as trigger for action».

a los clásicos) a sus activos, poderosos y cortesanos protectores[69]. Esta suerte de lector-mediador actúa no tanto como consejero —en el sentido moderno del término— sino como «facilitator easing the difficult negociations between modern needs and ancient texts»[70]. El *Marco Bruto* sería un producto de este tipo de actividad lectora. Tarsia alude a la cercanía de Quevedo con los grandes («No hubo Señor en España que con extraordinarias demostraciones no le honrase[71]»): con el «Hércules de su tiempo» —el duque de Osuna—; con el de Medinaceli, para cuya biblioteca el escritor se encargó de comprar libros. El biográfo bosqueja una imagen de la comunidad de saber de los humanistas en torno a los grandes.

«Tan distinta noticia de los libros»: libros quevedianos y libros que pertenecieron a Quevedo

En la caracterización del humanista, el libro como objeto material ocupa un espacio destacado. En tanto que autor —además de escribirlo—, el humanista suele ocuparse de hacerlo imprimir, dedicarlo, promocionarlo; como lector suele —además de leerlo— comprarlo, poseerlo, anotarlo, prestarlo, regalarlo, coleccionarlo, legarlo... Tarsia no soslaya la importancia del mercado librero. Resaltando la intensidad de la producción impresa quevediana —ediciones, reediciones, traducciones, etc.—, la fama del autor aparece sancionada y legitimada por un aspecto comercial[72]. El éxito en el ámbito librero es decisivo para determinar el reconocimiento de un autor. El público que consume libros, la demanda que excede la oferta, son índices de la «gloria» de don Francisco. Al aludir al alto consumo de textos quevedianos, Tarsia se sirve de una dialogía con cuerpo —cuerpo físico, libro o volumen[73]— que proporciona a la fama quevediana un carácter de ley de la naturaleza:

> sigue la gloria sus libros, como la sombra el cuerpo. Es excusado hacer catálogo de sus obras, pues andan entre manos de todos, y no salen

[69] Grafton y Jardine, 1999, p. 34.

[70] Grafton y Jardine, 1999, p. 35.

[71] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 45.

[72] Para el interés que manifiesta Quevedo en la transformación de sus escritos en libros, ver Villanueva, 1995; Bouza, 1997, pp. 39-40, recoge el relato que hace Cristóbal de Salazar de Mardones a Andrés de Uztárroz sobre la visita el 5 de agosto de 1644, en que acompaña a Quevedo a Diego Díaz de la Carrera —impresor del *Marco Bruto*— cuando se encontraba en las etapas finales de impresión, también en Moll, 1994, p. 8.

[73] El propio Quevedo recurre a una expresión dilógica similar: «Alma de cuerpos muchos es severo / vuestro estudio».

del sudor continuado de las prensas tantos ejemplares cuantos gasta la curiosidad[74].

Representaciones de la biblioteca

La biblioteca constituye un espacio social en la representación (autopercepción) de la actividad humanista. Aparte de las finalidades específicamente filológicas y eruditas que implicaba la circulación de la letra impresa y manuscrita —el estudio, en suma—, el despliegue de una valiosa biblioteca entrañaba una dimensión de notoriedad[75]. Poseer libros, acumular preciados manuscritos, contribuía a la forja de un prestigio cortesano al que Quevedo no parece haber estado del todo inmune[76]. Maldonado y Martinengo[77] han estudiado parte del inventario de la extensa —y al parecer, fragmentada— biblioteca quevediana (González de Salas alude a que «siempre los tuvo repartidos en diferentes partes»), que recoge un *Índice* de la biblioteca del desaparecido madrileño monasterio benedictino de San Martín[78]. Aunque no alude a títulos concretos, Tarsia pondera la colección quevediana e indica que «Juntó número de libros tan considerable, que pasaba de cinco mil cuerpos, aunque después de su muerte, ni aun parecieron dos mil, por no haberle asistido persona de su confianza[79]». Insiste

[74] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 40. Tarsia no soslaya la idea de que el conocimiento se comunica en el material impreso, y por ello, depende también de impresores y libreros. Para la imagen del sudor de los impresores, y las condiciones físicas en que trabajaban, ver Johns, 1998, p. 93.

[75] Ver Géal, 1999b.

[76] Bouza, 2001b, pp. 27-83, estudia el papel clave en el prestigo cortesano que desempeña poseer manuscritos.

[77] Maldonado, 1975; Martinengo, 1992, pp. 173-79.

[78] Martinengo, 1992, p. 173: «A la muerte del poeta, una parte de sus libros se encontraba depositada en casa de amigos o agentes de negocios suyos, pero la mayoría de ellos se encontraba, verosímilmente, en su vivienda de la Torre de Juan Abad: de allí salieron para ir a parar a la biblioteca del duque de Medinaceli, gran amigo y protector de Quevedo en los últimos tiempos, en cuyo palacio el poeta había vivido bastantes años antes de su encarcelamiento en 1639. Hacía 1697, finalmente, se vendieron al monasterio de San Martín hasta 1471 volúmenes procedentes de la biblioteca del Duque». El heredero de Quevedo, Pedro Alderete, alega que al morir los bienes de su tío —entre ellos 219 títulos, casi todos en «en folio»— se conservaban en casa de Francisco de Oviedo, Juan de Molina y el canónigo Guerrero; Maldonado reproduce un documento notarial sobre la entrega de papeles quevedianos al Duque de Medinaceli en Sánlucar (Martinengo, 1992, pp. 407-408).

[79] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 35. Cien años después, repite la afirmación casi literalmente Cerdá y Rico, 1776, vol. 4, pp. 36-37. La biblioteca de un humanista al que Tarsia gusta de citar —Pico de la Mirándola— no sobrepasa de los mil ejemplares. Otro humanista, en el extremo opuesto, hace alarde de poseer una muy escasa biblioteca, limitada a los textos esenciales de cualquier biblioteca

—además de sobre la rapidez para hacerse don Francisco con lo que salía al mercado librero— en que no había libro publicado que no poseyera: «Fue tan aficionado a los libros, que apenas salía alguno, cuando le compraba»[80]. El afán ponderador de Tarsia soslaya (o acaso da por hecho[81]) los lugares comunes sobre los males de la imprenta, que multiplicaban los libros insustanciosos («libros de Satanás» observa el agustino fray Luis de Alarcón en *Camino del cielo* (1547), «libros milesios» según Alejo de Venegas), sobre la importancia del criterio discriminador que el propio don Francisco había expresado[82]. Poniendo de relieve el carácter de objeto tangible del libro, el propio Quevedo contrapone «letra viva» y «letra muerta», para fustigar la «enfermedad de libropesía», una «sed insaciable de pulmón librero», de ansias de acumular «cuerpos muertos» («Alma de cuerpos muchos es severo / vuestro estudio[83]»).

El lector humanista altera físicamente de diversas maneras los ejemplares de su biblioteca, en el momento de la compra, en el de la lectura, etc. El libro «personalizado» por su propietario en el proceso de encuadernación, incluyendo hojas para facilitar la anotación del lector, reorganizando secciones, cambiando de lugar capítulos, etc., proporciona pistas sobre una lectura activa y «apropiativa» del Quevedo estudioso[84]. Un volumen quevediano

---

de trabajo, exageración acaso —conjetura Grafton, 1997a, p. 145— para no verse obligado a tener que prestar los libros.

[80] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 35.

[81] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 79: «un descuido de la tinta de don Francisco de Quevedo, cuando le hubiera, prefiere a los más discurrido destos carcomas de libros, que llenos de su opinión, están huecos de lo más estimable y sólido de la sabiduría».

[82] Las críticas a la producción y colección de libros constituyen un lugar común del humanismo; ver por ejemplo, el *Libro de la verdad* (1555) de Pedro de Medina, la observación de San Juan de la Cruz: «el mundo está lleno de Enchiridiones, digo librillos que traen los hombres en las manos de día y de noche, de solos loores y encarescimientos del espíritu, y de sus ejercicios» (*Diálogo sobre la necesidad y obligación y provecho de la oración, y divinos loores vocales, y de las obras virtuosas y sanctas cerimonias, que usan los cristianos, mayormente los religiosos,* p. 210, citado en Strosetzki, 1997, p. 202); Huarte de San Juan, *Examen de ingenios,* p. 344: «A los [...] que carecen de invención no había de consentir la república que escribiesen libros, ni dejárselos imprimir; porque no hacen más de dar círculos en los dichos y sentencias de los autores graves, y tornarlos a repetir, y hurtando uno de aquí y tomando otro de allí, ya no hay quien componga una obra»; o más tarde, las censuras de Saavedra Fajardo en la *República literaria* (redactado hacia 1612); ver también Strosetzki, 1997, p. 187.

[83] *PO,* núm. 589. Sigo la numeración de Blecua. Ver López Grigera, 1989 y Villanueva, 1995, pp. 19-20; Arellano y Schwartz comentan el soneto en Quevedo, *Un Heráclito cristiano,* 1998, pp. 391-92 y 925.

[84] López Grigera, 1998, ha estudiado las anotaciones quevedianas en un ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles.

de la *Retórica* de Aristóteles se interpaginó (al uso frecuente de la época con ejemplares destinados a un determinado tipo de lectura) con hojas en blanco, para permitir la inclusión de extensos comentarios y notas de lectura[85]. Varios ejemplares pertenecientes a Quevedo llevan una marca de su propiedad, generalmente su firma y rúbrica; uno de Scalígero está inscrito —por ejemplo— con una suerte de anatema que maldice al insensato a quien se le cruzase por la mente distraer dicho «cuerpo» quevediano de su inscrito y legítimo propietario[86]: «*Meus, est ecce liber, nostro quem nomine digno. Si rapiat quis eum criminis ulto vero*»; debajo figura la firma con rúbrica «*D. Franciscus —de Queuedo— Villegas*». Estos anatemas gozan de una rica tradición en la Europa del XVII[87].

La representación tarsiana del Quevedo lector-humanista se encuadra en un ámbito hagiográfico: leer constituye una actividad casi sagrada, cercana en el escenario, modalidad y «logros» a prácticas de los santos. Tarsia lleva a sus últimas consecuencias el carácter hagiográfico del Quevedo lector, amante de los libros: el cuerpo del escritor se conservó entero[88]. Tras la muerte, ocurren incluso algunos sucesos de «no pequeña admiración a los que tenían noticia»[89]. La excentricidad hagiográfica de la práctica lectora presentada por Tarsia pone de relieve que leer, además de un método y una «curación», se percibe por ende, como una estética y una moralidad, acaso esa «moral anotomía, que ajusta el crédito a la verdad»[90].

[85] No falta una ponderación de la productividad quevediana. Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 39: «Ha habido opinión de algunos que fue tanto lo que escribió que cotejando los sesenta y cinco años que vivió, con lo que dejó escrito, así de molde, como de mano, a cada día le cabe un pliego». Saavedra Fajardo envía a Olivares un texto suyo manuscrito (sobre los problemas con Francia), intercalado con hojas en blanco para que el Conde-Duque pudiera añadir sus comentarios.

[86] Se trata de Scalígero, *Yvonis Villiomari Aremorici, In locos controversos Roberto Titii Animuersorum liber,* In bibliopolio Hieronymi Commelini, 1597 (BNM, R-23842), cuyas anotaciones marginales de Quevedo transcribe Astrana Marín en *Epistolario completo,* pp. 641-42. Tales marcas de posesión le han servido a Astrana para conjeturar cuándo don Francisco adquirió un determinado ejemplar; ver *Epistolario completo,* apéndice 2, pp. 524-25.

[87] Así, en Inglaterra —fuera del orbe católico— el dueño de un ejemplar de los *Exercises* (1613) de Thomas Blundeville (autor de un epítome y traducción al inglés de *El concejo y consejero de príncipes* de Furió Ceriol) inscribe una belicosa advertencia, «hee that douth this bouke stayll hee shall be hanged» (Sherman, 2002, p. 123).

[88] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 159: «Empero el cadáver que se conserva entero sin haber precedido diligencia humana, a qué se pueda atribuir merece alguna atención».

[89] Tarsia, *Vida de don Francisco,* p. 156.

[90] Gracián, *El discreto,* p. 202.

Bibliografía

Anónimo, *La vida y hechos de Estebanillo González,* ed. A. Carreira y J. A. Cid, Madrid, Cátedra, 1990.

Bouza, F., «¿Para qué imprimir? De autores, público, impresores y manuscritos en el Siglo de Oro», *Cuadernos de Historia Moderna,* 18, 1997, pp. 31-50.

Bouza, F., «Religión y cultura en la época moderna. Legibilidad de la experiencia religiosa. A propósito del Dios *impresor* de la monja de Marchena», en *Estudios sobre iglesia y sociedad en Andalucía en la Edad Moderna,* Granada, Universidad, 1999, pp. 389-408.

Bouza, F., «*Aun en lo material del papel y impresión.* Sobre la cultura escrita en el siglo de Gracián», en *Libros libres de Baltasar Gracián,* Zaragoza, Gobierno de Aragón, 2001a, pp. 11-50.

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

Clamurro, W., «Leyendo a Quevedo leer», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 1998,* ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, vol 1, pp. 460-66.

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

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

Egido, A., «La escritura viva en la poesía de Quevedo», *De orbis Hispani linguis litteris historia moribus. Festschrift für Dietrich Briesemeister zum 60. Geburstag,* ed. A. Schönberger y K. Zimmermann, Frankfurt am Main, Domus Editoria Europae, 1994, vol. 1, pp. 803-14.

Géal, F., «Algunas reflexiones sobre la lectura voraz en el Siglo de Oro», *El escrito en el Siglo de Oro. Prácticas y representaciones,* ed. J. Guijarro Ceballos, Salamanca, Universidad, 1999a, pp. 129-46.

Géal, F., *Figures de la bibliothèque dans l'imaginaire espagnol du Siècle d'Or,* Paris, Honoré Champion, 1999b.

Gracián, B., *El discreto,* ed. A. Egido, Madrid, Alianza, 1997.

Grafton, A., «Is the History of Reading a Marginal Enterprise? Guillaume Budé and his Books», *PBSA,* 9, 12, 1997a, pp. 139-57.

Grafton, A., *Commerce with the Classics. Ancient Books and Renaissance Readers,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997b.

Grafton, A., *Bring out your Dead. The Past as Revelation,* Cambridge, Harvard University Press, 2001.

Grafton, A. y L. Jardine, «Studied for Action: how Gabriel Harvey read his Livy», *Past and Present,* 129, 1999, pp. 30-78.

Huarte de San Juan, J., *Examen de ingenios para las ciencias,* ed. G. Serés, Madrid, Cátedra, 1989.

Jardine, L., *Erasmus, Man of Letters. The Construction of Charisma in Print,* Princeton, Princeton University Press, 1993.

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

Johns, A., *The Nature of the Book. Print and Knowledge in the Making,* Chicago, Chicago University Press, 1998.

López Grigera, L., «Cuestión de géneros y estilo en dos sonetos de Quevedo», ed. B. Periñán y F. Guazzelli, *Studi in onore di Guido Mancini,* Pisa, Giardini, 1989, vol. 2, pp. 331-47.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», en *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez Moñino,* Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-28.

Marquilhas, R., «Orientación mágica del texto escrito», en *Escribir y leer en el Siglo de Cervantes,* ed. A. Castillo, *et al.,* Barcelona, Gedisa, 1999, pp. 111-28.

Martinengo, A., «La *Vida de Quevedo* de Paolo Tarsia: *discours* y *récit*», en *Academia literaria renacentista. Homenaje a Quevedo,* ed. V. García de la Concha, Salamanca, Universidad, 1982, vol. 2, pp. 59-68.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo. Una clave de lectura,* Pamplona, Eunsa, 1992.

Moll, J., *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII,* Madrid, Arco, 1994.

Montaigne, M. de, *Essais,* ed. P. Michel, París, Gallimard, 1965, 3 vols.

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

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

Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1996.

Quevedo, F. de, *Obras,* ed. A. Fernández-Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1946-1951, BAE, vol. 23 y 48.

Quevedo, F. de, *Parnaso español,* F. Cerdá y Rico, Madrid, 1776, 4 vols.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.

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

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

Profetti, M. G., «I ritratti del Fénix de los ingenios», en *Immagine-Segno-Parola. Processi di trasformazione,* Macerata 23-26 Ottobre, 1996, (en prensa).

Rice, E., *Saint Jerome in the Renaissance,* Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1988.

Roncero, V., *El humanismo de Quevedo: Filología e historia,* Pamplona, Eunsa, 2000.

Santa Cruz, M. de, *Floresta española,* ed. Mª. P. Cuartero y M. Chevalier, Barcelona, Crítica, 1997.

Sherman, W., «What did Renaissance Readers write in their Books?», *Books and Readers in Early Modern England,* ed. J. Andersen y E. Sauer, Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 2002, pp. 119-36.

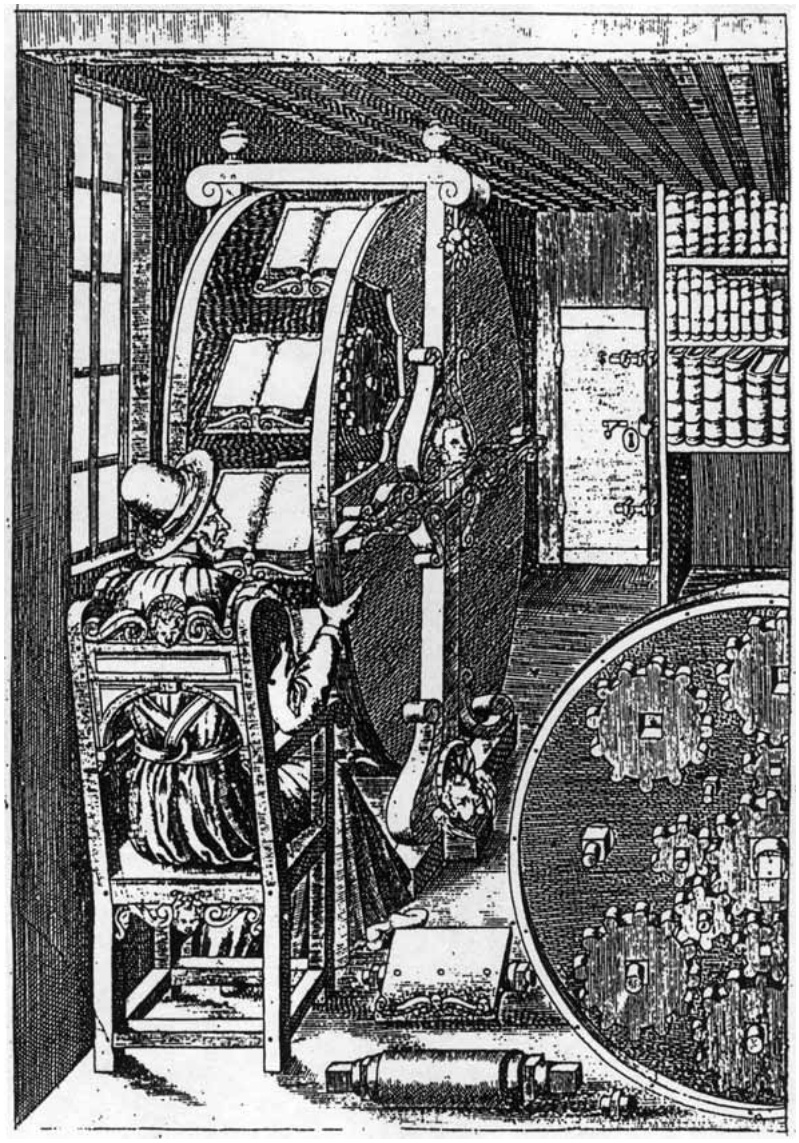
Strosetzki, C., *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita literaria en el Siglo de Oro español,* Kassel, Reichenberger, 1997.

Tarsia, P. A., *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas, Caballero de la Orden de Santiago, Secretario de su Majestad, y Señor de la Villa de la Torre de Juan Abad,* ed. M. Prieto Santiago y F. B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Jovis, 1998.

Villanueva, D., *La poética de la lectura en Quevedo,* Manchester, University, 1995.

Zemon Davies, N., «Beyond the Market: Books as Gifts in Sixteenth-Century France», *Transactions of the Royal Historical Society*, 35, 5, 1983, pp. 69-88.

Apéndice



Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca

Isabel Pérez Cuenca
Universidad San Pablo-Ceu de Madrid

Introducción

En torno a la cultura y a la formación de Francisco de Quevedo se han escrito varios trabajos de elevado interés, que tienden a poner de manifiesto el gusto por la lectura y por los libros que tuvo el autor madrileño[1]. Pero siguen siendo inevitables, cuando se habla de la afición de Quevedo a la lectura y a los libros, traer a colación las palabras que escribió Tarsia sobre este asunto[2]. Éste retrata a un Quevedo que aprovecha todo momento para dedicarlo a la lectura, incluso durante la hora de la comida o robándoselo a la noche, y todo ello por su «ardiente deseo de aprender»:

> Me refirieron por cosa notable, cuando estuve en su casa de la Torre de Juan Abad, el año de 1658, volviendo de Sevilla a esta corte con don Francisco de Valdés y Godoy [...] que tenía una mesa larga, que cogía el ancho de la cama con cuatro ruedas en los pies, para llegársela con facilidad, despertando la noche para estudiar, y en ella muchos libros prevenidos y pedernal y yesca para encender la luz, pues solía tan a deshora comenzar su tarea [...]. De todo fue liberal, sino es del tiempo, gastándole por adarmes y con rigurosa cuenta en donde no hallaba conveniencia de aprender cosa nueva; y para mostrar la estimación que

[1] Sólo mencionaré ahora uno de los más recientes, por haber sido guía imprescindible en la elaboración de este trabajo: López Poza, 1995. Otros estudios publicados sobre este asunto serán citados a lo largo del artículo.

[2] Pablo Antonio de Tarsia se esmera en destacar como por encima del reconocimiento o de la fama, Quevedo procuraba acrecentar sus conocimientos. De esta manera se justifican las diversas referencias que el biógrafo hace a la lectura, la compra de libros, etc., durante páginas. Ver Tarsia, *Vida de don Francisco,* pp. 28 y ss.

> hacía de cosa tan preciosa, solía repitir [*sic*] la sentencia de Teofrasto Eresio [...]: *Sumptus praetiosissimus tempus est*[3].

E igual de inevitable es recordar aquellas otras palabras, también de su primer biógrafo, en las que menciona la pasión de Quevedo por los estudios y los efectos que en él producen:

> Tan grande deleite le ocasionaban los estudios, la lección de libros eruditos y la comunicación de palabra y por cartas con los más doctos de su tiempo que solía decir con muchas veras que hallaba en ellos el antídoto y remedio de sus dolencias[4].

Sin lugar a dudas, todo ello le condujo a formar una rica biblioteca con gran variedad de autores y títulos, que le permitiese satisfacer sus ansias de conocimiento así como el uso directo de los textos, anotándolos o subrayándolos, para la redacción de sus obras. Según Tarsia llegó a alcanzar la cifra de «cinco mil cuerpos, aunque después de su muerte, ni aun parecieron dos mil, por no haberle asistido persona de su confianza»[5].

Las dos cifras señaladas son igual de exageradas; Sagrario López Poza ya destacó lo hiperbólico de esta afirmación, opinión con la que estamos plenamente de acuerdo:

> No es fácil dar crédito a que Quevedo pudiera ser dueño de 5000 volúmenes (cuerpos), pues sólo alcanzaba esa cifra la que tal vez fue la mejor biblioteca privada de la época, la del enemigo político de Quevedo, don Lorenzo Ramírez de Prado, que podía permitírselo por su condición social y política y porque unía su verdadera pasión obsesiva por los libros con la cantidad de contactos en el extrajero de que disponía[6].

Los números 5000 y 2000 cuerpos de libros no eran únicamente cifras desorbitadas en el siglo XVII[7], seguían siéndolo en la centuria siguiente y parecían ser sólo posibles de alcanzar por las magnas bibliotecas reales, tal como nos hace ver el padre Martín Sarmiento en unas reflexiones sobre una biblioteca real: «No debe aterrar el número de 2800 cuerpos de libros, por excesivo, si se advierte que es aun superior el número de volúmenes que hoy tiene la Real Biblioteca de París»[8].

En un intento de encontrar una explicación a las desmesuradas palabras de Tarsia, Sagrario López Poza indica que «algunos pro-

[3] Tarsia, *Vida de don Francisco*, pp. 31-32.
[4] Tarsia, *Vida de don Francisco*, pp. 36-37.
[5] Tarsia, *Vida de don Francisco*, p. 35.
[6] López Poza, 1995, p. 90.
[7] Como se deduce del trabajo de Dadson, 1998.
[8] Ver Martín Sarmiento, 1787, vol. 21, p. 103.

ponen que debe entenderse cinco cuerpos e interpretarlo con la acepción de "armarios"; es decir, serían cinco armarios con libros»[9]. Por todos es sabido lo imposible de aventurar un número para los libros que formaron la biblioteca de Francisco de Quevedo. Con la información que conocemos sobre este asunto y con el reducido número de libros que con toda certeza ocuparon los armarios (¿cuerpos?) o estantes de su biblioteca, no podemos establecer, ya sea de forma exacta o aproximada, el volumen que alcanzó la «librería» de nuestro autor.

Ejemplares conocidos de la biblioteca de Quevedo

Las investigaciones de los últimos años han rescatado de los anaqueles un *corpus* considerable de libros pertenecientes a Quevedo, casi todos ellos actualmente en nuestra Biblioteca Nacional. Sin embargo, el número de libros conocidos de su biblioteca es, como se ha dicho, reducido. La lista que podemos ofrecer alcanza los 33 ejemplares[10], cuatro de ellos sin localizar[11]:

1. *Pindari poetae vetustissimi, lyricorum facile principis. Olympia, Pytihia, Nemea, Isthimia…*, Basileae, Andream Cratandrum, 1535. (BNM, R. 642).
2. *Dante con l'espositioni di Christoforo Landino, et d' Alesandro Vellutello. Sopra la sua Comedia dell' Inferno, del Purgatorio, et del Paradiso…*, Venetia, Giouambattista Marchio Sessa et Fratelli, 1578. (Universidad de Illinois, UNCAT 1578)[12].
3. *Trattato dell' amore humano. Composto, & donato ha gia molti anni da M. Flaminio Nobili…*, Lucca, Vicentio Busdraghi, 1567[13]. (British Library, Add. ms. 12108).
4. *Petri Antonii Beuter Valentini sacrae Theologiae Professoris, Prothonotarii Apostolici Annotationes Decem ad Sacram Scripturam*, Valentiae, Ioannenm Mey, 1547[14]. (BNM, R. 3693).

[9] López Poza, 1995, p. 90.

[10] El número se eleva a 33 ejemplares, ya que con este trabajo en imprenta, se ha publicado un artículo de López Grigera, 2002, p. 169, en el que se cita el siguiente impreso de la biblioteca de Quevedo: Carolo Stephano, *Dictionarium historicum, geographicum, poeticum*, Frankfurt, 1621. (BNM, 7 / 14776).

[11] Se ha procurado confeccionar una lista con todos los ejemplares que se sabe pertenecieron a Quevedo, pero es posible que, por estar la bibliografía tan dispersa, falte alguno.

[12] Sobre este ejemplar ha trabajado Cacho Casal, 1998, los datos de localización se han tomado de este estudio.

[13] Crosby, 1967, pp. 15-42.

[14] Asensio, 1952, p. 45, hizo referencia a este ejemplar de la biblioteca de Quevedo al estudiar las corrientes afines al erasmismo.

5. *Lucii Annaei Flori, vel potius Lucci Senecae, Rerum romanorum, ex Tito Livio…,* Parisiis, Hieronymum de Morne & Gulielmum Cauellat, 1576[15]. (BNM, R. 30070).
6. *Yvonis Villiomari Aremorici, In locos controversos Roberti Titii…,* In blibliopolio Hieronymi Commelini, 1597. (BNM, R. 23842).
7. Tomás Moro, *De optima Reipv. Statui de que nova Insula Vtopia…,* Lovanii, excudebat Seruatius Sassenus impensis viduae Arnoldi Birkmanni, 1548[16]. (BNM, R. 20494).
8. *Theodosii Tripolitae Sphaericorum, libri tres. Nunquam antehac Graece excusi. Idem Latine redditi per Ioanem Penam,* París, Andreas Wechelus, 1558. (CSIC, R. M. 4299).
9. *L'Eracleide di Gabriele Zinano,* Venecia, Denchino, 1623[17]. (Biblioteca Lázaro Galdiano, A. 481).
10. *Versos de Fernando de Herrera…,* Sevilla, Gabriel Ramos Vejarano, 1619[18]. (Biblioteca del Seminario Diocesano-Vitoria, Ms. 179)[19].
11. *L'Annaei Senecae Opera, quae extant omnia,* Lyon, Sebastian Grifio, 1555[20]. (BNM, Sección Raros)[21].
12. Giovanni Battista Armenini, *De veri precetti della pittura,* Ravena, Francesco Tebaldini, 1587[22]. (Bibliothèque du Musée des Beaux-Arts de Budapest).
13. *Instrumentorum et machinarum, quas Iacobus Bessonus Delphinas mathematicus et a machinis praeter alia excogitavit, multisque vigiliis & laboribus excoluit, ad rerum multarum intellectu difficillimarum explicationem & totius Reipublicae utilitatem. Liber primus,* Cum Privilegio Regis, Orleans, 1569. (Sin localizar).
14. *Guido Bonatus de Forlivio. Decem continens tractatus astronomie,* Venecia, J. P. Leucense, 1506. (Sin localizar)[23].

[15] Ettinghausen, 1964.

[16] Para este ejemplar de Tomás Moro ver Jones, 1950 y López Estrada, 1967.

[17] Ver Gendreau, 1975.

[18] Las notas de Quevedo a Herrera realizadas en este ejemplar han sido estudiadas por Komanecky, 1975.

[19] Gracias a la amabilidad de don Ángel Ibisate Lozares, bibliotecario en el Seminario Diocesano de Vitoria, he podido disponer de una magnífica descripción de este ejemplar, así como de una reproducción de la portada y de los primeros folios del impreso, por lo que he podido comprobar que, en esta ocasión, Quevedo no firma en la portada sino en el primer folio, además de otros detalles como la signatura del libro, de la que no dio noticia Komanecky en el artículo citado.

[20] Etthinghausen, 1972, pp. 140-51.

[21] Este impreso fue adquirido por la Biblioteca Nacional de Madrid en el año 2001 y aún no ha sido dotado de signatura, aunque hemos confirmado su presencia en la Sección de Raros de esa biblioteca.

[22] Aströn, 1959, localiza este ejemplar en Budapest, pero no da signatura; en su trabajo incluye una reproducción de la portada del impreso en la que se ven la firma y rúbricas de don Francisco.

[23] Paz y Mèlia, 1915, vol. 1, lám. 29, reproduce una página de este impreso, que parece corresponder a una anteportada, en la que se lee perfectamente la

15. *Lucrecio. De rerum natura...,* (Sin localizar).
16. *Isidorus Pcensis, vel quicumque auctor epitomos Imperatorum...,* (Sin localizar)[24].
17. Henrico Stephano, *Ciceronianum lexicom graecolatinum. Id est, Lexicon ex variis graecorum scritorum locis a Cicerone interpretatis collectum...,* Ex officina Henrici Stephani Parisiensis, 1557. (BNM, R. 37773).
18. *Lycophronis Chalcidensis, Alexandra, Poëma obscurum, Josephi Scaligeri...* Versio. Lugduni Batavorumm, Ludovicus Elzevirius, 1597. (BNM, R. 21758).
19. *Aristophanis, Comicorum principis, Comoediae undecim è graeco in latinum, ad uerbum translatae, Andrea Divo Iustino politano interprete,* (Biblioteca de Menéndez Pelayo)[25].
20. *Rhetoricorum Aristotelis libri tres, interprete Hermolao Barbaro,* Lugduni, Apud Theobaldum Paganum, 1547[26]. (Biblioteca Menéndez Pelayo, núm. 1089).
21. *Aeliani de varia historia,* Basileae, ex officina Ioannis Oporrini, 1548[27]. (BNM, R. 9560).
22. *Les memoires de Mss. Martin du Bellay,* Paris, Pierre L'Huillier, 1573[28].
23. *Libro de misurar con la vista de Silvio Belli Vecentino,* Venecia, Giordano Ziletti, 1570[29]. (BNM, R. 15584).

---

firma de Francisco de Quevedo en dos ocasiones, una dentro de lo que parece un grabado y otra en la parte inferior de la página. La localización de este ejemplar ha sido imposible: las indagaciones realizadas comenzaron en Sevilla, en la Casa de Pilatos, sede actual de la que fue Biblioteca de la Casa de Medinaceli, en donde se nos informó de que ya no se encuentra allí este impreso y de que parte de esa colección fue heredada por la duquesa de Lerma, quien la vendió a mediados del siglo pasado a don Bartolomé March; de esta forma llegamos hasta la biblioteca de don Bartolomé March, en Palma de Mallorca, donde nos confirman que disponen de una parte de la colección de Medinaceli, pero que entre sus libros no se encuentra este ejemplar de Guido Bonato de Forlibio, aunque sí poseen otro impreso en Basilea en 1550.

[24] La lista más completa de los libros de la biblioteca de Quevedo fue confeccionada por Maldonado, en la que se incluyen estos dieciseis títulos, impresos los quince primeros y manuscrito el decimosexto, ver Maldonado, 1975, p. 406, n. 6; pp. 408, y 410.

[25] Datos tomados de Rey, 1985, p. 65. No ha sido posible ampliar los datos con signatura para su mejor localización. Rey, 1985, pp. 64-65, hace referencia a los impresos n. 1, 3-8.

[26] De esta obra existe edición facsímil, 1997. También ver López Grigera, 1996 y 1998.

[27] Existe un estudio sobre este ejemplar realizado por Schwartz y Pérez Cuenca, 1999.

[28] Dio noticia de la existencia de este libro López Poza, 1995, p. 91, n. 25; ha sido empleado por Pérez Cuenca, (en prensa), y estudiado con detalle por Cacho, 2001.

[29] Como en el caso precedente, fue López Poza, 1995, p. 91, n. 25, quien publicó la primera referencia sobre este ejemplar de la biblioteca de Quevedo, citado

24. *Cyrilli Archiepiscopi Hierosolymorum, catecheses illuminatorum…*, Antuerpiae, excudebat sibi & Materno Cholino, ciui Coloniensi, Christophorus Plantinus, 1564[30]. (BNM, R. 38420).
25. *Nicolai Copernici Torinensis. Astronomia instaurata,* Amsterodami, excudebat Vnilhemus Iansonius, 1517. (BNM, R. 40025).
26. *Anacephalaeoses id est, Summa capita actorum regum Lusitaniae. Auctore P. Antonio Vasconcellio…*, Antuerpiae, apud Petrum & Ioannem Belleros, 1621. (Real Biblioteca de Madrid, I. D. / 40).
27. *Dialogi piacevoli di M. Nicolo Franco…*, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1545[31]. (BNM, 3 / 76567).
28. *Della famosissima compagnia della Lesina, dialogo capitoli e ragionamento,* Venetia, appresso Lucio Spineda, 1613[32]. (BNM, R. 23671).
29. *Intruductio ad vitam devotam pro singulis st atibus hominum tam secularum quam religiosarum. Auctore… D. Francisco de Sales,* Coloniae Agrippinae, sumptibus Petri Henningii, 1919 [i. e. 1609]. (BNM, 7 / 12175).
30. *Les vrays entretiens spirituels du bien hebreux, Francois de Sales…*, Lyon, pour Vincent de Coeurssilly, 1630[33]. (BNM, 7 / 16348).
31. *In vaticinia Isaiae, prophetae clarissimi, parapharasis… Auctore Ioanne Carpenteio…*, Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1588. (BNM, 3 / 563).
32. *Silva, Eutrapelias id est comitatis et urbanitatis, ex variis probatae fidei authoribus, et vitae experimentis. Authore Ioanne P. Moya,* Hispalis, apud Ferdinandum Diaz, 1579[34]. (Biblioteca de la Provincia Franciscana de Cartagena, 5798).

En todos estos impresos encontramos la huella de Francisco de Quevedo bien a través de la firma y rúbricas, bien a través de notas, poemas y subrayados o bien a través de todo ello simultáneamente. Evidentemente los que mayor interés tienen para los estudiosos de su vida y obra son aquellos que han sido anotados, ya

---

también por Pérez Cuenca, (en prensa). La portada ha sido restaurada, por lo que apenas se vislumbran fragmentos de la firma y rúbrica de Quevedo, el resto del libro no tiene ninguna otra nota manuscrita.

[30] Dimos primicia de este impreso y de los dos siguientes en Pérez Cuenca, (en prensa). En estos momentos estamos realizando un estudio detallado de las anotaciones realizadas por Quevedo en él.

[31] Cacho, 2002.

[32] Cacho, (en prensa).

[33] El hallazgo de estos dos ejemplares se debe a Carrera, 2002; incluye un tercero, *Les vray entretiens spirituals… Francois de Sales,* Lyon, Vincent de Coeurssilly, 1629 (BNM, 2 / 39206), que no perteneció a Quevedo y que procede «de la librería de Portaçeli», según un ex libris manuscrito que figura en la portada; es decir, se integró en una biblioteca de alguna orden religiosa antes de que ingresase en la Biblioteca Nacional de Madrid con otros bienes incautados en la desamortización. Ver Carrera, 2002, p. 288, n. 42.

[34] Para estos dos últimos impresos ver las últimas páginas de este trabajo.

que permiten ahondar en el aprovechamiento que el autor hacía de la lectura de ellos. Son los menos los que no fueron distinguidos por la pluma del autor con notas, pasajes subrayados o marcados por cualquier otro procedimiento. De todos los consultados, sólo los ejemplares de Belli (núm. 23), Copérnico (núm. 25), Vasconcelos (núm. 26), Franco (núm. 27), San Francisco de Sales (núm. 29 y 30) y Carpentier (núm. 31) apenas tienen notas o subrayados, y algunos sólo disponen de la firma del autor (núm. 23, 25 y 31); y el en de Vascancelos y Franco (núm. 26 y 27), por ejemplo, aparecen subrayados algunos pasajes, pero no podemos asegurar que haya sido Quevedo el ejecutor de ello.

El monasterio de San Martín de Madrid y los índices de su biblioteca

El monasterio de los monjes benitos de San Martín en Madrid probablemente fue fundado por Alfonso VI, en los años siguientes a la conquista de Madrid, el cual otorgó un privilegio, confirmado después por el Alfonso VII, para poblar el barrio de San Martín, tal como prueba el registro de las escrituras de su archivo, que data en 1126. El mencionado privilegio, dice:

> Privilegio del rey don Alonso el Séptimo, llamado emperador de España a favor de Santo Domingo de Silos y de San Martín de Madrid, en que le hace merced de que pueda poblar el Barrio de San Martín y hacer vasallos del prior a los parroquianos, confirmando esta merced y otros que don Alonso el 6º, su abuelo, había hecho a estos conventos. [Se añade la siguiente nota:] No son más que dos traslados simples del original que está en Santo Domingo de Silos[35].

En los primeros años del siglo XVII se levantó adyacente al monasterio benito la iglesia parroquial, llamada a su vez de San Martín, cuyo conjunto, iglesia y monasterio, ocupó toda una manzana, que, por un lado, daba a la calle de San Martín, por otro, llegaba hasta la del Postigo y, por otro más, cerraba la plazuela de las Descalzas, según nos describe Mesonero:

> La iglesia parroquial de San Martín, que estaba frente a esta calle y formaba parte de la manzana 392, ocupada toda ella por el célebre monasterio de monjes Benitos, avanzaba bastante hasta dicha calle del Postigo, cuadrando y regularizando la plazuela de las Descalzas[36].

[35] *Índice y Inventario de todas las escripturas del Archivo de esta Real Casa y Parroquía de San Martín de Madrid*, BNM, ms. 1916, cajón 1º, núm. 1, entrada correspondiente al año 1126.

[36] Mesonero Romanos, 1995, p. 100.

En épocas posteriores, el conjunto constituido por iglesia y monasterio se resquebraja a causa del derribo de la primera a manos de los franceses. El monasterio, que entonces permanece indemne, no conseguirá sobrevivir al siglo XIX. Su desaparición se produce cuando los monjes de la orden de San Benito son enajenados de todos sus bienes con motivo de la desamortización del año 1836. Así, el edificio del monasterio se convirtió en dependencias oficiales del Estado y su colección bibliográfica se disgregó; de ella sólo una fracción pasó a enriquecer el patrimonio de la Biblioteca Nacional.

> La biblioteca de San Martín tuvo la misma suerte que las demás bibliotecas monacales al llegar la desamortización eclesiástica en 1836. Estaban destinadas en Madrid a engrosar los fondos de la Biblioteca Nacional. Sin embargo una pequeña parte fue la que ingresó, perdiéndose los mejores códices, sin duda sustraídos y vendidos a libreros, que con frecuencia, se apresuraban a enajenarlos en el extranjero donde eran mejor estimados y pagados[37].

La misma suerte que corrieron los mejores códices, corrieron otros muchos de los impresos del monasterio, algunos en posesión de manos privadas y de bibliotecas extranjeras actualmente[38].

Pero antes de que llegase ese momento, los monjes benedictinos habían logrado formar una importante biblioteca con una rica colección de impresos fechados en los siglos XVI, XVII y XVIII y de manuscritos que, a juzgar por los índices de libros y por el inventario de las escrituras del archivo, consideraban de gran valor. Así lo podemos conjeturar por las «advertencias, que ha de tener un monje que fuere archivero de este Real Monasterio de San Martín de Madrid» incluidas en el último de los documentos mencionados:

> Advertencia 1ª: Guarde lo primero lo que nuestro glorioso legislador San Benito dispone, en el capítulo 32 de su santa regla, de cómo se han de tratar las alhajas y cosas de monasterio, y pues en él no hay alhaja más preciosa que el Archivo, trátele con mucho aseo y limpieza, teniendo muy compuesto e iguales los cuadernos de las escrituras, cerrados siempre los cajones donde estén y procure que las escrituras no se maltraten o rompan por poca curiosidad y cuidado[39].

[37] Andrés, 1991, p. 253.

[38] Los libros de Dante (núm. 2); el de Séneca, adquirido recientemente por la BNM (núm. 11), y el de Armenini (núm. 12) pueden ejemplificar la dispersión de los bienes bibliográficos desamortizados.

[39] BNM, ms. 1908, fol. 1.

Estas palabras, referidas exclusivamente al archivo, son también aplicables a la biblioteca, ya que los documentos y noticias que nos han llegado de ella, presentan a unos monjes preocupados, por un lado en acrecentar su colección bibliográfica y, por otro en la laboriosa redacción de sucesivos catálogos que no sólo actualizan sino que además amplían la información sobre las ediciones que poseen, a parte de reflejar modificaciones en la ubicación de los libros, patentes éstas por las varias signaturas topográficas asignadas a la misma obra en cada uno de los índices.

Esa preocupación por acrecentar la colección explica el desembolso económico realizado en la compra de libros pertenecientes a la Casa de Medinaceli a finales del siglo XVII, aunque si atendemos a las palabras de Paz y Mèlia, la adquisición de los libros, efectuada por los benedictinos madrileños, podría calificarse de ganga e incluso de inversión con pingües beneficios:

> Otra importante librería quedó a la muerte del Duque de Medinaceli, don Antonio Juan Luis de la Cerda, en 1673, en el Puerto de Santa María. Poco antes del fallecimiento de la Duquesa de Cardona, la adquirió el convento de San Martín, de Madrid, por el precio de 20 y tantos mil reales. Habíala tasado en 86837 el librero del puerto, Francisco de Castro, y sólo de los duplicados, entre las 1471 obras tasadas, sacaron los frailes mucho más de lo que pagaron[40].

Es suficiente echar un breve vistazo por los índices de libros de la biblioteca del monasterio para comprobar que se trata de un fondo voluminoso y multidisciplinar: la materia sagrada, la astrología, la montería, la historia, las obras literarias y científicas son algunas con las que nos podemos tropezar al revisar los títulos copiados. Esto puede deberse a los libros ingresados en ella procedentes de Medinaceli, gran aficionado a la lectura y a la compra de libros, como también lo fue Quevedo[41].

Con la integración de parte de la biblioteca de Medinaceli en el monasterio, este se convierte en el poseedor de un fondo de especial interés para los estudiosos de los Siglos de Oro, y más concretamente para los quevedistas, ya que contenía una parte de los libros propiedad de Francisco de Quevedo[42].

Son tres los índices de libros impresos que conocemos, todos fechados con posterioridad a la venta realizada por la Duquesa de Cardona de la colección de Medinaceli[43] al monasterio de San

[40] Paz y Mèlia, 1915, pp. 21-22.

[41] Sobre esto ver López Poza, 1995, pp. 88-94.

[42] Son recogidos en los índices de San Martín aquellos que llevan los números 2, 3, 6, 12, 14, 21, 25, 29-31.

[43] La Duquesa de Cardona fallece en el mes de febrero de 1697. La venta, siempre según Paz y Mèlia, se produce poco antes de su muerte.

Martín. La descripción de los catálogos y el análisis de su estructura, junto a la de los datos que ofrecen, amplían el conocimiento sobre ese fondo bibliográfico, en el cual se aprecia una evolución tanto en lo referente a la composición de la colección como a su organización.

El primer índice lleva por título *Alphabeto de libros y auctores de esta librería de San Martín de Madrid siendo Abad N. M. R. P. M. Fr. Francisco Pérez*[44]. Es un manuscrito de unos 300 x 200 mm, de 185 folios, con una encuadernación muy sencilla en pergamino.

Consta de dos partes o secciones bien diferenciadas: en una primera se copia una lista ordenada alfabéticamente por nombre de autor en forma directa, es decir, nombre y apellido o apellidos (en castellano); en el margen derecho, se añade la indicación del número de cajón (signatura topográfica), o sea de la ubicación del libro en la biblioteca. La siguiente sección refleja el contenido de los cajones, es, lo que llamamos ahora, un índice topográfico, ya que bajo el número de cajón o signatura se indica el nombre de los autores, acompañados éstos de los títulos de sus obras y del número de tomo. Toda esta información, dependiente del cajón, se consigna sin otro criterio aparente de clasificación u ordenación que el de ingreso en la biblioteca o de copia en el catálogo.

Es un «alfabeto de libros» que ofrece muy pocos datos acerca de los ejemplares que cataloga; no sólo oculta los correspondientes a la impresión, sino que en muchas ocasiones omite el título y en el mejor de los casos lo abrevia. Además, está lleno de tachaduras y la copia ha sido poco cuidada. Aparentemente, sólo aparentemente, resulta para el estudioso un documento de escasa utilidad porque, a pesar de que permite detectar los nombres de los autores —y a veces los títulos— que engrosaron los cajones de esa biblioteca, no da la posibilidad de avanzar en la identificación de la impresión específica[45].

Sin embargo, el catálogo de 1699 está plagado, en la primera sección, de otras anotaciones de relevancia, ejecutadas por una mano diferente a la del redactor, a través de las cuales quedan marcados los escritores de obras expurgadas, desaparecidas o perdidas, prohibidas, reservadas y trasladadas al archivo, lugar escogido para ellas por ofrecer mayores garantías de seguridad y por ser de consulta restringida. También es fácil conjeturar los cambios que se produjeron en la colocación de los libros en aquellos

[44] BNM, ms. 13647.

[45] Este inventario ha sido ignorado por todos los que han buscado libros de la biblioteca de Quevedo, quizás por la poca información que copia referente a ellos. Sólo tengo noticia de que haya sido utilizado por Andrés, 1991, p. 251, en un estudio sobre los códices de este monasterio.

casos que son tachados los autores y títulos de un cajón y de nuevo copiados en otro.

Son muchos los ejemplos que encontramos de todas estas incidencias, reflejadas a través de notas como «expurgado», «lo tiene el R^mo^. Abbad», «no lo hallo [a continuación, apunta otra mano] mire en el cajón 127 y le hallará», «sacóse por apolillado», «condenado» o «condenado no pareció» que se leen al lado de los nombres de Luisa de Ascención, Ignacio Ponce de Vaca, Pablo Constantino, Francisco de Velasco, etc. Por una anotación que acompaña a la *Historia eclesiástica* de Natal Alexandro, deducimos que los prohibidos pasaron de la biblioteca al archivo, junto con los manuscritos y los de tema litúrgico: «Prohibido, está con los demás en el archivo, a donde se pasaron para mejor seguridad y custodia, en 8 de marzo de 1769 y también los manuscriptos y litúrgicos».

Además, según la fecha que consta en esta nota, comprobamos como los índices que se redactaban sucesivamente no dejaron de tener vigencia en la biblioteca, ya que en el año 1769, la biblioteca disponía de otro repertorio actualizado fechado en 1730.

El repertorio de 1730[46] es de gran tamaño, 410 x 270 mm, con una extensión de 249 folios, protegidos por una magnífica encuadernación de cartera en piel, que tuvo cierres de broche hoy perdidos. A pesar de esa buena encuadernación, las esquinas derechas inferiores de los folios se encuentran muy deterioradas por el uso.

La estructura del *Índice* es sencilla: se recogen los nombres de autor ordenados alfabéticamente por apellido o apellidos, nombre (en latín los que proceden), seguidos del título de la obra, tomo y cajón (signatura). Se observa como no coincide la ubicación asignada ahora con la reflejada en el catálogo anterior y también como éste de 1730 carece de cualquier anotación marginal. De los tres consultados es el que menor cantidad de información ofrece para el conocimiento del funcionamiento y uso de la biblioteca.

El tercer catálogo conservado data del año 1788 y lleva el siguiente título: «*Índice general de la bibioteca del Real y Parroquial Monasterio de San Martín de Madrid. Se hizo siendo Abad el R. P. M. F. Plácido Vicente*»[47]. Las dimensiones son similares a las del anterior (425 x 295 mm), tiene 418 folios más 6 hojas en blanco a continuación de la portada y otras 13 después del último folio; también recibe una buena encuadernación con unas sólidas cubiertas de madera forradas en piel, con cierres metálicos en perfec-

[46] BNM, ms. 1908: [Portada] *Índice de los libros que contiene la biblioteca de este Real Monasterio de San Martín de Madrid, dispuesto y ordenado por los apellidos de los autores..., año 1730.*

[47] Real Academia de la Historia, 9 / 2009.

to uso, los cortes fueron jaspeados para preservar las hojas del polvo. Todos estos detalles reflejan el cuidado y la preocupación por conservar el catálogo en óptimas condiciones, pero a esto hay que añadir que la copia también refleja ese cuidado, no sólo por la buena caligrafía del redactor, sino por los espacios en blanco que existen entre referencia y referencia con el fin de insertar otras nuevas cuando fuese pertinente.

El sistema de organización utilizado para este catálgo es el mismo que el seguido en el de 1730, pero amplía la información con dos datos de suma importancia para la identificación de los ejemplares: el lugar y el año de impresión. Se ha dejado de emplear la signatura de cajón que ha sido sustituida por la de estante, con las consiguientes modificaciones que esto implica en la colocación del libro en la biblioteca.

Junto a estos tres índices de libros, se redactó un índice o registro de las escrituras del archivo[48], que incluye, en los folios finales, unas listas de manuscritos e impresos, las cuales ofrecen la posibilidad de comprobar la certeza de las notas del índice primero (año 1699) y de conocer el paradero de algunos libros no reseñados en los dos inventarios últimos (años 1730 y 1788). Por ejemplo, el ya mencionado de Natal Alexandro, *Historia eclesiástica,* que fue excluido del de 1730 por haber sido trasladado al archivo.

El cotejo simultáneo de los cuatro documentos se hace imprescindible para comprobar la pérdida de algunos textos y la adquisición de otros. La entrada de Francisco de Quevedo en estos catálogos nos puede servir de ejemplo.

En el *Alfabeto* de 1699, bajo el encabezamiento «Francisco de Quevedo» sólo figura el «Memorial del patronato de Santiago», registrado con la signatura cajón 94; en el *Índice* de 1730 aún figura esta obra (el título copiado es más extenso y se le ha dado una nueva signatura: «Memorial del Patronato de Santiago y por todos los señores naturales de España en favor de la elección de Xpto. Cajón 105») junto a un ejemplar del *Parnaso español* (s. l., s. a.); en el *Índice* de 1788, ha desaparecido el «Memorial del patronato», se mantiene el *Parnaso español* y se incluye la *Vida de Quevedo* escrita por Tarsia. Por último, se comprueba que tampoco figu-

[48] BNM, ms. 1916: [Portada] *Índice y inventario de todas las escripturas del Archivo de esta Real Casa y parroquía de San Martín de Madrid. Ordenado y dispuesto por mandado de n. P. el Mro. Fr. Bernardo Gayoso..., Año 1769.* Las partes de mayor interés para este trabajo son las siguientes: 1) «Índice de todos los manuscriptos que se hallan hoy 23 de agosto de 1770 en este archivo de San Martín de Madrid, en la alacena del medio se pone su estante y número en cada tomo» (fols 297-300); 2) «Libros impresos que se hallan en la dicha alacena de medio» (fols. 300-302); y 3) «Libros prohibidos que se hallan en la alacena de la alcoba a la mano derecha» (fols. 302-303).

ra el «Memorial» en los listados de manuscritos e impresos añadidos al inventario de escrituras del archivo. Por lo tanto, podemos concluir que el «Memorial» seguramente se ha perdido y que se adquirieron dos nuevas obras, las poesías de Quevedo antes de 1730, y, entre 1730 y 1788, la *Vida de Quevedo* redactada por Tarsia.

También podemos destacar la relevancia de la consulta simultánea de todos los repertorios de la biblioteca del monasterio con la finalidad de descartar aquellos ejemplares que no ingresaron en ella por la compra de la biblioteca de Medinaceli, tal como ocurre con un ejemplar de *Las obras de Ludovico Blosio, abad de San Benito, traducidas por fray Gregorio de Alfaro [...] de la misma orden*, Barcelona, Sebastián de Cormellas, 1614. No aparece en el catálogo de 1699 y en cambio consta en el de 1730, al que ha sido añadido por una mano diferente a la del redactor inicial, ofreciendo excepcionalmente el lugar y la fecha de impresión. Pero además, podemos comprobar la fecha exacta de ingreso en la biblioteca del monasterio gracias a que se ha localizado este ejemplar en la BNM[49], y en la hoja de guarda se lee la siguiente nota: «Es de fr. Eugenio de quevedo = *ad ussu* = monje profeso deste Monasterio de San Martín de Madrid, año de 1726». Por tanto, podemos afirmar que no perteneció a la biblioteca de Medinaceli. Asimismo, se hace imprescindible la consulta de ese índice de libros para determinar los libros que pertenecieron a Medinaceli, ya que fue redactado unos años después de su adquisición.

A su vez, tienen considerable relevancia las signaturas asignadas a los libros de San Martín desde 1699 hasta 1788, ya que gracias a ellas, a veces, es posible identificar los ejemplares de esta colección bibliográfica, hoy dispersos y olvidados en las estanterías de las bibliotecas españolas y extranjeras.

Hacia un catálogo de la «biblioteca imaginaria» de Quevedo

Reconstruir la biblioteca de Quevedo es una tarea ambiciosa que, sin lugar a dudas, no es posible realizar en estos momentos. Sin embargo, tal vez se puedan apuntar algunas obras que pudieron acrecentar el acervo cultural de Quevedo, lo que podríamos denominar el catálogo de su «biblioteca imaginaria» a través de la identificación de las ediciones concretas que bien pudieron constituir su biblioteca o la de su amigo, el Duque de Medinaceli. Para ello, partimos del inventario de la biblioteca del monasterio de San Martín redactado en 1788, por ser el que consigna el lugar y la fecha de impresión, tal como hizo Alexandro Martinengo en su estudio sobre *La astrología en la obra de Quevedo:*

[49] Signatura en la BNM, 3 / 65065.

> Aunque el Índice de San Martín [fechado en 1788] registra, pues, un patrimonio bibliográfico al mismo tiempo más y menos extenso del que personalmente poseyera Quevedo, [...] podemos conjeturar, con cierta probabilidad, que los libros de fecha anterior a su muerte, de que en él hay constancia, los conociera el poeta o por pertenecerle o por haberlos leído en el palacio del Duque o por ser corrientes en la época[50].

La idea de Martinengo parece apuntar en la correcta dirección al comprobar que algunos de los títulos, recogidos por él, pasaron, con total seguridad, por las manos de Quevedo, tal como sucede con la obra de Copérnico, *Astronomia instaurata*[51], que fue identificada correctamente por el hispanista italiano, cuando ofreció todos los datos pertenecientes a la edición del ejemplar, que posteriormente hallamos en la Biblioteca Nacional de Madrid, propiedad del autor áureo, como prueba la firma y la rúbrica que aparece en su portada.

Como se ha explicado, por un lado, el catálogo fechado en 1788 ofrece información más abundante y precisa que los otros, lo que permite conocer con un alto grado de exactitud el patrimonio bibliográfico del monasterio hasta entonces, y, por otro lado, también son de gran utilidad los dos índices anteriores (elaborados en 1699 y en 1730). En todos ellos predominan abrumadoramente las obras impresas sobre los textos manuscritos, cuya explicación puede hallarse en la existencia de un cuarto índice, destinado a inventario de manuscritos[52], razón ésta por la que se han obviado los manuscritos propiedad de Quevedo.

Por tanto, en este primer acercamiento, nos hemos ceñido a los impresos, logrando identificar parte del *corpus* seleccionado a partir de las referencias aportadas por Carilla, Paz y Mèlia y el propio Quevedo[53]. Además se han incluido otras obras que sin duda fueron leídas por el satírico madrileño, caso del *Guzmán de Alfara-*

[50] Martinengo, 1983, p. 174. El quevedista italiano llega a listar, en la aplicación de esa hipótesis, cerca de 50 títulos entre lapidarios y obras sobre astrología y alquimia, y otros cerca de 30 nombres de autores italianos que figuran con desigual número de obras en el índice del monasterio madrileño. Ver también Martinengo, 1983, pp. 174-79.

[51] Martinengo, 1983, p. 175.

[52] *Inventario de manuscritos de San Martín*, según noticia de Andrés, 1991, p. 251, n. 2, en la Biblioteca del Real Seminario de Zaragoza, núm. 9451. La consulta de este inventario tal vez pueda aclarar algunos puntos sobre la organización de la biblioteca y ofrecer una visión más completa sobre el conjunto de la colección, que pudiese estar dividida en impresos y manuscritos, como parecen reflejar los documentos que se conocen. No hemos empleado este inventario por ocuparnos sólo de los libros impresos. Sobre la localización de los manuscritos, puede verse el trabajo de Andrés citado.

[53] Carilla, 1948, pp. 65-84; Paz y Mèlia, 1915, 1ª serie, p. 22, n. 1; Quevedo, *España defendida*.

che[54]. En esta cala llama la atención la ausencia de autores y obras de las letras hispanas que obtuvieron gran difusión en el siglo XVII, como *El Lazarillo, La Celestina* o *El Quijote,* ausentes en los repertorios del monasterio.

Índice de la Biblioteca de San Martín. Año 1788	CCPBE y otros repertorios[55]
Aldana (Francisco):	**Aldana, Francisco de:**
Obras poéticas, Madrid, 1593.	*Todas las obras que hasta agora se han podido hallar del Capitán Francisco de Aldana... agora nuevamente puestas en luz por Cosme de Aldana,* Madrid, por Luis Sánchez, 1593.
Aldrete (D. Bernardo):	**Aldrete, Bernardo José:**
Del origen de la lengua castellana que hoy se usa en España, Roma, 1606.	*Del origen y principio de la lengua castellana o romance que hoy se usa en España... por el doctor Bernardo Aldrete,* Roma, acerca de Carlo Wilieto, 1606.
Alemán (Matheo):	**Alemán, Mateo:**
Guzmán de Alfarache, Madrid, 1601.	*Primera parte de Guzmán de Alfarache por Matheo Alemán,* Madrid, por Juan Martínez, 1601.
Alonso (Agustín):	**Alonso, Agustín:**
Historia de las hazañas y hecho de Bernardo del Carpio, en verso, Toledo, 1585.	*Historia de las hazañas y hechos del invencible Caballero Bernardo del Carpio, compuesto en octavas por Augustín Alonso,* Toledo, a costa de Juan Boyer, mercader de libros, por Pero López de Haro, 1585.
Ariaes Montani (Benedictini):	**Arias Montano, Benito:**
Novum Testamentum Graecum cum vulgata interpretatione latina graeci contextus lineis inserta, Antuerpiae, 1584.	*Biblia hebraica, eorunden latina interpretatio Xantis Pagnini Lucensis, recenter Benedicti...,* Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1584.
Comunes et familiares hebraicae linguae idiotismi, Antuerpiae, 1572.	*Communes et familiares hebraicae linguae idiotismi: omnibus Bibliorum interpretationibus ac praecipue latinae*

[54] Se han excluido todas las impresiones posteriores a la muerte de Quevedo, año 1645.

[55] Las referencias dadas por el inventario del monasterio han sido cotejadas y localizadas a través de diversos repertorios, acudiendo preferentemente al *Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español* (*CCPBE*).

	Santis Pagnini versioni accomodati…, Antuerpiae, excudebat Christophorus Plantinus, 1572[56].
Psalmi Davidis ex hebraica veritate in latinum conversi, Antuerpiae, 1574.	*Davidis Regis ac prophetae aliorumque sacrorum vatum Psalmi ex hebraica veritate in latinum carmen a Benedicto Aria Montano… conversi,* Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1574.
David illustratus, [s. l.], 1597.	*David, virtutis exercitatissimae probatum Deo spectaculumm, ex Davidis, pastoris, militis, ducis, exsulis ac prophetae exemples, Benedicto Aria Montano meditante, ad pietatis cultum propositis: aenis laminis ocnatum a Johanne Theodoro et Joanne Israele de Bry,* Francofurti, ex officina M. Z. Palthenii, 1597[57].
Elucidationes in quatuor Evangelio, Antuerpiae, 1571.	
Monumenta humanae salutis, Antuerpiae, 1571.	*Humanae salutis monumenta B. Ariae Montani studio constructa et decantata,* Antuerpiae, Christophorus Plantinus, 1571[58].
Elucidationes in omnium Sanctorum Apostoloi. Scrita et in S. Joannis Apocalipsim, Antuerpiae, 1588.	*Elucidationes in omnia Sanctorum Apostolorum scripta; eiusdem in S. Ioannis Apostoli et Evangelistae Apocalypsin significationes,* Antuerpiae, Christophori Plantini, 1588[59].
Comentarium in Josue, Antuerpiae, 1583.	*De optimo imperio siue In lib. Iosuae commentarium,* Antuerpiae, Christophori Plantini, 1583.

---

[56] En el *CCPBE* constan tres entradas distintas para ejemplares de esta obra, todos impresos en Amberes por Plantino en el año 1572, dos con 24 páginas, pero diversas signaturas tipográficas. En una de las referencias se incluye una nota en la que se indica que forma parte de la *Biblia Sacra hebraicae, chaldaice, graece & latine;* la tercera corresponde a un ejemplar de 126 páginas que parece ser parte del aparato crítico de la *Biblia políglota,* editada por Arias Montano entre 1567 y 1572.

[57] Por estar el título abreviado y no disponer de lugar de impresión, no podemos tener la certeza de que sea esta la obra y la edición que poseyó el monasterio.

[58] De esta obra se conservan en las bibliotecas españolas ejemplares diferentes, impresos todos ellos en Amberes: Plantino, 1571, uno con 86 hojas y otro con 180 páginas, el último incluye las *Annotationes in odas Bened. Ariae Montani* (pp. 1-27). Ver *CCPBE*.

[59] En el *CCPBE* se recogen tres testimonios impresos en Amberes: Plantino, 1588, uno de 481 páginas + 1 página, con glosa; otro segundo de 481 páginas + 3 páginas, y el tercero de 896 páginas.

De naturae historia, Antuerpiae, 1601.	*Naturae historia: prima in magni operis corpore pars. Benedicto Aria Montano descriptore,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud Joannem Moretum, 1601.
De naturae historia generis humani, Antuerpiae, 1593.	*Liber generationis et regenerationis Adam sive De historia generis humani: operis magni pars prima, id est, Anima. Bened. Aria Montano... descriptore,* Antuerpia, ex officina Plantiniana, apud Viduam & Ioannem Moretum, 1593.
Commentaria in librum Iudicum, Antuerpiae, 1592	*De varia republica sive commentaria in librum Iudicum. Benedicto Aria Montano... descriptore,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud Viduam & Ioannem Moretum, 1592.
Commentaria in duodecim Prophetas, Antuerpiae, 1583.	*Comentaria in duodecim prophetas nunc tamdem ab ipso auctore recognita,* Antuerpiae, Christophori Plantini, 1583.
Comentaria in 31. Davidis Psalmos priores, Antuerpiae, 1605.	*Ben. Ariae Montani hispalensis In XXXI Davidis psalmos priores commentaria,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, 1605.
Dictatum christianm, [s. l.], 1575.	*Dictatum christianum sive communes et aptae discipulorum Christi omnium partes ex magistri praeceptis... a... Benedicto Aria Montano... collatis,* Antuerpiae, Christophori Plantini, 1575.
Hymni et secula, Antuerpiae, 1593.	*Hymni et secula,* Antuerpiae, ex officna Plantiniana, apud Viduam & Ioannem Moretum, 1593.
Aphorismos de la Historia de Publio Cornelio Tácito, en castellano, Barcelona, 1614.	*Aphorismos sacados de la Historia de Publio Cornelio Tácito por el D. Benedicto Aries [sic] Montano para la conservación y aumento de las monarchías, hasta ahora no impresos. Y las centellas de varios conceptos, con los avisos de amigo de D. Ioachin Setanti...,* Barcelona, por Sebastian Manteuat, a costa de Miguel Manescal, 1614.
Rethoricor. Libri quatuor, Antuerpiae, 1579.	
Ariosto (Ludovico):	**Ariosto, Ludovico:**

Comedia intitulada El supuesto, en italiano, [s. l., s. a.].	*Comedia di Lodovico Ariosto intitulata li soppositi,* [Colofón:] Vineggia, Agustino de Bindoni, 1542[60].
La sátyra, en ytaliano, Venecia, 1567.	*Le satire di M. Ludovico Ariosto con gli argomenti a ciascuna d'esse di quello che esse contengono. Revedute et correte per Francesco Sansouino,* Venetia, Francesco Rompazetto, 1567.
Belleza del furioso, en italiano, Venecia, 1574.	*Belleze del furioso di M. Ludovico ariosto, sciete de Oratio Toscanella; con gli argomenti et allegorie de i canti; con l'allegorie de i nomi proprii principali dell'opera e co i luoghi communi dell'autore…,* Venetia, P. de i Franceschi e Nepoti, 1574.
Orlando furioso, en italiano, León, 1556.	*Orlando furioso di M. Ludovico Ariosto… con cinque canti… et altre stanze del medesimo nuovament aggiunti, con belle allegorie, et nell fine una breve espositione da Ludovico Dolce,* Lione, B. Honorati, 1556.
Bellay (Mart.):	**Du Bellay, Martin:**
De rebus Galliciis, Francofurti, 1574 et 1575.	*Mart. Bellaii Langaei… Commentariorum de rebus Galicis, libri decem… ex galico latini facti ab Hugone Suraeo…,* Fracofurti, apud Iohannem Mareschallum, excudebat Andreas Wechelus, 1574.
	Mart. Bellaii Langaei… Commentariorum de rebus Gallicis, libri decem, ex gallico latini facti ab Hugone Suraeo…, Francofurti, apud Andream Wechelum, 1575.
Bocaci (Joan[s]):	**Boccaccio, Giovanni:**
Genealogia Deorum Gentilium, [s. l., s. a.].	
It. en castellano, Venecia, 1606.	
Hechos de hombres ilustres, en italiano, Florencia, 1580.	
De claris mulieribus, [s. l., s. a.].	
Il Decameron. In Firenza, 1582.	*Il Decameron di messer Giouanni Boccaccio…, di nuovo ristampato e*

[60] Es muy difícil determinar la edición que poseyó el monasterio cuando el inventario no recoge los datos concretos sobre lugar y fecha de impresión, tal vez no indicados por constar en el colofón. Esta suposición hace aventurar la posibilidad de que se trate de la impresa en Venecia, por Agustino de Bindoni en 1542.

	riscontrato in Firenza con cavalier Lionardo Salviati..., In Firenze, nella stamperia de' Giunti, 1582.
It. 1573.	*Il Decameron..., Ricorretto in Roma, et emendato secondo l'ordine del Sacro. Conc. di Trento, et riscontrato in Firenze con teati antichi & alla sua vera lezione ridotto da'deputati di loro Alt. Ser...*, Fiorenza, nella stamperia de i Giunti, 1573[61].
Del mismo y de otros autores, comedias, en italiano, [s. l., s. a.].	
Laberinto del amor, en italiano, [s. l., s. a.].	
Historia de montes, selvas, etc., en italiano, Florencia, 1580.	
Comedia de la ninfa Florentina, [s. l., s. a.].	
Botero (Juan):	**Botero, Giovanni:**
Relaciones históricas, en italiano, Venecia, 1599.	*Le relationi universali di Giovanni Botero... divise in quatro parti... Con le figure in rame & una aggiunta della descrittione del mare,* Venetia, Giorgio Angelieri, 1599.
De la razón y estado, en italiano, Venecia, 1598.	*Della ragione di stato libri dieci con tre libri delle cause della grandezza delle città...*, Venetia, Gioliti, 1598[62].
Traducido al castellano por don Antonio Herrera, Burgos, 1603.	*Razón destado con tres libros de la grandeza de las ciudades de Iuan Botero, traduzido de italiano en castellano por Antonio de Herrera,* Burgos, en casa de Sebastián de Cañas, a costa de Pedro de Ossete y Antonio Cuello, libreros de Valladolid, 1603.
De la excelencia de los capitanes antiguos, en italiano, Pavía, 1598.	*Aggiunte di Gio.* Botero... *alla sua ragion di stato nelle quali si tratta dell'eccallenze de gli antichi capitani, della neutralita, della riputatione, dell'agilità, delle forze, della fortificationes. Con una relatione del mare,* Pavía, Andrea Viani, 1598.

[61] Conjeturar una edición para la entrada señalada del *Índice* del Monasterio de San Martín puede ser muy atrevido en este caso, pero por seguir la abreviatura de *item* a otra edición de *El Decamerón* se ha optado por incluir la información de la edición realizada en 1573 por la imprenta de los Giunta.

[62] El ejemplar de esta obra perteneciente a la biblioteca del monasterio de San Martín se encuentra en la BNM, tal como se señala en páginas posteriores.

Boyardo (Matheo María):	**Boiardo, Matteo Maria:**
Orlando enamorado, en italiano, Venecia, 1548.	*Orlando inamorato del signor Mateo Maria Boiardo insieme co i tre libri di Nicolo de gli Agostini nuovamente riformato per Messer Lodovico Domenichi. Con gli argomenti, e le figure accommodate al principio di ogni canto...,* Vineggia, Girolamo Scotto, 1548-1549.
Camoens, (Luis):	**Camoes, Luiz de:**
Lusiadas comentadas por Manuel de Faria y Sousa, Madrid, 1639.	*Lusiadas de Luis de Camoens... comentadas por Manuel de Faria i Sousa..., primero y segundo tomo,* Madrid, por Juan Sánchez, a costa de Pedro Coello, 1639. [4 t. en 2 vol.][63].
Rimas, en portugués, Lisboa, 1614.	
Rimas, Lisboa, 1616.	
Fernández de Velasco, (don Pedro):	**Fernández de Velasco, Pedro, Conde de Haro:**
Seguro de Tordesillas, Milán, 1611.	*Seguro de Tordesillas, escribióle don Pedro Fernández de Velasco, llamado el buen conde de Haro, sacóle a la luz de entre antiquissimos papeles, que se conservan en la Librería del Condestable de Castilla y de León... Pedro Mantuano, con la vida del conde y una sumaria relación del linage de Velasco y... señores desta casa,* Milán, por Marco Tulio Malatesta, 1611.
Fracastorii (Hieronimi):	**Fracastoro, Girolamo:**
Opera, Venetis, 1584.	*Hieronymi Fracastorii... opera omnia,* Venetiis, apud Iuntas, 1584 [al fin: 1574].
It. 1621.	*Hieronymi Fracastorii... Opera,* Genevae, apud S. Crispinum, 1621. [2 partes en 1 vol.]
Herrera (Dⁿ Fernando)	**Herrera, Fernando de:**
Sus obras, Sevilla, 1582.	*Algunas obras de Fernando de Herrera,* Sevilla, Andrea Pescioni, 1582[64].
Justi (Lipsii):	**Justo Lipsio:**

[63] Palau y Dulcet, 1948-1975, 41053.

[64] Sabemos que Quevedo poseyó una edición de las poesías de Herrera que no perteneció al monasterio. Tal vez ésta primera edición de las *Obras* de Herrera, registrada en el índice del monasterio, también fue propiedad de nuestro autor. Datos tomados de Palau y Dulcet, 1948-1975, 114059.

Diva virgo hellensis, Antuerpiae, 1604.	*Diva virgo hallensis, beneficia ejus et miracula,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud J. Moretum, 1604.
Epistola selecta, Antuerpiae, 1602.	*Epistolarum selectarum centuria singularis ad Germanos et Gallos. [Centuriae ad Belgas. Centuria miscellanea],* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud J. Moretum, 1602.
Ad Annales Cornelii Taciti, Antuerpiae, 1600.	
Opera omnia critica, Antuerpiae, 1600.	*Opera omnia quae ad criticam proprie spectant, quibus accessit electorum liber secundus novus nec ante editus...,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud J. Moretum, 1600.
De machimi Tormentis et Felii, Antuerpiae, 1609.	
Sermones Saturnales, Antuerpiae, 1608.	
In Senecam, Antuerpiae, 1615.	*L. Annaei Senecae... Opera quae exstant omnia a Iusto Lipsio emendata et scholiis illustrata,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud Viduam et filios Io. Moreti, 1615.
Opera omnia, Antuerpiae, 1637.	*Opera omnia, postremum ab ipso aucta et recensita, nunc primum copioso rerum indice illustrata,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, B. Moreti, 1637. (4 t. en 3 vol.).
Opera omnia, Antuerpiae, 1637.	*Opera omnia, postremum ab ipso aucta et recensita, primum copioso rerum indice illustrata,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, B. Moreti, 1637. (4 vol.).
Mellificum, sive sintagma delitiarum, Francofurti, 1606.	*Mellificum sive sintagma delitiarum quae in praeclarissimis Justi Lipsi monumentis,* Francofurti, Claudius Marnius et haeredes Joannis Aubrii, 1606.
De militia romana, Antuerpiae, 1602.	*Iusti Lipsi De militia romana. Libri quinque, commentarius ad polybium...,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1602.
In annales Cornel. Taciti, Antuerpiae, 1600 et 1607.	*C. Cornelii Taciti Opera quae exstant. Iustus Lipsius postremum recensuit. Additi commentarii meliores pleniores-que, cum curis secundis. Accessit seorsim C. Velleius Paterculus cum eiusdem Lipsi auctoribus notis,* Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud Ioannem

	Moratum, 1600.
	C. Cornelii Taciti opera quae exstant. Iustus Lipsius postremum recensuit. Additi commentarii aucti emendatique ab ultima manu. Accessit C. Velleius Paterculus cum eiusdem Lipsi auctioribus notis, Antuerpiae, ex officina Plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1607[65].
L. Anaei Senecae:	**Séneca, Lucio Anneo:**
Opera, Parisis, 1613.	*L. Annaei Senecae philosophi, et M. Annaei Senecae rhetoris quae extant opera,* Parisiis, excudebat p. Chevalier, 1613.
Cum scholis Erasmi Roterodami, Lugduni, 1555.	*L. Annaei Senecae opera quae extant omnia cum D. Erasmi... scholiis, Beati Rhenani in ludum de morte Claudii Caesaris, r. Agricolae in declamat. aliquot commentariis ac. f. Pinciani in universum opus,* Lugduni, apud Seb. Gryphium, 1555.
It., en romance, [s. l.], 1530.	*Los cinco libros de Seneca en romance: primero Libro de la vida bienaventurada, segundo de las siete artes liberales, tercero de los preceptos doctrinas, quarto de la providencia de Dios, quinto de la mesma providencia de Dios, agora nueuamente impresso, corregido y emendado,* [Alcalá de Henares], Alcalá de Henares, en casa de Miguel de Eguia, 1530.
Tragedias, Antuerpiae, 1607.	
Vida bienaventurada, en castellano. [s. l., s. a.].	*[Libros de Lucio Anneo Seneca en que trata primero de la vida bienaventurada, segundo de las siete artes liberales, tercero de los preceptos y doctrinas, cuarto de la providencia de Dios, quinto de la providencia de Dios traducidos del castellano por mandado del muy alto príncipe el rey don Juan de Castilla y León, el segundo.* [s. l., s. n., s. a.][66].

[65] El ejemplar que perteneció al monasterio se halla en la BNM, como se indica más adelante.

[66] Con la información que refleja el índice del monasterio no es posible identificar la edición que tuvo. Quizá se trate de la que figura en el *CCPBE,* cuyos datos han sido tomados de Palau y Dulcet, 1948-1975, 307670 y Gallardo, 1866, col. 254, 1633, éste último cita como traductor a don Alonso de Cartagena y da como pie de imprenta: Amberes: en casa de Juan Steelsio, 1548.

De morte Claudi Cesaris, Basileae, 1522.	
León (Luis):	**León, Luis de (O.S.A):**
De los nombres de Cristo, Salamanca, 1603.	*De los nombres de Christo en tres libros por el maestro Fray Luys de León,* Salamanca, en casa de Antonio Ramírez, viuda, a costa de Thomas de Alua, 1603.
Luciani Samosatemi:	**Luciano de Samosata:**
Opera, Francofurti, 1543.	*Luciani Samosatensis Opera: quae quidem extant, omnia, e graeco sermone in latinum... partim nunc demum per Iacobum Micyllum, translata,* Francofurti, Christianum Egenolphum, 1543.
Madrigal (Miguel):	**Madrigal, Miguel de, rec.:**
Romancero General, Valladolid, 1605.	*Segunda parte del Romancero general y flor de diuersa poesía, recopilados por Miguel de Madrigal,* Valladolid, por Luis Sánchez, véndese en casa de Antonio García, 1605.
Malveci (Virgilio):	**Malvezzi, Virgilio, Marqués de:**
Succesos principales de la monarquía de España en el año de 1639, Madrid, 1640.	*Sucesos principales de la monarquía de España en el año de mil i seiscientos i treita i nueue escritos por el marqués Virgilio Mavezzi,* Madrid, Emprenta Real, 1640.
Manrique (Jorge):	**Manrique, Jorge:**
Coplas, Madrid, 1632.	*Las coplas de don Iorge Manrique con vna glosa... de vn religiose* [sic] *de la Cartuja [Rodrigo de Valdepeñas]. Va juntamente un caso memorable de la conversión de vna dama. Assimismo va ahora nuevamente añadida la glossa de Mingo Revulgo [por Hernando del Pulgar]. Y las cartas en refranes de Blaco Garay... Con un Diálogo entre el amor y un caballero viejo compuesta por Rodrigo Cota. Va también la doctrina del estoico filosofo Epicteto traducido de griego por... Francisco Sánchez Borcense,* Madrid, por la Viuda de Alonso Martín, a costa de Domingo Gonçález, 1632[67].
Mantuano (Pedro):	**Mantuano, Pedro:**
Advertencias a la Historia del P. Juan	*Advertencias a la Historia de Iuan de*

[67] Palau y Dulcet, 1948-1975, 149352.

Mariana, Milán, 1611.	*Mariana de la Compañía de Iesús, impressa en Toledo en latín año 1592, y en romançe el de 1601, en que se enmienda gran parte de la Historia de España por Pedro Mantuano,* Milán, por Hieronimo Bordón, 1611.
Casamientos de España y Francia, Madrid, 1618.	*Casamientos de España y Francia y viaje del Duque de Lerma llevando la Reyna... doña Ana de Austria a passo de Beobia trayéndola Princesa de Asturias... por Pedro Mantuano,* Madrid, por Tomás Junti, 1618.
Mariana (Juan):	**Mariana, Juan de:**
Historia general de España, Madrid, 1616.	*Historia general de España compuesta primero en latín, después vuelta en castellano por Iuan de Mariana..., tomo segundo,* Madrid, por Juan de la Cuesta, a costa de Alonso Pérez, 1616.
De Ponderibus et mensucris, Toleti, 1599.	*Ioannis Marianae hispani e Socie. Iesu, De ponderibus et mensuris,* Toleti, apud Thomam Gusmanium, 1599.
Scolia in vetus et novum testamentum, Matriti, 1619.	*Ioannis Marianae e Societate Iesu Scholia in vetus et novum testamentum...,* Matriti, excudebat Ludovicus Sanctius..., suis & Hieronymi de Courbes Bibliopolae expensis, 1619.
De adventu B. Jacob Apost. in Hispaniam, Coloniae-Agrip., 1616. *Et alii sex. tractatus.*	
Marineri (Vincentii):	**Mariner, Vicente:**
Opera omnia poetica et oratoria, Turnoni, 1633.	*Vincentii Marinerii... Opera omnia, poetica et oratoria in IX libres divisa...,* Turnoni, apud Ludovicum Phillet, 1633.
Panegiris heroica ad dominum Ionannen Ferdinandum Pizarrum, Matriti, 1642.	*Vicentii Marinerii... Panegyris heroica ad... D. Ioannem Ferdinandum Pizarrum...,* Matriti, ex Typographia Mariae de Quiñones, 1642.
Marino Cavallier:	**Marini, Giovanni Battista:**
Epitalamio, en italiano, Parisis, 1616.	
El estrago de los inocentes, [s. l., s. a.].	
Nueva poesía, en italiano, [s. l., s. a.].	
Panegírico a d^{n} Carlos Manuel Duque de Saboya, en italiano, Venecia, 1608.	
Poesías, en italiano, París, 1623.	*L'Adone, poema del Cavalier Marino,* In Parigi, Oliviero di Varano, 1623.

It., en León, 1615.

It., en Venecia, 1602.

Dicire Sacre. [s. l.], 1622.

Mexía (Pedro):	**Mejía, Pedro:**
Historia imperial y cesárea que contiene las vidas y hechos de todos los emperadores de Roma, Basilea, 1547.	*Historia imperial y cesárea en la qual en summa se contienen las vidas y hechos de todos los césares emperadores de Roma desde Iulio César hasta el emperador Maximiliano... la qual compuso y ordenó... Pero Mexía,* Basilea, en casa de Ioan Oporino, 1547.
Selva de varia lección, en italiano, Venecia, 1583.	*Nuova seconda selva di varia lettione, che seque Pietro Messia nella quale sono gloriosi fatti & detti degni di cognitione, tratti con breuita dalli piu nobili & eccellenti Autori Antichi & Moderni,* Venetia, Fabio et Agostino Zoppini, fratelli, 1583.
It. Est^e.	
It. Est^e.	
Molina (Ludovici):	**Molina, Luis de:**
De hispanorum primogeniorum origine ac natura, Coloniae, 1601.	*De hispanorum primogeniorum origine ac natura libri quatuor, authore Ludovico de Molina..., cum indice,* Coloniae, apud. Ioan. Baptistam Ciotti, 1601.
Commentaria in primam partem Divi Thomae, Conchae, 1592.	*Commentaria in primam Diui Thomae partem... [tomus primus-secundus],* Conchae, ex officina Christiani Barbabae, 1592.
Commentaria in primam partem Divi Thomae, Lugduni, 1622.	*Commentaria in primam Divi Thomae partem in duos tomos divisa,* Lugduni, Ludovico Prost, 1622.
Descripción del reyno de Galicia con las armas y blasones de los lugares de ella, [s. l., s. a.].	
Petrarca:	**Petrarca, Francesco:**
Poesías, en italiano, Venecia, 1616.	*Il Petrarca nuouamente ridotto alla vera lettione con un nuouo discorso sopra la qualità del suo amore,* Venetia, Pietro Miloco, 1616.
Con la exposición de Bellutello, Venecia, 1541 y 1547.	*Il Petrarca con l'espositione d'Alessandro Vellutello e con piu utili cose in diversi luighi di quella novissimamente da lui aggiunt et ristampata,* Vinegia, Giovanni Antonio di Nicolini,

	1541.
	Il Petrarca con l'Es[po]sitione d'Alessandro Vellutello di novo ristampato…, Vinegia, Gabriel Giolito de Ferrari, 1547.
Rimas, en italiano, [s. l., s. a.]. *Sonetos, en italiano,* León, 1588.	
It. Con doi commenti sopra li soneti et canzoni, [s. l., s. a.].	
Plutarci:	**Plutarco:**
Opera cum Guilielmo Xilandro, Lutetiae-Parissiorum, 1624.	*Plutarchi chaeronensis omnium quae exstant operum tomus primus: continens vita paralelas cum latina interpretatione Cruseni & Xylandri…., eiusdem Plutarchi liber de Fluniorum Montumque… cum versione & notis Maussaci, accedit nunc primum Plutarchi vita… a Ioan Rualdo collecta digestaqve…., eiusdem Rualdi Animaduersiones ad insiqnia Plotardu… II & LXX,* Lutetiae Parisiorum, typis Regiss, apud Societatem Graecarum editionum, 1624.
It. Interprete Guillermo Xilandri, Lutetiae-Parissiorum, 1624.	*Plutarchi chaeronensis omnium quae exstant operum tomus secundus: continens moralia, Guilielmo Xylandro interprete,* Lutetiae Parisiorum, Typis Regiis, apud Societatem Graecarum editionum, 1624.
Grecorum Romanorumque illustrium vita, Lugduni, 1548.	*Plutarchi cheronei graecorum romanorumq[ue] ilustrium viate e graeco in latinum versae opus… in duos tomos divisum est, quibus singuli indices praefiexi sunt,* Lugduni, apud Paulum Mirallietum, sub insigni D. Pauli, excudebat Mathias Bonhomme, 1548.
De Fluviorum et montium nominibus, Tolosae, 1615.	*Plutarchi Libellus de fluuiorum et montium nominibus et de his quae in illis inverniuntur Philip. Iacob. maussacus recensuit, latine vertit et notis ilustrauit,* Tolosae, apud Dominicum Bosc, 1615.
Sales (San Francisco)	**Sales, San Francisco**
Introductio ad vitam devotam, Coloniae-Agrippinae, 1609.	*Introductio ad vitam devotam pro singulis st atibus hominum tam secularum quam religiosarum. Auctore… D. Francisco de Sales,* Coloniae Agrippinae,

	sumptibus Petri Henningii, 1919 [i. e. 1609][68].
It., en francés, París, 1641.	*Introduction a la vie devote du bien hevreux Francois de Sales,* Paris, imprimierie Royale Dulouvre, 1641.
Entretenimientos espirituales, en francés, León, 1630.	*Les vrays entretiens spirituels du bien hebreux. Francois de Sales,* Lyon, pour Vincent de Coeurssilly, 1630[69].
Sannazarii (Jacobi):	**Sannazaro, Jacabo:**
Opera, Roma, 1590.	*Opera,* Romae, apud Iacobum Tornerium, 1590.
La Arcadia, en italiano, [s. l.], 1619.	
Opuscula varia, [s. l., s. a.].	
Scaligeri-Josephi (Jul. Ces.):	**Scaliger, Joseph Juste:**
Opuscula diversa greca et latina, Parisis, 1605.	
Opuscula varia antea non edita, Parisis, 1610.	*Ios. Iusti Scaligeri Iulii Caesaris a burden filii opuscula varia antehac non edita,* Parisiis, apud Hadrianum Beys, 1610[70].
Sententiae, preçepta, definitiones et axiomata, Hanoviae, 1634.	*Electa Scaligerea hoc este Iulii Caesacuis Scaligeri, sententiae, praecepta, definitiones, axiomata...,* Hanoviae, typis Wechelianis, sumptibus Clementis Scheleichii & Petri de Zetter, 1634.
Poeticas, [s. l.], 1561.	
Historia Aristotelis. De animalibus, Tolosae, 1619.	*Aristotelis historia de animalibus Iulio Caesare Scaligero interprete, cum eiusdem commentariis, Philippus Iacobus Manssacus... vulganit & restituit, additis prolegomenis & animaduersionibus, accedit fragmentum quod decimus historiarum... additi praeterea indices,* Tolosae, apud Raymundum Colomerium, apud Dominicum & Petrum Basc., 1619.
Opuscula varia, Parisis, 1610.	*Ios. Iusti Scaligeri... Opuscula varia antehac non edita,* Parisiis, apud Hie-

[68] Ejemplar de Quevedo, que posteriormente pasó al monasterio y actualmente de encuentra en la BNM.

[69] Localizado el ejemplar de Quevedo en la BNM.

[70] De esta obra constan en el *CCPBE* dos ediciones realizas en París en 1610 por diferentes impresores; tal vez estas dos ediciones fueron propiedad de los monjes benitos de Madrid, lo que explicaría las dos entradas del índice; la primera ésta y la segunda registrada líneas más abajo.

	ronymum Drovart, 1610.
Poemata omnia, [s. l.], 1600.	*Iulii Caesaris Caligeri... Poemata omnia in duas partes divisa... Sophoclis Aiax Lorañus... a Ioseph Scaligero translatus, eiusdem Epigrammata quaedam tum graeca tum latina cum quibusdam e graeco versis,* [Heidelbergae], in Bibliopolio Commeliniano, 1600[71].
De causis linguae latinae, [s. l.], 1580.	*Iulii Caesaris Scaliger... De causis linguae latinae libri tredecim,* [Heidelbergae?], Petrum Santandreanum, 1580[72].
De causis plantarum Theopharsisti, Lugduni, 1566.	*Iulii Caesaris Scaligeri... commentarii et animadversiones in sex libros de causis plantarum Theophrasti,* Lugduni, apud Guli. Rovillium, 1566.
Exotericae exercitationes de subtilitate, Lutetiae, 1577.	*Iulii Caesaris Scaligeri exotericarum exercitatinonum liber quintus decimus de subtilitate ad Hieronymum Cardanum,* Lutetiae, ex officina Michaelis Vascosani, 1557.
De subtilitate, Hanouia, 1634.	*Iulii Caesaris Scaligeri exotericarum exercitationum liber XV de subtilitate ad Hieronymum Cardanum,* Hanoviae, Typis Wechelianis, sumptibus Clementis Schleichii & Petri de Zetter, 1634.
Opus de emmendatione temporum, Colon-Allobiogum, 1622.	
Tasso (Torquato):	**Tasso, Torquato:**
Il re torrismundo, Bergamo, 1587.	*Il Re Torrismondo tragedia del sig. Torquato Tasso,* Bergamo, Per Comino Ventura & Compagni, 1587.
Arte poetica, Venecia, 1587.	*Discorsi del Sig. Torquato Tasso, dell'Arte poetica, et in particolare del poema heroico et insieme il primo libro delle lettere scritte diversi suoi amici, le quali oltra la famigliarità, sono ripiene di molti concetti & avertimenti poetici a dichiaratione d'alcuni luoghi della sua Gierusalemme liberata,* Venetia, ad instanza di Giulio Vassalini, 1587.
Cartas familiares, en italiano, Venecia, 1588.	*Il secretario et il primo volume delle lettere familiari del Sig. Torquato*

[71] La edición propiedad del monasterio podría ser la aquí recogida en la que no consta el lugar de impresión y el año concuerda.

[72] Con esta edición sucede lo mismo que con la inmediatamente anterior.

	Tasso, Venetia, Giacomo Vincenzi, 1588.
Libertad de Jerusalén, poesías, Venecia, 1584.	*Delle Rime del Sig. Torquato Tasso: Parte Quinta,* Venetia, Evangelista Deuchino & Gio. Battista Pulciani, 1608.
It. Rimas, Venecia, 1608.	*Delle Rime del Sig. Torquato Tasso: Parte Sesta,* Venetia, Evangelista Deuchino & Gio. Battista Pulciani, 1608.
Rimas, en italiano, Ferrara, 1589.	
It. En Venecia, 1608[73].	
It. Prosa, en italiano, Venecia, 1612.	
Villegas (Man[1]):	**Villegas, Esteban Manuel de:**
Eróticas, Nájera, 1618.	*Las eróticas o amatorias de don Esteban Manuel de Villegas, parte primera,* [Colofón:] Nájera, por Iuan de Mongastón, 1618.

De las 131 referencias seleccionadas del *Índice* no se han identificado 37 de ellas, de éstas últimas, 16 no contienen toda la información sobre lugar y fecha de impresión. Respecto a la localización de los ejemplares, hemos logrado hallar varios impresos del monasterio de San Martín, actualmente custodiados por la Biblioteca Nacional de Madrid[74]:

Primero: 3 / 29030

Della Regione di stato libri dieci contra libri delle cause della grandezza de la città del sig. Giovanni Botero, Venetia, Gioliti, 1598.

En la hoja de guarda se han copiado dos signaturas manuscritas del siglo XVIII: «C[ajón] 214» y «176». No tiene ex libris, excepto los pertenecientes a la Biblioteca Nacional de Madrid.

La obra descrita, consta en el índice de San Martín fechado en 1699 en la entrada correspondiente al cajón 137, pero en el de 1730, a esta obra de Botero, se le ha asignado el cajón 176, número que coincide con la segunda signatura del ejemplar hallado en la Biblioteca Nacional. Por tanto, ese ejemplar es el mismo que antes tuvo la biblioteca de los monjes benitos.

[73] En este caso, podemos suponer que se trata de otro ejemplar de la edición reseñada dos líneas antes.

[74] Agradezco a Amparo Beguer Miquel, bibliotecaria en la Nacional de Madrid, su disposición y ayuda en la localización de los impresos pertenecientes al monasterio.

Segundo: 3 / 561

Le theatre d'Honneur et de Chevalerie ou l'histoire des ordres Militaire Roy & Princes de la chrestienté & leur genealogie… par André Favyn, Paris, Robert Foüet, 1570.

En la hoja de guarda del impreso de Favin, los monjes benedictinos dejaron huella de su paso por la biblioteca monástica con un ex libris manuscrito: «San Martín». Las signaturas manuscritas que figuran en el impreso no son relevantes en esta ocasión para su identificación al tener ex libris. Aun así, podemos precisar que la obra consta entre las registradas en los dos índices más antiguos con unos números de cajones que no coinciden con los del ejemplar localizado, lo que nos hace pensar que pudo haber otros catálogos ahora desconocidos.

Tercero: 2 / 61148(1)

B. Alamus de Rupe redivivus de Psalterio seu Rosario Christi ac Mariae einsdemque fraternitate rosaria, auctore R. P. F. Ioanne Andrea Coppenstein, Coloniae Agripinae, sumptibus Petri Henningii, 1624.

Encuadernado con: *Quodlibetum Coloniense de Fraternitate S. Rosarii B. V. Mariae. Auctore R. P. F. Michaele ab Insulis… Reproductum ab R. P. F. Ioanne Andrea Coppenstein,* Coloniae, sumptibus Petri Henningii, 1624.

En la hoja de guarda hay un ex libris manuscrito de la «Librería de San Martín de Madrid» junto con las signaturas correspondientes que, al igual que en el ejemplar anterior, no coinciden con las copiadas en los índices.

Cuarto: 7 / 16855

C. Cornelii Taciti opera quae exstant. Iustus Lipsius postremum recensuit. Additi commentarii aucti emendatique ab ultima manu. Accessit C. Velleius Paterculus cum eiusdem Lipsi auctioribus notis, Antuerpiae, ex officina plantiniana, apud Ioannem Moretum, 1607.

En la hoja de guarda inicial se consigna la signatura manuscrita «C[ajón] 137», propia de la biblioteca del monasterio de San Martín. En el índice de 1699 se registran 6 tomos de Justo Lipsio en el Cajón 178 y en el de 1730 no se le da signatura a esta obra. Aunque no coincidan los números de cajón, por emplear el mismo sistema de signaturas y figurar este título en los índices de 1730 y 1788, podemos suponer que éste es el ejemplar de la biblioteca monacal.

Ninguno de los cuatro volúmenes tiene más anotaciones a mano que los ya mencionados ex libris y signaturas, por lo que con

mucha probabilidad no pertenecieron a Quevedo, pero quizá, por la fecha de impresión y el tema tratado en ellas, pudieron ser leídos por él, al igual que los reseñados anteriormente.

Nuevos impresos de la biblioteca de Quevedo

A los ejemplares pertenecientes a Quevedo podemos añadir dos, tal vez tres, títulos, hasta ahora desconocidos, de Carpentier y de Pérez de Moya.

Se cree que Jean le Carpentier nació en Arras hacia mediados del siglo XVI y murió a finales del siglo. Dedicó su vida al ejercicio del derecho, desempeñando el cargo de jurisconsulto, aunque su mayor afición tuvo que ser el cultivo de las letras, ya que el contenido de las obras que se le atribuyen se aleja de su profesión[75]. Las que poseyó Quevedo son las siguientes:

BNM, 3 / 563:

In Vaticina Isaiae Phrofetae clarissimi paraphrasis, heroica carmine conscrita, libros septem complectens. Auctore Ioanne Carpenteio, Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1588[76].

Encuadernado en pergamino.
275 p.; signatura tipográfica: A^4-Z^4, a^4-k^4, l^6.
Marca tipográfica en portada.
Colofón: Antuerpiae, Anno 1588, die 10 Martii.
Privilegio real: Bruxellis 21. Aprilis, anno MDLXXXVIII.

Encuadernado con: *Santissimi Patris Benedicti Vita heroicis tetrastichi expressa. Auctore Ioanne Carpenteio,* Antuerpiae, ex officina Christophori Plantini, 1588.

39 pp.; signatura tipográfica: A^4-E^4.
Marca tipográfica en portada.
Aprobación: Antuerpiae, anno 1588, die 10. Martii.
Privilegio real: Bruxellis 21. Aprilis, anno MDLXXXVIII.

En un volumen se han encuadernado dos obras, cada una de ellas con su portada correspondiente. La portada del primer texto ha sido firmada y rubricada por Francisco de Quevedo y no la portada de la segunda obra, por lo que, aunque la encuadernación en pergamino parece de época, no se puede asegurar que esa segunda obra también fuese propiedad del autor madrileño.

[75] Ver Foppens, 1739, vol. 2 y Paquot, 1769, vol. 17.
[76] Existe una edición anterior de esta obra, impresa en París por S. Preciostean, 1586. Ver *Catologue,* 1805, col. 8.

Esta duda está suscitada por la práctica común en el siglo XVI y siguientes de comercializar los impresos en rama, circunstancia que pudo darse en éstos que ahora nos ocupan, ya que se conservan otros volúmenes en los que sólo se ha encuadernado la primera obra[77].

Nos inclinamos a pensar que, al tratarse de obras del mismo autor, editadas por el mismo impresor y en el mismo año, fueron encuadernadas juntas por el librero o por alguno de sus poseedores; tal vez, el propio Quevedo.

En la portada de la primera obra hay dos signaturas, una de ellas ha sido tachada: «C. 48?» y la otra corregida: «26 por 16, n. 14». Como en los libros mencionados en las páginas anteriores, el autor y el título figuran en los índices del monasterio de San Martín, pero no coinciden los números de los cajones copiados en ellos con los del impreso.

En la segunda portada no consta ninguna signatura, ni tampoco está registrada en los índices. Es probable que el monasterio las adquiriese ya unidas por la encuadernación y sólo registrase la primera de ellas, en la que consta el nombre de Francisco de Quevedo Villegas[78].

Ya hemos visto que no siempre los ejemplares identificados y localizados tienen la huella que dejó en otros la pluma de nuestro escritor, pero nos permiten redactar un catálogo, con mayor posibilidad de acierto, no sólo de los autores y títulos leídos por Quevedo, sino de las ediciones concretas que manejó.

Los índices del monasterio de San Martín son instrumentos valiosísimos en la reconstrucción de la que pudo ser la «biblioteca imaginaria» de Quevedo, tarea que ha sido abordada por diversos quevedistas y sobre la que se avanza lentamente. El fruto de esas pacientes incursiones de rastreo en bibliotecas y catálogos en los últimos siete u ocho años es el descubrimiento de varios ejemplares firmados, rubricados y generalmente anotados por Quevedo y algunos de ellos, antes de acabar en sus actuales estantes, pasaron por los de la biblioteca del monasterio de San Martín de Madrid.

Juan Pérez de Moya también suscitó el interés de Quevedo. Este matemático sevillano del siglo XVI estudió en Alcalá de Henares y Salamanca, se ordenó sacerdote, para alcanzar al final de su vida la canonjía de la Catedral de Granada. Su amplia obra tiene como finalidad la vulgarización de los conocimientos científicos de la época, centrándose la mayoría de sus escritos en aritmética, astronomía, filosofía natural, geometría, etc. El impreso localizado pro-

[77] La BNM custodia en la Sección de Raros otro volumen sólo con *In Vaticinia...*, (signatura 2/16486).

[78] Ver el «Apéndice» que reproduce las dos portadas.

piedad de Francisco de Quevedo es un tratado en torno a remedios y experimentos sobre animales, enfermedades, cosméticos, etc.

Biblioteca de la Provincia Franciscana de Cartagena, 5798[79]: *Silva, evtrapelias. Yd est comitatis & urbanitatis ex variis probatae fidei authoribus & vitae experimentis. Authore Ioanne. P. à Moya,* Hispalis, apud Ferdinandum Diaz, 1579[80].

142 página, [2] p.; signatura tipográfica: A^8-I^8, error tip. de sign.: en G^5 consta F^5.

Impreso deteriorado. Presenta un ex libris manuscrito de «D. Franciscus a [sic] Quevedo-Villegas». Tiene también otro ex libris de la librería de Santa Ana de Orihuela.

No se halla referencia alguna a esta obra en los índices del monasterio de San Martín y tampoco parece ser recogido en los inventarios transcritos por Maldonado[81], por lo que si se confirma la pertenencia a Quevedo, debió de formar parte de un *corpus* de libros que ni permaneció en poder del duque de Medinaceli, ni fue heredado por el sobrino de don Francisco, Pedro de Aldrete.

Maldonado nos recordó que «el conocimiento de la biblioteca de un escritor es herramienta eficacísima para la crítica interna de su obra»[82]. Prueba de ello son los trabajos de López Poza, Schwartz, López Grigera o los más recientes de Cacho Casal y, aunque resulte imposible la localización de todas las obras que poseyó Quevedo, avanzar en el catálogo de las que pudieron ser sus lecturas ayudará al mejor conocimiento de sus escritos.

[79] No ha sido posible ver este ejemplar, la transcripción de la portada se ha hecho sobre un ejemplar de esta misma edición custodiado en la BNM. El resto de los datos se han tomado del *CCPBE,* a través del cual ha sido posible su localización.

[80] Palau y Dulcet, 1948-1975, 221729; Nicolás Antonio, 1783, vol. 1, p. 757. Se conoce una edición anterior con el siguiente pie de imprenta: «Pinciae, apud Franciscum Ferdinan. de Córdova, 1747» (BNM, R. 4654); Palau y Dulcet, 1948-1975, 221728.

[81] Maldonado, 1975, pp. 411-20.

[82] Maldonado, 1975, p. 409.

Bibliografía

Andrés, G., «Una valiosa colección de códices del convento benedictino de San Martín de Madrid», *Anales del Instituto de Estudios Madrileños,* 30, 1991, pp. 251-61.

Anotaciones manuscritas de Francisco de Quevedo a la «Retórica» de Aristoteles, traducida por Hemógenes Hermolao, Santander, Madrid, Sociedad Menéndez Pelayo, Ollero y Ramos, 1997.

Antonio, N., *Bibliotheca Hispana Nova,* Roma, impr. A. Tinassius, 1672, 2 vols.

Asensio, E., «El erasmismo y las corrientes espirituales afines», *Revista de Filología Española,* 36, 1952, pp. 31-99.

Aströn, P., «Un volume de la Bibliothèque de Quevedo», *Bulletin du Musée National Hongrois des Beaux-Arts,* 15, 1959, pp. 34-38.

Cacho Casal, R., «Quevedo y su lectura de la *Divina Commedia*», *Voz y Letra,* 9, 2, 1998, pp. 53-75.

Cacho Casal, R., «Quevedo lector de las *Memoires* du Martin du Bellay», *Bulletin Hispanique,* 2, 103, 2001, pp. 403-26.

Cacho Casal, R. «Los *Dialogi piacevoli* de Nicolò Franco y Quevedo», en *VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro,* julio 2002.

Cacho Casal, R. «Algunas fuentes italianas del *Buscón*», *Anejo del Buscón de Quevedo,* ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, (en prensa).

Carilla, E., *Quevedo (entre dos centenarios),* Tucumán, Universidad Nacional e Instituto de Lengua y Literatura Españolas, 1948.

Carrera Ferreiro, P., «Tres libros de Francisco de Sales en la biblioteca de Quevedo», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 275-300.

Crosby, J. O., *En torno a la poesía de Quevedo,* Madrid, Castalia, 1967.

Catalogue général des livres imprimés de la Bibliothèque Nationale, Paris, Imprimerie Nacional, 1805.

Catálogo Colectivo del Patrimonio Bibliográfico Español, www.mcu/ccpb/index.html.

Dadson, T. J., *Libros, lectores y lecturas,* Madrid, Arco-Libros, 1998.

Ettinghausen, H., «Quevedo Marginalia: his Copy of Florus' *Epitome*», *Modern Language Review,* 59, 1964, pp. 391-98.

Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo an the Neostoic Movement,* Oxford, University Press, 1972.

Foppens, J. F., *Bibliotheca Belgica, sive virorum in Belgio vita scriptisque illustrium catalogus librorumque nomenclatura, continen scritores a clariss. virir Valerio Andrea, Auberto Miraeo, Francisco Sweertio allisque, recensitos usque ad annum 1680… cura et studio,* Bruxellis, P. Foppens, 1739.

Gallardo, B. J., *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos,* coord. D. M. R. Zarco del Valle y D. J. Sancho Rayón, Madrid, Imprenta y Estereotipia Rivadeneyra, 1866.

Gendreau, M., «Quevedo Lecteur de l'*Eraceide* de Gabriele Zinano», *Mélanges offerts a Charles Vincent Aubrun,* ed. H. Vidal Sephiha, Paris, Éditions Hispaniques, 1975, vol. 1, pp. 313-20.

Jones, R. O., «Some Notes on More's *Utopia* in Spain», *Modern Language Review,* 45, 1950, pp. 478-82.

Komanecky, P. M., «Quevedo's Notes on Herrera: the Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies,* 52, 1975, pp. 123-33.

López Estrada, F., «Quevedo y la *Utopía* de Tomás Moro», *Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas,* Nimega, Universidad, 1967, pp. 155-96.

López Grigera, L. «Quevedo comentador de Aristóteles: un manuscrito inesperado», *Revista de Occidente,* 185, 1996, pp. 119-32.

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,* 4, 2002, pp. 163-91.

López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios,* coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 69-104.

Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino, 1910-1970,* Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-20.

Martín Sarmiento, «Reflexiones literarias para una biblioteca real y para otras bibliotecas públicas hechas... en el mes de diciembre del año 1743», *Semanario erudito que comprenden varias obras inéditas,* Madrid, Blas Román, 1787, vol. 21.

Martinengo, A., *La astrología en la obra de Quevedo,* Madrid, Alhambra, 1983.

Mesonero Romanos, R. de, *El antiguo Madrid, paseos histórico-anecdóticos por las calles y casas de esta villa,* Madrid, Trigo, 1995.

Palau y Dulcet, A., *Manual del librero hispanoamericano,* Barcelona, Librería Palau, 1948-1975, 38 vols.

Paquot, A. J. N., *Memoires por servir à l'histoire littéraire des dix-septprovinces des Pays-Bas, de la principauté de Liè et de quelques contrés voisines,* Louvain, Imp. Académique, 1769.

Paz y Mèlia, A., *Documentos del Archivo y Biblioteca del [...] Duque de Medinaceli. Serie 1ª. Histórica,* Madrid, [s. n.], 1915.

Pérez Cuenca, I., «Localización y descripción de algunos impresos de la biblioteca de Quevedo», en *Actas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas,* (en prensa).

Quevedo, F. de, *España defendida, y los tiempos de ahora, de las calumnias de los noveleros y sediciosos,* en *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1941, vol. 2, pp. 325-59.

Rey, A., «Introducción», Quevedo, F. de, *Virtud militante contra las quatro pestes del mundo, invidia, ingratitud, soberanía, avarizia,* Santiago de Compostela, Universidad, 1985, pp. 11-70.

Schwartz, L., y I. Pérez Cuenca, «Unas notas autógrafas de Quevedo en un libro desconocido de su biblioteca», *Boletín de la Real Academia Española,* 276, 79, 1999, pp. 67-91.

Tarsia, P. A., *Vida de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. M. Prieto Santiago, prol. F. B. Pedraza Jiménez, Aranjuez, Ara Iovis, 1998.

Apéndice

IN VATICINIA

ISAIAE,

PROPHETAE

CLARISSIMI,

PARAPHRASIS,

Heroico carmine conſcripta, libros ſeptem complectens:

Auctore

IOANNE CARPENTEIO

IVRISCONSVLTO ATIREBATIO.

Editio altera, additamento textûs ipſius Prophetæ auctior.

ANTVERPIAE,

Ex Officina Chriſtophori Plantini,

Architypographi Regij.

M. D. LXXXVIII.

Portada de la primera obra

SANCTISSIMI PATRIS

BENEDICTI

VITA,

Heroicis tetraſtichis expreſſa:

Auctore IOANNE CARPENTEIO,
Attrebatio Juriſconſulto.

ITEM,
Malchus Maroniades, ſiue, Monachus fugitiuus, ex D. Hieronymo, per eundem auctorem heroico carmine redditus.

Ad Ampliß. Patrem, & Reuerendiß. Dominum D. Ioannem Sarracenum, Diui Vedaſti apud Attrebates Abbatem meritißimum.

ANTVERPIAE,
Ex Officina Chriſtophori Plantini,
Architypographi Regij.
M. D. LXXXVIII.

Portada de la segunda obra

La poética de la erudición en Trillo y Figueroa

Pedro Ruiz Pérez
Universidad de Córdoba

En 1648 Quevedo y González de Salas ofrecen los primeros frutos de un ambicioso proyecto editorial. La publicación del *Parnaso* era algo más que una recopilación de la poesía completa del autor. Su diseño conceptual y editorial transparentaba la voluntad de consagrar canónicamente a un poeta y un modelo estético. Coronando una estrategia polémica que incluía la beligerante edición de la lírica de fray Luis y Francisco de la Torre como respuesta a la alternativa gongorina, el *Parnaso* y sus nueve musas dibujaban un horizonte estético de claridad, distinción, jerarquía y modelización clasicista, actuante en toda la trayectoria poética de Quevedo y definidora, justamente, de los parámetros opuestos de manera radical a la renovadora propuesta gongorina. Y ello con el conocimiento de que el poeta cordobés contaba ya con los elementos editoriales vinculados a la *auctoritas* del clásico, como las defensas y apologías y, sobre todo, los comentarios y ediciones anotadas, con la que coincide la de Salcedo Coronel, en la línea exacta de la intervención herreriana en la canonización de Garcilaso, en particular en su disposición tipográfica de los comentos y en la voluntad de señalar las fuentes de imitación determinantes de la inserción gongorina en el discurso clásico y de la inteligibilidad de sus versos a partir de una cultura o enciclopedia exigible al lector y no tanto reprochable al poeta.

La colaboración de González de Salas en la edición quevediana parece apuntar en una dirección similar, de emulación de un comentario a un «clásico» en lengua vulgar, cuya nómina en la poesía española apenas podía ofrecer más nombres que los de Juan de Mena, Garcilaso y, ahora, Góngora. Las diferencias, sin embargo, se acentuaban, y no sólo por el hecho determinante de que Quevedo era un autor aún vivo. La elección del modelo edi-

torial obedecía, de forma aún más radical, a una concepción estética opuesta a la del cordobés y aun a la de sus defensores más ortodoxos y vinculados a la poética forjada en el siglo XVI. Las diferencias pronto se manifestaron.

Aunque a mediados de siglo, al par que descendía la fiebre de la polémica, la huella de las *Soledades* ya se había decantado y se fundía con una suerte de recuperación de los modelos más clasicistas dentro del discurso barroco, la propuesta humanista de Quevedo y González de Salas no contaba con una adhesión unánime, y no tardó en articularse una respuesta desde las filas de la poética cultista[1], aunque ya no tan asentada en la mera imitación gongorina como en una decantación de la poética de la erudición, formulada cuatro décadas atrás en el breve opúsculo de Carrillo y Sotomayor, adornado con la amistad y las alabanzas de Quevedo, pero propugnador de una poética en las antípodas de las manifestaciones críticas del poeta del *Parnaso*[2].

La intensa producción editorial de Francisco de Trillo y Figueroa en el contexto granadino durante los años inmediatos al ecuador del siglo XVII puede leerse a esta luz, sobre todo en el caso en el que de manera más palmaria hace ostentación, teórica y práctica, de su poética de la erudición, ofreciendo en esta cronología relativamente tardía un modelo propio y específico, en cuyos límites se encierran por igual el legado clásico y humanista, las ideas poéticas superadoras de una concepción meramente retórica del hecho poético y la admiración por el dechado gongorino. De la escritura del cordobés, de su vertiente más culta, procede el modelo genérico adoptado con preferencia, el panegírico, el cual, siguiendo el modelo del dedicado al Duque de Lerma, se ofrece como culminación de una poesía culta y erudita y como formalización de un ideal estético. Así se despliega en la realización de los diferentes textos publicados con este título[3], en las notas que añade en algún caso el propio autor, entre la justificación y el comentario, y especialmente en la culminación representada por el poema heroico y panegírico, «la obra más grande que se puede proponer a la poesía»[4]. Algunos de los componentes de su poética

[1] Sigo la denominación y el concepto de López Bueno, 1987.

[2] No tanto de su práctica poética, nutrida abundantemente de las fuentes clásicas, como ha puesto de relieve en numerosos lugares quevedianos Schwartz, 1986, en particular.

[3] Entre 1649 y 1661 publica seis composiciones con este carácter y, casi siempre, esta denominación expresa, pero diferenciados en reconocibles variedades subgenéricas, como el epitalamio, el natalicio, el poema heroico, la relación o la écfrasis. Gallego Morell, 1950, y en su edición de Trillo, 1951 da cuenta de estos textos.

[4] Prólogo a Trillo Figueroa, *Neapolisea* (fol. 5r). Cito siempre por la *editio princeps*, 1651, modernizando grafía y puntuación, y aprovecho para resaltar la

ya han sido objeto de algún acercamiento anterior, por lo que me centraré en estas páginas en la definición del componente de erudición como signo distintivo de esta poética y, sobre todo, en el desempeño de las fuentes de autoridad y su expresa señalización como manifestación de una erudición ostensible y claramente reivindicada.

La erudición como definición poética: el prólogo de la «Neapolisea»

El volumen granadino de 1651 se inscribe sin distinción aparente en el modelo editorial (formato, extensión, portada, puesta en página, etc.) ya consagrado para los volúmenes de poesía lírica o «varias rimas» de acceso regular a la imprenta por estas fechas[5]. Sin embargo, la distinción se impone si tendemos a los márgenes paratextuales del impreso, por la naturaleza de sus preliminares y por la existencia misma de unos extensos postliminares. Si los segundos son representativos de la poética de la erudición, los primeros ofrecen una expresa argumentación de lo que se entiende como tal.

Las alusiones comienzan ya antes de la intervención central del autor. La referencia inicial no se hace esperar, pues fray Lorenzo de Figueroa excede (en el texto que, tras la portada, sigue a una cita del *Éxodo* contra los criterios vulgares) los límites exigidos a la preceptiva aprobación, resaltando explícitamente que el texto examinado «está lleno de erudición»[6]. Prescindiendo, contra la norma, de la tasa y relegando la fe de erratas a la última página del volumen, sigue una «Dedicatoria al excelentísimo Marqués de Priego, Duque de Feria etc.», del que resalta su valor, más que por motivos genealógicos, bélicos o políticos, «por sus grandes estudios de erudición». La estrategia de configuración de un destinatario o lector ideal se hace más evidente y rica en el texto siguiente, con clara función prologal y encaminado, al menos inicialmente, a un público más amplio e indeterminado, como apunta la rúbrica «Al que leyere»[7].

La utilización de un doble prólogo, desde finales del XVI (a partir del modelo paradigmático del *Guzmán de Alfarache,* 1599), manifiesta la conciencia del cambio en los mecanismos de recepción introducidos por la extensión de la imprenta y la consiguiente creación de un nuevo público lector, marcado por la heteroge-

---

necesidad de una edición en condiciones de este texto relevante. Para su concepto genérico, ver Ruiz Pérez, 1994.

[5] Para este hecho y su peso en la obra de Trillo, ver Ruiz Pérez, 1991.

[6] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 1v.

[7] Las estrategias de orientación de la lectura en los impresos de poesía cultista contaba ya con décadas de vigencia, como he apuntado en otra ocasión; ver Ruiz Pérez, 1998.

neidad y la indistinción, frente a la cercanía y especificidad del destinatario y consumidor de la poesía cortesana. Entre los restos del mecenazgo y un incipiente mercado, aún sin determinar la elección entre un destinatario selecto y reducido y un público mayoritario y «vulgar»[8], la convivencia de las dos instancias prologales es la manifestación textual de esta encrucijada. La diferenciación entre una dedicatoria y un prólogo, como sucede en el libro de Trillo, no representa, paradójicamente, el mantenimiento de la preeminencia de la figura aristocrática con posibles funciones de mecenazgo, sino su preterición a un papel casi simbólico o ritual[9], cada vez más relegada ante la expansión del público lector mayoritario, cuyo crecimiento demanda la paralela extensión de los preliminares a él dedicados, no tanto en función de «dedicatoria» como de prologal guía de lectura, entre la hipertrofia de sus páginas y la condensación de su sentido, circunstancias ambas presentes en el prólogo de Trillo al lector, con toda la densidad conceptual mantenida a lo largo de 23 folios, en recto y vuelto.

En ellos Trillo explicita, despliega y argumenta los conceptos sintetizados en la rúbrica que abre el discurso proemial: «Razón de esta obra, partes de que se compone, estilo, imitación, intento y erudición». La enumeración de apartados adelanta la articulación expositiva, donde el orden establecido lo es menos de una sucesión lineal que de la elaboración de un programa poético, que nace y vuelve a los principios del clasicismo, pero sin renunciar a las aportaciones incorporadas al discurrir de la poesía española en más de un siglo. Así, la inicial mención de las «partes del poema» actúa como una clara referencia al irrenunciable sustrato aristotélico de sus planteamientos, máxime cuando este elemento apenas tiene otra consideración en el discurso prologal que la insistencia en la unidad como principio compositivo, con la poda de episodios de la línea argumental, hasta elevar el poema panegírico por encima del modelo épico consagrado. A pesar de la omisión en el cuerpo del texto, la expresa y destacada mención de este capítulo canónico de la preceptiva clasicista en el rótulo sitúa el discurso de Trillo en una tradición reconocible y asentada en las letras españolas con hitos tan destacados como el Pinciano o Cascales, no aludidos directamente, pero situados en el horizonte en el que el poeta de Granada despliega su teoría, como apuntando al tiempo el suelo de sus raíces y el estadio cuya superación plantea.

[8] La *Invectiva contra el vulgo* (1591) de Cosme de Aldana es una muestra expresa y beligerante de esta actitud, a partir de la sentencia horaciana; el sentido de «vulgo» y su peso en la conformación de géneros más sometidos a su peso «comercial», en particular la comedia, han sido bien estudiados; ver, por ejemplo, Porqueras Mayo, 1972, y Díez Borque, 1992.

[9] Chartier, 1995, analiza en su contexto estas «estrategias de dedicatoria».

Algo similar ocurre con el concepto de estilo, que supone una nueva remisión al texto aristotélico y, tras él, a toda la codificación horaciana, que vincula directamente la noción al principio del decoro, con una estrecha sistematización de vínculos indisolubles entre materia y modelo elocutivo. Sin plantear de manera frontal un cuestionamiento de este principio del decoro, decisivamente sacudido ya por la propuesta gongorina, Trillo parece sancionar con el soslayo de la cuestión la pérdida de su importancia en la economía de una nueva poética, de un clasicismo revisado, donde la *res* y los *verba*[10] pierden su equilibrio tradicional y la primera cede importancia a favor del despliegue estilístico; y donde, consecuentemente, el estilo deja de ser una determinación dentro de un cerrado esquema tripartito (*humilis, mediocris, sublimis*), para irse convirtiendo paulatinamente en una opción singular, propio de cada texto y en camino de convertirse en característico de cada autor. Entre ambos puntos, el modelo genérico plantea su particular dechado, en este caso el de un panegírico que, antes de su culminación en la *Neapolisea,* se ha ido forjando en sucesivas entregas, en forma de poemas de ocasión (natalicio, epitalamio...), donde el único elemento de sublimidad corresponde, no al hecho en sí, sino a la dimensión aristocrática de quienes actúan a la vez como objeto y destinatario del poema, los aristócratas cuyas circunstancias originan la composición y a quienes ésta se dedica en primera instancia, aunque con el hecho, no exento de cierta paradoja, de correr en brazos de la estampa, como volúmenes impresos asequibles a toda suerte de lectores. Pero volveremos más tarde sobre este punto.

En semejante contexto poético y genérico, que, como el propio autor subraya en su nuevo texto, ya había expuesto en sus *Notas al Panegírico al Marqués de Montalbán* (1651), la incorporación de un estilo «grandilocuente, significativo, propio y decoroso»[11] se muestra en estrecha relación con un punto culminante en la trayectoria de reivindicación de la lengua vulgar iniciada por el humanismo renacentista e, inseparablemente, por la ideología imperial que comienza a forjarse con los Reyes Católicos, ya en el privilegiado punto de intersección que representa el auroral prólogo nebricense[12]. El sentido de la *translatio studii* vinculado a la *translatio imperii* se muestra en el texto de Trillo con los resplandores de una luz crepuscular, pues la relación entre poder político y desarrollo cultural se ha invertido respecto al primer tercio del siglo XVI, cuando el imperio inicia su apogeo y se multiplican las proclamas sobre la necesidad de enriquecer la lengua castellana y sus frutos

[10] Así lo señala López Bueno, 1987.
[11] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 7r.
[12] Para el contexto y algunas de las dimensiones de este hecho, ver los estudios recogidos en Ruiz Pérez, 1993b.

literarios. A mediados del siglo XVII, con los muros de la patria agrietados irremisiblemente por el fracaso de la política imperial, la afirmación de la plenitud de la lengua castellana parece querer actuar de triaca contra el veneno de la decadencia nacional, apuntando una nueva suerte de culminación en la que el idioma nacional ha superado su condición de lengua vulgar, pasando de heredero de las lenguas clásicas a convertirse en sujeto de una emulación con rasgos de neta superación:

> Pues, cuando aun el [idioma] griego y latino se hallan defectuosos de voces que, debajo de una, significan dos y tres cosas de diferentes géneros, el nuestro tiene para significar cada cosa cuatro y cinco voces, muchas frases, locuacidad y hermosura, atendiendo a la numerosidad, significación y pureza, sin dar lugar aun a cosas que el gracejo pudiera significar (fol. 7r).

No creo necesario señalar el paralelismo existente entre estas observaciones sobre la polisemia y la homonimia con las que sostienen algunas de las formas más evidentes y reconocibles de la poética del conceptismo, a la que en las mismas fechas le estaba dando cuerpo de doctrina Gracián. Igualmente evidentes resultan las raíces de los valores propuestos para la lengua en la poética de la prosa renacentista y su poética del verso, singularmente en lo tocante a los valores del *numerus,* bien en lo relativo a la dimensión prosódica, especialmente actuante en la prosa, bien en lo concerniente al aspecto melódico, con la relevancia de la armonía imitativa teorizada por Pontano y acomodada en nuestro suelo lírico por Herrera[13]. Por ello, y en el reverso de la emulación de las letras grecolatinas, se hace especialmente relevante la actitud respecto a los precedentes italianos, que sólo se libran de la omisión y un elocuente silencio para ver subrayadas sus limitaciones, como de manera singular se manifiesta en la censura de los *romanzi* por su abandono de las normas del clasicismo a favor de una vulgarización de sus modelos compositivos y elocutivos. En esta vía resulta revelador que de las 60 fuentes de autoridad que se mencionan en este discurso sólo 8 sean de autores en lengua toscana, el mismo número que alcanzan los textos bíblicos, de Padres de la Iglesia y de primitivos autores cristianos, en tanto que la nómina de 20 autores españoles casi iguala la de 21 concurrencias de autores griegos, latinos y neolatinos. Y ello para que muchas de las citas de escritores italianos (Boyardo, Ariosto, Dolce, Anguilara y aun Dante y Tasso) aparezcan en el contexto de una crítica negativa, una reticencia o la alusión a modelos desdeñables o superados. En esta actitud confluyen, ciertamente, motivaciones de índole nacionalista, en la línea del parangón de lenguas ya aludido y de

[13] Para las raíces de esta noción, ver Vega Ramos, 1992.

la necesidad de reafirmación de una autoconciencia, con los primeros síntomas de una crisis insoslayable; pero también, y aquí radica la especificidad de la propuesta de Trillo respecto a otros discursos vigentes en su contexto cronológico, se afirma esta actitud en un claro y manifiesto rechazo de cualquier suerte de aplebeyamiento genérico o estilístico, como los surgidos de los procesos de adaptación y aclimatación operados por los autores de éxito en el *Quinquecento* italiano y trasladados al espacio español en la primera mitad del siglo XVII, en esas formas características de las letras barrocas, especialmente la comedia y la novela (corta).

Precisamente el ejemplo del *romanzo* resulta significativo de la ruptura de la relación existente entre la materia, en este caso heroica y caballeresca, y el estilo, contaminado en el modelo ariostesco por las más diversas presencias anticlásicas, con papel destacado de los diferentes modos de vulgarismo (coloquialismos, dialectalismos, giros idiomáticos...), que Trillo rechaza con rotundidad manifiesta, pues su dechado estilístico «en nada ha de ser humilde, que lascivo y asqueroso no es menester decirlo, que ello se viene dicho»[14]. Es por ello que, aun con independencia de la materia misma, el estilo pueda elevarse, haciendo radicar la excelencia del poema en el alejamiento de las formas vulgares o prosaicas de expresión: «la cultura y excelencia de un idioma, de un estilo, de un poema consiste en lo que se aleja del común y vulgar, así en palabras, frases, conceptos y arrojamientos, como en erudición, adornos, imitaciones y fábula o ficción, porque la verdad del caso no es precisa en el poeta por el modo que en el histórico»[15]. Si la última referencia reincide en el sustrato aristotélico de la distinción de la poesía[16], el resto de los rasgos pergeñan la noción, cada vez más operativa, aunque no expresa, de la constitución de una lengua específicamente poética, rota ya la identificación renacentista de escritura y oralidad, de retórica y coloquialidad.

En este camino el discípulo de Soto de Rojas y prologuista de ese manifiesto metapoético que representa el *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos* afirma expresamente la especificidad de la poesía, consumando su autonomía en el conjunto de las disciplinas relacionadas con la expresión verbal, que no ha experimentado ninguna ruptura significativa en el desplazamiento del *trivium* por los *studia humanitatis* y sus respectivos modelos epistemológicos y formativos. Aun sin la definitiva sanción otorgada por el romanticismo, la distinción se hace manifiesta y reiterada:

[14] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 7r.
[15] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 12r.
[16] Para la problemática de la verdad en la distinción genérica de historica, épica y novela, ver Ruiz Pérez, 1996-1997.

> Y demás de lo que dejo alegado en esta introducción sobre la cultura y estilo grande que requiere la poesía, y más la heroica, y en las notas a mi *Panegírico* ya referido, pudiera este grande autor y los demás que le siguen haber mirado bien el libro 3 de *Retórica* de Aristóteles para no citarle falsamente, pues él allí no da preceptos a poetas, sino a oradores, y es muy distinto lo uno de lo otro, como se puede entender del mismo, pues siempre que se le ofrece hablar de figuras, rodeos y escuridad de frases dice que huiga el orador de no parecer poeta, como que a ellos les es lícito todo aquesto.
>
> Comienza el capítulo segundo con decir que la bondad de la locución es clara, y exceptúa luego la poética, pareciéndole que si es clara será humilde, y así dice: «*Poetica enim forte non humilis, sed orationi non accomodata est*». De suerte que el estilo poético no es conveniente a la prosa, según dice aquí el Filósofo, y la razón será, según lo visto, porque no es claro. Luego, síguese que los preceptos del orador no convienen al poeta, ni al contrario[17].

En otros términos, Trillo está formulando el abandono de una noción estrictamente retórica de la poesía[18] y la apuesta por una definición netamente poética, que, si alcanza una implícita culminación en la escritura gongorina, tiene sus raíces en Herrera, tanto en su práctica creativa como en su actitud teórico-crítica[19], donde quedan establecidos los cimientos de una poética cultista que, en estricta contemporaneidad gongorina, tiene su expresión conceptual privilegiada en el *Libro de la erudición poética* de Carrillo y Sotomayor. La diferencia introducida por este desplazamiento es de jerarquización, pero también de naturaleza. De la retórica a la poética, tal como aquí quedan concebidas, hay la distancia que separa una *tecné* de una *epistemé*, pero también se dibuja una frontera tan insuperable como la que separa al poeta y al prosista, pues «no es lo mismo hacer versos y ser poeta, mayormente si son bajos» (fol. 23v). La distinción entre el versificador (incluyendo aquí al diletante cortesano y al vulgar enhebrador de versos *pro pane lucrando*) y el poeta opone dos tipos de composiciones y, sobre todo, dos prácticas de escritura (y de lectura). Subrayar la oposición se convierte en una vía para reivindicar la poesía en un momento histórico en el que cobra fuerza la distinción entre artes mecánicas y liberales, al calor del debate sobre el estatuto de la

[17] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 20v-21r. Además de apuntar la distinción poética del modelo panegírico, Trillo contesta directamente a González de Salas en su deficiente erudición y en las limitaciones de sus planteamientos estéticos. Ver más adelante.

[18] Así la caracteriza, para el caso de Quevedo, Guillén, 1988.

[19] Para las diferencias entre el modelo retórico y el poético, representados respectivamente por el Brocense y Herrera, ver Ruiz Pérez, 1988, y los estudios recogidos en López Bueno, 1997.

pintura y los pintores[20], pero también en el que, por el portillo abierto por Carvallo, se está produciendo una reasimilación de la poética platónica. De ahí que Trillo concluya su argumentación cuestionando la expulsión de los poetas fuera de la república[21], en una relectura del pasaje del filósofo y su recepción:

> Porque es muy antigua la disención entre la poética y la filosofía de la enseñanza y dotrina, como advierte él mismo (libro 31 de *República,* diálogo 10): «*Quia vetus quaedam extat inter poesim philosophiamque disensio*». Traigo de mejor gana sus sentencias que las de otros, porque, demás de ser suyas, se oponen a lo que dicen algunos, que este grande autor desecha de su república y ciudad a la poesía, y la verdad que no le entienden los que lo dicen, como se puede ver en todo el diálogo 10 del libro 31, y particularmente desde «*nutrii enim ista etc.*»[22].

La reivindicación de la poesía y de la poética implica en este horizonte una necesaria y evidente revisión de la economía existente entre los componentes aristotélico, platónico y horaciano, derivando en una transformación en la noción misma de la poética y sus bases preceptivas, más allá de la mera reacomodación de los modelos retóricos, como manifiesta la indistinción en esta vía de las supuestamente opuestas (en el polo elocutivo) soluciones conceptistas y culteranas. El fenómeno es más complejo y toca directamente (en el caso que nos ocupa) con la definición misma del concepto de «imitación», que acompaña en el rótulo de nuestro discurso, al de «erudición». Al margen de su incuestionable sentido de ficción o fábula (como se expresa en el pasaje ya citado), la imitación se plantea ahora fuera de una simple consideración de reflejo o reproducción de la realidad, lo que deja sin sentido la impugnación platónica. Y ello es así porque la poesía empieza a afirmarse en un terreno donde resulta clave su autonomía y especificidad respecto a otro tipo de discursos que no sean los estrictamente poéticos. De ahí que el único reflejo que se considere en el espacio del poema sea el procedente de otros textos, que constituyen su última referencia y su principal fuente de autoridad.

La *mimesis* deviene por esta vía en la reformulación horaciana de la *imitatio.* No obstante, algo ha cambiado desde la temprana formulación quinientista de este principio[23], sobre todo en la actitud respecto a los modelos, sean grecolatinos o toscanos, como resultado de los cambios aludidos anteriormente en torno a la

[20] Con la *Noticia general para la estimación de las artes* (1600), de Gaspar Gutiérrez de los Ríos, puede darse por plenamente abierta una ofensiva aún vigente al final de la vida de Calderón. Ver Gállego, 1995 y Martín González, 1984.

[21] Ver Ruiz Pérez, 1995a.

[22] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 25r.

[23] Ver García Galiano, 1992.

noción de *translatio studii,* pero también derivados de la existencia misma de un incipiente canon de clásicos en lengua vulgar, en una línea que, desde Juan de Mena, engarza a Garcilaso, Herrera y Góngora, en la vía de los comentarios y ediciones anotadas, una línea a la que pocos años antes de la publicación de la *Neapolisea* González de Salas ha querido añadir el nombre de Quevedo o, mejor, dejarlo como referente exclusivo, según se desprende del programa teórico y aun iconográfico de su edición del *Parnaso.* En todos estos casos, aun con sus singularidades, se mantiene la noción del valor de la herencia clásica y la necesidad de su asimilación para sustentar la autoridad y el valor de la poesía. Así lo manifiestan, en la línea con la que engarza directamente Trillo, Herrera al afirmar, tras los pasos del Brocense, el carácter imprescindible de la imitación de los modelos, y aun Góngora, con la enorme cantidad de fuentes que alimentan su alquimia verbal. Pero, sobre todo, se manifiesta en la voluntad de superación que encierran estas propuestas y que llevan sus planteamientos más allá de los límites establecidos por el concepto de *emulatio.* Y esta novedosa actitud respecto a los modelos es la que, trascendiendo las bases de la retórica precedente, sustenta el edificio conceptual de una poética en que la erudición se apunta como un componente esencial, cuando no la clave de su propia caracterización, como postula Carrillo y pretende desarrollar con la escritura de la *Neapolisea* Trillo y Figueroa, tras explicitar en su discurso preliminar las razones de esta obra.

La resemantización de los conceptos heredados de la poética anterior, sobre todo en lo relativo a la imitación, queda de manifiesto cuando el panegirista recurre incluso a Platón para reivindicar la importancia de este rasgo característico y definidor de la poesía, afirmando que «es en el libro 34 *De legibus,* diálogo 4, de Platón, donde resuelve ser el arte de la poesía o del poeta la imitación [...]. Lo demás es hacedor de versos, no poeta»[24]. En este punto del prólogo ya no hay ninguna duda de que debe entenderse el sentido de la imitación para Trillo como el proceso de apropiación de los textos consagrados para incorporar a la propia escritura la autoridad deseada y requerida por el estado de la lengua y de la poesía. Por eso el poeta debe adornar su ficción con «alegorías, episodios y demás figuras poéticas»[25], para enriquecerla y dotarla de un espesor que es la razón de su opacidad, pero sin que deba confundirse tal liberación de la tiranía de la referencialidad, propia de la prosa, con la oscuridad, pues, si ésta es reprobable, no lo es la dosis de cultura exigible al verdadero poeta:

[24] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fols. 23v-24r.
[25] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fols. 12v.

> Yo no apruebo la escuridad, empero sí la cultura, y ésta no puede jamás ser clara, si no es con el mismo afán con que se escribe[26].

La persistencia, bajo los cambios operados, del concepto de imitación se corresponde con una línea de continuidad: la de la presencia de la cultura en los versos de los poetas de Garcilaso a Góngora. Por el contrario, el desdén por la claridad (a la que se opone la «dificultad docta», no la «escuridad»[27]) distingue la nueva poética del valor de transparencia y aparente coloquialidad propio de la poética garcilasiana. Frente al «descuido» de una lengua con trazas de «soluta» se impone el cuidado de la elaboración artística. Atrás quedan los principios de naturalidad, imponiéndose la imagen de roturación que está en la raíz común de *colere* y *erudere,* hasta propiciar una suerte de sinonimia entre «cultura» y «erudición», apenas rota por el sentido peyorativo que sus enemigos incorporaron al mote de «culteranismo» y la orgullosa afirmación con que sus protagonistas reclamaron una poética de la erudición. Así, el prólogo de Trillo puede leerse como una intervención en el debate sobre la poética que, más allá de la cuestión gongorina, enfrentó a sus detractores con quienes perseguían una renovación para la poesía española, incluyendo en este caso, además de la reivindicación de la estética propia, un ataque directo a sus impugnadores, singularmente el entorno quevedesco que en estos años pretendía consolidar una hegemonía poética bastante en cuestión.

La doble línea de respuesta articulada por Trillo sirve para situar el debate en el terreno que a él le interesa y demostrar su superioridad en el mismo, comenzando con la impugnación directa de la ostentada erudición de Quevedo, que desmonta recurriendo a las mismas armas filológicas que el rival había esgrimido en sus furiosos anatemas[28]:

> Y últimamente veo que le pareció al grande Estoico (*Enchiridion,* capítulo 73) que si Crisipo no hubiera escrito tan escuro no hubiera quien tanto se gloriase de entenderle: «*Si quis intelligentia & explicandi facultate librorum Chrysippi gloriatur, ipse tibi die; nisi obscure scripsisset Chrysippus, nihil haberet ille qui gloriaretur*». Palabras que adulteró don Francisco de Quevedo en su *Epicteto,* como otras muchas, trasladando:
>
> Si alguno, porque entiende
> los libros de Crisipo y los tratados
> de Aristóteles doctos y admirados,

[26] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fols. 12v.

[27] Ver en Rico García, 2001, la elucidación de estos conceptos a partir de la poética de Jáuregui, con su posición equidistante de Góngora y Quevedo.

[28] López Poza, 2000a, reseña la impugnación quevediana de Erasmo en un caso similar.

se muestra grave y tiene fantasía,
dirás entre ti mismo: si Aristótiles
no hubiera escrito obscuro
y en estilo tan duro,
este que ignora cosas de importancia
no tuviera soberbia ni arrogancia.

Pudiera Quevedo (si pudiera) no levantar testimonio al grande Epicteto culpando a Aristóteles de lo que él ni le culpa ni le nombra, ni de él se acuerda. Yo tengo el texto grecolatino de Simplicio y Jerónimo Uvolfio, de Colonia, 1596, y el capítulo griego es 73, como yo le cito, no 54, como le pone Quevedo, y las palabras son como arriba quedan, sin acordarse de nombrar a Aristóteles, con quien (como en todo) debía estar mal Quevedo en aquella ocasión[29].

El procedimiento de corrección de base filológica y bibliográfica se repite, sin perdonar en el repaso a los comentaristas gongorinos, como Salazar y Mardones, en su *Defensa e ilustración de la «Fábula de Píramo y Tisbe»*[30], en quien denuncia similar descuido:

Y en Ausonio Galo, edilio 4, epístola a Simmaco, hay un lugar algo escondido bien a este intento; preciándose de escribir escuro y embozado, comienza: «*Quod si alicui & obscurus videbor etc.*». Lugar citado por del edilio 5 en la *Tisbe* de Mardones, folio 2, y con error de palabras y adulteradas voces: yo le vide en el Ausonio de Elías Vineto, edición de Burdigalia, año 1580[31].

En este contexto se refuerza la impugnación de quienes, como José González de Salas, critican desde el frente quevedesco la poética culta, ya que su condena se sitúa en un falso sentido de la erudición:

Culpan muchos (y más que todos don Joseph de Salas) la cultura de estos tiempos; no es nuevo vituperar lo que debía alabarse. Dice sin causa, ocasión ni dotrina en su ilustración o deformación de la *Poética* de Aristóteles tantas cosas, que, si hubiera de responderle, y en él a todos, fuera preciso ensangrentar la pluma, contra lo que yo profeso[32].

[29] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 12v-13r.

[30] Nótese que, más allá de una coincidencia en la admiración por el autor cordobés, parece traslucirse una distancia en los planteamientos teórico-críticos de Trillo con quien quería «ilustrar», esto es, «esclarecer» el romance gongorino, desde un planteamiento de anotación distinto del incorporado por el panegirista a su propio texto; ver más adelante.

[31] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 18r y v. Otro ejemplo de precisión en la cita y la referencia bibliográfica se halla en la traducción que ofrece de un pasaje de Robortello, siguiendo la «edición de Florencia, año 1548» (fol. 16r).

[32] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 19r y v.

La excusa no impide que los cinco folios siguientes los dedique a contestar los juicios del comentarista, partiendo de su carácter de «amigo íntimo de aquellos que tanto escarnecieron la sagrada cultura del honor de nuestra Andalucía, don Juan de Jáurigui y don Francisco de Quevedo, ingenios cual todos saben en aqueste ministerio»[33]; o que corone su debate con las propuestas del preceptista ofreciendo una nómina de poetas épicos españoles, encabezados por Lope e incluyendo a los autores canónicos en el género, desdeñables por su llaneza y claridad[34]; pero, sobre todo, contrastando sus afirmaciones con las fuentes de autoridad, en particular cuando se trata de los referentes más destacados y Trillo puede mostrar una lectura contraria a lo sostenido por González de Salas, como en la ya citada distinción que hay que establecer entre poetas y oradores en las indicaciones de Aristóteles, concretamente en su *Retórica.*

La batalla vuelve a situarse en torno a la interpretación de los textos base de la poética clásica y su adecuación a unos planteamientos en pugna entre la tradición y la renovación. Y en esta batalla el embate creativo de Góngora debía venir acompañado de los apropiados discursos teóricos y justificativos, a cuyo concierto suma su voz Trillo con su defensa de la erudición, manifiesta en el estilo levantado (aunque no tanto como el de Góngora, «jamás de otro alcanzado», como afirma en el fol. 22v.) y, en especial, en la saturación de voces, de fuentes de autoridad incorporadas al verso por la vía de la imitación erudita:

> De todos estos pareceres varios y encontrados admití lo más conforme a mi estudio y natural, esto es, que el estilo no sea llano ni común, sino el más relevante y dificultoso; la frase, la menos usada; las voces, las más pomposas, significativas y producidoras de menos común concepto [...]; la ponderación, conforme pide el intento; las descripciones, tiempos, imitación y afectos, con la mejor elección que, después del natural, ofrecieron los poetas más ilustres (sin quien no he formado letra) en lo que dejaron ejecutado y que ejecutar, que no todo lo supieron los antiguos[35].

Las fuentes ya no se reducen a las incuestionables *auctoritates* de los grecolatinos, y junto a ellas puede incorporarse la creciente autoridad de los modernos. Singularmente, tiene cabida en ella la capacidad del propio autor para asimilar las fuentes en una em-

[33] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 20v.

[34] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 23v: «Tales poemas como los de Lope, Arcilla [*sic*], Rufo, Valdivieso, Zárate, el Pinciano, Cueva, Barahona de Soto y otros semejantes, bien sean latinos o vulgares de cualquier idioma, son buenos para quien camina a paso llano, sin querer resbalar en parte alguna, mas la cuesta de Helicón mayores afanes cuesta».

[35] Trillo y Figueroa, *Neapolisea,* fol. 13r y v.

presa de superación, en un parangón en el cual entra el poeta moderno con ambiciones de victoria y con voluntad de ostentar orgullosamente los despojos de los vencidos[36]:

> Demás que la grandeza de la poesía sin duda consiste en la imitación de los que mejor la escribieron, porque, cuando se suponga que mi entendimiento pudiese producir todos los grandes conceptos que hay en ellos, ¿quién duda que mis palabras (aun diciendo yo lo mismo que en ellos hay) no podrían ser tan vigorosas ni de tanta autoridad? Y, así como en una espada es grande la diferencia que puede haber en manejarla aquesta o aquella mano, así para que una sentencia pueda hacer buen golpe mucho importa el peso de valiente autoridad, ya de todos conocida[37].

Pero la afirmación del peso de la autoridad no puede leerse sin tomar en consideración el párrafo anterior y la actitud de emulación que en el mismo se plantea:

> Y alguno habrá que juzgue por mayor una estancia o un verso, cotejándole con los lugares que imita, y quiero yo no carecer de esa gloria ni quitarle a quien leyere aquese estudio ya fatigado por mí[38].

De ahí que tan importante como la incorporación erudita y culta de los *loci* autorizados sea la ostentación de los mismos, menos como adorno que como manifestación de la naturaleza misma de una expresión que se recrea en su espesor y opacidad, en el carácter coral que las modernas corrientes críticas definen como «polifonía textual» en el marco de la teoría de la intertextualidad. Y ello, específicamente, por una razón más profunda que la propia caracterización estilística, pues la codificación de la autoridad a partir de las fuentes se hace sobre todo en función del proceso de descodificación, es decir, como una bien delimitada estrategia de orientación de la lectura, para que el receptor del poema, a través de la erudición ostentada por este, pueda situarse en un plano homologable al del propio autor. Y es que los poetas eruditos, como se pinta a sí mismo el propio Trillo, llevan varias décadas debatiéndose entre la conciencia del ascenso de un público heterogéneo y sin distinción, en cuyas manos caen sus escritos al entregarlos al cauce de la imprenta, y el deseo de forjar en su seno un receptor ideal, cuyo papel ya no representa suficientemente el mecenas al que se siguen encaminando los volúmenes de versos[39]. Por tal razón Trillo dirige su prólogo de manera explícita, lúcida y

[36] Ver Schmidt, 1995.
[37] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 15v y 16r.
[38] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 15v.
[39] Ver Ruiz Pérez, 2000, para la incorporación de esta conciencia y las actitudes consecuentes en los volúmenes líricos.

dolorosamente, «Al que leyere», en la conciencia de que cualquiera puede ocupar ese lugar cuya singularidad han borrado los nuevos medios de «di-vulgación». Pero también por la misma causa el poeta afirma directamente: «lector, que seas muy erudito sólo me conviene»[40]. La conciencia de un estado de cosas poco favorecedor para sus propósitos se manifiesta desde los inicios del discurso, al afirmar el autor su conocimiento «de cuán poco agradecidas son entre los nuestros las obras de erudición, y aun entre aquellos que, por tocarles en parte o en todo el sujeto, debieran aplaudirlas y gratificarlas»[41] (fol. 4v). Es difícil saber si en la alusión final se encierra un dolido reproche a la falta de correspondencia a sus anteriores panegíricos de los nobles a quienes iban dirigidos; lo cierto es que Trillo percibe la distancia que separa los esfuerzos del autor de la incuria de unos lectores que, por su misma ignorancia, se atreven a roer lo que no entienden:

> «*Per pericula, pervenitur ad grandius periculum*» dijo el grande Agustino (*Confesiones*, libro 8, capítulo 6); por nadie mejor puede decirse que por los que escriben obras grandes en este tiempo, pues después de inmensas vigilias, desvelos, solicitud de libros exquisitos, pérdida de salud y tiempo, paran en ser censurados de quien apenas entiende la cartilla[42].

Como una defensa contra tales censuras sin más argumento que el gusto o el capricho, los volúmenes impresos por los poetas cultos van incorporando una serie de estrategias de protección, dirigidas a propiciar una lectura en la misma clave culta que dio origen a la escritura. A ellas suma Trillo y Figueroa lo extenso de su discurso preliminar, su profusa cantidad de citas de autoridad y, de manera más específica, la incorporación de una serie de notas al texto del poema que, en una dimensión distinta a la de las indicaciones en los márgenes del texto, desempeñan un función compleja, en la cúspide de la poética de la erudición esbozada. En primer lugar, y sin necesidad de una mano ajena, el poeta ofrece su texto con el tratamiento característico de los *auctores* clásicos; a ello suma la explicitación de los objetos de su estudio, todos aquellos «libros exquisitos» motivo de sus desvelos y fuentes de su escritura; finalmente, plantea al lector unas pautas para garantizarse su complicidad, ya sea facilitando al interesado la identificación de las fuentes utilizadas, ya sea desplegando el aparato necesario para alejar al ignorante e impedir una lectura «vulgar».

[40] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 3v.
[41] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 4v.
[42] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 4v y 5r.

Perfiles de una anotación erudita

A la altura de mediados del XVII el poeta culto percibe con claridad la tensión o el diálogo entre sus pretensiones estéticas y la normalización impuesta por la extensión de la imprenta, sus mecanismos de codificación material del texto y las prácticas de lectura que condiciona. El «diseño editorial» del volumen que Trillo manda componer en las prensas granadinas refleja estas circunstancias tanto en su formato como en su composición y disposición, esto es, en todos aquellos elementos de carácter paratextual, sea en contexto material, sean los cotextos que acompañan el cuerpo del poema[43].

En el primer caso nos encontramos con la incorporación de los rasgos ya codificados para el modelo poético regularizado por la imprenta y reconocible para el lector habituado a los formatos impresos. El tamaño elegido, en cuarto, es el más extendido entre los textos destinados al gran público y, sobre todo, normalizado para la poesía, la novela y el teatro, es decir, para los que hoy consideramos textos literarios, aunque, en particular, inscribe el libro en la tradición de los volúmenes de poesía lírica, desde el último tercio del XVI, frente al más extendido tamaño de los poemas épicos impresos en estos años, más habituados al octavo y aun al doceavo[44]. Como en compensación, la página impresa de la *Neapolisea* mantiene la disposición editorial que regulariza su ocupación por tres octavas, como era habitual en la *mise en page*[45] de la poesía heroica. Esta suerte de hibridación puede interpretarse como paralela a la perseguida por el autor con la escritura de un «poema heroico y panegírico», a cuya especificidad respondería la incorporación de una práctica editorial y tipográfica prácticamente desconocida en los impresos poéticos, en particular en los encauzados en el formato en cuarto[46]. Se trata de las indicaciones que, en cuerpo menor ocupan los márgenes exteriores de la caja de escritura determinada por las octavas, en el modelo habitual de uso del margen izquierdo para el folio vuelto y del derecho para el recto.

[43] Sigo el modelo conceptual y metodológico desplegado por Cayuela, 1996.

[44] Aunque cuantitativamente, a partir del catálogo proporcionado por Pierce, 1968, no existe una diferencia significativa entre las ediciones en cuarto y las realizadas en formatos menores, hay que incorporar en la valoración el carácter distintivo respecto a los volúmenes líricos, la generalización del octavo en los títulos más significativos, su extensión en el cambio de siglo y su nuevo incremento en el segundo tercio del siglo XVII, en la cronología de la obra de Trillo.

[45] Ver Martin, 2000.

[46] No están exentos, sin embargo, de la práctica de anotación manuscrita derivada de una lectura culta o, sencillamente, mantenedora de las prácticas de estudio propias del humanismo, como ha subrayado Chartier, 2001, poniendo en relación este tipo de notas con la conformación de *excerpta* o recopilaciones de citas con destino a facilitar la *inventio* de la escritura.

Antes de entrar en la consideración de la naturaleza de estas *marginalia,* valga la observación de su doble carácter contextual y cotextual. El primero se realiza por su participación en la conformación de un tipo de página que, por la existencia de un doble nivel textual y por su propia disposición, remite a unos determinados modelos y códigos y propicia un modo de lectura en esa perspectiva culta. Como cotextos específicos, estas indicaciones precisan los componentes del poema que su autor quiere resaltar e introducen en el corazón mismo del texto una nueva voz autorial (a la vez del poeta y de la *auctoritas* de una poética), directamente vinculada al proceso de escritura y a su resultado, una voz que desde los márgenes del poema recuerda continuamente al lector la presencia y la funcionalidad de otros cotextos en los márgenes del volumen, en los preliminares y en los postliminares, pero también en el propio espacio delimitado por las octavas.

Muchos de los apuntes marginales son subrayados de elementos episódicos o *loci* relevantes por alguna razón en el desarrollo argumental o narrativo del poema y, en esta función, conectan directamente con los argumentos introducidos al inicio de cada uno de los ocho libros, como síntesis narrativa de lo desarrollado en ellos. Otras anotaciones, sin embargo, son explicitaciones de un carácter que, frente a lo estrictamente referencial, pudiéramos denominar metapoético, con indicaciones de los componentes señalados por la retórica o consagrados por la práctica del género para el discurso del poema épico; así, aunque no se consignan tan expresamente como en la posterior revisión conservada en manuscrito los elementos de «proposición», «invocación», «dedicatoria» y «narración»[47], se señalan las partes de relevancia en la estructura, en particular los episodios, convertidos en elemento fundamental en el debate genérico acerca del poema épico y el panegírico, con su dialéctica en torno a los principios de unidad y variedad[48]; por ello, Trillo destaca en estas digresiones episódicas su filiación con *topoi* distintivos de la tradición y sus modelos, como el vaticinio (I, 8), el levantamiento bélico de todos los pueblos (II, 1)[49], catálogo de naciones (II, 6 y ss.), tormenta (II, 20)[50], invocación a la musa

[47] Las aplicaciones a estas partes se recogen en el impreso en las notas iniciales. Ver más adelante y, para la descripción y caracterización del texto manuscrito, Ruiz Pérez, 1993a y 1995b.

[48] El debate, abierto a partir del *romanzo* de Ariosto, se recrudece en torno a la teoría y la práctica de Torquato Tasso, con su reescritura de la *Gerusalemme,* que actúa de referencia para Trillo, sobre todo en su desplazamiento genérico en la versión manuscrita, con la incorporación de digresiones episódicas; ver Ruiz Pérez, 1995b.

[49] «Estado dispuesto a las armas en que se hallaban todos; es episodio de que usaron todos los grandes poetas».

[50] Para la tradición tópica de las «tormentas épicas», junto con el de la «revista de pueblos» y su función en la escritura de Trillo, ver Ruiz Pérez 1995b.

(«Segunda invocación, para acción nueva; es común en los autores heroicos», V, 1), «regocijo de dioses marinos» (V, 18), descripción de la fama «por perífrasis» (V, 38), descripciones (VI, 20, 23, 26), o destaca la introducción de «la acción principal de este poema, que es la batalla de la Chirinola» (VII, 1)[51].

Con este aparato paratextual el poeta explicita su conocimiento y dominio de las leyes del género, correspondiente a su dimensión erudita, trabando la relación del poema con la poética desplegada en el paratexto inicial, el prólogo «Al que leyere» analizado en el apartado anterior. En ambos discursos, el proemial y el marginal, el despliegue de modelos y la exhibición autorial de su conocimiento sirve para mostrar que las innovaciones introducidas por Trillo no responden al desconocimiento de la autoridad (los *auctores* y la tradición que conforman)[52], sino a su dominio, y que la propuesta genérica resultante no es tanto una ruptura, como un desarrollo y superación de lo asentado por siglos de práctica a través de griegos, latinos, italianos y españoles. Por esta vía, aún más que mediante su expresa reivindicación, se refuerza la apuesta por una poética de la erudición, que ahora ya se puede exhibir, de la manera más palmaria y concreta, en el desfile de autoridades convocadas por Trillo para dar relevancia a la composición y al estilo de su poema y, mediante su explicitación, subrayar su dignidad.

Ya en el capítulo anterior de su gradual proceso de conformación del género panegírico Trillo había recurrido a una entrega editorial específica y singular, sumada a sus anteriores composiciones en este género. Al publicar el mismo año que la *Neapolisea* sus *Notas al panegírico al Marqués de Montalbán* el poeta otorga una relevante proyección material a su empresa, recurriendo a una práctica sin otros antecedentes que algunas de las intervenciones en la batalla en torno a las *Soledades*, esto es, sin relación directa con el discurso humanista de canonización de los *auctores*, sino más bien en el contexto de una lucha entre los escritores vivos por consolidar un puesto singular en la incipiente «república litera-

[51] Otras notas: «Todo esto es panegírico y laudatorio, debido al hecho del poema» (VII, 56); «Describe el modo del triunfo con todas sus circunstancias, por episodio» (VIII, 9), «Imagen de Marte poéticamente» (VIII, 13); «Pintura de la fortuna poéticamente» (VIII, 21), «Por episodio y diversión, se finge el sentimiento de la ciudad de Nápoles en la partida del Gran Capitán» (VIII, 36), «Fíngese una tormenta para que vuelva a la ciudad» (VIII, 37), «Hace sacrificios a los dioses marítimos y demás deidades, donde se finge todo lo ritual de la antigüedad en este género de erudición» (VIII, 41), «En este oráculo y vaticinio se introduce el fin del poema» (VIII, 53). Nótese la concentración de observaciones de este tipo al final de la composición.

[52] Recuérdese el uso similar del recurso que, con una explícita clave irónica, hace Lope de Vega en el comienzo de su *Arte nuevo de hacer comedias*, mucho más radical en su innovación que el modelo propuesto por Trillo.

ria». No obstante, la reivindicación *pro domo sua* de la relevancia de un poema propio, en los límites de la afirmación del orgullo de autor, se combina en el docto opúsculo con una estrategia de linaje clásico, basada en la acumulación de citas de autoridad que sirven de modelo y valor erudito a la nueva composición.

En su *Poema heroico y panegírico al Gran Capitán*, apoyándose en la entidad del género épico, el poeta granadino suma las indicaciones sobre los modelos, en forma de notas[53], en un apartado que, simétricamente al prólogo, dispone tras el poema, cerrando el volumen con una nueva muestra de erudición. Ya en las palabras preliminares al lector adelanta esta circunstancia o, mejor dicho, llama la atención sobre la misma, previniéndole para su incorporación a la lectura del texto y cerrando el marco de relevancia erudita. Los tópicos de modestia afectada no pueden inducir a error acerca del valor y sentido de una incorporación que, más que un apéndice, forma parte inseparable del discurso de la obra:

> Las breves notas que ves puse más por adorno del poema y por no perder los más de los muchos lugares que tengo vistos en pinturas, descripciones y afectos, que por ambición de que se vea lo mucho que yo he visto para no errar esta obra; mayormente, que nunca tuve por acertado vulgarizar mi concepto, y, así, muy pocas serán las ilustraciones respecto a lo que pudieran ser si yo hubiera de comentarme, que, al fin, «*cum nemo se ipsum contemnere videatur*» (Aristóteles, *Retórica*, libro 2, cap. 3). Y alguno habrá que juzgue por mayor una estancia o un verso cotejándole con los lugares que imita, y quiero yo no carecer de esa gloria ni quitarle a quien leyere aquese estudio, ya fatigado por mí. Demás que la grandeza de la poesía sin duda consiste en la imitación de los que mejor la escribieron, porque, cuando se suponga que mi entendimiento pudiese producir todos los grandes conceptos que hay en ellos, ¿quién duda que mis palabras, aun diciendo yo lo mismo que hay en ellos, no podrían ser tan vigorosas ni de tanta autoridad? Y, así como en una espada es grande la diferencia que puede haber en manejarla aquesta o aquella mano, así para que una sentencia pueda hacer buen golpe mucho importa el peso de valiente autoridad, ya de todos conocida[54].

La cita de Aristóteles es una demostración práctica de esta poética de la erudición y del papel que en ella juega la cita de autoridad, pero también es una referencia expresa a la vinculación de Trillo con la poética clasicista e, incluso, con los modelos clásicos más canónicos. Así lo ratifica su afirmación del valor de la imita-

[53] Puede verse el uso de este término como manifestación de una deliberada voluntad de marcar la diferencia con la práctica de las «anotaciones», tal como se plasman en Herrera o como prolonga González de Salas, con su atención a los elementos referenciales y la interpretación de los textos, frente a la desnuda marca de fuentes de autoridad que el poeta de Granada incorpora a sus versos.

[54] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fols. 15v-16r.

ción, presente en todas las propuestas poéticas del último siglo. Como un eco expreso parecen resonar las palabras del Brocense al justificar su comento garcilasiano y, a su zaga, lo defendido también por Herrera, en una presencia implícita de la cadena en la que se pretende insertar Trillo con su apuesta poética por un clasicismo erudito. La expresa referencia a un desdoblamiento («si yo hubiera de comentarme») entre creador y crítico sólo puede hacerse en el espacio de una erudición mostrada en la práctica de la imitación. Y no se trata de una reticencia irónica o paradójica en el prólogo de Trillo, pues lo que el prologuista destaca, como pudiera decir Cervantes, es todo lo que omite y que bien pudiera exhibir si tuviera que actuar como comentarista o, mejor, si su texto recibiera el comentario merecido. Lo primero mostraría la erudición del humanista en función de crítico; lo segundo, la del poeta y su texto. Su omisión en estas páginas lo que hace es sugerir la enorme amplitud de ambas dimensiones, y ello «sin vulgarizar su concepto», es decir, sin ofrecer al vulgo todo su saber, pero también sin cumplir la función de esclarecimiento de lugares oscuros o la explanación de significados que sí ofrecerá un año después en los prolegómenos del *Paraíso cerrado para muchos, jardines abiertos para pocos,* del maestro Soto de Rojas.

La solución editorial refuerza todo el sentido de esta poética y las estrategias de lectura que persigue. En lugar de disponer las notas en los márgenes de la página, junto a las octavas del poema y en competencia con las otras indicaciones ya señaladas, dispersas a lo largo de las páginas del volumen, el autor las reúne y concentra al final, en un espacio epilogal que dialoga con el prólogo y lo complementa, y, sobre todo, proyecta el texto más allá de su mera lectura, en una dimensión más elevada y no al alcance de todos los lectores, como no todos los lectores —ni todas las lecturas— han de aventurarse en este espacio cotextual, pues ya el prólogo comenzaba reclamando un lector, esto es, una lectura erudita. Quien se la proponga puede encontrar en las páginas finales una vía para volver sobre el poema y descubrir lo que encubre tras la superficie de sus versos, pero, al disponer las notas al final, Trillo también garantiza la posibilidad de una lectura exenta del poema, con la limpieza con que se presenta la página impresa, liberada del abigarramiento que hubiese impuesto la acumulación de notas[55], ofrecida, en cambio, a la mirada de cualquier lector habituado a la «puesta en página» de los volúmenes de «varias rimas» y demás modelos «vulgarizados». Con ello quien está dando sistemáticamente su obra a la estampa no sólo evita excluir a posibles lecto-

[55] La contrapartida es la separación entre el texto y la nota, resultante en algún error, como ocurre en la numeración de las octavas de referencia del libro I, produciéndose un salto a partir de la octava 30 (considerada por error la 29), que se continúa hasta el final de las notas a dicho libro.

res-compradores; también está afirmando la capacidad de su propia escritura poética para elevarse sobre los modelos y ofrecer, al menos, la posibilidad de una lectura exenta, si no podemos decir completamente autónoma[56].

Al abrir el apartado final de las notas, Trillo insiste sobre el sentido de las mismas y su valor en el volumen, pero también en su propia escritura poética:

> Lector, ya en la introducción a este poema dije la razón de estas breves notas; así advertirás ser su poca extensión por no hacer vanidad de autores y noticias, que aseguro pudieran ser inmensas. Conocerás también la causa de que procede ser aqueste poema algo fuera de lo vulgar y común, cosa que entiendo no culparás, pues aconsejan siempre los más bien vistos que en las contiendas literarias sean siempre los tiros y puntería por alto, aunque muchas veces se pierda la munición. Demás que no puedes dejar de entender que más campaña ocupa un gigante deslizando un paso que corriéndola un enano a rienda suelta. Ya tendrás reconocido lo mucho o poco que tienes que censurarme. Di lo que fueres servido, que ya yo dije lo que tuve gusto, con atención a no hacer caso de cuanto puedes decir, ya que tu habías de hacer lo mismo de lo que yo dijese, con que estaremos pagados. Vale[57].

El aviso juega con la más estricta referencialidad (como al mencionar que el lector llega a estas páginas tras finalizar la lectura del poema) y con una serie de connotaciones implícitamente evocadas (como la alusión al gigante), cuando no irónicamente negadas. Este último es el caso de la reiterada mención a la brevedad de las notas, cuya ambivalencia puede hacer que se cargue de ironía y que, en todo caso, completa el sentido de la erudición. Si la brevedad alude al carácter de cada una de las notas, su sentido es recto, y denota la base de esta poética erudita: la cita más o menos explícita en sus versos de pasajes tomados de los autores clásicos, asimilados y transformados en la nueva escritura. Si la brevedad alude al número de las notas, ha de tomarse como una ironía, ya que sólo contando con las enumeradas nos encontramos con una acumulación de más de 130 autores, algunos con varias obras y comentaristas y que llegan a mencionarse, como ocurre con Virgilio, hasta en 100 notas o, lo que es lo mismo, a estar latentes en otros tantos pasajes del poema.

Pendiente un análisis más detenido y pormenorizado, que dé cuenta de cada una de las obras a las que Trillo hace referencia con sus remisiones a fuentes de autoridad, generalmente mencionadas por el nombre del escritor, la nómina es de por sí suficientemente expresiva por su alcance y variedad; una nómina que

[56] Para algunos de los hitos de esta trayectoria, ver Ruiz Pérez, 1996.
[57] Trillo y Figueroa, *Neapolisea*, fol. 105v.

puede sintetizarse así, con indicación del número de veces que aparece mencionada, e incluso reduciendo al autor principal los casos en que se apela a sus comentaristas o escoliastas:

Agustín, San	1	Ateneo	1	Boterobenes	1
Alberti, fr. Leandro	13	Augusto, Antonio	1	Bruyerino Campegio, J.	1
Alberti, León Bautista	1	Aulo Gelio	1	Camoens	1
Alexandreis, Alexandro	3	Ausonio Gallo	1	Cartario, Vicencio	5
Ambracio, Seno	1	Balbasone	8	Casaubono	1
Antonino	1	Beroso (Pseudo)	1	Catulo	1
Apiano	1	Bizarro, Pedro	2	Cauribolo, Alfonso	2
Apiano Alexandrino	1	Blondo	1	Claudiano	35
Arato	1	Boccaccio	5	Chirchman, Juan	2
Ariosto	7	Boecio	5	Cicerón	4
Collenuccio, Pandolfo	1	Justino	3	Polibio	2
Columela	1	Juvenal	2	Polidoro Virgilio	1
Comite, Natalis	1	Latino Pacato	3	Pomponio Mela	16
Coul, Guillermo de	4	Lipsio, Justo	1	Procopio	2
Dante	5	Livio, Tito	6	Propercio	4
Demstero, Tomás	5	Lucano	33	Quinto Curcio	2
Diago, maestro	1	Mamertino	1	Reanealmi, Paulo	2
Diodoro Sículo	4	Marcelo, Nonio	1	Río, Padre del	2
Diógenes Laercio	1	Marcial	7	Rodigino, Celio	1
Dionisio de Halicarnaso	3	Mariana	1	Sabelico	3
Estacio	42	Mena	9	Salazar	1
Estéfano, Henrico	1	Morales	1	Salustio	3
Estrabón	19	Ocampo	1	Sannazaro	2
Eusebio Panfilio	1	Nauclero	3	Séneca	16
Eutropio	2	Olao Magno	1	Silio Itálico	11
Fernabio	1	Ortelio	3	Solino	1
Floro, Lucio	1	Ovidio	38	Tácito	3
Freculfio	2	Palefato	1	Tasso	1
Fulgencio	1	Pambinio, Onufrio	2	Textor, Ravisio	3
Garcilaso	1	Pascario, Carlo	2	Tibulo	5
Giraldo, Lilio	2	Paterculo, Veleyo	1	Tiraquelo	1
Góngora	1	Paulo Diácono	1	Tolomeo	4
Guarino	1	Paulo Orosio	1	Trillo	5
Guicciardino	3	Pausanias	2	Tucídides	1
Herodiano	2	Persio	4	Valerio Flaco	2
Herodoto	1	Petrarca	1	Valerio Máximo	4
Historia del Gran Cap.	1	Piccolomini	2	Vegecio	1
Homero	13	Pierio Valeriano	1	Virgilio	100
Horacio	7	Píndaro	2	Vitelio	2
Isidoro, San	2	Plauto	1	Vitrubio Polión	1
Jerónimo, San	1	Plinio	18		
Josefo	1	Plutarco	1		

Con esta enciclopedia de autoridades el autor de la *Neapolisea* se sitúa en la cumbre de una poética de la imitación, al convertir su ostentosa muestra en un signo de erudición. Al servicio de la primera casi dos siglos de labor humanista precedente habían dispuesto una colosal oferta de repertorios y polianteas, para alimentar la escritura de unos textos en que los ecos adquirían para sus lectores más importancia que las voces, aunque en ocasiones un uso desmedido o improcedente motivara la burla de autores más sensatos. Es muy posible que Trillo hiciera uso esporádico de alguno de estos *instrumenta* elaborados por la práctica humanista[58]; no hay que olvidar que incluso menciona en tres casos a Ravisio Textor, a quien se deben posiblemente las recopilaciones más articuladas y bien diseñadas de las disponibles[59]. Sólo una compulsa de todas y cada una de las citas en la multiplicidad de misceláneas disponibles y su cotejo con las ediciones de los textos originales al alcance del autor podrían determinar una conclusión definitiva sobre el carácter real o virtual de esta biblioteca, aunque algunas observaciones y deducciones se desprenden de una observación aun no tan sistemática.

Sirva en primer lugar una petición de principio. Si bien la distinción entre «real» y «virtual» tiene sentido en lo que afecta a la materialidad de los volúmenes, a la presencia física de los mismos sobre la mesa del escritor y al uso que de los mismos pudiera hacer, hemos de asumir que en lo referente al establecimiento de una poética de la erudición, a su funcionamiento en la escritura del poema y a su presencia perceptible en la plasmación editorial del mismo, la distinción puede resultar de una pertinencia relativa, toda vez que no sólo su efecto se alcanza en el proceso de lectura y de descodificación del texto, sino que en su misma codificación, en la misma textualidad y en sus impulsos motores, la biblioteca manejada, aun de manera indirecta, a través de repertorios o de citas de citas, tiene una presencia y una función incuestionable, formando parte de la enciclopedia manejada por el autor y de los códigos poéticos y referenciales activados en la composición[60]. Por otra parte, y lejos de meros recuentos de nombres, como el convertido en paradigmático en los postliminares de *El peregrino en su patria*, Trillo se preocupa por situar de manera concreta el punto de imitación, tanto en el pasaje exacto de su poema como en la identificación del lugar de autoridad que lo sostiene[61]. Y en

[58] Ver López Poza, 1990 y 2000b.

[59] Ver Infantes, 1988.

[60] Para un acercamiento a este trasfondo de la cultura del poeta humanista y su proyección en la escritura, ver Ruiz Pérez, 1997.

[61] Me parece muy ajustada la observación de López Poza, 2000b, acerca del uso de los repertorios para la orientación en la búsqueda de fuentes, que el poeta culto completaría con la consulta directa de los textos originales.

la consiguiente modalidad de la práctica totalidad de las notas, con sus detalladas indicaciones, podemos encontrar indicios bastante aproximados de su *modus operandi*.

La existencia de un segundo texto[62], resultante de una revisión completa de la *Neapolisea*, menos en el aspecto estrictamente elocutivo que en el de su definición genérica, con cambios importantes en su materia y estructura, hasta definir una modalidad genérica distinta, cuando no claramente opuesta, nos ayuda, con sus semejanzas y diferencias a percibir lo más relevante del taller de Trillo. No considero en este caso significativa la diferencia en el número de autoridades citadas, que pasan de casi 130 a 85, ni siquiera teniendo en cuenta que el texto manuscrito triplica en extensión al impreso casi 20 años antes. Entre otras razones, debemos considerar que el códice conservado nos revela un estadio inconcluso de escritura, apreciable en las numerosas correcciones y, en lo que ahora nos toca, en la significativa disminución del número de notas marginales en la segunda mitad del texto, como si el poeta no hubiera finalizado la tarea de anotar en los márgenes del manuscrito las fuentes utilizadas, dejando sólo salpicadas algunas indicaciones en la parte final, mientras que se pudo mostrar más exhaustivo en los cinco primeros libros. Es de suponer que la finalización de esta labor hubiera deparado un número más abundante de citas, incluso con un incremento significativo de autores, pero no considero tan previsible que ello hubiera derivado en una modificación sustantiva del perfil cualitativo del conjunto. Por ello, puede ser más productivo situar en este carácter la comparación, atendiendo a las apariciones y desapariciones y a las variaciones en el número de las citas.

De la primera a la segunda nómina se producen significativas omisiones. Por ejemplo, desaparecen los autores religiosos, la referencia a Textor o a cualquier otro recopilador, y una fuente geográfica como Ortelio, mientras que otras se reducen, bien clásicas, como Estrabón (de 19 a 2 citas) o Plinio (de 18 a 4), bien romances, como fray Leandro Alberti (de 13 a 1 referencias). Algo similar sucede con el capítulo de las mitografías, donde desaparecen las referencias a Boccaccio y Giraldi, mientras que las de Cartari se reducen de 5 a 2; algo similar ocurre con Ovidio, reducido de 18 a 4 apariciones. Otro apartado con cambios significativos es el que incluye a los poetas romances, representados en el impreso por Dante, Mena (9 citas)[63], Petrarca y Camoens, y sin más presencia en el manuscrito que el incremento de las citas de Sannazaro (de 2 a 6), la notable incorporación de Marino (18) y la llamativa

[62] Ver Ruiz Pérez, 1993a.

[63] A él se refiere como «nuestro gran poeta» o, por antonomasia, como «nuestro poeta»; no obstante, la única referencia a Garcilaso (égloga I) es introducida como del «príncipe de nuestra lírica», a la zaga de Herrera.

presencia de Francisco de la Torre[64], con 3 menciones. El resto de los cambios responde a la sustitución en el modelo épico, como ocurre con la omisión de las siete referencias a Ariosto, mientras que Tasso pasa de 1 cita (y además a uno de sus sonetos, en III, 9) a 27; siendo éste uno de los síntomas más significativos del giro poético, otros son también evidentes, como la reducción de la presencia de Homero (de 13 a 6 referencias), de Séneca (de 16 a 3) y de Estacio (de 42 a 7), la aparición de citas de Aristóteles (7) y el incremento del peso de Claudiano (de 35 a 45) o la persistencia de la *Angeleida* de Balbasone (8 citas); o la multiplicación de fuentes de carácter histórico, de una parte los clásicos: Quinto Curcio (de 2 a 9 citas), Salustio (de 3 a 10) y, sobre todo, Tácito (de 3 a 35)[65], mientras que Valerio Máximo pasa de 4 a 1 referencias o Justino se incluye con 2 referencias; de otra parte los romances, con Boterobenes (de 1 a 6 referencias), Guicciardino (de 3 a 18), la crónica del Gran Capitán (de 1 a 4) y la significativa aparición de Paulo Jovio (3 citas en el manuscrito), mientras Pandolfo Collenuccio pasa de 1 a 2; a ellos hay que sumar los distintos tratados de caza y animales, utilizados con profusión en la digresión cinegética del libro VIII del manuscrito. En un orden de cosas similar puede incluirse la incrementada presencia del tratado *De re militari* de Vegecio (de 1 a 13) o la aparición de Teócrito (4). Aunque con una apreciable reducción, mantiene su hegemonía Virgilio (de 100 a 75 citas) y persiste el peso de Lucano (de 33 a 32).

La variación en el conjunto de autoridades denota con total claridad las alteraciones introducidas por Trillo en los modelos de referencia de su escritura, tanto en el plano genérico como en el estilístico. No obstante, hay un dato aún más revelador, pues, si en lugar de limitarnos al conjunto, atendemos al cotejo individual de las numerosas octavas que pasan sin apenas alteración textual de la *Neapolisea* al manuscrito *Poema heroico del Gran Capitán* comprobamos que, en los casos en que existe anotación de fuentes, en la práctica totalidad de ellos difieren las apuntadas entre uno y otro texto. Dado que no cabe postular incoherencia de Trillo ni olvido de las notas publicadas, la explicación ha de buscarse en la sustitución de los ideales poéticos, sobre todo atendiendo a que, junto a esporádicas pero significativas incorporaciones de autores, la tendencia general es a reducir el número de fuentes citadas, hecho que sólo puede interpretarse, a la luz del proceso seguido, como una voluntad de selección, aun dentro de una sostenida

[64] Su denominación como Bachiller de la Torre indica la dependencia de la edición quevediana de 1631.

[65] Puede ponerse en relación con este incremento el paralelo de Justo Lipsio, el cual, a pesar de que lo llama «mi maestro», sólo es citado una vez en el impreso, frente a 11 veces en el manuscrito.

poética de la erudición. Pero si el texto no se ve alterado, tampoco lo han podido estar las fuentes de imitación. La deducción obligada apunta a un valor relativo del procedimiento y a reconocer la auténtica relevancia en la mención de las fuentes, hecho convertido en significativo por su continuidad y el lugar ocupado junto al texto. Es decir, que más parece que Trillo no acude a los *auctores* tanto en busca de materiales para su *inventio,* ni siquiera de dechados para su *elocutio,* como para procurar marcas de orientación para la lectura, de claves que la sitúen en el horizonte de la erudición.

No es tan variable el modo en que se consignan las fuentes, lo que es aún más significativo del procedimiento, dadas las oscilaciones en el catálogo de citas. Es habitual que en muchas de ellas (sobre todo, si no se refieren a pasajes de cierta amplitud) se dé cuenta del texto, en particular cuando se trata de obras latinas o de traducciones del griego a dicha lengua. Sin embargo, no se puede tomar como un indicio incontrovertible de una lectura directa, ya que diversos repertorios, como ocurre en el caso de los de Ravisio Textor, reproducen los pasajes y su localización, por lo que bien pudiera situarse allí el origen de la imitación y el modelo de la nota. Algo similar puede sostenerse respecto a la frecuencia con que introduce indicaciones sobre la localización del pasaje en cuestión, anotando la parte de la obra (libro, capítulo o canto) en que se encuentra, ya que estos datos también solían aparecer en los inventarios *ad usum poetarum.* En todo caso, ciertas vacilaciones en el criterio de localización, combinando en distinto grado los datos de autor, título, parte, capítulo y verso, indican que no estaba limitándose a transcribir una sola fuente, sino que debería guiarse por lecturas más o menos directas o, al menos, por la consulta combinada de varios repertorios. Un ejemplo de ello es que el único que cita, el *Epithetorum opus* de Textor, lo corrige en una ocasión (nota a VII, 60), señalando un «Epicteto de que no se acordó Ravisio Textor».

La duda desaparece en los casos en que la referencia se hace expresa a un texto, a una edición o, incluso, a un ejemplar concreto. Así, a diferencia del uso habitual en el resto de las citas de Virgilio (limitadas en ocasiones al nombre del poeta), en la nota a I, 28 se apunta «*Eneida,* folio 192», lo que parece apuntar a un volumen que tenía ante la vista. En varias ocasiones se señala con precisión la edición referida:

> Véase a Juan Bruyerino Campegio, *De re civaria,* libro 2, capítulo 1, edición de Lugduni, año 1560 (VI,13);
>
> mejor que todos Juan Chirchman, en su eruditísimo libro *De funeribus romanorum,* edición de Amburg, año 1605 (VII, 26);

su grande analogista Pedro Bizarro controvierte en libro I, edición de Antuerpia, año 1579 (VII, 61 y 62);

Onufrio Pambinio, *De los triunfos romanos,* edición de Venecia, 1557 (VIII, 9).

El procedimiento, como hemos visto, ya había sido seguido en el prólogo, incluso para enmendar a Quevedo y González de Salas, lo que parece indicar que, si no hacía gala de un sistemático criterio bibliográfico, Trillo se manejaba con cierto rigor filológico en el cotejo de las fuentes. El mecanismo es aún más manifiesto en los 23 casos en los que la referencia lleva como indicación (como ocurriera con el folio indicado en la *Eneida*) un número de página, en ocasiones precedido de la indicación «*mihi*», para señalar que es el ejemplar que posee o, al menos, maneja en ese momento. Entre las obras así referenciadas se encuentran los *Ejercicios de los antiguos romanos,* de Guillermo Coul, citado en 4 ocasiones con indicación de página; las *Antigüedades de España,* de Ambrosio de Morales; los textos geográficos de fray Leandro Alberti, aludidos en 10 ocasiones, siempre con indicación de página; el *Imagines deorum* de Cartari, 4 veces en la misma circunstancia; el *De specimen planctarum,* de Paulo Renealmi, y el *Aparato triunfal,* de Alfonso Cauribolo, ambos en una ocasión; y, finalmente, Ravisio Textor, de quien no hay duda que usa directamente el *Epithetorum opus.* Un caso singular, lógicamente, es el de las cinco referencias que Trillo hace a diferentes textos suyos, unos ya publicados, como las *Notas al panegírico al Marqués de Montalbán,* y otros inéditos, como sus notas a los autores de la historia de España[66], para los que que no necesitaba el auxilio de los repertorios. Tampoco podría encontrar en florilegios una parte importante de los autores citados, en particular los romances, en cuyo caso hay que postular un conocimiento directo, sobre todo cuando los cita abundantemente, como es el caso de Mena.

En conclusión, es posible afirmar que, sin excluir el uso más que probable de uno o más repertorios, Trillo manejó directamente un número considerable de textos. Tal observación sirve para

[66] No he localizado un manuscrito con este título. A los reseñados por Gallego Morell, 1950, puede sumarse ahora el registrado como 10475 de la Biblioteca Nacional de Madrid, con sus *Discursos genealógicos de los apellidos nobilísimos de Ruizes de Vergara, y Álava, Egas, Venegas de Córdoba y otros con ellos emparentados, sus orígines y sus armas, estados, noticias, puestos, varones ilustres, casamientos, descendencias, prerrogativas y honores* (1648), y, más significativo aún, el volumen facticio (ms. 22660 de la BNM) que incluye la *Historia del rey Don Enrique Cuarto, compuesta por Alonso de Palencia y adicionada y corregida por D. Francisco de Trillo y Figueroa* (1647), junto con traducciones de Guicciardini y Boterobenes por el propio Trillo, obras incluidas entre las mencionadas en sus notas.

impugnar un cuestionamiento de su erudición como postiza[67] y viene a ratificar las virtualidades de las citas de los autores, no como una biblioteca virtual en el sentido de ficticia o imaginaria, sino como unos libros y lecturas directamente imbricados en la práctica de una escritura que toma la erudición como signo distintivo de una poética. Ello se aprecia, mucho mejor que en el conjunto formado por la práctica totalidad de las notas, reducidas a escuetas indicaciones, en las primeras anotaciones realizadas por Trillo, no sólo por referirse a los elementos más codificados del género, el llamado «ritual introductorio de la épica culta»[68], sino también por su propia naturaleza, mucho más explícita del sentido de las autoridades mencionadas:

> El comenzar invocando fue cuidadosa atención de Homero, *Iliada,* libro 1, «*Iram cane dea Pellidae Achillis &c*». Y, aunque todos los demás comenzaron propuniendo, esto parece más conforme a lo que debe hacer, no refiriendo cosa alguna antes de invocar, pues para referir invoca [...]. El concepto de esta primera octava se toma de la metáfora de los fuegos que en algunas ciudades marítimas se encienden en altas torres para conducir las naves hacia el puerto, como en Génova, Mecina, La Coruña y otras partes, cosa que por común excusa mayor noticia (I, 1).
>
> Dirige al Excelentísimo señor Marqués de Priego, Duque de Feria, costumbre común a todos los antiguos y modernos, solicitando soberana protección a sus escritos. El modo de dirigir, engrandeciendo la persona a quien se dirige no es excusable. Así dice por dos modos, con alusión al sol, que el nombre de su Excelencia corona los dos polos, siendo luciente, conocido en todo el mundo, desde el Istro al Paraguay, esto es, desde un mundo a otro. Esta ampliación es imitada en el común de todos los autores. Juvenal, *Sátira* 10, dijo: «*Omnibus in terris qui sunt a Gadibus usque / Auroram & Gangem*» Y Séneca trágico en *Hipólito:* «*Quae qui nascentem videt ora solem, / quae qui ad ocasus iacet ora feros*», de que se omite dilatada erudición (I, 2).
>
> Pondera la noticia que el río Betis dio a los demás de España, y ellos a todo el reino, gloriándole con tal hijo. Prosigue lo mismo la sexta, y, por no cansar, se omiten algunos lugares de no poca exornación (I, 5).

Estas primeras notas definen claramente un modelo, tanto genérico como poético, manifiestan el propósito del autor y orientan la lectura, reforzada más adelante con la galería de autoridades que completan la enciclopedia manejada por el autor para trabar la estructura y la contextura de sus octavas. De nuevo es preciso señalar la diferencia de planteamiento con la práctica editorial manifiesta en la publicación que en una cronología muy cercana

[67] Jammes, 1956, por ejemplo, realizó una lectura demasiado reduccionista de la práctica imitativa de nuestro poeta. Ahora contamos con una nueva perspectiva en Schwartz Lerner, 1999.

[68] Ver Prieto, 1975.

representaba el más cumplido proyecto de canonización de un autor y, más específicamente, era objeto de críticos comentarios en el prólogo de la *Neapolisea*. A diferencia de los comentarios de González de Salas al *Parnaso* quevediano, Trillo renuncia a las indicaciones relativas al esclarecimiento del texto, consistentes en informaciones referenciales, en noticias históricas e, incluso, en orientaciones de lectura como las encerradas en las rúbricas añadidas a los poemas. Ningún dato de este tipo acompaña a la narración heroica y panegírica de las hazañas del Gran Capitán. En su lugar, el lector interesado encuentra las claves identificativas de la escritura del poeta, y éstas se reducen a la nómina de *auctores* y a la indicación de *loci* sobre los cuales se levantan sus versos, el sustrato cultural que sostiene un edificio cuyas vigas maestras están formadas por la materia de la erudición.

Hemos seguido en estas páginas el discurso en que se explicita y formaliza una teoría de la erudición como clave de una definición poética, partiendo de las premisas teóricas que, de manera proemial, abren la lectura del volumen, para desembocar, en los postliminares, en la plasmación más evidente de esta poética, subrayada por el apéndice de notas que cierra el círculo de elementos contextuales en torno al poema, sin haber entrado específicamente en el modo en que se plasma en la escritura poética, en la realización específica de las octavas del poema. Quede este aspecto para otra ocasión.

Para concluir en este punto la indagación sobre la naturaleza y el uso de las citas de erudición por parte de Trillo y Figueroa y, particularmente, de su mostración en los paratextos de la edición del panegírico, hay que señalar cómo la práctica de la imitación, al margen de los rasgos de estilo, constituye la base de su poética de la erudición, donde desempeña un papel fundamental el concepto y el valor de las autoridades, hasta el punto de hacerlas presentes y expresas en el volumen impreso, si bien buscando un procedimiento alejado de los heredados de la glosa medieval, con sus indicaciones en los márgenes, y separado también de los comentarios humanistas, cuyo modelo, con sus anotaciones intercaladas, no resultaba de aplicación en un poema unitario, salvo de recurrir al procedimiento de disponer las notas tras cada uno de los libros, soslayando su carácter marginal; pero más distintivo es el hecho de que la naturaleza de estas notas se reduzca a la indicación de los lugares de imitación y las fuentes de autoridad, dejando muy al margen las observaciones retóricas o poéticas e, incluso, frente a la erudición de Herrera y todas sus referencias al universo natural, todo lo no perteneciente al mundo de las autoridades librescas. La práctica de la taracea de citas y pasajes lleva al extremo la propuesta que venía sustentando la poética clasicista, especialmente desde su formulación humanista. De ahí la dualidad de su carácter,

entre la sólida base clasicista y la floración de una poética de la erudición que marca la separación de los modelos del primer renacimiento y apuntan una de las caras del barroco. De ahí también una de las razones de la explicitación de las fuentes y su tratamiento específico.

Trillo no podía considerarse a sí mismo un autor canónico y darse el tratamiento de tal a través de unas anotaciones, propias, apócrifas o ajenas, a su obra, pero no podía dejar ésta, como ya hiciera previamente con el *Panegírico al Marqués de Montalbán*, al albur de una lectura reduccionista que prescindiera completamente de su erudición, pues en ella se encontraba el fundamento de toda una poética, una poética en que la apropiación de los textos de los *auctores*, lejos ya del debate del nacionalismo renacentista sobre la dignidad de la lengua y la *translatio studii*, representaba una apuesta, bien que ingenua, por apropiarse de la autoridad, aquella que podía dar a su obra un carácter relevante. En esta empresa Trillo se sitúa en el horizonte de la definición de una poética de escuela, la poética de la erudición, pero, en la dialéctica establecida por su desdoblamiento como poeta y anotador en el espacio compartido del volumen impreso, está atrayendo para su escritura el valor de otra suerte de relevancia, la que se desprende de su propio valor intrínseco e individual, en la perspectiva de un proceso de apropiación de la autoridad que comienza a orientarse, a partir de las premisas del humanismo, hacia un sentimiento cada vez más orgulloso de autoría individual. La conciencia de las fuentes y su ostentación colaboran, paradójicamente, en este discurrir, por la vía de un cambio en la autorrepresentación del poeta y en la imagen de su texto, que cobran nuevos perfiles al recortarse en el horizonte de una tradición, la de una «república de las letras» cuya carta de naturaleza cobra progresiva nitidez al marcarse la separación entre un sentido medievalizante del saber como posesión de un conocimiento sistemático del universo (a la manera de las *Ethymologiae* isidorianas), sin distinción en el espacio de las *bonae litterae*, y un concepto de erudición como densidad de la escritura para individualizar una poética y, más allá, la obra particular de un poeta como discurso singular en su intensidad culta.

Bibliografía

Cayuela, A., *Le paratexte du Siècle d'Or. Prose romanesque, livres et lecteurs en Espagne au XVIIe siècle,* Geneve, Droz, 1996.

Chartier, R., «Princely Patronage and the Economy of Dedication», en *Forms and Meanings: Texts, Performances and Audiences from Codex to Computer,* Philadelphia, University of Pennsylvania, 1995, pp. 25-42.

Chartier, R., «El manuscrito en la época del impreso. Lecturas y reflexiones», en *La cultura del libro en la Edad Moderna. Andalucía y América,* ed. M. Peña Díaz, P. Ruiz Pérez y J. Solana Pujalte, Córdoba, Universidad de Córdoba, 2001, pp. 21-35.

Díez Borque, J. Mª., «Lope de Vega y los gustos del "vulgo"», *Teatro,* 1, 1992, pp. 7-32.

Gállego, J., *El pintor de artesano a artista,* Granada, Diputación de Granada, 1995.

Gallego Morell, A., *Francisco y Juan de Trillo y Figueroa,* Granada, Universidad de Granada, 1950.

García Galiano, A., *La imitación poética en el Renacimiento,* Kassel, Reichenberger-Universidad de Deusto, 1992.

Guillén, C., «Quevedo y el concepto retórico de la literatura», *El primer Renacimiento,* Barcelona, Crítica, 1988, pp. 234-67.

Infantes, V., «De *Officinas* y *Polyantheas:* los diccionarios secretos del Siglo de Oro», en *Homenaje a Eugenio Asensio,* Madrid, Gredos, 1988, pp. 243-57.

Jammes, R., «L'imitation poétique chez Francisco de Trillo y Figueroa», *Bulletin Hispanique,* 58, 1956, pp. 457-81.

López Bueno, B., *La poética cultista de Herrera a Góngora,* Sevilla, Alfar, 1987.

López Bueno, B., (ed.), *Las «Anotaciones» de Fernando de Hererra. Doce estudios,* Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

López Poza, S., «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón,* 49, 1990, pp. 61-76.

López Poza, S., «La cultura de Quevedo (1)», *Ínsula,* 648, 2000a, pp. 7-9.

López Poza, S., «Polianteas y otros repertorios de utilidad para la edición de textos del Siglo de Oro», *La Perinola,* 4, 2000b, pp. 191-214.

Martin, H. J., *La naissance du livre moderne: mise en page et mise en texte du livre,* Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 2000.

Martín González, J. J., *El artista en la sociedad española del siglo XVII,* Madrid, Cátedra, 1984.

Pierce, F., *La poesía épica del Siglo de Oro,* Madrid, Gredos, 1968.

Porqueras Mayo, A., «Sobre el concepto "vulgo" en la Edad de Oro», en *Temas y formas de la literatura española,* Madrid, Gredos, 1972, pp. 114-27.

Prieto, A., «Del ritual introductorio en la épica culta», en *Estudios de literatura europea,* Madrid, Narcea, 1975, pp. 15-72.

Rico García, J. M., *«La perfecta idea de la altísima poesía». Las ideas estéticas de Juan de Jáuregui,* Sevilla, Diputación de Sevilla, 2001.

Ruiz Pérez, P., «Las *Anotaciones* del Brocense. Retórica e ideas poéticas renacentistas», *Rilce,* 4, 2, 1988, pp. 73-98.

Ruiz Pérez, P., «El sistema de los géneros poéticos en Francisco de Trillo y Figueroa», *Glosa,* 2, 1991, pp. 289-306.

Ruiz Pérez, P., «El *Poema heroico del Gran Capitán* de Trillo y Figueroa. Un texto inédito para la historia de la épica y la poética culta del siglo XVII», *Angélica,* 5, 1993a, pp. 105-12.

Ruiz Pérez, P., (ed.), *Gramática y Humanismo. Perspectivas del Renacimiento español,* Madrid, Libertarias, 1993b.

Ruiz Pérez, P., «El poema panegírico de Trillo y Figueroa. Teoría y práctica de la renovación poética postgongorina», *Hommage à Robert Jammes,* Toulouse, Université de Toulouse, 1994, pp. 1037-1049.

Ruiz Pérez, P., «La expulsión de los poetas. La ficción literaria en la educación humanista», *Bulletin Hispanique,* 97, 1, 1995a, pp. 317-40.

Ruiz Pérez, P., «Una proyección de las *Soledades* en un poema inédito de Trillo y Figueroa», *Criticón,* 65, 1995b, pp. 101-77.

Ruiz Pérez, P., *El espacio de la escritura. En torno a una poética del espacio del texto barroco,* Berna, Peter Lang, 1996.

Ruiz Pérez, P., «Historia, épica y novela: modelos genéricos y poética histórica (en el siglo XVII)», *Philologia Hispalensis,* 11, 1996-1997, pp. 125-43.

Ruiz Pérez, P., *Libros y lecturas de un poeta humanista. Fernando de Herrera (1534-1597),* Córdoba, Universidad de Córdoba, 1997.

Ruiz Pérez, P., «Lecturas del poeta culto (imprenta y mediación en las *Rimas* de Antonio de Paredes)», *Bulletin Hispanique,* 100, 2, 1998, pp. 425-48.

Ruiz Pérez, P., «Aristarcos y Zoilos: límites y márgenes del impreso poético en el siglo XVI», *Bulletin Hispanique,* 102, 2, 2000, pp. 339-69.

Schmidt, R., «Herrera's concept of imitation as the taking of Italian spoils», *Calíope,* 1, 1-2, 1995, pp. 12-26.

Schwartz Lerner, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.

Schwartz Lerner, L., «Las anacreónticas en la poesía de Francisco de Trillo y Figueroa», en *Mélanges María Soledad Carrasco Urgoiti,* ed. A. Temimi, Zaghouan, Foundation Temimi pour la Recherche Scientifique et l'Information, 1999, pp. 535-53.

Trillo y Figueroa, F., *Neapolisea. Poema heroico y panegírico al Gran Capitán,* Granada, por Baltasar de Bolivar y Francisco Sánchez, 1651.

Trillo y Figueroa, F., *Obras,* ed. A. Gallego Morell, Madrid, CSIC, 1951.

Vega Ramos, Mª. J., *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento,* Madrid, CSIC, 1992.

Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito

Lía Schwartz
City University of New York

Corría la primera década del siglo XVII hacia su fin cuando Francisco de Quevedo se entrega a la redacción de un escrito polémico que dejó manuscrito e inconcluso: *España defendida y los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, fechado en 1609[1]. Las «causas del libro», decía Quevedo eran reivindicar los valores de su patria, a la que había visto maltratada por los extranjeros. Justo José Escalígero había hablado mal de Quintiliano, Lucano y Séneca; Marco Antonio Muret, de Lucano y Marcial, autores todos hispano-romanos que Quevedo reclama como suyos. Otros habían arremetido contra la llegada de Santiago a España; un italiano, Girolamo Benzoni, había difamado a los conquistadores; Gerardo Mercator, en su *Menor Atlante*, criticaba la lengua de los españoles y a éstos por sus escasos conocimientos[2].

El capítulo 4 de la *España defendida* está dedicado precisamente a responder a Mercator para desmentirlo. Quevedo expone sus ideas sobre «la lengua propia de España», la antigua y la «de ahora», sobre su gramática y sus propiedades y concluye con la enumeración de una serie de obras de autores españoles que va relacionando con otras griegas y latinas para alabar a «los gloriosos escritores de España». Precioso catálogo de textos hispánicos que nos presenta a un Quevedo lector de los clásicos vernáculos y, a la vez, a un gran conocedor del canon grecolatino. Literatura, teología, filosofía, tratados de navegación, de política, del arte de la guerra, todos estos títulos nos hablan de sus extensas lecturas, de sus intereses filológicos, de sus preferencias poéticas, de sus auto-

[1] Ver Rose, 1916 y Quevedo, *Obras*, ed. Astrana, pp. 273 y ss.

[2] Sobre las ambiciones filológicas de Quevedo ver, entre otros, Jauralde, 1998, pp. 163 y ss.; Schwartz, 1993, p. 93, donde se menciona ya a Jehasse, 1976; Schwartz, 2000a, pp. 229 y ss., y Roncero, 2000, pp. 37 y ss.

res admirados y, al mismo tiempo de sus fobias. No vacila Quevedo en citar, asimismo, tres de sus más ambiciosas obras de humanista, concluidas en esa primera década del siglo: sus traducciones del griego de las *Anacreónticas* y del pseudo-Focílides, así como su versión del hebreo de los *Trenos* de Jeremías[3]. La invectiva quevediana se articula también aquí en la alabanza de la lengua española, que, dice, puede competir con las clásicas:

> Y entre estos autores, osadía parece, o es temeridad, nombro a Anacreón mejorado en castellano, y a Focílides en la parte griega; y de la hebrea, los *Trenos* de Jeremías. Jueces seréis vosotros, belgas y alemanes, y veréis si es la elegancia ajena de nuestra lengua, cuando yo, rudo discípulo de los doctos varones de España, la hallo con facilidad[4].

La traducción de la edición del pseudo-Anacreonte publicada por Henricus Stephanus en 1556, obra que circuló manuscrita pero que tampoco fue publicada en vida de Quevedo, nos lo muestra, nuevamente, en función de humanista, haciendo alarde de editor erudito que aprueba o disiente con sus predecesores, que sabe anotar relacionando algunos motivos o expresiones de los poemas griegos con otros latinos de Virgilio o Propercio o consultando enciclopedias de la antigüedad como los *Deipnosophistae* de Ateneo[5].

El capítulo citado de *España defendida* también revela los intereses lingüísticos de Quevedo aunque, evidentemente, sean hoy inadmisibles sus explicaciones etimológicas o su versión de la historia del español, que reflejan el estado de los conocimientos sobre el origen de la lengua que estaban generalizados en la segunda mitad del siglo XVI. Pero sus comentarios sobre el lenguaje del «vulgo» se hacen eco de la crítica satírica de refranes y frases proverbiales de uso popular que ya había presentado en las tempranas *Premáticas* y que, en el *Sueño de la muerte*, culminarían en la revuelta de las figuras del refranero. Unidas estas sátiras a las que dirigió contra los gongoristas y el lenguaje culto, Quevedo, humanista y autor satírico, pone en evidencia otra faceta de su interés por la lengua y la literatura de antiguos y modernos. Un lingüista diría hoy que Quevedo, *avant la lettre*, había percibido ya que la lengua era un conjunto de subconjuntos, entre los que reconocía los registros diversos que abarca, las variedades de dialectos sociales, de jergas que la constituyen; que conocía a fondo el léxico y la fraseología de estos dialectos y que, como buen neoestoico y admirador de Séneca y Justo Lipsio, los criticaba cuando delataban el nivel socio-cultural y la ideología de los usuarios de las clases

[3] Ver Jauralde, 1998, pp. 183 y ss.
[4] *España Defendida*, en *Obras completas*, ed. Astrana, p. 295.
[5] Ver Schwartz, 1999 y 2000b.

bajas que se expresaban en ellos. De modo semejante, la defensa del estilo de la poesía de Fray Luis de León, «joya de la lengua castellana», desarrollada en la conocida carta al Conde-Duque de Olivares, incluida en su edición del agustino de 1631, revela no sólo sus lecturas teóricas de las retóricas y poéticas grecolatinas —de Aristóteles y Horacio, amén de Quintiliano, a Petronio y a otros retóricos posteriores— sino su cabal comprensión de la variedad de lenguajes literarios que estaban a disposición de quienes hacían poesía y literatura en su época[6].

La lengua literaria de toda coyuntura histórica se muestra siempre «fraccionada», decía Cesare Segre. Es un subconjunto de la lengua general que se diversifica en otros subconjuntos, es decir, en aquellos que son característicos de los géneros literarios de una época determinada[7]. Cada género exige un estilo; cada escritor recrea y renueva la lengua literaria al ofrecernos su variante personal de un estilo de época.

«El arte es acomodar la locución al sujeto», recordaba Quevedo en su poética presentada al Conde-Duque refiriéndose a un conocido pasaje de Petronio[8]. Conocida es la adhesión de las poéticas clásicas al principio rector del decoro, τὸ πρέπον, que exigía la adecuación de lengua poética a forma literaria[9]. Conocida es también la posición de Quevedo frente a las doctrinas de la imitación poética que exigían, asimismo, la práctica de una variedad de lenguajes literarios según convenciones genéricas. La obra que hoy llamaríamos literaria de Quevedo, es decir, su poesía, su relato picaresco, sus sátiras, fue creada en torno al repertorio de discursos poéticos que existían hacia fines del siglo XVI. Los más practicados, entre otras variedades, fueron los discursos pastoriles, amorosos, morales, religiosos, satíricos, burlescos, epidícticos y circunstanciales, subsidiarios generalmente de precedentes griegos y latinos que ya habían sido asimilados por los autores renacentistas en diversas dimensiones. Pero Quevedo, que se preciaba de ser un buen humanista y había manifestado su voluntad de participar en el proceso mismo de difusión del tesoro de la literatura grecolatina, retorna siempre a las que fueron las fuentes originales de Petrarca, de Garcilaso de la Vega, de Fray Luis de León, de Herrera o de Marino, es decir, a la poesía amorosa y mitográfica de Ovi-

[6] Véase Rivers, 1998 y López Grigera, 1998.

[7] Ver Segre, 1985, pp. 182 y ss.

[8] Rivers, 1998, p. 47.

[9] Sobre el sentido de lo *aptum* o el decoro τὸ πρέπον en la retórica clásica, entendido como «la armónica concordancia de todos los elementos que componen el discurso» y trasladado a los discursos literarios, ver los escritos retóricos de G. M. Victorinus (siglo IV d. C.), 22, p. 439, 8, en Lausberg, 1968, vol 1, p. 233: «*est eloquentiae, sicut reliquarum rerum, fundamentum sapientiae; ut enim in vita, sic in oratione nihil est difficilius, quam quid deceat videre:* πρέπον *apellant hoc Graeci, nos dicamus sane decorum*».

dio, a la épica y a la poesía pastoril de Virgilio, a las elegías de los romanos Tibulo, Propercio y Ovidio, a las epístolas y a los *Sermones* de Horacio, así como a las *Saturae* de Juvenal y de Persio. En efecto, los poetas renacentistas italianos y españoles habían funcionado como intermediarios en la transmisión de los géneros clásicos y, en su imitación, Quevedo aprovecha ya el material adaptado por sus predecesores. Sin embargo, al mismo tiempo que se deja guiar por ellos, siguiendo las convenciones de la «imitación compuesta», no vacila en proclamar su erudición al incrustar frases, metáforas u otras figuras que proceden directamente de los poemas latinos o griegos originales, y que entran a formar parte de estilizados conceptos. Hoy contamos con pruebas fehacientes de sus lecturas. En efecto, de los casi veinte volúmenes de su biblioteca que se han encontrado hasta este momento y que llevan su firma, además de contener notas o pasajes subrayados, más de quince son ediciones de autores clásicos o contemporáneos, entre los que se cuentan Píndaro, Aristófanes, Aristóteles, Estacio, Séneca, Ateneo, Floro, Dante, Tomás Moro, Flaminio Nobili, Herrera y Escalígero[10]. Sus anotaciones y subrayados a las *Silvae* estacianas, recientemente estudiadas por los Kallendorf, confirman una vez más que muchos artificios del lenguaje figurado de Quevedo resultan de la adaptación de frases y figuras retóricas concretas que había leído en obras de los clásicos grecolatinos o italianos.

Por tanto, como artífice de la lengua literaria, como creador, Quevedo se nos muestra fundamentalmente receptor privilegiado de unos textos que se habían convertido en modelos temáticos y en modelos de estilo y que regían el trabajo retórico de la *inventio*, de la *dispositio* y de la *elocutio*, puestas al servicio de la agudeza y del arte de ingenio que codificaría años más tarde Gracián. En estas proezas estilísticas Quevedo cumplía con el precepto graciano que exigiría el aprovechamiento y correcta aplicación de la «docta erudición» en la construcción de perfectas agudezas[11].

Los discursos elegíacos romanos: hacia Propercio

Atento lector de la poesía elegíaca, Quevedo nos dejó el testimonio de sus preferencias literarias en el lenguaje con el que fue forjando su poesía. Las citas sobre las que construyó nuevos poemas proceden de la obra de autores privilegiados a lo largo de toda su vida y ellas nos permiten reconstruir a la vez todo un ámbito de referencias literarias que, examinadas en el contexto de la evolución del humanismo europeo de fines del siglo XVI y de las

[10] Ver Kallendorf, 2000, p. 131.

[11] Gracián, 1969, vol. 2, p. 221: «No basta la sabia y selecta erudición; requiérese lo más ingenioso y necesario, que es la acertada aplicación della». (Ver *Agudeza y arte de ingenio*, discursos 58 y 59).

primeras décadas del XVII, sitúan a nuestro autor en la vanguardia de los poetas eruditos de su época, y así lo había ya indicado su primer editor, González de Salas[12].

En efecto, por un lado, son infaltables las citas de la obra de aquellos autores que se habían convertido en los clásicos por excelencia en el Renacimiento. Muy numerosos son, por ejemplo, los fragmentos de frases de los grandes poemas de Virgilio que Quevedo imita en *contaminatione* con otras fuentes[13]. Lo mismo puede afirmarse de la presencia de las *Metamorfosis* y de las epístolas de Ovidio, que Quevedo atesoraba en su biblioteca[14]. Como sabemos, ya en las clases de gramática los alumnos principiantes se familiarizaban con variados pasajes de la *Eneida*, incluidos en las antologías preparadas para los alumnos de las escuelas jesuitas, así como con otras *pièces de resistance* retóricas: las famosas *descriptiones* ovidianas del infierno pagano, de tormentas u otras figuras alegóricas: *fames, Somnus, Fama, Invidiae*, etc[15]. Muchas de estas citas, ya convertidas en *topoi* o *loci communes* habían entrado a formar parte de los repertorios de conceptos e imágenes tan populares en esos siglos como el *Epithetorum opus* de Ravisio Textor, o de las colecciones de sentencias y libros de emblemas de Alciato, Hernando de Soto o Vaenius[16]. La *imitatio* quevediana de estos *loci communes* no debe evaluarse, por tanto, en cuanto a su originalidad sino en el contexto del enciclopedismo característico de la cultura renacentista.

En efecto, las notas o apuntes que se han transmitido en las guardas y en los folios preliminares y final del manuscrito de la *España defendida* demuestran que, ya adulto, Quevedo siguió persiguiendo el conocimiento de la cultura clásica con innegable curiosidad intelectual. Estos folios contienen, por un lado, citas y pasajes más extensos de los clásicos; por el otro, comentarios sobre lexemas latinos, griegos o hebreos que Quevedo había encontrado en sus lecturas, y aun breves ensayos sobre cuestiones filológicas.

Así debe leerse, por ejemplo, la explicación ofrecida de una segunda acepción del lexema latino *arma*, que significaba también en latín 'las jarcias o los aparejos del navío', según lo indicaba Cale-

[12] Ver *Parnaso*, «Ilustraciones», en Blecua, 1969, pp. 92-93.

[13] Smith, 1987, pp. 16 y ss. ha registrado unas veinte citas de Virgilio, algunas reiteradas en más de una obra, lo cual lo convierte en el poeta latino de más frecuente aparición en la obra en prosa y en verso de Quevedo.

[14] Ver Maldonado, 1975 y Smith, 1987, pp. 16 y ss. Sobre la importancia del estudio de la cultura material de la época y las ediciones de los clásicos que usó Quevedo, ver, entre otros, Ettinghausen, 1972 y Smith, 1987.

[15] Cfr. *Sylvae diversorum autorum*, 1587

[16] Ver López Poza, 1990, 1995 y 1999; Egido, 1990, 1996 y 1997; Vilanova, 1957 y Schwartz, 1992 y 1994.

pino, diccionario citado por Quevedo[17]. Con esta nota se propone, pues, aclarar el verso 15, de la *Eneida* que describe a Palinuro ordenando recoger «las velas y las entenas» del barco cuando se desata una tormenta y que cita: «*colligere arma iubet validisque incumbere remis*».

Quevedo remite a continuación al pasaje del libro donde Palinuro explica su muerte recurriendo al mismo lexema y expande la nota con referencias a otras fuentes de información. Además, aprovecha la ocasión para «corregir» la explicación de Henri Estienne, puntualizando que *arma* no refería «a todo género de instrumento naval, sin distinción» sino sólo a las jarcias[18]. En el texto del capítulo 4 de la *España defendida,* por otra parte, Quevedo cita el conocido verso 135 del libro 4 de la *Eneida,* en el que Virgilio describe el caballo de Dido, que la espera impaciente, y que juzga excelente uso retórico de la aliteración: «¿Qué *s* rehusó Virgilio de poner en sus versos, aun en los que quiso que fuesen más sonoros, como éste, que es todo? "*stat sonipes ac frena ferox spumantia mandit*"». Este verso reaparece en el *Job* como *exemplum* de «mayor y más culto esfuerzo de la lengua latina» y alabanza del estilo virgiliano[19].

En otra de sus notas recogidas por Fernández-Guerra y Astrana Marín consigna Quevedo la acepción de un epíteto reiterado para describir a Ulises en textos homéricos, que apunta en griego y explica en latín: «*Ab Homero Ulysses semper dicitur* πολιματία [sic], *varii et multiplicis animis*»[20]. En efecto, se trata del adjetivo πολυμήτις con el que aparece caracterizado en la *Ilíada,* 1, 311 y en la *Odisea,* 21, 274, y que constituye, junto con la astucia, rasgo fundamental del personaje, según reitera, entre muchos otros autores del XVII, Gracián[21].

La edición de Astrana de los *Apuntes* incluye, además, entre otras citas, algunas comentadas, de Marcial (apuntes 51 y 52), de Juvenal (apunte 53), así como dos largas secciones dedicadas a las comedias de Plauto (apunte 2) y a su vocabulario (apunte 61). En todas ellas se trasluce la vocación filológica de Quevedo, que lo había llevado a leer cuidadosamente las ediciones de los clásicos

[17] Las notas autógrafas de Quevedo han sido incorporadas por Astrana Marín a la sección «Apuntes particulares», de las *Obras completas,* pp. 1350-51, la n. 44.

[18] Ver *Eneida,* 6, vv. 351-54: «*Maria aspera iuro / non ullum pro me tantum cepisse timorem, / quam tua ne spoliata armis, excussa magistro, / deficeret tantis navis surgentibus undis*».

[19] Ver Quevedo, «Discurso previo», en *Obras completas,* ed. Buendía, 1961, p. 1136a.

[20] Así en ambas transcripciones: Quevedo, *Obras completas,* ed. Astrana, 1932, p. 1532 y Quevedo, *Obras de don Francisco,* ed. Fernández-Guerra, p. 595.

[21] Ver Gracián, *Agudeza,* vol. 2, p. 199: «el más astuto de los griegos», y vol. 3, p. 136: «astuto Ulises».

que los *critici* europeos habían publicado a lo largo del siglo XVI[22]. A partir de estas fuentes irá Quevedo construyendo sus voces literarias, las voces del amante, del moralista, del crítico satírico, en las que resalta la reelaboración de metáforas tópicas que derivan de formulaciones virgilianas u ovidianas. Así lo demuestra, por ejemplo, la recurrencia de la imagen virgiliana y ovidiana de las *exsangues umbrae,* 'los espectros de los muertos' que, gobernados por el dios Hades, vivían una vida insustancial en la llanura de Asfodel según los relatos mitográficos grecolatinos. Estas *umbrae* eran visibles aunque no poseían el volumen de los cuerpos tridimensionales. Quevedo demuestra entender el sentido de estos sintagmas, cuando aclara en el *Anacreón,* «*Exsangues umbrae:* "Sombras desangradas, llaman los poetas las almas para llamarlas eternas, a diferencia del cuerpo que es sombra con sangre"»[23].

Por esos años y en años posteriores reiterará Quevedo su imitación con variaciones de estos sintagmas, entre las que aparecen los siguientes: «negra gente», «sombras desangradas», «sombras muertas», como se lee en el *Poema heroico a Cristo resucitado*[24]. Del mismo modo Quevedo manifiesta su familiaridad con las fuentes clásicas cuando rehace con variaciones otra metáfora conectada con las anteriores: *inania regna* 'los reinos vacíos' de Hades o de Plutón, en homenaje al verso 269 del canto sexto de la *Eneida.* Sobre ella construyó Quevedo el concepto final del famoso soneto 485 («En los claustros del alma la herida»), estudiado exhaustivamente por Sobejano, que contaba con antecedentes no menos famosos[25]. En efecto, la metáfora «mi corazón es reino del espanto» juega intertextualmente con dos perífrasis garcilasianas del soneto 15, v. 8 y de la *Égloga* 3, v. 139, que había comentado Herrera: «reinos del espanto» y «el triste reino de la escura gente»[26]. El arte de la variación irá guiando las sutiles transformaciones poéticas de la imagen de las *umbrae,* de los espectros del palacio de Dite ovidiano o de los pálidos y vacíos reinos de Plutón en la poesía de Quevedo, variaciones que oscilan entre la traducción directa que representa el sintagma «los reinos vanos», del soneto 294, verso 2, y una conceptuosa reelaboración: «el reino del espanto», del soneto 485, verso 14.

Sin embargo, Quevedo se nos muestra mucho más original aun cuando se examina la huella que dejó en su obra literaria el dis-

[22] Ver Jehasse, 1976, para la enumeración detallada de los títulos publicados en Francia y Suiza, fundamentalmente.

[23] *Anacreón castellano,* Blecua, 1981, p. 325.

[24] Ver Schwartz, 1994, pp. 1079 y ss., y en el *Poema heroico,* los vv. 56, 308 y 644, en *PO,* Quevedo juega con el recuerdo del episodio desarrollado en las *Metamorfosis,* 4, vv. 432-63.

[25] Ver Sobejano, 1971 y 1992.

[26] Ver Garcilaso, *Obra poética,* ed. Morros, pp. 31 y 231, y Herrera (H-100), en Gallego Morell, 1972, p. 354.

curso elegíaco de Propercio, autor prestigiado por su admirado Justo Lipsio. Gran conocedor de la obra del humanista belga, que fue importante mediador en la exitosa difusión del neoestoicismo, Quevedo se inspiró asimismo en sus trabajos eruditos sobre la literatura y las antigüedades romanas[27]. Lipsio había citado unas quince veces a Propercio en un ensayo filológico compuesto entre 1567 y 1569, sus *Variae lectiones*, donde lo alababa por su erudición y por el carácter sentencioso de sus elegías. Lo había imitado también en sus composiciones poéticas neolatinas. La lectura cuidadosa que hizo Quevedo de Propercio podía, por tanto, haber recibido el impulso de los juicios estéticos de Lipsio[28].

González de Salas, también admirador de Justo Lipsio, compartía con Quevedo esta atracción por el estilo del poeta de Umbría y, al editar la poesía del primero, sugirió algunas fuentes que el lector actual debe indudablemente completar, dada la escasez de referencias que ofrece en su edición. En nota a la canción 388 («Oye, tirano hermoso»), incluida en el *Parnaso español*, por ejemplo, Salas decía que Quevedo se había inspirado en la elegía 1, 9 de Propercio para componerla, eligiendo un lenguaje poético accesible, en el que prevalecía «la expresión de los afectos con frases sencillas y bien colocadas» y así lo resume en su epígrafe: «Sencilla significación de afecto amoroso, proporcionada al sujeto amado»[29].

En efecto, el amante de la canción de Quevedo declara a su amada, en tono irónico, que le es imposible olvidarla y que no puede sino matarse para no morir amándola. Imaginada como cruel gobernante según metáforas elegíacas tópicas, la hace responsable de su pasión, y le ruega que ella misma impida a su ojos que lo sigan seduciendo:

> Mas si el ver que te sigo te da enojos,
> mándales a tus ojos

[27] La influencia de los tratados neoestoicos de Lipsio sobre los de Quevedo ya ha sido delimitada por Ettinghausen, 1972 y Rothe, 1965.

[28] Sobre Propercio y Lipsio, ver Jehasse, 1976, pp. 209 y ss.

[29] Ver *PO*, núm. 388, p. 549: «Esta canción pareció ponerse aquí para ejemplo oportuno del estilo que han de tener los versos que se envían a mujeres, donde propriamente ha de prevalecer la expresión de los afectos, con frases sencillas, y bien colocadas y que no diferencien mucho de las que se usan comúnmente. Es sin duda haberlo enseñado ansí Aurelio Propercio, grande poeta y buen cortesano en la república romana en la elegía 9 del libro primero, que escribió a su amigo Póntico, poeta también famoso de su edad». González de Salas cita a continuación los vv. 11-14 de 1, 9: «*Plus in amore valet Mimnermi versus Homero, / Carmina mansuetus lenia quaerit Amor. / I quaeso et tristis istos compone libellos, / et cane quod quaevis nosse puella velit!*» ('Más vale en el amor un verso de Mimnermo que Homero; el Amor manso busca plácidos versos. Anda, te ruego, ¡compón estas páginas llorosas y canta lo que a cualquier mujer le place conocer!', en la traducción de Tovar); ver Propercio, *Elegías*, p. 20.

que no me lleven tras sus rayos bellos,
ya si los miro, o ya me miren ellos[30].

La nota de González de Salas remite al poema 1, 9, de Propercio dedicado a su amigo Póntico, que se enamora de una elegíaca *puella.* Propercio incita a ese autor de poemas épicos a cambiar de género y a componer «plácidos versos» para agradar a su amada y para aliviar su pena amorosa. La cita refiere, pues, al motivo convencional con el que se racionalizaba la escritura de la poesía erótica, ausente de esta canción. En cambio, debe añadirse, Quevedo juega con otra sección de la elegía 1, 9: dos dísticos elegíacos que resumen la fuerza de la pasión amorosa y contienen una advertencia al amante novel. El poder de Eros es tal, dice Propercio, que cuando la imagen de la amada penetra en la interioridad del amante, éste no puede ya apartar sus ojos de ella: «*non liceat vacuos seducere ocellos*», pierde su libertad de juicio y termina necesariamente aprisionado:

Nec te decipiat, quod sit satis illa parata:
acrius illa subit, Pontice, si qua tua est,
quippe ubi non liceat vacuos seducere ocellos,
nec vigilare alio nomine cedat Amor[31].

Quevedo recrea, efectivamente, el estilo elegíaco de Propercio en esta canción, su estilización del lenguaje hablado, coloquial, y compone un poema ligero en el que representa la prisión amorosa y, al mismo tiempo, se distancia de su representación, mientras acoge y reelabora la imagen de los ojos que no pueden apartarse voluntariamente del objeto amado.

Los versos de Propercio que citaba González de Salas ya habían sido transcriptos por Quevedo en sus notas a la traducción de la primera anacreóntica, en la que su autor declara su intención de cantar al amor. Por tanto, es posible que su editor haya encontrado la referencia en los papeles de Quevedo. Ya en el *Anacreón castellano* recordaba que al poeta lírico no le correspondía ocuparse de las acciones bélicas, sino de los argumentos de amor[32]. Al desarrollar el comentario del *topos* remite al pasaje citado de la elegía 1, 9 del «admirable Propercio», a la 1, 7, también dirigida a Póntico, y a los versos 19-21 de la elegía 2, 1:

non ego Titanas canerem, non Ossan Olympo
impositam, ut caeli Pelion esset iter,
nec veteres Thebas, nec Pergama omen Homeri,

[30] *PO,* núm. 388, vv. 13-16.
[31] Propercio, *Elegías,* 1, 9, vv. 24-27.
[32] Ver *Anacreón castellano,* Blecua, 1981, pp. 261 y ss.

Y recuerda, al mismo tiempo, que en la poesía amorosa sólo tenía cabida un tipo distinto de guerra, la de los amantes: «Eran estas dos guerras como proverbio y así es común en todos el repartirlas; y en particular, el Propercio en el mismo libro, elegía 7 y en el libro 2, elegía 1, casi dice lo mismo que Anacreonte en esta». En efecto los tres versos siguientes que cita corresponden a los 43 a 45 de la elegía 1, 1. En ellos el poeta amante confirma las convenciones del género elegido y la necesidad de que cada cual practique el arte que le corresponde. Si el marinero «habla de los vientos» y el «labrador de sus toros», el soldado de sus heridas y el pastor de sus ovejas, al amante sólo le cabe hablar de la lucha amorosa en un angosto lecho:

Navita de ventis, de tauris narrat arator,
enumerat miles vulnera, pastor ovis;
nos contra angusto versantes proelia lecto[33]:

Quevedo menciona aún otro poema sobre este mismo motivo, la elegía 3, 5 donde había leído el siguiente dístico[34]:

Pacis Amor deus est, pacem veneramur amantes:
stant mihi cum domina proelia dura mea.

Otras relaciones que Quevedo establece entre las anacreónticas y los poemas de Propercio que demuestran su familiaridad con la obra del poeta de Umbría, son las propuestas en el comentario a la oda 7, que carea con la elegía 3, 16, versos 11-18[35]. Por otra parte, y en nota a la oda 46, a propósito del nefasto poder del dinero, Quevedo halla lugares paralelos en la elegía 3, 12, así como en textos de Ovidio, Lucilio y Petronio[36]. En cambio, al comentar la anacreóntica simposiástica 52, presenta la visión opuesta: «Contra estas alabanzas del vino tiene Propercio unos vituperios, libro 2, 32». En efecto, se trata de los versos 27-34 de la elegía 33 que presentan una imprecación al inventor del vino, según modelos tópicos:

A pereat, quicumque meracas repperit uvas
corrupitque bonas nectare primus aquas!

La última referencia a Propercio aparece en las notas a la oda 55 para explicar cuestiones de fisionomía poética:

[33] Propercio, *Elegías,* 2, vv. 43-45, ed. Tovar, p. 49. Ver *Anacreón castellano,* Blecua, 1981, p. 262, donde no se especifica la numeración de los versos.

[34] Ver Propercio, *Elegías,* 3, 5, vv. 1-2; 3, 4, en el *Anacreón,* Blecua, 1981, p. 263.

[35] *Anacreón,* Blecua, 1981, p. 278: «*Nec tamen est quisquam, sacros qui laedat amantis*».

[36] *Anacreón,* Blecua, 1981, pp. 329-30.

Ofrécese para declarar esto, o entenderlo mejor, un lugar que el doctísimo Propercio, blando y enamorado dice así:

Nec dum etiam palles, vero nec tangeris igni:
hace est venturi prima favilla mali[37].

El pasaje citado, 1, 9, versos 17-18 describe, en efecto, la palidez del amante, signo de su auténtica entrega a la pasión amorosa.

La *imitatio Propertii* destacará frecuentemente en poemas construidos sobre motivos seminales del discurso amoroso petrarquista, el del amor eterno, por ejemplo. Borges había identificado ya la fuente del último terceto del famoso soneto 472 («Cerrar podrá mis ojos la postrera»):

su cuerpo dejará, no su cuidado;
serán ceniza, mas tendrá sentido;
polvo serán, mas polvo enamorado.

Como es sabido, el motivo se remonta a la elegía romana. En efecto, la declaración de amor eterno está generalmente conectada con la descripción de la muerte imaginaria del poeta-amante, quien teme siempre que la amada deje de serle fiel después de muerto y se entrelaza con otros motivos relacionados como el de las exequias. Así lo desarrolla Propercio en la elegía 2, 13, por ejemplo, en la que el amante dictamina cómo disponer su funeral antes de que sus huesos queden reducidos a ceniza, cómo debe llorar y quejarse la amada, cómo enterrar la urna, y qué epitafio grabar sobre su tumba:

QUI NUNC IACET HORRIDA PULVIS,
UNIUS HIC QUONDAM SERVUS AMORIS ERAT[38].

Quevedo recrea el motivo al final del *Canta sola a Lisi* en el idilio 3 de *Parnaso,* donde su Fileno también «lamenta su muerte y hace epitafio a su sepulcro». El «letrero» que redacta incluye el esperado lexema *cenizas,* que remite a varios *loci* de Propercio:

Muerto yace Fileno en esta losa;
ardiendo en vivas llamas, siempre amante,
en sus cenizas el Amor reposa[39].

En efecto, la imagen de las cenizas, 'polvo repugnante', «*horrida pulvis*», reaparece frecuentemente: «*pulvere*» de 1, 17, verso 23; «*nostro pulvere*» de elegía, 1, 19, 22; «*mea... ossa*» de elegía, 2, 13,

[37] Propercio, *Elegías,* I, 9, vv. 17-18.
[38] Propercio, *Elegías,* 2, 13, vv. 35-36.
[39] Ver *PO,* núm. 510,vv. 41-43.

58 o «*meus puluis*» de elegía 1, 19, 6 y recuerda los ritos romanos de la cremación del cadáver. Para construir el verso 14 del soneto 472: «polvo serán, más polvo enamorado», Quevedo se centró, pues, en la variante de 1, 19, 6, «*Non adeo leuiter nostris puer haesit ocellis, / ut meus oblito puluis amore uacet*»[40].

Pero invierte los términos del concepto: si en Propercio el amante asegura que sus cenizas no estarán libres de su amor por Cynthia por haberlo olvidado, mediante una hipálage, el de Quevedo declara que son ya en verdad «polvo enamorado». Con esta figura recoge otra metáfora característica de estas elegías: la de las cenizas que aun conservan rastros de la pasión y así se observa en la elección del sustantivo *favilla* 'ceniza ardiente, brasas, ascuas' para expresar nuevamente el motivo del amor eterno en 1, 19, 19, donde Propercio declara que no teme «el tributo que se debe a la postrera hoguera», porque sabe que sus restos seguirán ardiendo: «*quae tu viva mea possis sentire fauilla!*».

En esta elegía 1, 19 se debe haber inspirado también Quevedo para construir la imagen que vertebra el segundo cuarteto de «Cerrar podrá mis ojos la postrera»:

> 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.

En efecto, en 1, 19, versos 7-10, Propercio ofrecía el *exemplum* del dechado de fidelidad conyugal que fue Protesileo de Filacia, muerto en el ataque a Troya, y a quienes los dioses le concedieron que volviera a ver a su esposa, Laodamia por última vez, después de lo cual ésta se suicidó para acompañarlo al Hades:

> *Illic Phylacides iucundae coniugis heros*
> *non potuit caecis immemor esse locis,*
> *sed cupidus falsis attingere gaudia palmis*
> *Thessalus antiquam venerat umbra domum.*

Esta figura mitológica de la fidelidad es la que provoca en el poeta-amante, que se imagina ya muerto en el Hades, su promesa de eterno amor: allí, dice, será llamado «*espectro*» de Cynthia, ya que su gran amor habrá traspasado las riberas del destino: «*Illic, quidquid ero, semper tua dicar imago: / traicit et fati litora magnus amor*». Esta imagen de la pasión que perdura aún después de que la sombra del amante haya traspasado la laguna Estigia puede haber sugerido, por un lado, el sintagma «de esotra parte en la

[40] Propercio, *Elegías*, p. 38: «el niño Amor no tan levemente se posó en mis ojos como para que mis cenizas estén libres de tu amor por haberlo olvidado».

ribera»; por el otro, «la ley severa», ya que la muerte es, en efecto, inapelable. Propercio unió ambos elementos mediante un logrado concepto: «*fati litora*», es decir, 'las riberas del destino'.

Otra figura de contexto mitológico que llamó la atención de Quevedo procede de la elegía, 2, 13 de Propercio. En el primer dístico había leído que eran numerosas las flechas que Eros había clavado en el pecho del amante. En efecto, si el dios Amor provocaba la pasión dirigiendo un dardo al corazón del amante, por hipérbole y para expresar un grado máximo de la pasión podía imaginarse que eran muchas las así incrustadas: «*Non tot Achaemeniis armantur Susa sagittis, / spicula quot nostro pectore fixit amor*»[41].

Estos versos fueron utilizados por Vaenius como *subscriptio* del emblema, cuyo lema rezaba: *Telorum silva pectus.* Quevedo, basándose en este emblema, construye una metáfora sobre la comparación de desigualdad de Propercio, pero sustituye la referencia histórica a Susa por la imagen del amante acostado que ostentaba los dardos incrustados por Eros según la imagen de los *Amorum emblemata* y así lo había ya señalado Smith en su estudio del soneto 481[42]. El verso 14, pues, resulta de la contaminación de ambas fuentes:

Sólo no hay primavera en mis entrañas,
que habitadas de Amor arden infierno,
y bosque son de flechas y guadañas.

La imagen modela evidentemente la tradicional crueldad de Eros, a cuya iconografía había contribuido la elegía, 2, 12, de Propercio, ya difundida por Fernando de Herrera en sus *Anotaciones.*

Quicumque ille fuit, puerum qui pinxit Amorem,
nonne putas miras huc habuisse manus?

En ella se leen quejas similares sobre los dardos que arroja y cómo permanecen clavados en el pecho del poeta: «*In me tela manent*» (v. 13). Están relacionadas con esta imagen las figuras del discurso poético que describían cómo la llama amorosa se cebaba en la sangre del amante y se instalaba en sus huesos, imagen de tradición también virgiliana según el famoso verso tópico de la *Eneida,* 4, verso 101: «*Ardet infelix Dido, traxitque per ossa furorem*». Quevedo había traducido literalmente este verso en su *Anacreón castellano:* «Arde la enamorada Dido y corre en llamas el furor por

[41] Propercio, *Elegías,* 2, 13, vv. 1-2: «Con no tantas flechas Aqueménides se arma Susa cuantos dardos en mi pecho clavó el Amor».

[42] Ver Smith, 1987, pp. 99-100, para otros datos y un comentario sobre el *topos* del bosque de dardos.

sus medulas»[43]. En esta elegía, 2, 12, verso 17, es el amante el que pregunta a Eros por qué se complace en vivir en los tuétanos resecos del amante: «*Quid tibi iucundum est siccis habitare medullis?*»

El sustantivo «medulas», un latinismo que Dámaso Alonso había considerado «extrapoético» en textos de Quevedo es, en verdad, de aparición casi obligatoria en la poesía elegíaca romana y en Virgilio, donde *medulla* alterna con *ossa* para referir a la interioridad del cuerpo. Ya el Brocense citaba fuentes latinas e italianas del uso de los sustantivos «huesos» y «medula» en la égloga II, vv. 1643-45 de Garcilaso, aunque en este pasaje era el frío el que se extendía por el cuerpo: «un yelmo frío [...] por medulas y huesos discurría», según otro *locus* de la *Eneida,* 6, versos 54-55: «*Gelidusque per ima cucurrit ossa tremor*», que Ariosto, entre otros, había imitado en el *Orlando furioso,* canto 11, verso 6: «E per l'ossa un timor freddo gli scorre».

Ahora bien, en los poetas elegíacos latinos predominan las figuras que reservan el uso de los sustantivos *ossa* y *medulla* para situar el recorrido del fuego del amor. Esta variante es la que privilegian los poetas petrarquistas como Quevedo, que adoptan el vocabulario de la descripción fisiológica de la pasión que se había hecho tópico en la poesía erótica, así como las ideas sobre los fenómenos oníricos que circulaban en las culturas griega y latina.

En efecto, Quevedo iniciaba su soneto 358, transmitido en *Las tres musas,* con una imagen que deriva del dístico final de la elegía, 4, 7, de Propercio. El amante imagina en ella que su amada Cynthia, ya muerta, se le aparece en sueños para reafirmarle que su amor es eterno. Su espectro, «*umbra*» se desvanece luego en los brazos del amante: «*Haec postquam querula mecum sub lite peregit / inter complexus excidit umbra meos*»[44].

El amante de Quevedo también relata cómo en sueños intenta dar abrazos a la amada pero ésta, cual duende, huye. El lexema seleccionado para describir la imagen de la figura que se desvanece, «trasgo» pertenece a un ámbito semántico diferente, pero es evidente su filiación. Quevedo ha imitado, por un lado, el sintagma «*inter complexus... meos*»; por el otro, el conocido sustantivo «*umbra*» es el que ha generado la frase «a fugitivas sombras»:

A fugitivas sombras doy abrazos;
en los sueños se cansa el alma mía;
paso luchando a solas noche y día
con un trasgo que traigo entre mis brazos.

No son éstas la únicas metáforas e imágenes que Quevedo encontró en las elegías de Propercio. Otras podrán recuperarse al

[43] Ver Quevedo, *Anacreón,* p. 286.
[44] Propercio, *Elegías,* 4, 7, vv. 95-96.

carear con detención los textos de nuestros dos poetas. El hecho de que tuviera presente su obra desde la primera década del XVII hasta casi el final de su vida indica que la lectura de este gran renovador del género elegíaco fecundó significativamente no sólo los asuntos sino el lenguaje mismo con el que hizo poesía. Finalmente, Propercio le había ofrecido unos modelos de la retórica elegíaca a los que también se adhirió Quevedo. Así lo sugieren las citas de algunas declaraciones metapoéticas de su predecesor que fueron incluidas en la *Carta* al Conde-Duque y en el prólogo a su edición de la poesía de Francisco de la Torre a propósito del estilo más apropiado para los discursos amorosos[45].

De la poesía amorosa a la poesía moral y a la satírica

Mas ¿dónde me llevó la pluma mía?,
que a sátira me voy mi paso a paso,
y aquesta que os escribo es elegía.

El vocabulario de la poesía amorosa de Quevedo se enriqueció además con la incorporación de imágenes y metáforas simposiásticas que resultaron de la imitación de los códigos de la poesía anacreóntica en años posteriores a 1609, cuando nuestro poeta erudito concluyera con su proyecto de traducción de la edición de Henri Estienne del *Anacreón*. La configuración de nuevos campos semánticos se vería también favorecida por el estudio de los epigramas amorosos de la *Antología griega* con los que aquellas estaban conectadas temática y estilísticamente. Del mismo modo había procedido Quevedo cuando compusiera muchas de sus silvas, que reflejan la influencia del estilo de Estacio. Las frases subrayadas en la edición que le perteneció sugieren claramente que nuestro poeta erudito respondía al desafío lingüístico de una feliz expresión griega o latina y que, a partir de ellas, construía sus conceptos. De las imágenes simposiásticas de los poemillas anacreónticos, por ejemplo, proceden las figuras construidas sobre los lexemas *corona* y *coronar*, que remiten a la costumbre antigua de portar coronas de flores o de hojas de otras plantas; o la del vino, «ambrosía mortal que la vid cría», que leemos en un idilio del *Parnaso*[46].

De los epigramas de la *Antología griega* puede haber recibido también el impulso para tratar literariamente en unos pocos poe-

[45] Ver en la *Carta* la cita y traducción de la elegía, 1, 9, vv. 9-14, uno de cuyos versos, el 14, vuelve a citar en el prólogo a las poesías de la Torre: «et cane quod quaevis nosse puella uelit!»; Quevedo, *Obras*, ed. Buendía, vol. 2, p. 474.

[46] Ver *PO*, núm. 384: «¿Aguardas por ventura, / discreta y generosa Catilina» y en particular, la estrofa final: «Coronemos con flores / el cuello [...] / Mezclemos los amores / con la ambrosía mortal que la vid cría». Para un análisis de esta silva, ver Candelas, 1997, y sobre las coronas descritas en polianteas como los *Deipnosophistae*, Schwartz, 2000b.

mas el motivo del *carpe diem* desde una perspectiva que se asemeja a la de las invectivas satíricas, como ocurre en el soneto 304 («Venganza en figura de consejo a la hermosura pasada»), construido en *contaminatio* con el motivo del παρακλαυσίτυρον, que presenta al amante ante la puerta cerrada de la amada. Una oda de Horacio fue fuente principal del soneto de Quevedo pero las metáforas que redescriben la tez, los ojos, la voz y la frente de Laura, a la que aconseja que, como las cortesanas romanas envejecidas, cuelgue el espejo a Venus, están relacionadas con las que en la *Antología griega* describían la pérdida de la belleza y dialoga con poemas satíricos como el romance 724, cuyo epígrafe reza: «Véngase de la soberbia de una hermosura con el estrago de el tiempo»[47].

Con todo, es la *imitatio* de metáforas e imágenes petrarquistas y elegíacas la que se impone en la poesía amorosa, ya que entran a formar parte de los motivos tópicos que la caracterizan. Lo cual no impide que nuestro poeta imite, al mismo tiempo, subtextos procedentes de otras obras clásicas que le deben haber impresionado por razones de retórica y estilo. Ya había señalado Smith que, sobre algunos pasajes de la *Farsalia* de Lucano, Quevedo había construido conceptos que conformaron tanto textos amorosos como morales. Al redescribir la tormenta que amenaza a un amante náufrago en el mar de amor, por ejemplo, Quevedo recuerda los versos 605-608 del canto 5:

> *Nec perfert pontum Boreas ad saxa suumque*
> *in fluctus Cori frangit mare motaque possunt*
> *aequora subductis etiam concurrere ventis;*

Así reelaboró un par de hipérboles y metáforas en el soneto 454 del *Canta sola a Lisi:*

> Molesta el Ponto, Bóreas con tumultos
> cerúleos y espumosos; la llanura
> del pacífico mar se desfigura,
> despedazada en formidables bultos.

El participio «despedazada» dialoga evidentemente con el sintagma «*in fluctus… frangit mare*». El verbo latino *frango* generó semánticamente la metáfora que describe las olas líquidas *qua bultos* 'estatuas', calificadas con el cultismo «formidables» 'pavorosas', imágenes que reaparecen con variaciones en una pasaje de *Providencia de Dios*[48].

[47] *PO*, núm. 724: «Pésame, señora mía, / de ver a vuesa merced, / hoy de plata, sin ser niña, / y niña de plata ayer»; ver Crosby, 1965-1966 y Schwartz, 1999.
[48] Smith, 1987, pp. 125-35.

También puede haber sido Lucano fuente de inspiración para componer el primer cuarteto del soneto 464: «Exhorta a Lisi a efectos semejantes de la víbora», que es, por otra parte, imitación de un texto de Marino. El poeta-amante compara a la amada con el ofidio, porque ambos envenenan. Por ello le ruega a Lisi que «temple su fuerza venenosa», recordando que el contraveneno o triaca que curaba al herido se sacaba también del veneno[49].

Esta víbora ardiente, que, enlazada,
peligros anudó de nuestra vida,
lúbrica muerte en círculos torcida,
arco que se vibró, flecha animada,
hoy, de médica mano desatada, 5
la que en sedienta arena fue temida,
su diente contradice, y la herida
que ardiente derramó cura templada.
Pues tus ojos también con muerte hermosa
miran, Lisi, al rendido pecho mío, 10
templa tal vez su fuerza venenosa;
desmiente tu veneno ardiente y frío;
aprende de una sierpe ponzoñosa:
que no es menos dañoso tu desvío.

La imagen del cuerpo retorcido de la víbora está construida sobre la descripción de *iaculus* en el catálogo de las serpientes de Lucano, *Farsalia,* 9, versos 822-23:

Ecce procul saevus sterilis se robore trunci
torsit et immisit (iaculum vocat Africa) serpens.

A la hipálage inicial: «víbora ardiente» (se decía que el efecto del veneno era causar calor), le sucede una metáfora basada también en hipálage: «lúbrica muerte», integrada en un concepto que parte del lexema «*torsit*», del verbo latino *torqueo,* reflejado además en el participio «torcida». Así el cuarteto se construye con desplazamientos semánticos —hipálages— que se entretejen con una metáfora, y todas estas figuras de primer grado se articulan en un ingenioso concepto que habría apreciado muy especialmente Baltasar Gracián.

Este soneto se iniciaba con otro tipo de figura retórica, la así llamada *evidentia,* que apelaba a la participación emocionada del oyente. El sintagma «esta víbora ardiente» actualiza la presencia imaginaria del reptil que el poeta describe ante los ojos del lector. Queda además realzada por la selección del latinismo «lúbrica» 'resbalosa', en posición inicial del verso, latinismo que tanto

[49] Smith, 1987, pp. 135-38 y Schwartz, 1999.

Góngora como Lope usaron también en ésta su primera acepción. Basta recordar aquí los versos de la *Soledad segunda,* versos 823-27, en los que otra famosa descripción de una serpiente entraba a formar parte de una estilizada comparación entre sus movimientos y el descender de una escuadra:

> Lúbrica no tanto
> culebra se desliza tortuosa
> por el pendiente calvo escollo, cuanto
> la esquadra descendía presurosa
> por el peinado cerro a la campaña.

La *imitatio* de fuentes griegas y latinas se había convertido en procedimiento apropiado para renovar el léxico poético mediante la incorporación de elegantes latinismos o cultismos. En la obra de Quevedo el fenómeno es observable en todos los géneros practicados pero se hace particularmente evidente en los poemas morales y satíricos. Como es sabido, la *satura* latina, en las variantes compuestas por Horacio, Persio o Juvenal fue leída por los humanistas del siglo XVII como texto que, escrito generalmente en estilo jocoserio, criticaba la conducta de los hombres desde una perspectiva moral. Este aspecto práctico de la sátira, así conectada a la reforma de las costumbres, era el que había privilegiado Casaubon, autor del conocido tratado *De satyrica graecorum poesi, et romanorum satira libri duo* de 1605[50]. Por tanto, no sorprende que Quevedo, que adoptó el *spoudaiogéloion* satírico al discurso conceptista, haya también imitado fragmentos de Persio, Horacio o Juvenal en su poesía moral. Ahora bien, sabemos que las fuentes a imitar en un poema renacentista o barroco derivaban generalmente de obras griegas o latinas que pertenecían al mismo género. Por lo tanto, estos entrecruzamientos genéricos nos permiten hoy reconstruir cuál era la particular recepción de algunos autores clásicos en aquellos siglos y cuándo difería de las interpretaciones actuales que, como sabemos, se apoyan en las ediciones y diccionarios preparados por la filología alemana decimonónica y los clasicistas de nuestro siglo.

Un ejemplo significativo es el que ofrece la recepción de las seis sátiras de Persio, que habían sido ampliamente leídas en medios humanistas a lo largo del Renacimiento y en el Barroco. Además de la edición de El Brocense, Quevedo debe haber conocido la de Casaubon, aparecida en 1605, la *Declaración magistral sobre las Sátiras* que acompañaba a la traducción de Diego López, de 1609, y aun ediciones posteriores, la de 1621, realizada por el traductor de Justo Lipsio, Tamayo y Vargas, así como las versión

[50] Ver Casaubon, *De satyrica,* y Jehasse, 1976, p. 400.

de la *satura* 3 de González de Salas[51]. Sobre la influencia de la *satura* segunda en la poesía moral contamos con los excelentes estudios de Alfonso Rey, que se reflejan en su edición de *Polimnia* a los que remito para un panorama general[52]. Quevedo admiraba estas *Saturae* no sólo porque desarrollaban ideas estoicas, sino por el lenguaje arcaizante y complejo de Persio. Justo Lipsio que había elogiado las elegías de Propercio, también manifestó su predilección por Persio. En efecto, junto con Séneca y Tácito, Lucano, Juvenal y Plinio el joven, Persio pertenecía al nuevo canon de autores de la edad de plata latina, que Lipsio, siguiendo a Muret, había ofrecido a los jóvenes humanistas como modelos de imitación. Además, como es sabido, Lipsio y Casaubon habían guiado a Quevedo en el cultivo de la sátira, género apropiado para que se expresara un humanista que quería ejercer su influencia sobre la formación de los cuadros dirigentes de la monarquía.

En cinco sonetos morales Quevedo había recreado el *topos* de las plegarias ilícitas a la divinidad, que Persio desarrollara en su sátira segunda, construida a modo de epístola dirigida a su amigo Macrinus, *exemplum* positivo del que entiende el valor de la oración. En contraste, Persio criticaba a quienes rezan para pedir beneficios y miden el valor de las ofrendas por la magnitud de lo que solicitan a Júpiter. Los *vitia* castigados por el satírico romano son la deshonestidad, el interés y la desmedida ambición de los seres humanos, que han desvirtuado las prácticas religiosas de su tiempo. Como es sabido, el motivo clásico de las plegarias ilícitas gozó de gran popularidad en el siglo XVI; aparece representado en los *Colloquia* de Erasmo, *Naufragium*, por ejemplo, y en otros textos literarios y doctrinales, que llegan hasta los *Sueños* de Quevedo[53].

Esta *imitatio Persii* de Quevedo también se basa en la transposición de un motivo pagano a contextos cristianos, lo cual conllevaba la adaptación de no pocas referencias originales a la realidad de las prácticas religiosas de la época. Ahora bien, en el plano del lenguaje poético eran los códigos de un género, o los de un autor, los que determinaban la conservación de elementos léxicos o semánticos que traducían lexemas específicos del latín con el propósito de reintegrar una *imitatio* a los contextos de su fuente. Quevedo tiende a conservar palabras que recuerdan la fuente clásica utilizada. Así, al recrear en el *Sueño del infierno* el sintagma de la

[51] Ver Beardsley, 1970, y Blüher, 1983, p. 414.

[52] Rey, 1979; Quevedo, *Poesía moral*, ed. Rey, p. 157 y Rey, 1995, pp. 37-40 y ss. En la página 37 Rey cita la declaración de Salas: «volvió nuestro don Francisco en ritmos semejantes la segunda del mismo Persio, que hoy esconde igualmente, como tantas otras poesías, mano inicua y invidiosa».

[53] Ver Schwartz, 1986, pp. 200-202 y Balcells, 1981, pp. 194-207.

Sátira, 2, 61: «*O curvae in terris animae*», mantiene el complemento «*in terris*»[54]. Así se inicia el discurso de uno de los diablos:

> ¡Oh corvas almas, inclinadas al suelo, que con oración logrera y ruego mercader y comprador os atrevistes a Dios y le pedistes cosas que de vergüenza de que otro hombre las oyese aguardábades a coger solos los retablos![55].

La primera frase es fiel a la fuente: «almas», objetos 'inmateriales', aquí adquieren 'corporeidad' al estar modificadas por el adjetivo «corvas», 'para objetos corpóreos', pero Quevedo añade el participio y el complemento: «inclinadas al suelo», probablemente para aclarar el sentido de la frase. Citada en el verso que abre el S*ermón estoico de censura moral*, la metáfora abreviada resulta más enigmática: «¡Oh corvas almas, oh facinorosos / espíritus furiosos!»[56]. En esta versión es el adjetivo «facinoroso», el que refiere indirectamente al motivo de las plegarias ilícitas de los hombres sólo interesados en su provecho y ganancia.

El soneto moral 53 es otro de los dedicados a la recreación de este tópico y, en particular, los versos 23-29 de la *satura* 2, en los que se desarrolla una pequeña escena dramática: el padre de los dioses es capaz de detectar cuándo son falsas las motivaciones del que hace la ofrenda, por tanto, éste recibirá ineludiblemente el castigo.

Ignovisse putas, quia, cum tonat, ocius ilex
sulpure discutitur sacro quam tuque domusque?
An, quia non fibris ouium Ergennaque iubente
Triste iaces lucis cuitandumque bidenta,
Idcirco stolidam raebet tibi vellere barbam
Iuppiter? Aut quidnam est, qua tu mercede deorum
Emeris auriculas, pulmone et lactibus unctis?

El soneto de Quevedo recrea los reproches dirigidos por Persio al pecador que piensa que se ha salido con la suya porque el castigo se demora en llegar, pero la admonición satírica revela, en vez su forzosa ejecución.

[54] Persio, *Satires*, p. 26, vv. 61-63: «*O curvae in terris animae et calestium inanes / quid iuvat hoc, templis nostros immitere mores / bona dis ex hac scelerata ducere pulpa?*» ('Oh almas encorvadas o inclinadas sobre la tierra y vacías de las cosas o pensamientos celestes, ¿para qué sirve introducir nuestras costumbres en los templos y juzgar según nuestra carne criminal lo que es bueno para los dioses?').

[55] Quevedo, *Los sueños*, ed. Arellano, p. 232.

[56] *PO*, núm. 145.

Porque el azufre sacro no te queme
y toque el robre sin haber pecado,
¿será razón que digas obstinado,
cuando Jove te sufre, que te teme?
¿Que tu boca sacrílega blasfeme 5
porque no eres *bidental* evitado?
¿Que en lugar de enmendarte perdonado
tu obstinación contra el perdón se extreme?
¿Por eso Jove te dará algún día
la barba tonta y las dormidas cejas 10
para que las repele tu osadía?
A Dios ¿con qué le compras las orejas?
Que parece asquerosa mercancía
intestinos de toros y de ovejas[57].

Construido en torno a cinco preguntas retóricas que recrean las del pasaje citado de Persio, el poema modela actitudes y actividades que son ajenas al culto cristiano: los sacrificios de animales al padre de los dioses, por ejemplo, o la referencia a la creencia pagana de que Zeus-Júpiter castigaba arrojando su rayo al transgresor. A diferencia, pues, del tratamiento de las peticiones a los dioses en el *Sueño del infierno,* Quevedo ha optado aquí por una reconstrucción arqueológica de la fuente, que se manifiesta también en la estilización del léxico latino y en el aprovechamiento de algunas metáforas o hipálages que son tan características del lenguaje de este satírico romano. La primera figura del texto, por ejemplo, no puede descodificarse sino en relación con la fuente: «azufre sacro». Persio había escogido una metáfora ya lexicalizada en latín, *sulphur sacrum,* con la que se describía el rayo de Júpiter en contexto mitológico. Otro latinismo, incomprensible desde nuestros códigos y que, obviamente, no figura en nuestros diccionarios es el lexema *bidéntal,* reproducción del sustantivo latino *bidental,* incluido en el sintagma del verso 27: *evitandum bidental,* derivado del adjetivo *bidens-bidentis. Bidens* era la oveja que tenía ya completas las dos hileras de dientes y se ofrecía en los sacrificios a los dioses: *bidentes oves* o, abarcando ya a otro tipo de víctimas, *bidentes hostiae.* Según la explicación de los antiguos, Higinio o Aulo Gelio, que San Isidoro recoge en sus *Etimologías,* repertorio que Quevedo puede haber consultado, su sentido era el siguiente:

> Entre éstas (las ovejas) hay unas que reciben el nombre de bidentes por tener, además de los ocho dientes normales, otros dos más sobresalientes: estas eran las que los gentiles ofrecían sobre todo en los sacrificios[58].

[57] Ver las notas de Rey, en Quevedo, *Poesía moral,* p. 157.
[58] San Isidoro, *Etimologías,* 12, 9, pp. 58-59.

La comprensión de estos versos requiere, además, que el culto lector sepa que, en el lenguaje religioso romano, se llamaba *bidental-alis*, a un lugar fulminado por el rayo, que los arúspices consagraban y cercaban según se explica en una traducción moderna de Persio: «Cuando un rayo caía en un punto determinado se pensaba que Júpiter quería aquel lugar como consagrado para sí. Los arúspices decretaban inmolar sobre aquel mismo sitio una oveja *bidens*, y se cerraba luego marcándolo o bien con unas piedras, o bien con una cuerda, una vez enterrados allí los dos dientes de la cordera[59]». Por tanto, el participio «evitado» alude a su condición de lugar prohibido y siniestro del que había que huir. Siguiendo a Persio, con esta expresión latina Quevedo califica metafóricamente al transgresor que parece haberse salvado del castigo y que, presuntuoso, afecta tener confianza con Júpiter hasta el punto de que aquél le permita tirarle de la barba, *barba* que, por hipálage, Persio calificaba de *stolida: «Idcirco stolidam praebet tibi vellere barbam / Iuppiter?»*[60]. Quevedo imita la frase con una imagen cercana: la de la «barba tonta y las dormidas cejas», personificadas mediante el participio, que el pecador pretende «repelar»[61]. Con una pregunta retórica se resume luego la reprensión satírica: «A Dios ¿con qué le compras las orejas?». Esta remite, creo, al motivo de las peticiones ilícitas ya que los sacrificios que el «pecador» había ofrecido a los dioses tenían como objetivo sobornarlos: «comprarles las orejas», sintagma con el que Quevedo traduce «*emeris auriculas*» y, por tanto, se los puede calificar de sacrílegos ya que, lo que tanto Persio como Quevedo critican, es el principio mismo del *do ut des*. ¿Con qué los había intentado comprar?: con «pulmones» y con «grasientos intestinos» de las víctimas sacrificadas: «*pulmone et lactibus unctis*». Quevedo amplifica este sintagma de la fuente emitiendo, a su vez, un juicio abiertamente moral, centrado en el lexema «mercancía», palabra con la que definía en otros textos el principio transgresor del *do ut des*. Así culmina en este soneto la crítica de quienes no saben pedir a los dioses porque sus oraciones son francamente interesadas, con lo que, como también criticaría Juvenal en su sátira 10, los individuos han pervertido los preceptos del culto hasta convertirlo en un auténtico trato mercantil[62].

Otras «peticiones execrables» son las que Quevedo desarrolla en el soneto 132, cuyos cuartetos le pertenecen, mientras que los tercetos, dice González de Salas que los escribió a instancias de nuestro autor. El primer cuarteto reza:

[59] Guillén Cabañero, 1991, p. 348.
[60] Persio, *Satires*, 2, vv. 27-28.
[61] *PO*, núm. 53, vv. 9-12.
[62] Para otra interpretación de este soneto, ver Rey, 1979, pp. 71-74.

Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh Licas!,
cogiendo a Dios a solas, entre dientes,
los ruegos que recatas de las gentes,
sin voz a sus orejas comunicas[63].

El punto de partida en la redacción de este cuarteto fue, evidentemente, una feliz hipálage de Persio, 2, verso 5, que Quevedo reproduce: «*tacita acerra*», 'silencioso incienso', fuente de su «mudo incienso», aunque, en verdad, el adjetivo latino *tacitus* y el español *mudo* debería aplicarse a los nobles que lo derraman de su naveta sin pronunciar palabra, porque sus peticiones son «indecibles». Otra hipálage que se lee en la *satura* 2, verso 3 *prece emaci*, ablativo de *prex emax* 'oración mercantil' tuvo también una trayectoria eficaz en la obra de Quevedo, ya que fue reelaborada en numerosas variaciones a lo largo de muchos años.

El tono moral y admonitorio de este autor de *Saturae*, amigo de Lucano, admirador del filósofo Anneo Cornuto y partidario, por tanto, de la doctrina estoica, hacía posible que Quevedo seleccionara sus fuentes de entre los seis sermones que se transmitieron, y que pudieron generar tanto poemas morales como satíricos. Así puede recordarse su soneto satírico 567, estudiado ya en relación con la fuente, Persio 1, versos 58-60: «*O Jane, a tergo quem nulla ciconia pinsit, / nec manus auriculas imitari mobilis albas, / nec linguae, quantum sitiat canis Apula tantae*[64]».

¡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!
Ni los dedos, con luna jarameña, 5
de la mujer parlaron faldas francas;
con mirar hacia atrás las pullas mancas,
cogote lince cubre en ti la greña.
Quien no viere después de haber pasado
y quien después de sí no deja oído, 10
ni vivirá seguro ni enmendado.
Eumolpo, esté el celebro prevenido,
con rostro en tus ausencias desvelado,
que avisa la cigüeña con graznido[65].

El locutor satírico de Quevedo se dirigía a un Eumolpo ficcional, nombre de resonancia también satírica ya que remite al *Satiricon* de Petronio, para recordarle que hay que estar atento a lo que la gente dice de él en su ausencia y a las murmuraciones. Quevedo

[63] *PO*, núm 132.
[64] Véase Schwartz, 1987.
[65] *PO*, núm. 567.

evoca aquí, en diálogo con su admirado Persio, tres gestos de burla característicos del mundo popular romano: hacer la cigüeña, es decir, colocarse una persona detrás de otra imitando con los dedos el abrir y cerrar de su pico; formar con las manos las orejas de burro, aquí representada con la metáfora «luna jarameña», con la que transfiere la imagen al campo léxico de los cuernos, o sacar la lengua, imitando a un perro sediento. Sólo Jano, que tiene dos caras y carece de cogote puede librarse de estas bromas pesadas a las que están expuestos los restantes mortales.

La imitación de estos y otros textos romanos desde la perspectiva erudita que requerían las prácticas de la agudeza barroca y la poética en boga en los siglos áureos, conllevaba frecuentemente la selección de cultismos o latinismos para articular el nuevo discurso. Cuando un poeta como Quevedo se acoge a lo que llamamos una recreación arqueológica de su fuente, su presencia es casi ineludible. En este sentido, el lenguaje literario que Quevedo se forjó en la recreación de los géneros clásicos sólo presenta diferencias de grado con el lenguaje de Góngora. Frente a la acumulación de hipérbatos y cultismos que hallamos en los grandes poemas de Góngora, se observa un uso más restringido de estos recursos en la obra de Quevedo. Pero ello no implica, sin embargo, que sus prácticas poéticas hayan sido diametralmente opuestas a las de su famoso predecesor, poeta a quien Quevedo imitó consistentemente desde su juventud. Más aún, los años en los que Quevedo se dedicó a la traducción de los clásicos y a su estudio filológico durante la primera década del siglo XVII, dejaron su impronta tanto en la poesía como en la prosa. Así lo confirma, entre muchos otros ejemplos que podrían mencionarse, la aparición del lexema «carchesio» en un poema satírico de Quevedo. El sustantivo neutro *carchesium* era un grecismo en latín; una palabra directamente calcada del griego καρχήσιον, 'copa griega para beber vino', y aparecía usado en el epos de Virgilio y en obras de Ovidio en vez del sustantivo latino más corriente, *poculum*. Quevedo no vacila en citar la palabra en su *Epístola satírica y censoria*, cuando, para caracterizar a los viejos castellanos, aun no corrompidos por las costumbres del presente, dice:

> Bebió la sed los arroyuelos puros;
> después mostraron del carchesio a Baco
> el camino los brindis mal seguros[66].

Ya había anotado González de Salas que «carchesio» era un 'vaso para sacrificar a Baco', dando el ejemplo de un verso del canto 5 de la *Eneida: «Hic duo rite mero libans carchesia Baccho»*[67].

[66] Ver *PO*, núm. 146, vv. 100-102.
[67] *Eneida*, 5, v. 77.

Quevedo había leído muchas páginas de los *Deipnosophistae* de Ateneo para aprender los nombres de estas copas que se usaban en Grecia y las había resumido en su anotación a la anacreóntica 18 que tradujo en el *Anacreón castellano*[68].

Genuina, pues, fue la curiosidad que manifestó Quevedo por conocer el mundo de la literatura y de la cultura latina así como la de la griega. Sus estudios de obras clásicas, de diccionarios, enciclopedias y otros repertorios en uso en la época se hacen manifiestos en toda la obra. Para concluir recordaré sólo otro poema, esta vez amoroso, en el que Quevedo forja un concepto que se origina en la *imitatio* de un verso de la tragedia de Séneca *Hercules Oetaeus* y que, no por proceder de fuente tan conocida hoy, es menos contundente en el lenguaje literario de nuestro humanista y poeta. Se trata del soneto 452 del *Canta sola a Lisi* construido sobre un esquema sintáctico característico: el del período hipotético que distribuye la prótasis en los cuartetos y la apódosis en el primer terceto. La estructura lógica del soneto, que hacen resaltar aun más los reiterados encabalgamientos, permitía así relacionar a Hércules con el moderno amante:

Si el cuerpo reluciente que en Oeta
se desnudó, en ceniza desatado
Hércules, y de celos fulminado
(ansí lo quiso Amor), murió cometa,
le volviera a habitar aquella inquieta 5
alma que dejó el mundo descansado
de monstros y portentos, y el osado
brazo armaran la clava y la saeta,
sólo en mi corazón hallara fieras
que todos sus trabajos renovaran, 10
leones y centauros y quimeras.
El *non plus ultra* suyo restauraran
sus dos columnas, si en tus dos esferas,
Lisi, el fin de las luces señalaran[69].

«Sólo en mi corazón hallara fieras»: la oración parte de las palabras que Deianira pronuncia al describir su estado de ánimo en la tragedia mencionada de Séneca: «*omnes in isto pectore invenies feras quas timeat*»[70].

Quevedo amplificaría aún la metáfora senequiana añadiendo los «leones, centauros y quimeras», animales salvajes y mitológicos con los que tuvo que luchar Hércules y que ahora, por obra de una feliz metáfora, aparecen instalados en el corazón del amante,

[68] Ver *Anacreón*, Blecua, 1981, pp. 290 y ss.
[69] *PO*, núm. 452.
[70] Séneca, *Hercules Oetaeus*, v. 269.

torturado por la furia de la pasión, corazón que en otros magníficos poemas se había visto como «reino del espanto».

Poesía escrita en son de admonición o de crítica, de burla o de castigo; poesía compuesta por un amante que sufre, o amante inventado para hacer poesía amorosa; poemas panegíricos, poemas que amplifican dichos y hechos del pasado y del presente. Los lenguajes literarios que Quevedo y otros de sus contemporáneos fueron construyendo a lo largo de un siglo, innovan pero también conservan el acervo de lexemas, conceptos, motivos y temas que configuraron la expresión artística en Roma y también en Grecia, especialmente cuando los filólogos y *critici* europeos del Renacimiento aceleraron la publicación de nuevas ediciones de los clásicos con las que se recuperó casi totalmente la literatura de los antiguos. Quevedo, poeta y escritor, es siempre un gran lector que nos hace partícipes de sus gustos y preferencias estéticas e ideológicas a través de los discursos literarios que compuso y en los que siempre encontramos, como en antiguos palimpsestos, la traza de sus apasionados diálogos con los muertos.

Bibliografía

Ateneo (Athenaeus), *The Deipnosophists,* ed. C. B. Gulick, Cambridge-London, Heinemann, 1927, 7 vols.

Balcells, J. M., *Quevedo en «La cuna y la sepultura»,* Madrid, SGEL, 1981.

Beardsley, T. S., *Hispano-Classical Translations Printed between 1482 and 1699,* Pittsburgh, Duquesne University Press, 1970.

Blüher, K. A., *Séneca en España,* Madrid, Gredos, 1983.

Candelas, M. A., *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad, 1997.

Casaubon, I., *De satyrica graecorum poesi, et romanorum satira (1605),* Delmar, Scholar's & Reprints, 1973.

Crosby, J. O., «Quevedo, the Greek Anthology and Horace», *Romance Philology,* 19, 1965-1966, pp. 435-49.

Crosby, J. O., y L. Schwartz, «La silva "El sueño" de Quevedo: Génesis y revisiones», *Bulletin of Hispanic Studies,* 63, 1986, pp. 111-126.

Egido, A., «Emblemática y literatura en el Siglo de Oro», *Ephialte. Lecturas de historia del arte,* Vitoria, 1990, vol. 2, pp. 144-58.

Egido, A., *La rosa del silencio. Estudios sobre Gracián,* Madrid, Alianza, 1996.

Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement,* Oxford, Oxford University Press, 1972.

Fernández Mosquera, S. y A. Azaustre, *Índices de la poesía de Quevedo,* Barcelona, PPU, 1993.

Gallego Morell, A., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas,* Madrid, Gredos, 1972.

Garcilaso de la Vega, *Obra poética y textos en prosa,* ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.

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

Gracián, B., *El discreto,* ed. A. Egido, Madrid, Alianza, 1997.

Guillén Cabañero, J., (ed.), *La sátira latina,* Madrid, Akal Clásica, 1991.

Isidoro de Sevilla, San, *Etimologías,* Madrid, BAC, 1994.

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

Jehasse, J., *La Renaissance de la Critique, l'essor de l'Humanisme érudit de 1560 à 1614,* Saint-Étienne, Université, 1976.

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.

Lausberg, H., *Manual de retórica literaria,* Madrid, Gredos, 1968, 3 vols.

López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles,* Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

López Poza, S., «Florilegios, polyantheas, repertorios de sentencias y lugares comunes. Aproximación bibliográfica», *Criticón,* 49, 1990, pp. 61- 76.

López Poza, S., «La cultura de Quevedo: cala y cata», en *Estudios sobre Quevedo,* Santiago, Universidad de Santiago, 1995, pp. 69-104.

López Poza, S., «La erudición como nodriza de la invención en Quevedo», *La Perinola,* 3, 1999, pp. 171-94.

Maldonado, F. C. R., «Algunos datos sobre la composición y dispersión de la biblioteca de Quevedo», *Homenaje a la memoria de don Antonio Rodríguez-Moñino 1910-1970,* Madrid, Castalia, 1975, pp. 405-28.

Ovidio, *Metamorphoseos,* ed. G. Lafaye, Paris, Les Belles Lettres, 1962.

Persio, *Satires,* ed. A. Cartault, Paris, Les Belles Lettres, 1929.
PO, Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
Propercio, *Elegías,* ed. A. Tovar, Madrid, CSIC, 1984.
Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1991.
Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1962, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Obras completas,* ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, 2 vols.
Quevedo, F. de, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas,* ed. A. Fernández Guerra y Orbe, Madrid, Atlas, 1951.
Quevedo, F. de, *Poesía moral (Polimnia),* ed. A. Rey, Londres, Tamesis, 1992.
Quevedo, F. de, *Poesía original,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
Rey, A., «La sátira segunda de Persio en la poesía moral de Quevedo», *Boletín de la Biblioteca Menéndez Pelayo,* 55, 1979, pp. 65-84.
Rey, A., *Quevedo y la poesía moral española,* Madrid, Castalia, 1995.
Rivers, E. L., *Quevedo y su poética dedicada a Olivares,* Pamplona, Eunsa, 1998.
Roncero, V., *El humanismo de Quevedo: filología e historia,* Pamplona, Eunsa, 2000.
Rose, R. S., *España defendida,* ed. prólogo y notas, en *Boletín de la Real Academia de la Historia,* 68, 1916, pp. 515-43, 629-39; y 69, 1916, pp. 140-82.
Rothe, A., *Quevedo un Seneca. Untersuchungen zur den Früschriften Quevedos,* Geneva-Paris, Droz Minard, 1965.
Schwartz, L., *Quevedo: discurso y representación,* Pamplona, Eunsa, 1986.
Schwartz, L., «Formas de la poesía satírica en el siglo XVII: sobre las convenciones del género», *Edad de Oro,* 6, 1987, pp. 215-34.
Schwartz, L., «Golden Age Satire: Transformations of Genre», *Modern Language Notes,* 105, 1990, pp. 260-82.
Schwartz, L., «*Prisión y desengaño de amor:* dos *topoi* de la retórica amorosa en Quevedo y en Soto de Rojas», *Criticón,* 56, 1992, pp. 21-39.
Schwartz, L., «Modelos clásicos y modelos del mundo en la sátira áurea: los *Diálogos* de Bartolomé Leonardo de Argensola», *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro,* Salamanca, 1993, pp. 75-93.
Schwartz, L., «Figuras del Orco y el infierno interior de Quevedo», *Hommage à Robert Jammes,* ed. F. Cerdan, Toulouse, PU du Mirail, 1994, vol. 3, pp. 1079-88.
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. 293-324.
Schwartz, L., «Justo Lipsio en Quevedo: neoestoicismo, política y sátira», *Encuentros en Flandes. Relaciones e intercambios hipanoflamencos a inicios de la Edad Moderna,* Leuven, Leuven University Press-Fundación Duques de Soria, 2000a, pp. 227-73.
Schwartz, L., «Quevedo y las antigüedades griegas: los *Deipnosophistae* en su obra», *Actas del V Congreso de la AISO,* Madrid, Vervuert, 2000b, pp. 1190-1201.
Segre, C., *Principios de análisis del texto literario,* Barcelona, Crítica, 1985.
Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric,* London, Modern Humanities Research, 1987.

Sobejano, G., «"En los claustros del alma". Apuntaciones sobre la lengua poética de Quevedo», en *Sprache und Geschichte. Festschrift für Harri Meier,* München, W. Fink, 1971, pp. 459-92.

Sobejano, G., «"Reinos del espanto": Garcilaso, Góngora, Quevedo y otros», *Busquemos otros montes y otros ríos. Estudios de literatura española del Siglo de Oro dedicados a Elias L. Rivers,* Madrid, Castalia, 1992, p. 253-68.

Sylva diversorum autorum, qui ad usum scholarum selecti sunt, Olyssipone, 1587.

Veen, O. van, *Amorum emblemata,* Antuerpiae, Venalia apud auctorem, 1608.

Vilanova, A., *Las fuentes y los temas del «Polifemo» de Góngora,* Madrid, Anejos de la *Revista de Filología Española,* 1957.

Virgilio, *Eneida,* ed. H. Goelzer, Paris, Les Belles Lettres, 1961.

El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria

Guillermo Serés
Universidad Autónoma de Barcelona

La invención y la disposición, heredadas

Es moneda corriente que la única recopilación mitográfica importante tras la *Filosofía secreta* (1585), de Juan Pérez de Moya, es el *Teatro de los dioses de la gentilidad* (1620 y 1623), de Baltasar de Vitoria; más tarde ampliada (Valencia, 1688), con el mismo título, por Juan Bautista Aguilar[1]. También se suele establecer, con inusitada contumacia, una dependencia entre las dos obras, indicando que Vitoria se basó en Pérez de Moya para las grandes líneas: estructura y modos de interpretación de los mitos. Pero basta echar una somera ojeada al *Teatro* para darnos cuenta de que Vitoria sigue el mismo esquema que la *Genealogia* de Boccaccio, de quien conoce la versión española[2]. Aunque, claro está, también tiene presentes, directa o indirectamente, los otros grandes tratados mitológicos o mitográficos: Giraldi, Natale Conti, Alciato o Cartari. Y por aquí, verosímil y precisamente, cabe ver la dependencia de Pérez de Moya, quien, ora le facilitaría el acercamiento a los susodichos mitógrafos italianos, las más veces; ora los reemplazaría o resumiría, las menos.

[1] Para este estudio he tenido delante la edición de las tres partes de 1737; ver abajo la bibliografía.

[2] Como demuestra Tejerina, 1975, que cita, además, la mayor parte de fuentes. En los últimos tiempos, los estudios sobre Vitoria se han ocupado especialmente de las fuentes particulares, como el de Calonge, 1992, que analiza las fuentes complementarias de Boccaccio; o el de García Sanz, 1993, que incluso trae una sintética tabla. Complementariamente, Rodríguez G. de Ceballos, 1993, y Salamanqués, (en prensa), se centran, respectivamente, en la interpretación y tratamiento de los mitos antiguos.

La fuente principal, Boccaccio, también le presta la *dispositio*, pues Vitoria divide el *Teatro* en trece libros y sus correspondientes capítulos[3]. Y es que la división de la *Genealogia* perduró; por ejemplo, el citado Natale Conti organizó sus célebres e influyentes *Mythologiae* con el mismo número de capítulos. Mucho antes y en las letras españolas, Alfonso de Madrigal, el Tostado, escribe también trece *Cuestiones vulgares*, que incorpora a su *El Tostado sobre Eusebio*, de donde fueron desgajadas y publicadas como libro exento en 1545[4]. Análogamente, Vitoria lo divide en trece libros: incluye seis libros en la primera parte, dedicados a Saturno, Júpiter, Neptuno, Plutón, Apolo y Marte; los seis de la segunda parte los dedica a los dioses o semidioses Mercurio y Hércules, y a las diosas Juno, Minerva, Diana y Venus. El libro séptimo de esta segunda parte, en fin, se centra en «otros dioses de menor cuantía y de más baja estofa, pero libro más entretenido, por las cosas más extraordinarias que en él se tratan», y por allí desfilan la Fortuna, la Fama, la Esperanza, la Paz, Himeneo, los dioses Lares, el Sueño, el Genio, los Sátiros, Faunos y Silvanos, el dios Término, las Sibilas, el dios desconocido (San Pablo dice haber visto su ara en el Areópago de Atenas), Harpócrato, dios del silencio; Némesis, Momo, la Tierra y la Muerte. Este tercero es un libro menor que le sirve de corolario y para justificarse, trayendo algunas verdades irrefutables y otros tantos dogmas de fe[5].

Una elocutiva antología de textos

Sabido es que, en la mayoría de recopilaciones citadas, las fábulas míticas de la Antigüedad se adaptan a otros tantos contextos o géneros literarios; o viceversa: se ilustran con textos de diversa procedencia. Y en este terreno de la *elocutio* aplicada, Vitoria supera con creces a sus predecesores, pues constante y variadamente trae, cita y, si ha lugar, traduce muchos textos para ilustrar y auto-

[3] Boccaccio, *Genealogia*, 3, 2, p. 100, además, le sirve como fuente intermedia en tantos casos, que resultaría ocioso referirlos, aunque son especialmente significativos los referidos a los mitos un tanto heterodoxos, como Demogorgon o la «Gran Madre de la gentilidad», cuyas referencias son estrictamente boccachescas: solo al Caos pone Hesíodo primero que a la Gran Madre... Teodoncio, Juan Bocacio y Nauclero quieren sea hija la Gran Madre del reverenciado dios Demogorgon, creído falsamente antiguo indeficiente dios.

[4] Ver Saquero Suárez-Somonte y González Rolán, 1985; Serés, 1994, y (en prensa), y la introducción de aquellos dos a la edición de Fernández de Madrigal, 1995, que titularon *Sobre los dioses de los gentiles*, donde sólo incluyen las ocho estrictamente mitológicas.

[5] Por ejemplo, al hablar del primero de estos dioses menores, Fortuna, desvía el motivo hacia una defensa cerrada de la Providencia: «Entre los vanos errores que la engañada y supersticiosa gentilidad tuvo, fue reconocer por diosa a la Fortuna [...] Ignorancia notable y error sin ningún fundamento, pues el bien y el mal, las dichosas prosperidades y malandanzas, todo viene guiado y encaminado por orden del cielo y Providencia divina» (Vitoria, *Teatro*, 7, 1, vol. 3, p. 472).

rizar el sentido del mito. Y a poco que pueda, espiga entre las letras españolas, para demostrar que la versatilidad de los mitos, su adaptación y fácil inserción textual también se dan en nuestra literatura. Desfilan, así, por su libro Juan de Mena, Garcilaso, Gregorio Silvestre, Herrera, Francisco de Medina, Sa de Miranda, Diego de Mendoza, Francisco de la Torre, Mosquera de Figueroa, Francisco Rodríguez Lobo, Luis Camoens, Cervantes y Góngora, entre muchos otros. Para ilustrar a Cupido, por ejemplo, trae al cordobés:

> Tiene también perspicaz vista el Amor, porque para ver los procurados favores, que ansioso anhela, se hace todo ojos, viéndose así en el alado dios Cupido una vista con ceguedad: es el dios del amor un ciego con vista y, con ancianidad, un niño. Advirtiolo el culto, raro, facundísimo ingenio de don Luis de Góngora cuando dijo:
>
> Ciego que apuntas y atinas,
> caduco dios y rapaz,
> vendado que me has vendido
> y niño mayor de edad[6].

Poco más allá, espiga unos versos de Francisco de la Torre para complementar el atributo de la ceguera de Cupido con el tópico de los cuatro elementos, demostrando así que el significado de los mitos y fábulas se puede trasvasar a otros moldes retóricos o hermenéuticos; reelaborar y combinar con nociones ideológica o estéticamente alejadas; concordar, en fin, con tópicos afines o contiguos:

> Y es ciego el dios del amor, pues presume el ciegamente enamorado: es tierra lo que es fuego, aire lo que es agua y vista lo que es ceguedad. Advirtiolo, ingenioso siempre, don Francisco de la Torre en las siguientes redondillas:
>
> Juzga el amante, ¡ay dolor!,
> que hacia la amada belleza
> corre por tierra en firmeza,
> y va por fuego en amor[7].

Tampoco quedan a la zaga las letras italianas, casi siempre traídas por intermedio de los mitógrafos citados: Dante, Petrarca, Poliziano, Ariosto, Sannazaro, Pontano, Tasso, Fenarolo, Danieli[8]. Por no citar, claro, los textos teóricos de los mitógrafos y exegetas, cuya larguísima lista engrosa con los de la tardía Antigüedad o medieva-

[6] Vitoria, *Teatro,* 3, 4, p. 213.
[7] Vitoria, *Teatro,* 3, 4, p. 216.
[8] Ver Tejerina, 1970.

les: Dionisio de Halicarnaso, Justino, Tertuliano, Minucio Félix, San Agustín, San Jerónimo, Servio, Voaterra, Sabellico[9].

Un teatro mitográfico

Por formación e intereses, Vitoria está, asimismo, mucho más cerca de los mitógrafos italianos y de los humanistas castellanos que de Pérez de Moya. El mismo planteamiento y título de su obra así lo indican: se trata de un *Teatro,* o sea, una suerte de diccionario, taxonomía o enciclopedia en que se clasifican sistemáticamente los dioses de la gentilidad; se documentan e ilustran sus diversos nombres, simbolismos y aplicaciones, y se da cuenta de su proyección e interpretación posteriores. No figura en el título, como en el de Pérez de Moya (*Filosofía secreta*), ninguna referencia a hermetismo, secretismo u orfismo de ninguna especie; ni se plantea ofrecer en el cuerpo del libro la quintaesencia de un saber secular minoritariamente transmitido y su aplicación moral, como a veces da a entender Pérez de Moya.

Que la metódica, lógica e ilustrada colección de Vitoria se organice como teatro trasluce, por una parte, el deseo de ofrecer una suerte de repertorio bien ordenado de recursos mitológicos para que lo utilicen predicadores, artistas y, por supuesto, poetas. Especialmente para los poetas, a quienes este *Teatro* surte de ejemplos e ilustraciones para los tópicos de la *inventio:*

> Estos libros no sirven de más que de dar mano y aparejo a los que quieren tratar de poesía, para que hallen las historias y fábulas recogidas y dispuestas para poderlas saber con facilidad y claridad, sin andar revolviendo libros de latinidad ni de otras lenguas extranjeras, que no todos los poetas tienen noticias de la lengua latina con esas ventajas que por sí solos puedan alcanzar a saber todo esto[10].

Por otra, con tal rotulación y planteamiento enciclopédico se pone a la zaga de los *theatra* italianos y europeos. Pero Vitoria no pretende alcanzar ninguna suerte de pansofía, como los respectivos teatros de la memoria de Giulio Camillo (1556), Spangerbergius (1570), Cosma Rosselli (1579) o el mismo Giordano Bruno, que entre 1582 y 1591 dedicó muchas obras al *ars combinatoria* y al *ars reminiscendi,* especialmente el *De imaginum, signorum et idea-*

[9] Herrero, 1996, p. 199, destaca este aspecto, pero matizando que, al igual que en Boccaccio, utiliza traducciones: «así de Ovidio suele valerse de la versión de las *Metamorfosis* de Viana, y de la de Mexía para las *Heroidas,* de Virgilio [...] utiliza la de Hernández de Velasco». Rodríguez G. de Ceballos, 1993, p. 221, apunta, sin embargo, que él mismo «tradujo al romance también en fluidos y elegantes versos los latinos [...] Vitoria emplea siempre su propia versión»; casi siempre, diríamos.

[10] Vitoria, *Teatro,* 2, «Prólogo», p. 1

rum compositione ad omnia inventionum, dispositionum et memoriae genera[11]. Ni como la *Encyclopaedia seu orbis disciplinarum epistemon* (1559), de Paolo Scaligero; ni como el ambicioso *Universae naturae theatrum* (1590), de Jean Bodin; ni siquiera como las primeras enciclopedias, estrictamente hablando: la *Pansofia,* de Comenio, y la *Encyclopedia,* de Alsted. Pero de éstos y muchos otros toma la idea del *theatrum* como *dispositio* coherente y rigurosa que, tras la consecuente *ordinatio,* permita descubrir en la mitología pagana —al decir de Bodino para otros asuntos— «la indisoluble coherencia y el perfecto concierto de los elementos de la realidad», en virtud de que todo se corresponde con todo[12].

El planteamiento humanista

Por todo lo dicho, aunque Boccaccio le preste una articulación y el nunca citado Pérez de Moya un ramillete de citas de mitógrafos contemporáneos, su obra tiene la suficiente entidad, originalidad y erudición, de la que hace gala en cualquier ocasión, como al principio de la segunda parte:

> Más a propósito me pareció hacer al dios Mercurio cabeza de aquesta Segunda parte del *Teatro de los dioses* que no a Marte, por ser este dios entre los demás el príncipe de la sabiduría y elocuencia. Porque siempre las letras precedieron a las armas, y la sabiduría a las valentías, como lo dijo el *Eclesiástico* en el cap. 9 [...] Así lo dijo Cicerón: «*Parva sunt foris arma, si non est consilium domi*». Y citó estas mismas palabra el Panormitano[13].

No en balde fue alumno del Brocense y, posiblemente, de su yerno y sucesor en la cátedra de Retórica de Salamanca, Baltasar de Céspedes. Y es muy posible que adoptara la interpretación de la mitología del segundo humanista, recogida fundamentalmente en su *Discurso de las letras humanas,* también llamado *El humanista,* redactado en 1600 y donde la mitología («la declaración de las fábulas conforme a la interpretación que se ha hecho de ellas por diferentes autores») es considerada como una de las disciplinas que debe conocer el humanista[14]. Así resume Céspedes los tres «caminos que se tomaron» en «la declaración de las fábulas»:

[11] Publicado en Frankfurt, 1591; hay una traducción en Gómez de Liaño, 1973. En general, ver Secret, 1959, Yates, 1974, pp. 170-89, y Rossi, 1983, pp. 81-101.

[12] Bodin, *Universae naturae Theatrum*..., pp. 1 y 6. Para el enciclopedismo del siglo XVII, Cherchi, 1993, pp. 89-94, y Rodríguez de la Flor, 1988, pp. 19-47, y 2002, pp. 231-60.

[13] Vitoria, *Teatro,* 2, 1, 1, p. 1.

[14] Ver G. de Andrés, 1965, p. 235; Marín, 1966, y Comellas, 1995, pp. 181-89; ver Rodríguez G. de Ceballos, 1993, pp. 218-19.

> El primero es de los que sintieron que todas las fábulas pertenecían a la enseñanza de las costumbres de los hombres y contenían excelencias y premio de alguna virtud o castigo de algún vicio [...] Otros echaron por otro camino, que es el segundo en la Mitología [...], pareciéndoles que todas ellas se habían inventado para enseñar la filosofía natural [...] El tercer camino [...] es el más cierto y más probable, y es el de los peripatéticos, los cuales dijeron que todas las fábulas antiguas habían nacido de historias verdaderas, a las cuales la credulidad de los hombres había mudado de su verdad, añadiendo, quitando o mudando y trastocando en cualquier cuento, haciéndole, de historia verdadera, narración fabulosa[15].

Vale decir: para algunos intérpretes, la mitología es primordialmente un cauce de la filosofía moral; para otros, una propedéutica para la filosofía natural; el tercer grupo, en cambio, la vincula mucho más a la historia, teniendo en cuenta, parcial o totalmente, la interpretación evemerista[16]. Aunque no lo manifiesta explícitamente, el último es el camino que prefiere Céspedes, creyendo que debajo de las narraciones míticas hubo un hecho verídico transformado por la memoria de la gente y por la recreación poética. Obviamente, esta forma de interpretar la mitología era, a los ojos de los humanistas, más científica y respetable, pues, aplicándola, se conseguía aproximar la teogonía pagana al nivel de las fuentes históricas. Pero, claro, la pura literalidad histórica tiene un interés relativo; ha de declararse el valor moral que encierran o el misterio que ocultan:

> al conocimiento de la historia agréguese el conocimiento de las fábulas, pero de las doctas y de las que, si al caso viniere, pueden aplicarse con fruto a la práctica de la vida[17].

De modo que en la mayoría de casos, como recuerda Simón Abril, se mezclan en proporciones diversas aquellas primeras interpretaciones, recubiertas, obviamente, con el *involucrum* de las «figuras» de los poetas:

> Lo mismo nos dan a entender los poetas por figuras, cuando dicen que el dios Neptuno quiso anegar a Ulises muchas veces y que la diosa

[15] *Discurso de las letras humanas,* en G. de Andrés, 1965, pp. 235-37.

[16] Me permito recordar que el evemerismo o euhemerismo indica la creencia de que los dioses del Olimpo no son más que héroes antiquísimos que en su tiempo fueron glorificados, divinizados o deificados, por sus hazañas. El nombre viene de Euhemero, un novelista griego del siglo III a. C. cuya *Historia sacra* permitió racionalizar sus relatos a los historiadores y mitógrafos griegos (v. g. Diodoro Sículo). Fue adaptado por Ennio y comentado por Cicerón, *De natura deorum.* Ver Seznec, 1983, pp. 11-12 y ss.; D. C. Allen, 1970, pp. 53-61; Serés, 2000, pp. 159-60.

[17] Vives, *De tradendis disciplinis,* 2, 4.

> Minerva lo libró siempre de sus manos. Porque por Minerva se entiende la prudencia, y por Neptuno, la misma mar. Y así dice que Neptuno fue hermano de Júpiter, por quien designan el aire. Porque estos dos elementos, el aire y el agua, tienen entre sí gran hermandad y fácilmente el uno en el otro se convierte[18].

Con pulso firme, sin caer en la condena fácil, propone un equilibrio entre las «figuras» mitológicas que representan la filosofía natural (los cuatro elementos) y la filosofía moral (la prudencia de Minerva, o sea, de la sabiduría), para que la interpretación genérica se adapte al contexto, al «propósito», que dirá abajo Céspedes.

Con todo, la exégesis humanística de los mitos clásicos remite a una significación última (convencionalmente aceptada como verdadera) que depende de la capacidad hermenéutica del lector, pues siendo las fábulas literalmente inverosímiles, su sentido velado requiere ser explicado desde diversos puntos de vista (evemerista, físico y moral), pues

> unas [fábulas] contienen secretos de naturaleza, como la de Venus nacida de la espuma del mar [...]; otras declaran la inconstancia de la Fortuna y nos instruyen y enseñan cómo debemos con buen ánimo y semblante sufrir sus reveses, como la de Apolo, que vino a ser vaquero de Admeto; otras nos apartan de sucios deseos, como la de Licaón; otras se inventaron para poner terror y espanto a los hombres [...], como la pena de Ixión en el infierno [...]; otras nos animan a obrar diligentemente y con esfuerzo los actos virtuosos, como la de los trabajos de Hércules; otras se fingen para quitar la temeridad humana, como la de Faetón [...]; otras nos ahuyentan de todo vicio... Los cuales preceptos, disfrazados debajo de ficciones, no sólo son tolerables a la sensibilidad y delicadeza humana, pero suaves y gustosos. Y destos carecen los que con mucha atención no consideran las interpretaciones de las fábulas, sino, cerrando los ojos al intento de los sabios, se quedan sólo con la literal corteza[19].

Sánchez de Viana convierte el prólogo en una *praelectio* a modo de defensa de la poesía con la mayoría de los tópicos renacentistas; y si insiste en la relación entre poesía y mitología es «por compasión de los curiosos romancistas», para que tengan noticia de las fábulas y mitos. Como después Vitoria, «se esfuerza constantemente en hacer concordar el mito con las enseñanzas de la Biblia»[20], «hace hincapié en sus aspectos literarios y artísticos, el

[18] Pedro Simón Abril, *Los dos libros de las epístolas selectas de Marco Tulio Cicerón*, p. 63.

[19] Sánchez de Viana, *Anotaciones*, fol. A4r.

[20] Alcina, 1990, p. 29, que lo relaciona con los humanistas platónicos italianos que buscaban un sincretismo religioso (Ficino o Pico) o con León Hebreo (ver Soria, 1984, p. 828); insiste especialmente en la influencia de las traducciones de las *Metamorfosis:* la de Jorge de Bustamante (s. l., c. 1543), muy reeditada; la de

placer de la forma, aunque no olvida sus significados ocultos»[21]. Y aunque no recurre estrictamente a la *figura* medievalmente entendida, sí desconfía del hermetismo de León Hebreo, «que habla conforme a la vanidad de la astrología judiciaria», «rechaza la exégesis mosaica del mito del andrógino o interpreta en sentido religioso los amores de Pan y Siringa»[22].

La herencia de la exégesis medieval

Lo cierto es, con todo, que ni Vives ni Simón Abril ni Céspedes ni Sánchez de Viana ni el propio Vitoria (ni, menos que nadie, Pérez de Moya) están demasiado alejados de los grandes principios exegéticos medievales. Todos hubiesen convenido en que de los textos del pasado hay que hacer que aflore su sentido más profundo, quitándole el ropaje literario, a fin de que se muestre en toda su pureza, tal como hace Bernardo Silvestre con Virgilio, o Guillermo de Conches en sus *Glosas* a Boecio y al *Timeo.* Se intenta, en último término, hacer una exégesis alegórica del mito pagano para extraer una lección moral o filosófica próxima a la mentalidad o doctrina cristiana, porque, claro, la *veritas* es una, y los antiguos debían, al menos, haberla intuido[23]. Análogamente, su filosofía (pagana) no es más que una derivación de la Escritura[24].

Colateralmente, la práctica y doctrina del *integumentum* o *involucrum* permitía librar a Platón, Séneca, Boecio —o a cualquier *auctoritas* pagana «afín» o «cercana» a la *veritas* revelada— de la sospecha de herejía, pues la ortodoxia dicta que Dios ha dado a todos los hombres —incluidos los paganos y gentiles— la inteligencia para que descubran la existencia del Creador y del *ordo divinus.* Siendo así, cualquier utilización figural es lícita, pues a la larga todas remiten a la única verdad. Y viceversa, porque, al decir de San Agustín[25], la verdad y la belleza que se encuentran entre los autores gentiles son nuestras; nos las han usurpado y hay que recuperarlas[26].

Pérez de Sigler (Salamanca, 1580), o la incompleta de Felipe Mey (Tarragona, 1586); ver también Closa, 1987.

[21] Alcina, (ed.), en Ovidio, *Metamorfosis,* p. 26.

[22] Soria, 1984, p. 828.

[23] Como cuando Guillermo de Conches, en su *Integumentum Ixione* (a partir de las *Mitológicas* de Fulgencio) interpreta que las tres diosas del juicio de Paris (Palas, Juno y Venus) representan, respectivamente, las vidas contemplativa, activa y la concupiscencia.

[24] Recuérdese, por ejemplo, cómo Moisés, más antiguo que toda la literatura ática, según los *Canones* de Eusebio, es la fuente de toda la filosofía griega; o cómo la teoría de la creación del *Timeo* es claramente deudora del *Génesis* (Justino, *Apologia,* en *PG,* pp. 415-18).

[25] San Agustín, *De doctrina christiana,* 2, 40.

[26] Ver simplemente Jordan, 1980.

El Tostado recoge en sus *Cuestiones* una parte importante de la secular polémica, al referirse a los *sesos* o 'sentidos' de los textos poéticos, los profanos y los bíblicos. De hecho, resume escolásticamente la polémica, indicando que los sabios son los únicos capaces de interpretar los sentidos últimos de los versos, pues tal era

> la condición de la poética fábula: una cosa era lo que ellos [los poetas] fuera afirmaban y otra lo que dentro significaban; y algunas veces, por lo que decían no significaban cosa, mas sólo era para hermosura de la habla, o para continuación de las cosas que decían. Y en cuanto hablaban de los dioses y deesas, algunas veces significaban por ellos cosas algunas que son en la naturaleza, y otras veces, no[27].

O sea, a veces usaban su arte únicamente para el ornato y la *amplificatio* o *copia verborum* ('continuación'), pudiendo, opcionalmente, significar más allá de lo estrictamente literal[28]. Pero siempre a sabiendas de que se trata de un producto de la imaginación, una fábula o un mito, pues «según verdad, no ha algunas ninfas tales cuales los poetas las escriben ni son posibles»[29]. Siendo así, la única legitimación de dichas mentiras poéticas es su posible interpretación alegórica y figural. Porque las fábulas, en cuanto a la letra, son siempre inverosímiles; y lo son en absoluto para resaltar, precisamente, que ocultan una verdad moral y obligar al lector a que la busque.

Esta exégesis de los mitos clásicos, unida a la tradición esópica, permitía (y aun obligaba) a defender el valor y el mérito de algunas narraciones inverosímiles, siempre que fueran bien entendidas, se atendiera a su sustancia y significado oculto y se buscase su trascendencia[30]. Las únicas fábulas que no son verdad y no ense-

[27] *Las diez cuestiones vulgares*, «Octava cuestión», fol. 105v.

[28] Aun admitiendo las licencias poéticas, a Madrigal le puede casi siempre el rigor escolástico. Así, en la cuestión segunda (dedicada a Neptuno, y por eso la traigo, para que se confronte con Simón Abril) no se explica por qué Océano, Nereo y Neptuno sean tres nombres distintos para indicar el dios del mar: «otrosí, los poetas [a] Océano llaman dios del mar e [a] Nereo dios del mar, por lo cual ambos, piensan, ser nombres de Neptuno. Diremos que no es verdad lo primero, porque, siguiendo los principios poéticos, los cuales aquí del todo seguimos, necesario es decir estos ser diversos dioses, y no convenir a uno, porque tienen diversos padres y madres e diversas mujeres» (*Diez cuestiones*, 84v).

[29] *Las diez cuestiones vulgares*, «Narciso», fol. 90r.

[30] Ver el prólogo de P. Sánchez de Viana a su versión de las *Metamorfosis*, fol. A3r: «Y que el origen de la poesía sea más excelente que el de las artes humanas se manifiesta porque el divino furor de donde ella proviene es más excelente que la excelencia humana que produce las artes, como lo muestra claramente el divino Platón en el libro intitulado *Yion*, por tres señales [...] En fin, los poetas imitan al sumo Dios [...]; no sin ocasión los antiguos dijeron ser Apolo y las nueve musas patronos de los poetas, no otra cosa entienden por Apolo sino el sumo dios, el cual es único y sin pluralidad [...], sino para mostrar que los poetas están debajo de la tutela y amparo del altísimo Dios dador y padre de la luz, y de los

ñan nada son las milesias, equiparadas durante todo el siglo XVI, por su falta de verdad y verosimilitud, a los libros de caballerías. Y aquella condición trascendente (la de ir más allá de la letra) es la que comparte con la poesía sacra, pues ambas pueden utilizar semejantes metáforas:

> no sólo los poetas, mas aún la Santa Escritura dice las pluvias ser dentro del cielo y abrirse y cerrarse el cielo para enviarlas o para las no enviar: *Génesis,* séptimo, y *Deuteronomio,* vigesimoctavo[31].

Así, la de las metáforas bíblicas (como la de la lluvia, equiparable a Neptuno) también es una cuestión fundamental para el Tostado, como lo era para la Escolástica. Y la retomaba, veíamos, Simón Abril, aunque sin las alharacas escolásticas. Y era importante porque a través de ellas se encauzan varios sentidos o se ocultan ciertos saberes a los ojos profanos, mediante sendos *involucra, integumenta* o *vestimenta,* que son como las *vestiduras* de Minerva entre los profanos, como recuerda el Tostado en las citadas *Cuestiones vulgares:*

> A Minerva dieron tres vestiduras, y la vestidura o cobertura suya, llamada *pepulum,* dijeron ser pintada de muchos colores. Esto conviene a la sabiduría, significada por Minerva, la cual tiene tres vestiduras, por las cuales se significan los encubrimientos del saber y los diversos sesos que resciben las palabras de los sabios según que en los poetas, y mayormente en la Santa Escritura, cuya es la mayor de las autoridades todas. Puede rescebir o tener la Escritura cinco sesos, que son parabólico o metafórico, histórico, alegórico, tropológico, anagógico [...] Y dijeron ser tres vestiduras, no porque los sesos de las Escrituras fuesen sólo tres, mas porque significase cualquier muchedumbre por tres, en cuanto el cuento de tres hace cumplimiento de las medidas de las cosas[32].

Las metáforas bíblicas no necesitan otro revestimiento alegórico, porque su *littera* es precisamente —y coincide con— su significado figurado, es decir, la verdad espiritual que encauzan. Por lo tanto, significan «*propter necessitatem*», como recordaba el Aquinate y toda la Escolástica. De modo que no son equiparables a las de los poetas, que pueden carecer de referente, dado que significan

---

nueve coros de ángeles, entendidos por las nueve musas». La fuente es obvia: «Ma che l'origine della poetica sia più eccellente che l'origine dell'arte umane si manifesta perche il divino furore onde ha origine la poesia è più eccellente che la eccellenzia umana onde hanno origine l'arte» (C. Landino, *Proemio al commento dantesco,* en *Scritti,* vol. 1, p. 142); ver Cardini, 1973, pp. 85-112. En Serés, (en prensa), traigo algunas ilustraciones de la polémica en torno al sentido oculto de algunos mitos.

[31] Fernández de Madrigal, *Sobre los dioses,* fol. 107.

[32] Fernández de Madrigal, *Sobre los dioses,* «Cuestión de Minerva», fol. 115.

«*propter representationem*», o sea, son gratuitas y deleitables[33]. De no ser aquellos poetas antiguos grandes vates, o de no mediar dichos comentarios, a la ficción poética y recursos afines les resta un papel secundario y deleznable, como indica, en fin, el propio Alfonso de Madrigal en tantos lugares de su comentario del *Eusebio*. Porque seguía teniendo muy presente la doctrina escolástica de que la poesía está limitada por su condición de *sermo imaginativus*[34], por la naturaleza de sus procedimientos. No quiere decirse que sea deleznable el procedimiento, sino que no es el adecuado para acercarse a las verdades mayores.

De las palabras del Tostado se desprende también que no importa tanto la poesía o las fábulas (puro *cortex*) cuanto su escolástico comentario y moral aplicación (del *integumentum*), o sea, la coincidencia de poetas y sabios en «la verdad del entendimiento» —tal como apuntaba Santo Tomás de Aquino más de dos siglos antes—, que, indefectiblemente, ha de contrastarse doctrinalmente. Y si coinciden en la «verdad del entendimiento» aquellos dos estamentos, es porque la más excelsa poesía de los vates paganos remite «figuradamente» a las verdades bíblicas, *ergo* universales[35]. En dicho sentido, y sólo en ése, coinciden ambos estamentos:

> Ansí filósofos como poetas, ambos pertenecen al linaje de sabidores; y puso Eusebio éstos ante que otros porque estos han mayor fama y más luengo tiempo durante que todos los otros esclarescidos, porque sus obras cada día los manifiestan [...] Y dijo filósofos y poetas porque no pertenecen a una manera de sabios, ca llamaban antiguamente sabios a todos los que se daban al entendimiento de las cosas, en cualquier manera de saber que fuesen [...]; poetas llamaron aquellos cuyo estudio

[33] Santo Tomás, *Quaestiones quodlibetales*, 7, 14, 3. En otros lugares recuerda que las metáforas bíblicas son imprescindibles (ver, en la *Summa*, 1-2, 1, 9); pero siempre que el hombre sepa elevarse al conocimiento de los *spiritualia* que encauzan con la ayuda de la fe y confiando en la gracia divina. Vale decir: reconoce en las primeras un revestimiento, por exigencias hedonísticas, que constituye la *littera*: «*Sacra doctrina utitur metaphoris propter necessitatem et utilitatem [...] Divina non sunt revelanda hominibus nisi secundum eorum capacitatem [...] Et ideo utilius fuit ut sub quodam figurarum velamine divina mysteria rudi populo traderentur [...] Sicut poetica non capiuntur a ratione humana propter defectum veritatis qui est in eis, ita etiam ratio humana perfecta capere non potest divina propter excedentem ipsorum veritatem. Et ideo utrobique opus est repræsentatione per sensibiles figuras*» (*Summa*, 1-2, 1, 9, *ad* 1; 101, 2 *ad* 1 y *ad* 2).

[34] Así lo apunta Bartolomé de Brujas, un comentarista de la versión averroísta de la *Poética* de Aristóteles: «*Item dicit eos imaginationes, vel quia exprimunt rem in sua imagine, id est similitudine, vel quia non semper procedunt ex hiis que sunt, sed que sunt possibilia imaginari, ut pate in primo secundi, vel quia faciunt estimationem et imaginationem quod res ita sic se habeat sicut dicunt, et istud etiam primum videtur melius et concordat cum sequentibus et cum Averoe, versus finem super prima parte: et species signaculorum*». Ver Allen, 1982, p. 182.

[35] Ver Allen, 1970, pp. 2-8.

fue no solo entender las cosas, mas las cosas entendidas, falsas o verdaderas, con diversos colores de habla transformar y afeitar[36].

La de la *fabla* o *velamen* poético es una cuestión de principio, irrenunciable, incluso entre los humanistas. Céspedes mismo, aun subrayando la función de la aristotélica mímesis poética, recomienda que se vele de algún modo: «los poetas, según su costumbre, ocultaron esto [la imitación de la realidad] con los velos de las fábulas, inventando el mito de las Musas y Apolo»[37].

Por otra parte, hay verdades de fe, o fenómenos o referentes «excesivos», inabarcables conceptual o intelectualmente, que precisan ser denominados mitológica o metafóricamente, como recuerda Vitoria a propósito del Infierno, engarzando muchos lugares bíblicos y paganos:

> Todas las cosas que de suyo son excesivas (sean buenas o sean malas) y exceden la capacidad de nuestros entendimientos, las damos muchos nombres, para que lo que uno no alcanza a significar, lo declare el otro. Así, el lugar del Infierno, por ser tan horrible y espantoso, le dan las divinas y humanas letras varios y diversos nombres, y todos apenas bastan para significar la malicia del lugar [...] Llámanle lago de muerte y de fuego de azufre, tierra de confusión y del olvido, pozo y sombra de muerte, abismo oscuro [...] gusano inmortal que siempre roe el alma. Llámanle Gehena [...] También las letras humanas [...] llamáronle Baratro, como lo dijo Virgilio [...] También le llaman los poetas Tártaro[38].

Nadie puede dar fe del Infierno, concluye: cualquier atisbo o aproximación explicativa ha de ser fabulosa o metafóricamente velada; literaria, en suma.

Una mitografía erudita y pragmática

Porque la fábula en sí era una obra de arte digna de cultivarse por su delicado lirismo, unas veces; por su aliento épico, otras; por su carga trágica, otras; por su desenfadada sátira, las más. En tal sentido, Vitoria tampoco se aleja demasiado de Céspedes cuando exige rigor humanístico, lectura de los clásicos y distanciarse del reduccionismo de algunos mitógrafos modernos:

> Para la mitología es necesario leer los autores antiguos que tratan della, particularmente a Platón, a Séneca, a Cicerón [...] y a otros. En nuestros tiempos escribió un libro de este argumento un italiano llamado Natalis Cosme no con mucha satisfacción de los hombres doctos, que, aunque en el cuento de la fábula mostró diligencia, en la explica-

[36] Fernández de Madrigal, *El Tostado sobre Eusebio,* fol. 106r.
[37] Céspedes, *Arte poética,* p. 135.
[38] Vitoria, *Teatro,* 1, 4, pp. 350-51.

> ción se dejó llevar más a su parecer que al de los antiguos, porque en muchas partes deja de referir la interpretación dellos. Y también se descuidó en una cosa muy esencial: que en la moralidad de la fábula se ha de considerar, cuando los autores antiguos le traen, a qué propósito las alegan, porque aquel propósito quisieron dar a entender que era la interpretación de la fábula, la cual, aunque se alegue a muchos y muy diferentes, todos esos quiso decir. Y es cosa muy gustosa notar esto en los antiguos y particularmente en Ovidio, que es el que más alega y a más diferentes propósitos[39].

Yo creo que Vitoria está mucho más cerca del humanista español que de Natale, pues rehuye expresamente la declaración moral por y en sí misma:

> De esta pintura de Jano han tratado muchos autores, trayendo infinitud de moralidades; yo, como me he resuelto a no traer ninguna en este libro, las dejo para los mitológicos, que hacen juicio a montón y se hartan de predicar[40].

Su pragmatismo también lo aleja de sus fuentes principales, pues el compendio de Vitoria ya es una clara muestra de la llamada «especialización de competencias simbólicas» propia del llamado Barroco[41], como se aprecia en este pasaje de la «Primera parte»:

> Natal Cómite, León Hebreo y Landino moralizan esta fábula de Carón y allí los verá predicar quien gustare de eso, que aquí no se trata más de decir lisamente la sustancia del caso que contiene la fábula. Y cuando algún predicador quisiere moralizar alguna, podrá, según su entendimiento y buen juicio; y cuando quiera alegorías o moralidades, lea estos autores, y principalmente a San Fulgencio en su *Mythologías* o a San Isidoro en las *Etymologías*, mirando el nombre de dios que se ha de tratar, que yo no pretendo hacer prolija y cansada esta lectura[42].

Voluntariamente alejado del hermetismo renacentista de León Hebreo o del Cusano, de la pseudoteología platónica de Landino y de la «philosophía» secreta que puedan contener las fábulas de los dioses paganos tal como las recoge Conti y en parte Sánchez de Viana[43], Vitoria acaba asumiendo los referentes tradicionales de

[39] Andrés, 1965, pp. 237-38.
[40] Vitoria, *Teatro*, 1, 1, 4, p. 10.
[41] Ver Raimondi, 1965.
[42] Vitoria, *Teatro*, «De Plutón», I, 2, pp. 359-60.
[43] Porque los poetas e inventores de las fábulas tuvieron una contribución fundamental: mantener y transmitir la «philosophía secreta» —al decir de Pérez de Moya— que se encierra en las fábulas, «porque no muchos años antes de Platón y Aristóteles y los demás filósofos sus contemporáneos se enseñaban los preceptos filosóficos encubiertos y disfrazados debajo de historias y fábulas escritas por la

la Edad Media: Lactancio, *Fulgencio metaforalis,* la enciclopedia de San Isidoro, la *Genealogia* de Boccaccio, el *Eusebio* del Tostado y los principales compendios medievales otrora compilados por Pérez de Moya[44]. Pero no es éste el fin del libro; quien quiera moralizar acuda a los tantas veces citados Padres y mitógrafos medievales. Así lo dice una y otra vez Vitoria, y lo remacha en la tercera y última parte:

> Los más ingeniosos santísimos Padres, en la lisa tabla de una importante llana doctrina, nos hagan ver con lo obscuro de las fábulas claros los avisos para una provechosa enseñanza, como lo ejecutó... el insigne Augustino [...], un ilustre grande Basilio [...], un elocuente cardenal Jerónimo [...], un venerable Beda [...], un célebre obispo abulense, Tostado, [...] y un glorioso preclaro Fulgencio, que, ciñendo en tres libros para gloria de la cristiana verdad no pocas fábulas de los gentiles, ciñó de laurel sus sienes. A éste [...] procuro seguir[45].

Y si hubiese «moralidades», en ningún caso deben ser genéricas, sino, como recordaba arriba Céspedes, indicando en cada caso «a qué propósito las alegan». Porque lo relevante para Vitoria era la forma literaria en que habían sido expresadas las fábulas antiguas, su inmensa carga poética. Una forma que era susceptible, a su vez, de ser cauce de «moralidades»; pero esa ya es otra «materia»:

> El gran padre San Agustín [*De civ. Dei,* XVIII, 18] se ríe grandemente de la ignorancia de muchos que tuvieron por cierto que por permisión de los dioses se convertían algunos hombres en animales irracionales, siendo esto materia palpable de escritores y poetas, que, para encajar sus moralidades, introdujeron estas fabulosas transmutaciones y conversiones. Tal fue Lucio Apuleyo, que confiesa haberse convertido en jumento [...] y Luciano [...] Y lo mismo dice San Agustín de los compañeros de Ulises, cuando se convirtieron en animales[46].

---

mayor parte en versos heroicos, por muchas razones. Lo primero, porque justamente juzgaron ser cosa odiosa y aborrecible a naturaleza y divinidad manifestar sus excelentes secretos a cualquier hombre, pues decir claramente verdades apuradas a los que no están para oírlas es dar ocasión que en el entendimiento de los tales se corrompa la ciencia, como suele el precioso vino en mal lavada vajilla: de donde se sigue la destrucción universal de las doctrinas [...] Y así dice santo Tomás que las cosas divinas no se deben revelar a los hombres, sino conforme a su capacidad [...] Pero como después Platón y Aristóteles filosofasen sin estas ceremonias, aunque el uno fabuloso y el otro con harta escuridad, pocos se acordaron de las fábulas, *posada antigua de la philosophía,* antes las menospreciaron como a vanas ficciones de necios o cuentos de viejas» (Sánchez de Viana, *Anotaciones,* fol. A3r; cursiva mía).

[44] Moya, a su vez, tiene muy presente al Tostado, como analizo en Serés, (en prensa); sobre la influencia de Boccaccio, Tejerina, 1975.

[45] Vitoria, *Teatro,* 3, «Prólogo».

[46] Vitoria, *Teatro,* 1, 2, 8, p. 82.

No cita en balde a San Agustín, pues por él se sentía respaldado: en su obra se pueden rastrear las premisas de la defensa de la poesía que, contra la acusación de *fabulositas*, desarrollará más tarde en el primer humanismo italiano, desde Salutati y Mussato. Así lo evidencia la equiparación de poetas y teólogos en el famoso pasaje del *De civitate Dei*, XVIII, 14:

> *Per id temporis intervallum existierunt poetae qui etiam theologi dicerentur, quoniam de dis carmina faciebant, sed talibus dis, qui licet magni homines, tamen homines fuerunt aut mundi huius, quem verus Deus fecit, elementa sunt aut in principatibus et potestatibus pro voluntate Creatoris et suis meritis ordinati, et si quid de uno vero Deo inter multa vana et falsa cecinerunt, colendo cum illo alios, qui di non sunt eisque exhibendo famulatum, qui uni tantum debetur Deo, non ei utique rite servierunt nec a fabuloso deorum suorum dedecore etiam sibi se abstinere potuerunt [...]: Orpheus, Musaeus, Linus*[47].

Aunque minusvalore la especie del poeta-teólogo[48], el texto contiene ciertas concesiones de importancia fundamental: admite la interpretación alegórica de la poesía profana, pues puede contener alguna verdad, y reafirma la doctrina del evemerismo. Lactancio acabará de completar estos apuntes devolviéndole a la poesía el fondo de verdad que se le negaba desde la teología más estricta, indicando que lo único que han hecho los poetas ha sido añadir algún adorno poético (*quemdam colorem*) a su historia ver-

[47] 'En este mismo tiempo hubo también poetas que se llamaron teólogos, porque componían versos en honor de los dioses, pero de unos dioses que, aunque fueron hombres sabios, fueron hombres o eran elementos de este mundo, que hizo y crió el Dios verdadero, o fueron puestos en el orden de algunos principados y potestades según la voluntad del Creador y según sus méritos. Y si entre tantas cosas vanas y falsas dijeron alguno del único y solo Dios verdadero, adorando juntamente con Él a otros que no son dioses y haciéndoles el honor que se debe solamente a un solo Dios, sin duda que no le adoraron legítimamente, además de que tampoco estos pudieron abstenerse... [entre estos teólogos poetas se cita a] Orfeo, Museo, Lino'.

[48] Por otra parte, hace mucho tiempo ya que Curtius desmintió que la equiparación de poesía y teología, o viceversa, fuera una avanzadilla del Humanismo: ver su «Poesía y Teología», en Curtius, 1988, pp. 305-23; ver Yates, 1983, pp. 34-36. Pero de poco le sirvió el documentado razonamiento al sabio alemán, pues poco tiempo después volvieron a oírse otras voces reclamando la importancia de la «difesa della poesia dei 'pagani'», la equiparación de la poesía pagana con la bíblica y la autonomía de aquella respecto de la filosofía, la moral y la teología: las tres características fueron en seguida consideradas como propias de un supuesto humanismo y, en consecuencia, catalogadas como señales de modernidad; ver Ronconi, 1976, y Garin, 1981, pp. 52-68. A pesar de opiniones tan autorizadas como la de Billanovich, 1947, p. 125, que daba la razón a Curtius sobre la filiación medieval y difusión isidoriana del concepto de poesía como teología de los antiguos: «Con rapido vantaggio siamo stati [...] riscossi anche qui dalle meraviglie troppo vergini davanti al preteso schiarirsi di albe umanistiche, quando ci è stata ricomposta la catena di autorità, di citazioni e di suggestioni che fu trascinata e agitata per secoli, fino a questo culmine, in tali inchieste e in tale polemiche».

dadera[49]. Lo recoge parcialmente Vitoria, a propósito de Orfeo en el capítulo dedicado a Apolo:

> A éste [Orfeo] dice Francisco Patricio [Patrizi da Cherso] que los poetas le hicieron príncipe de la música y de la cítara [...] Tal fue la fuerza de la divina poesía y tal la suavidad de su vihuela [...] Fue Orfeo el primer teólogo de los griegos, como lo dice Lactancio Firmiano, e instituyó ciertas ceremonias y oraciones [...] Halló notables remedios para vencer las enfermedades, escribió libros de la mutua generación de los elementos entre sí [...] Escribió veinte y cuatro libros de los Sermones sagrados y otros muchos tratados[50].

Con palabras parecidas a las de Lactancio hablará, ya en el siglo VI, Fulgencio en su *Mitologicarum liber*, y de éste lo recogerá también Vitoria, como ya hemos visto un poco más arriba. Posteriormente, y para muy distintos fines, lo recordará Juan Escoto Eriúgena en un célebre pasaje de su comentario a la *Jerarquía celeste* del Pseudo Dionisio Areopagita:

> Quemadmodum ars poetica per fictas fabulas allegoricasque similitudines moralem doctrinam seu physicam componit ad humanorum animorum exercitationem, hoc enim proprium est heroicorum poetarum, qui virorum fortium facta et mores figurate laudant: *ita theologia velut quaedam poetria sanctam Scripturam fictis imaginationibus ad consultum nostri animi et reductionem a corporalibus sensibus exterioribus, veluti ex quadam imperfecta pueritia, in rerum intelligibilium perfectam cognitionem, tanquam in quandam interioris hominis grandaevitatem, conformat*[51].

La teología necesita el concurso de imágenes —o fábulas o mitos— para que, interpretándolas, el hombre pueda alcanzar una comprensión trascendente, que va más allá de dichas imágenes. Porque, entre otras cosas, las realidades divinas hacia las que se debe guiar a nuestro espíritu no tienen imagen, sólo se aprehen-

[49] «Los poetas transformaron muchas cosas de este modo [mediante la ficción], pero no para mentir en detrimento de los dioses que veneran, sino para embellecer y amenizar sus cantos, merced al tornasolado de las figuras. Quienes no comprenden el modo y la causa de cada ficción arremeten contra los poetas, tachándoles de mentirosos y sacrílegos. Infectados del mismo error, los filósofos, que veían la incongruencia de los relatos y atributos de Júpiter, lo han desdoblado en dos: un Júpiter natural y otro fabuloso» (*De divinis institutionibus*, 1, 11, traducción mía). Ver Mésoniat, 1984 y Vinay, 1989.

[50] Vitoria, *Teatro*, 1, 2, 5, pp. 568-70.

[51] *PL*, 122, p. 146. Vale decir (traduzco parafraseando el texto en cursiva): 'como si se tratase de una poetisa (o de la poesía), la Teología utiliza lo imaginario para adaptar la Santa Escritura a la capacidad de nuestro entendimiento, para re-conducirlo desde los sentidos exteriores hacia el conocimiento perfecto de las realidades inteligibles, análogamente a como se pasa de la comprensión imperfecta de la infancia a la condición adulta del hombre interior'. Ver el imprescindible trabajo de Dronke, 1984.

den intelectivamente, o sea, con la facultad que nos hace semejantes a Dios.

San Agustín, con todo, volvía a sacar el otro gran tópico: el comportamiento poco ejemplar de los dioses antiguos. Para ello cargaba contra el antonomástico Homero por haber mezclado a los dioses con los hombres, o sea, por haber hecho que aquellos terciaran en las pequeñas disputas de estos[52]. Obviamente, y a pesar de lo dicho arriba, parejos asertos encontramos en Lactancio[53] y otros[54], genérica y, a veces, arbitrariamente asociados con las diatribas contra la poesía pagana en general[55].

En el primer tercio del siglo XVI, los seguiremos oyendo en boca de Alejo Venegas a raíz de un paso agustiniano[56] en que el obispo de Hipona, arriba lo vimos, aseguraba que la verdad y la belleza «nos han sido usurpadas» por los gentiles[57]. No quiere ello decir —se explica— que no deban leerse, sino que la «licción de buenos autores» no se acaba en los antiguos grecorromanos, cuya exclusiva lectura daría a los alumnos, durante el período más influenciable de su vida, una concepción del mundo exclusivamente pagana, parcial, deformante e incluso obscena:

> *An «Aeneida» semper et «Pharsaliam», «Metamorphosin» et «Thebaidam» cum caeteris id genus poematis christianae tyronum mentes ebibent sitibundae? Sic nobis imponet antiquitas, ut ioca seriis, inania solidis, mendacia veris, terrena coelestibus et christianis ethnica praeferamus? An poetastros denique et ranciunculos nugiendas suoque Pythone perflatos christianis poetis veroque numine afflatis anteferendos esse credamus?*[58].

Obviamente, Vitoria no piensa eso de la poesía de la Antigüedad ni defiende, como hemos visto, con tal vehemencia su posición. Al contrario, se deja aconsejar por sus mentores principales: Céspedes y, en otro terreno, León Hebreo.

[52] Baste ver San Agustín, *De civitate Dei*, 2, 14; 3, 2 y ss.; 4, 30.

[53] Lactancio, *De divinis institutionibus*, 1, 3.

[54] La polémica, con todo, venía de antes, como puede comprobarse en Cicerón, *De natura deorum*, 2, 28.

[55] «*Has fabulas et errores [...] studiis elaboramus, carminibus praecipue poetarum, qui plurimum quantum veritati ipsi sua auctoritate nocuerunt. Et Plato ideo praeclare Homerum illu inclytum laudatum et coronatum de civitate, quam in sermone instituebat, eiecit*» (Minucio Felix, *Octavius*, 23, que tiene en cuenta, claro, la *República*, 398a). Ver Tertuliano, *Ad nat.*, 2, 7: «*criminatores deorum poetas Plato censuit, ipsum Homerum sane coronatum civitate pellendum*»; en general Serés, 1997, pp. 63-64, 101.

[56] San Agustín, *De doctrina christiana*, 2, 40.

[57] Venegas, *Ortografía*, fol. aii.

[58] Prólogo de las *Septem elegiae*, de Álvar Gómez, fol. aii. Ver Adeva, 1987, pp. 79-99.

León Hebreo y la raíz mosaica

Porque si Baltasar de Céspedes le ofrece las grandes directrices interpretativas, San Agustín y sus discípulos los rudimentos exegéticos, los mitógrafos medievales (especialmente, Boccaccio y el Tostado) le reúnen, ya adecuadas y moralizadas, las autoridades y los mitógrafos italianos le reúnen ejemplos, León Hebreo le presenta la posibilidad de concertar ese saber de la gentilidad con las fuentes bíblicas veterotestamentarias, a través, principalmente, de Maimónides. Así, la primera declaración, lapidaria, del *Teatro* ilustra perfectamente la contingencia teológica de la mitología pagana, reaviva el manido motivo de su dependencia del saber y la doctrina mosaica:

> Sabida cosa es que los filósofos y poetas antiguos fueron los teólogos de la antigua gentilidad, como lo afirman Lactancio Firmiano, San Agustín y San Ambrosio. Y así, los más de los poetas procuraron aprovecharse de los libros del sapientísimo Moisés y de los demás que tocaban a la Sagrada Escritura, sacándola de sus quicios para adorno de sus fábulas [...] Por lo cual, todas las fábulas que compusieron fue trasegándolas y traduciéndolas de las verdades católicas, componiéndolas y enmascarándolas a su modo gentílico [...] Y San Agustín dice que todas las hazañas y proezas que los poetas cuentan del valeroso Hércules las tomaron de las prodigiosas valentías de su contemporáneo Sansón[59].

Contemporáneo según los *Canones* de Eusebio, claro está, cuyas fechas y tablas se conciertan con crónicas medievales:

> Y Erecteo había sido el sexto rey de Atenas a los dos mil novecientos y ochenta y un años de la creación del mundo, en tiempo que reinó Caco en España [...] Ayudó mucho a Nesteo [...] y como a esta sazón llegaron Cástor y Pólux en busca de su hermana Elena, juntose todo para rebelarse contra Teseo[60].

A partir de estas concordancias temporales, cualquier analogía es válida: Elías y Helios, por el carro y viaje solar que les acomuna; Niobe y Lot, porque ambas fueron convertidas en estatua, de piedra y sal respectivamente. Abundando,

> digo más que [...] la teología y ciencia mitológica que supieron los griegos y los egipcios toda fue tomada de la Escritura Sagrada. De donde veremos que todo lo que trató Ovidio [*Metamorfosis,* 1] de aquel caos es lo que dijo Moisés [*Génesis,* 1] [...] Decir que él fue el origen, princi-

[59] Vitoria, *Teatro,* 1, 1, p. 1; el lugar de San Agustín, *De civitate Dei,* 18, 19. Sobre el sincretismo bíblico-pagano, o, mejor, sobre la subordinación de los mitos paganos a la Biblia, Allen, 1970, pp. 1-20 y ss.

[60] Vitoria, *Teatro,* 1, 2, p. 439.

pio y padre de todos los dioses, ¿no es lo mismo que dice Moisés, que «*in principio creavit Deus coelum et terram*»? A este Cielo hicieron padre de todos los dioses y a este llamaron Uranio; tuvo por mujer a la Tierra, a la cual llamaron Titea [...] Del Cielo y de la Tierra nacieron todos estos fingidos y fabulosos dioses[61].

Es muy posible que tenga a la vista los *Diálogos de amor*, de León Hebreo, quien dedica un largo capítulo del diálogo tercero a debatir cuestiones cosmológicas y cosmogónicas. Allí defiende la doctrina mosaica de la creación del mundo a partir de la nada «*in principio temporale*», por una decisión de la libre y omnipotente voluntad divina[62], frente a la doctrina aristotélica de la creación «*ab aeterno*» y a la doctrina platónica de la creación con el tiempo a partir del «caos» o materia primordial eterna.

En toda esta secular polémica, Hebreo tiene presente la exposición de Maimónides, *Guía de perplejos*, 2, caps. 13-27. Pero aquél, obviamente, dedica mucho más tiempo que su hermano de religión a la teoría platónica, haciendo lo posible para concordarla con la doctrina mosaica. Además, presenta el concepto de «caos» y lo caracteriza también como «madre» del universo creado por la acción de Dios, más concretamente como «padre»:

li par giusto [a Platón] che'l mondo tutto, così como ha un padre comune, qual è Dio, che abbi ancora una madre comune a tutue sue parti, qual'è il caos: e il mondo è figliuol di tutte due[63].

Sea la fuente principal Hebreo, para estas cuestiones, o no lo sea, la asimilación llega hasta el último libro, pues dicha analogía figural es el único modo de prestarles dignidad a las ficciones de los gentiles:

son las creídas ficciones de la gentilidad incrédula agudas, penetradoras espinas, que circuyen a hermosas, brillantes flores de bien perfecta doctrina. Cuidado, pues, al cogerlas [...] Sin herirse en las espinas cogieron de estas flores bellas santos y gravísimos autores: entretejió San Pablo con las cultivadas plantas de sus fructuosas epístolas [...] algunas flores de los gentiles poetas [...] Escribió San Juan Crisóstomo un ingenioso libro [...] en que apropia con rara similitud las fabulosas ficciones de la gentilidad ciega a las sacras, misteriosas verdades de la

[61] Vitoria, *Teatro*, 1, 1, p. 2.

[62] León Hebreo, *Dialoghi d'amore*, p. 239: «Tutti quelli che credono la sacra legge de Moises tengo ch'l mondo fusse, no ab aeterno prodotto, anzi di nulla creato in principio temporale [...] loro tengono che fino a l'ora de la creazione solo Dio fosse in essere, senza modo e senza caos, e che l'onnipotenza di Dio di nulla tutte le cose in principio di tempo abbi produtto».

[63] Hebreo, *Dialoghi d'amore*, p. 244.

Escritura Sagrada, como al abrasado carro de Elías el encendido carro de Faetón[64].

Y en ningún caso acepta el determinismo astrológico, entre otras razones, porque iba contra las resoluciones de Trento:

> Todo esto se ha dicho para que la gente ignorante y poco avisada no tropiece en un absurdo tan general como pensar que las estrellas y sus rigores puedan obligar a ninguno a hacer lo que es contra el buen dictamen de la razón y para que los que leyeren en este libro [...] entiendan que no es más de inclinar las estrellas, y no forzar. Hecho este presupuesto, digo que Júpiter, que es el más benigno planeta [...] reprime la mucha malicia de otros planetas, como es la de su padre Saturno. Y por eso dice San Isidoro que fingieron los poetas que había echado del cielo a su padre[65].

«Hecho este presupuesto», es decir, establecido el pacto doctrinal con el lector, y considerando, con San Isidoro, que los mitos son ficciones, tiene campo abierto para referirse a la bondad como Júpiter y llamar a la maldad Saturno. Y tampoco se le cierra para instrumentalizar literariamente a su antojo la mitología antigua, sea combinándola con la verdad revelada, sea para recrearla en diversos contextos. A sabiendas de que muchos personajes y fenómenos no son sino fábulas más cercanas de las milesias que de la explanación evemerista, a pesar de las *auctoritates* que las han recreado:

> De la conversión de la abubilla, de la golondrina y del ruiseñor escriben Pedro Nanio, Aristófanes, Juvenal, Anacreonte [...], Sófocles [...], Plinio y Plutarco. Y de estos autores algunos discordan en lo que tengo dicho, pues unos dicen que Progne se convirtió en golondrina y Filomena en ruiseñor, y otros dicen lo contrario. Y en lo uno y en lo otro va poco, pues todo es fábula, ficción y mentira[66].

Y ni que decirse tiene que las moras siempre han sido moradas, a despecho de Ovidio[67], cuya imitación en octosílabos de Gregorio Silvestre («casi es traducción», apunta) incluye Vitoria. Huelgan los mentís de un humanista tan eximio como Bembo:

> No era menester que el Bembo nos dijera que esta conversión de las moras de blancas en negras era mera ficción, pues Dios cuando crió estos árboles los crió en toda perfección, sin que después con aconteci-

[64] Vitoria, *Teatro*, 3, prólogo.
[65] Vitoria, *Teatro*, 1, 16, p. 111.
[66] Vitoria, *Teatro*, 1, 2, 6, p. 679.
[67] Ovidio, *Metamorfosis*, 4, vv. 162-66.

mientos nuevos y fabulosos se alterasen y mudasen las cosas naturales[68].

Porque la Naturaleza —la *Natura naturata* de los escolásticos— es inmutable; de modo que las moras se ajustan al plan divino y gozan desde el principio de los tiempos, como cualquier criatura de Dios —*Natura naturans*— del *bonum diffusivum sui.*

[68] Vitoria, *Teatro,* 2, 2, 6, p. 457

Bibliografía

Adeva Martín, I., *El maestro Alejo Venegas de Busto: su vida y sus obras,* Toledo, Diputación Provincial, 1987.

Agustín, San, *De civitate Dei,* en *Obras completas,* Madrid, BAC, 1978.

Agustín, San, *De doctrina christiana,* en *Obras completas,* Madrid, BAC, 1978.

Alcina, J., (ed.), ver Ovidio, Ovidio, *Metamorfosis,* ed. J. F. Alcina, trad. F. Sánchez de Viana, Barcelona, Planeta, 1990.

Allen, D. C., *Misteriously Meant. The Rediscovery of Pagan Symbolism and Allegorical Interpretation in the Renaissance,* Baltimore, John Hopkins University Press, 1970.

Allen, J. B., *The Ethical Poetic of the Later Middle Ages: A Decorum of Convenient Distinction,* Toronto, University Press, 1982.

Andrés, G. de, *El maestro Baltasar de Céspedes, humanista salmantino, y su «Discurso de las letras humanas»,* El Escorial, Ciudad de Dios, 1965.

Auerbach, E., *Figura,* Madrid, Trotta, 1998.

Billanovich, G., *Petrarca letterato, I. Lo scritoio del Petrarca,* Roma, Storia e Letteratura, 1947.

Boccaccio, G., *Genealogia deorum gentilium,* ed. Mª. C. Álvarez Morán y R. Mª. Iglesias Montiel, Madrid, Editora Nacional, 1983.

Bodin, J., *Universae naturae theatrum in quo rerum omnium effectrices causae et fines contemplantur, et continuae series quinque libris discutiuntur,* Lugduni, Jacobum Roussin, 1596.

Calonge, G., «El *Teatro de los dioses de la gentilidad* y sus fuentes: Bartolomé Cessaneo», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos,* 3, 1992, pp. 159-70.

Cardini, R., *La critica del Landino,* Florencia, Sansoni, 1973.

Cartari, V., *Le imagini colla sposizione degli dei degli antichi,* Venecia, Marcolini, 1556.

Céspedes, *Arte poética,* en Marín, N., «La poética del humanista granadino Baltasar de Céspedes», 29, 1966, pp. 123-219.

Cherchi, P., «Enciclopedia y organización del saber de la Antigüedad al Renacimiento», en *De las academias a la enciclopedia,* ed. E. Rodríguez Cuadros, Valencia, Alfons el Magnànim, 1993, pp. 69-95.

Cicerón, *De natura deorum,* Sttutgart, Teubner, 1968.

Closa, J., «La traducción del *Metamorphoseos* de Ovidio por Felipe Mey (1586)», en *Fidus interpres. Actas de las primeras jornadas nacionales de historia de la traducción,* ed. J. C. Santoyo, León, Universidad, 1987, vol. 1, pp. 270-76.

Comellas Aguirrezábal, M., *El humanista (en torno al «Discurso de las letras humanas» de Baltasar de Céspedes),* Sevilla, Universidad, 1995.

Conti, N., *Mythologiae, sive explicationes fabularum libri decim,* Venecia, Alde, 1551.

Conti, N., *Mythologiae, sive explicationes fabularum libri decim,* ed. y trad. de Mª. C. Álvarez Morán y R. Mª Iglesias Montiel, Murcia, Universidad, 1988.

Curtius, E. R., *Literatura europea y Edad Media latina,* trad. A. Alatorre, México, FCE, 1955, 2 vols.

Dronke, P., «*Theologia veluti quaedam Poetria:* quelques observations sur la fonction des images poétiques chez Jean Scot», en *The Medieval Poet and his World,* Roma, Storia e Letteratura, 1984, pp. 39-53.

Fernández de Madrigal, A., *El Tostado sobre Eusebio,* Salamanca, Hans Gysser, 1507, 5 vols.

Fernández de Madrigal, A., *Las diez cuestiones vulgares,* en *El Tostado sobre Eusebio,* Salamanca, Hans Gysser, 1507, vol. 3, fols. 80-128.

Fernández de Madrigal, A., *Sobre los dioses de los gentiles,* ed. P. Saquero Suárez-Somonte y T. González Rolán, Madrid, Ediciones Clásicas, 1995.

García Sanz, Ó., «Herencia y originalidad en la obra de dos humanistas: Pérez de Moya y Fray Baltasar de Vitoria. En torno a Baco», en *Humanismo y pervivencia del mundo clásico,* Cádiz, Universidad, 1993, pp. 467-81

Garin, E., «Las fábulas antiguas», en *Medioevo y Renacimiento,* Madrid, Taurus, 1981, pp. 52-68.

Giraldi, L. G., *De deis gentilium varia et multiplex historia, in qua simul de eorum imaginibus et cognominibus agitur...,* Basilea, Oporinus, 1548.

Gómez de Liaño, I., *Giordano Bruno. Mundo, magia, memoria,* Madrid, Taurus, 1973.

Herrero, E., «La leyenda de Eneas en dos mitógrafos españoles: Juan Pérez de Moya y Baltasar de Vitoria», *Cuadernos de filología clásica. Estudios latinos,* 10, 1996, pp. 193-203.

Jordan, M. D., «Words and Word: Incarnation and Signification in Augustine's *De doctrina christiana*», *Augustinian Studies,* 2, 1980, pp. 177-96.

Lactancio, *De divinis institutionibus,* Stuttgart, Teubner, 1992.

Landino, C., *Scritti critici e teorici,* ed. R. Cardini, Roma, Bulzoni, 1974, 2 vols.

León Hebreo, *Dialoghi d' amore,* ed. S. Caramella, Bari, Laterza, 1929.

Maimónides, *Guía de perplejos,* trad. D. Gonzalo Maeso, Madrid, Trotta, 1994.

Marín, N., «La poética del humanista granadino Baltasar de Céspedes», *Revista de literatura,* 29, 1966, pp. 123-219.

Mésoniat, C., *Poetica theologia. La «Lucula Noctis» di Giovanni Dominici e le dispute letterarie tra '300 e '400,* Roma, Storia e Letteratura, 1984.

Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus... Series graeca in qua prodeunt âtres, doctores scriptores Ecclesiae graecae,* Parisiis, Apud Garnier Fratres, 1857-1866.

Municio Felix, *Octavius,* Londres, Loeb, 1966.

Ovidio, *Metamorfosis,* ed. J. F. Alcina, trad. F. Sánchez de Viana, Barcelona, Planeta, 1990.

Ovidio, *Metamorfosis,* ed. Mª. C. Álvarez Morán y R. Mª. Iglesias Montiel, Madrid, Cátedra, 1997.

Pérez de Moya, J., *Philosophía secreta,* ed. Carlos Clavería, Madrid, Cátedra, 1995.

PG, Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus... Series graeca in qua prodeunt Patres, doctores scriptores Ecclesiae graecae,* Parisiis, Garnier Fratres, 1857-1866.

PL, Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus... Series latina in qua prodeunt Patres, doctores scriptores Ecclesiae latinae a Tertuliano ad Inocentium III,* Parisiis, Garnier Fratres, 1841-1869.

Raimondi, E., «Dalla natura alla regola», en *Rinascimento inquieto,* Palermo, U. Manfredi, 1965, pp. 1-71.

Rodríguez de la Flor, F., *Teatro de la memoria,* Salamanca, Junta de Castilla y León, 1988.

Rodríguez de la Flor, F., *Barroco, representación e ideología en el mundo hispánico. 1580-1680,* Madrid, Cátedra, 2002.

Rodríguez G. de Ceballos, A., «Baltasar de Vitoria y su interpretación de la mitología», en *VI Jornadas de arte. La visión del mundo clásico en el arte español,* Madrid, Alpuerta, 1993, pp. 213-22.

Ronconi, G., *Le origini delle dispute umanistiche sulla poesia (Mussato e Petrarca),* Roma, Bulzoni, 1976.

Rossi, P., *Clavis universalis,* Ginebra, Millon, 1983.

Salamanqués, V., «El tratamiento de los dioses paganos en la obra de Baltasar de Vitoria», en *III congreso «Humanismo y pervivencia del mundo clásico», Alcañiz, 2000,* (en prensa).

Sánchez de Viana, P., *Anotaciones sobre los quince libros de «Las transformaciones» de Ovidio, con la mitología de las fábulas y otras cosas,* Valladolid, Diego Fernández de Córdoba, 1589.

Saquero Suárez-Somonte, P., y T. González Rolán, «Las *Questiones sobre los dioses gentiles* del Tostado: un documento importante sobre la presencia de Boccaccio en la literatura medieval española», *Cuadernos de Filología Clásica,* 19, 1985, pp. 85-114.

Secret, F., «Les cheminements de la Kabbale à la Renaissance; le Théâtre du Monde de Giulio Camillo Delminio et son influence», *Rivista critica di storia della filosofia,* 14, 1959, pp. 418-36.

Serés, G., «Don Pedro de Portugal y el Tostado», en *Actas del III congreso de la Asociación hispánica de literatura medieval,* Salamanca, Universidad, 1994, vol. 2, pp. 975-82.

Serés, G., *La traducción en Italia y España en el siglo XV. La «Ilíada en romance» y su contexto cultural,* Salamanca, Universidad, 1997.

Serés, G., «El evemerismo medieval español: de Alfonso el Sabio al Tostado», en *La razón del mito. I congreso de mitología mediterránea,* ed. G. Luri, Madrid, UNED, 2000, pp. 159-75.

Serés, G., «Antecedentes exegéticos de la *Filosofía secreta* (1585), de Juan Pérez de Moya», en *Homenaje a Jean Canavaggio,* ed. C. Couderc, Madrid, Casa de Velázquez, (en prensa).

Seznec, J., *Los dioses de la Antigüedad en la Edad Media y el Renacimiento,* Madrid, Taurus, 1983.

Simón Abril, P., *Los dos libros de las epístolas selectas de Marco Tulio Cicerón,* Zaragoza, Juan Soler, 1583.

Soria Olmedo, A., «Posada antigua de la philosophía (Los *Dialoghi d'amore* de León Hebreo)», *El Crotalón,* 1, 1984, pp. 819-29.

Tejerina, B., *Autoridades italianas de la obra mitológica de Baltasar de Vitoria,* Madrid, Universidad Complutense, 1970 (tesis doctoral inédita).

Tejerina, B., «El *De genealogia deorum gentilium* en una mitografía española del siglo XVII: el *Teatro de los dioses de la gentilidad* de Baltasar de Vitoria», *Filología Moderna,* 55, 1975, pp. 591-601.

Tertuliano, *Ad natationes,* Madrid, Gredos, 2001.

Tomás de Aquino, Santo, *Summa theologica,* en *Obras,* Madrid, BAC, 1947-1960.

Vinay, G., «Albertino Mussato; una Poetica», en *Peccato che non leggessero Lucrezio,* Spoleto, Centro Italiano di Studi sull'Alto Medioevo, 1989, pp. 253-97.

Vitoria, B. de, *Teatro de los dioses de la gentilidad,* Madrid, Juan de Ariztia, 1737, 3 vols.

Vives, J. L., *De tradendis disciplinis,* en *Opera omnia,* Londres, Gregg Press, 1964, 8 vols.

Yates, F. A., *El arte de la memoria,* Madrid, Taurus, 1974.

Yates, F. A., *Giordano Bruno y la tradición hermética,* Barcelona, Ariel, 1983.

Varia

José Manuel Blecua

Ignacio Arellano
Universidad de Navarra

En las puertas de la primavera de 2003, con este volumen de nuestra revista ya en la imprenta, José Manuel Blecua ha partido, como decía Quevedo en alguno de sus sonetos, al reino del reposo. Bien merecido reposo después de una vida de admirable trabajo, a la vez inteligente y tenaz, que ha producido una obra imprescindible en muchos terrenos de la literatura española. Sin José Manuel Blecua no hubiéramos podido leer con la facilidad con que lo hacemos, infinidad de textos de fray Luis, Lope o Quevedo. La poesía del Siglo de Oro y muchos otros territorios de la cultura española tienen con él una deuda impagable. Nunca desdeñó el fatigoso trabajo de la edición de textos —despreciado por tantos aficionados superficiales que jamás podrán alcanzar el grado de conocimientos del maestro Blecua. Su amabilidad iba pareja a su sabiduría. Recuerdo sus agradecidas palabras cuando *La Perinola* le dedicó en homenaje el volumen 3, como si él quedara honrado en vez de honrarnos él a nosotros permitiendo poner su nombre al frente de un conjunto de estudios sobre Quevedo, uno de sus campos más transitados. En aquella *Perinola* recogíamos la bibliografía quevedista de Blecua, en una enumeración que solo permite hacerse una pálida idea de la trascendencia de trabajos como sus ediciones de *Obra poética* o *Poesía original* de Quevedo, no superadas, fuente básica para el conocimiento del poeta.

Innecesario, de todas maneras, es recordar la dimensión de don José Manuel Blecua, sobre todo a los lectores de una revista dedicada a la obra de Quevedo, que en cada número documenta innumerables referencias a su tarea. Tampoco necesita su figura de elogios ni inciensos. De justicia es, sin embargo, rendirle en las páginas de la *Perinola*, que era también su revista —fue miembro del Consejo asesor desde el primer momento— un tributo de admiración y agradecimiento, un recuerdo debido y cordial; y recordar

también los versos de don Francisco —por el mismo Blecua editados— que bien pudieran aplicársele:

Bien te debe la fama el ocuparse
en solo celebrar tu nombre y gloria,
si su clarín tan gran aliento alcanza.
Bien te debe (mas no puede pagarse
tal deuda) sus anales la memoria,
y al fin, todos te deben alabanza.

Quevedo contra el perro de los ingenios de Castilla

Luciano López Gutiérrez
Universidad Complutense

Para Rodrigo, diestro, como don Francisco, en el manejo de pluma y espada, aunque eso, a veces, le haya causado algún problema.

Yo te untaré mis obras con tocino,
porque no me las muerdas, Gongorilla,
perro de los ingenios de Castilla,
docto en pullas, cual mozo de camino.

Apenas hombre, sacerdote indino,
que aprendiste sin christus la cartilla;
chocarrero de Córdoba y Sevilla,
y, en la Corte, bufón a lo divino.

¿Por qué censuras tú la lengua griega
siendo sólo rabí de la judía,
cosa que tu nariz aun no lo niega?

No escribas versos más, por vida mía;
aunque aquesto de escribas se te pega,
por tener de sayón la rebeldía[1].

La génesis de este soneto hay que buscarla, a tenor del verso 9, en otro de Góngora, en que el satírico cordobés se mofa cruelmente de don Francisco a propósito de su traducción de Anacreonte, que este ya tenía dedicada el 1 de abril de 1609, pero que no se publicó hasta 1794, aunque debió de difundirse a través de manuscritos:

[1] Ver *PO,* núm. 829. Siempre que cito poesías de Quevedo lo hago por esta edición y les asigno su número correspondiente.

Anacreonte español, no hay quien os tope,
que no diga con mucha cortesía,
que ya que vuestros pies son de elegía,
que vuestras suavidades son de arrope.
¿No imitaréis al terenciano Lope, 5
que al de Belorofonte cada día
sobre zuecos de cómica poesía
se calza espuelas, y le da un galope?
Con cuidado especial vuestros antojos
dicen que quieren traducir al griego, 10
no habiéndolo mirado vuestros ojos.
Prestádselos un rato a mi ojo ciego,
por que a luz saque ciertos versos flojos,
y entenderéis cualquier gregüesco luego[2].

Quevedo ya le respondió airado en su romance 828 tomando a su cargo su propia defensa y la de su admirado Lope de Vega, que también había sido blanco de la malicia de don Luis:

¿Qué te hizo Anacreonte
en los versos castellanos,
que le alabas cuando más
pretendes vituperallo?
Sus «suavidades (llamaste)
de arrope», y has acertado,
que es mosto dulce, y él hizo
dulce el mosto con su canto.
Y el pobre Lope de Vega
te lo llevaste de paso
solo por llamarse Lope,
de tu consonante esclavo.
¿Qué te movió a poner lengua
en dos ingenios tan raros,
sin ser bacines ni pullas,
que son vínculo a tus labios?

Pues bien, siguiendo esta misma línea, en este soneto que me dispongo a comentar, el escritor madrileño, además de tachar de osado e ignorante al poeta andaluz por atreverse a dictaminar u opinar sobre cuestiones relacionadas con la lengua griega (ya que esta acepción estimo que posee en el mentado verso 9 el verbo *censurar*), concentra sus ataques en dos aspectos de la figura de Góngora: su presunta condición de cristiano nuevo; y su zafiedad, plebeyez, desvergüenza y malicia a la hora de practicar la sátira.

El primero de estos aspectos ha sido suficientemente señalado por los diferentes filólogos que han anotado el poema: ya en el primer verso se alude a la prohibición que habían de observar los

[2] Ver Góngora, *Antología poética*, ed. Carreira, pp. 157-58.

judíos de comer carne de cerdo, animal vedado por su religión; en el quinto se señala que el poeta aprendió a leer en una cartilla que carecía de *christus*, definido por *Autoridades* como «la cruz que precede al abecedario u alfabeto en la cartilla; y enseña que en su santo nombre se han de empezar todas las cosas»; en el primer terceto se le denomina rabí 'maestro entre los hebreos' al paso que se asocia su apéndice nasal con los semitas; y en fin, en el último, se le tilda de escriba 'doctor en las Sagradas Escrituras hebreas', y de sayón 'verdugo'.

Sin embargo, el segundo de los aspectos citados arriba no ha recibido una explicación tan detallada, al menos que yo sepa, por parte de la crítica; por lo que creo que merece un desarrollo más amplio.

En efecto, los preceptistas auriseculares caracterizan la sátira como un tipo de literatura morata, es decir, como una manifestación literaria que pretende reformar las costumbres de la sociedad en que se genera. Ahora bien, tienen especial cuidado en dejar claro que su función no es el insulto, el improperio, la ofensa o la fustigación del individuo, por lo que explícitamente indican que estas producciones literarias deben rehuir la provocación del daño personal, tan solo persiguen erradicar el vicio:

> La nueva sátira es imitación de una viciosa o vituperable acción, con versos puros y desnudos, para enmendar la vida. Entienda, pues, el satirógrafo que no es su oficio el decir mal y morder[3], como fin desta poesía, sino corregir vicios y costumbres malas, notando a unas y otras personas dignas de reprehensión con disimulados nombres, si no son de vil y baja condición, que estos apenas pueden recibir afrenta, o si no se trata de muertos, y principalmente de aquellos que fueron extranjeros o de remota patria[4].

En este mismo sentido, los citados preceptistas consideran que los poetas satíricos han de cuidar mucho el lenguaje que emplean en sus obras, de tal modo que deben eliminar totalmente las expresiones groseras y malsonates, en especial las de carácter escatológico, obsceno o deshonesto:

> No es malo Juvenal, y sé yo quien le pone en primer lugar (entre los satíricos), y aun yo le pusiera si no tuvieren sus metros algunos lenguajes pocos que parecen afear a todo el resto; yo estoy muy bien con los poetas académicos que aman y buscan mucha vergüenza en palabras y

[3] Relaciónese este término con el segundo verso del soneto objeto de mi comentario.

[4] Ver Cascales, *Tablas poéticas*, p. 180.

todo, que no es bien que el que predica hermosura en las costumbres, sea feo en sus pláticas[5].

Incluso había alguno, como Alfonso de Carballo, que consideraba lícito satirizar a alguien en burla o juego, siempre y cuando no se tuviera la intención de causar ningún daño al satirizado y se emplearan para ello expresiones indirectas, que sirvieran para que los autores de estas bromas, de mejor o peor gusto, hicieran alarde de su ingenio, de su habilidad para el ejercicio del donaire y la agudeza:

> ¿Las sátiras en burla o juego, especialmente entre amigos para entretenerse que llaman matracas o apodos son permitidas?
>
> Sí son, como no sean con ánimo de ofender, ni de dar pesadumbre, ni maliciosas que llaman purezas, sino solo con intento de entretenerse, mostrar ingenio y dar gusto. Y para esto es menester mucha gracia natural, porque no se han de decir las cosas al descubierto, como decir sois tuerto, o corcovado, sino con cierta cubierta, como tratando de motejar se dice en un librillo de entretenimiento, que un motejador para llamarle a otro corcovado le dijo temprano habéis cargado, y el otro le respondió, y bien temprano, pues no habéis abierto más de una ventana, motejándole de tuerto, así que de semejantes alegorías, comparaciones y símiles se ha de usar en estos dichos satíricos, procurando dar a entender el concepto, que acá tenemos en nuestro entendimiento sin echarlo por la boca[6].

Pues bien, ninguna de estas condiciones cumplen las pullas ni las chocarrerías o bufonadas, en las que, según el autor del soneto que estoy comentando, Góngora era un especialista consumado.

Una buena prueba de la agresividad que tenían las primeras nos la ofrece el humanista Francisco del Rosal al tratar de dilucidar su etimología:

> Pulla que solían decir pellico. No es de Apulia, provincia de Nápoles como algunos pensaron, sino de pilo, que en latín es arma arrojadiza, como azagaya o saetilla, garrochón, o garrocha, o vara, y llamáronla pe-

[5] Ver López Pinciano, *Filosofía antigua poética*, vol. 3, pp. 234-35. En idéntico sentido se pronuncia Boileau en su *Arte poética*, p. 130: «Régnier, discípulo ingenioso de estos sabios maestros (los satíricos latinos), único que hay entre nosotros formado sobre su modelo, tiene aún gracias nuevas en su viejo estilo. ¡Felices, si sus discursos temidos por el casto lector, no se resintieran de los lugares que frecuentaba el autor, y si, por el sonido atrevido de sus rimas cínicas, no alarmase con frecuencia las orejas púdicas! El latín con sus palabras escandaliza la honestidad, pero el lector francés quiere ser respetado; la libertad del menor sentido impuro le ultraja, si el pudor de las palabras no suaviza la imagen. Quiero en la sátira un espíritu de candor y evito a un descarado que predica el pudor». Ver también a este respecto, Chevalier, 1999, pp. 69-75.

[6] Ver Carballo, *El cisne de Apolo*, pp. 67-68.

llico, pullo o repullo; y de allí pulla la palabra que se siente y escuece; y así dicen echar o arrojar pullas, como al toro, y picarse con ellas[7].

Efectivamente, creo que las pullas tienen su origen en prácticas de cosecha y vendimia, lo que explica su carácter ofensivo, obsceno[8] y escatológico, que, de alguna manera, las emparenta con los versos fesceninos a los que alude Horacio en su famosa *Epístola II:*

> Agricolae prisci, fortes parvoque beati,
> condita post frumenta levantes tempore festo
> corpus et ipsum animum spe finis dura ferentem
> cum sociis operum et pueris et coniuge fida
> tellurem porco, Silvanum lacte piabant,
> floribus et vino Genium memorem brevis aevi.
> Fescennina per hunc inventa licentia morem
> versibus alternis opprobia rustica fudit[9].

Así pues, no es de extrañar que dispongamos de varios textos aurisseculares que asocian las susodichas pullas con las bromas, no exentas de crueldad ni de zafiedad, que los viajeros cruzaban entre ellos por los caminos, o que campesinos y vendimiadores intercambiaban entre sí o dirigían a los pasajeros que la casualidad hacía que topasen con ellos en los campos en estos periodos de recolección:

> Las palabras burlescas en forma de injuria dice pullas el castellano, como usan los caminantes que se encuentran y los rústicos que están en sus labranzas para con los pasajeros, diciéndoles voces deshonestas y haciéndoles preguntas[10] engañosas y réplicas sucias premeditadas[11].

[7] Rosal, *Diccionario etimológico,* ver *pulla.*

[8] De semejante condición de las pullas da buena cuenta Covarrubias: «Es un dicho gracioso, aunque algo obsceno, de que comúnmente usan los caminantes cuando topan a los villanos que están labrando los campos, especialmente en tiempos de siega o vendimias. Y llamóse pulla de la Apulla, tierra de Nápoles, donde se empezó a usar y de allí se ha extendido a todo el mundo». Ver, entre otros, Polo de Medina, *Obras completas,* ed. Valbuena Prat, p. 368: «El clavel, sangre olorosa, / el más purpúreo galán, / más colorado que pulla / o que un vergonzoso está». Ya es sabido que en los Siglos de Oro se asociaba el color rojo con la lascivia como ahora el verde.

[9] Tomo la cita de Caro Baroja, 1984, pp. 23-24.

[10] Del carácter dialogado de las pullas, consistente en hacer una pregunta de respuesta evidente para que se te diera pie a introducir la contestación grosera que se tenía premeditada, se da una clara muestra en el siguiente texto sacado de los *Dialogos apazibles* de Franciosini (Venezia, 1626), que tomo de Chevalier, 1984, p. 132: «Pulloncillo è il diminutivo di Pulla, che vuol dire un detto, o demanda, alla quale havendo noi à rispondere per necessitá, rimanghiamo poi burlati della consequenza della nostra risposta». Ver también Crawford, 1915, pp. 150-64.

[11] Luis Galindo, *Sentencias filosóficas.* Reproduzco la cita de Chevalier, 1984, pp. 130 y ss. Ver, asimismo, Cascales, *Cartas filológicas,* vol. 2, pp. 132-33: «Salida

De ahí que una estudiosa del léxico de la burla en los Siglos de Oro tan destacada como Monique Joly[12], señale, a mi juicio con certeza, el marcado carácter carnavalesco que tenían las pullas[13], pues su condición de dichos groseros y desahogados explican su aparición en periodos del año (cosecha, vendimias), donde se permiten ciertas licencias tan solo tolerables en estas épocas; o en coyunturas (viajes, ventas) que propician una desinhibición por el anonimato que comportan[14].

Idéntico sentido peyorativo tenían las chocarrerías, expresiones groseras y disparatadas propias de los chocarreros o bufones, hasta tal punto que en algún texto aurisecular, como el siguiente del padre Pineda, aparecen asimiladas a las pullas:

> ¿Habéis estado alguna vez en las viñas en tiempo de vendimia? —Muchas, por gustar de las chocarrerías y pullas que se dicen los vendimiantes, que ni llevan pies ni cabeza[15].

En este mismo sentido, según atestigua el lexicógrafo Covarrubias a propósito de la etimología de *bufón*, las bromas características de los truhanes sobresalían por su malicia y carácter licencioso:

> Es palabra toscana y significa el truhán, el chocarrero, morrión o bobo. Púdose tomar de la palabra latina *bufo -onis*, por el sapo o escuerzo, por otro nombre rana terrestre, venenata, que tales son estos chocarreros, por estar echando de su boca veneno de malicias y desvergüenzas, con que entretienen a los necios e indiscretos[16].

---

la novia de la casa, la entraban en un coche, donde el desposado la llevaba a su casa, y, puestos en el tálamo, pasaban alegremente la noche, y en tanto la casa estaba llena de gente haciendo fiestas y diciendo palabras, que llamaban fescenina, torpes y deshonestas, cuales suelen decirse los segadores de La Mancha en su agosto, y cuales se suelen decir en la temporada de Murcia entre los cogedores de hoja y pasajeros». En efecto, en lo que respecta a la vigencia de las pullas en las llanuras manchegas en el primer cuarto del XVII, tenemos el testimonio de Castillo Solórzano, *Donaires del Parnaso*, ed. Diego Flamenco, 1624, fol. 68v: «Por esos caminos voy, / que ya pródigos abundan, / si no de fuentes risueñas, / de chanzonetas y pullas. / Porque, ocupando las hazas, / ya la segadora chusma / tantas espigas derriba, / cuantas malicias pronuncia». Sobre manifestaciones más modernas de las prácticas de las pullas, ver Luciano López Gutiérrez, 1999, pp. 27-30 y Godino López, 2001, p. 81.

[12] Joly, 1982, pp. 247-67.

[13] No se olvide lo que señala *Autoridades*, a propósito de ellas: «Se suelen usar entre las familias por burla de Carnestolendas».

[14] El trabajo de esta investigadora es el más competo sobre la prácticas de las pullas en los Siglos de Oro de que yo tenga noticia.

[15] Pineda, *Diálogos de agricultura cristiana*, p. 269.

[16] Ya Cicerón en *De officiis* distinguía entre dos maneras de practicar las burlas: una vulgar, ignominiosa y obscena; y la otra; elegante, propia de la gente educada, ingeniosa y pulida. En este mismo sentido, Fernando Bouza,1991, pp. 92-98, a propósito de la consideración de la risa en el mundo palaciego en los

Así pues nada tiene de extraño que Quevedo, en vista de que las bufonadas o chocarrerías, se distinguen por su poca agudeza y discreción, nos haya dejado textos en que se tilda de frialdad, o falta de gracia a los susodichos albardanes, así como de practicar la adulación, tal como se puede comprobar en el siguiente entresacado del *Sueño del infierno:*

> Señor, este frío es de que en esta parte están recogidos los bufones, truhanes y juglares chocarreros, hombres por demás y que sobraban en el mundo, y que están aquí retirados, porque si anduvieran por el infierno sueltos, su frialdad es tanta que templaría el dolor del fuego.
>
> Pedíle licencia para llegar a verlos. Diómela y, calofriado, llegué y vi la más infame cáfila del mundo y una cosa que no habrá quien la crea: que se atormentaban unos a otros con las gracias que habían dicho acá. Y entre los bufones vi muchos hombres honrados, que yo había tenido por tales. Pregunté la causa y respondióme el diablo que eran aduladores y que por esto eran bufones entre cuero y carne. Y repliqué yo cómo se condenaban, y me respondieron que como se condenan otros por no tener gracia, ellos se condenan por tenerla o quererla tener[17].

Pues bien, creo que la voz *perro* que aparece en el segundo verso de nuestro soneto hay que interpretarla, igual que *pulla, bufón* o *chocarrero,* como dirigida a criticar la manera que tenía Góngora de cultivar la sátira, caracterizada, a decir del autor del poema que estoy comentando, por su mal gusto, desenvoltura y malicia.

No se me oculta, sin embargo, que los editores del soneto, algunos de ellos eximios quevedistas cuyo nombre por sí solo se alaba[18], son partidarios de considerar que *perro de los ingenios de Castilla* se utiliza aquí como parodia de expresiones del tipo de *príncipe de los ingenios* o *príncipe de los poetas,* y, prioritariamente, con el fin de aludir al supuesto origen judaico de Góngora, para lo que se puede traer a la palestra la siguiente acepción recogida por *Autoridades:* «Metafóricamente se da este nombre por ignominia, afrenta y desprecio, especialmente a los moros y judíos»[19].

Ahora bien, me parece que hay razones sintácticas, semánticas y contextuales que dificultan que se pueda atribuir a *perro* como acepción principal la mencionada arriba, aunque no sea absolu-

---

Siglos de Oro, diferencia entre la provocada por los discretos cortesanos, verdaderos *homines faceti,* caracterizada por el uso de las sales, el donaire y la agudeza; y la provocada por las sabandijas de palacio, hombres de burlas y fisgas, marcada por su carácter soez, mordaz e hiriente.

[17] Quevedo, *Sueños,* ed. Maldonado, Madrid, 1972, p. 118.

[18] Ver, principalmente, Arellano, 1984, núm. 829, Quevedo, *Poesía varia,* ed. Crosby, 1988, p. 554.

[19] Sobre la presencia de los animales en la poesía quevediana, ver Arellano, 1999, pp. 13-51.

tamente descartable como secundaria. En efecto, en primer lugar, creo que el sintagma de marras, a la inversa de los anteriormente citados *príncipe de los poetas* o *príncipe de los ingenios*, indica que estamos ante una construcción en que la extensión semántica del sustantivo que funciona como núcleo del término del sintagma preposicional no incluye la del sustantivo regente, es decir, que es inadmisible que se pueda considerar a Góngora como ingenio de Castilla, tanto más cuanto en el momento en que prendió la chispa de la rivalidad entre el poeta cordobés y Lope, frecuentemente esta se mostraba también como una disputa entre Castilla y Andalucía, representadas, respectivamente, por sus ríos más característicos: el Tajo y el Guadalquivir.

Recuérdese que Góngora en un romance muy temprano se había burlado del río toledano aludiendo a que nacía de una fuente en la que se orinaba un risco, poema que fue contestado agriamente por Lope en su romance «Bien parece, padre Tajo», donde se leen versos tan duros como los siguientes:

Gran locura fue querer
saber si sois bien nacido,
y de las sierras de Cuenca
daros por asiento el sitio.
Y por ser desto fiscal
Guadalquivir el morisco,
que a lo menos, si es hidalgo
no lo dice el sobrescrito,
con vos se quiere igualar
y con su árabe apellido,
que a pesar de tantos tiempos,
guardáis el nombre latino;
con vos, que entráis en la Iglesia
viviendo en aljibes fríos,
sin que el estatuto os eche
por hereje ni judío.
No importa que vos reguéis
amacenas y membrillos,
pues él riega seca arena,
yerba, adelfas y lentiscos[20].

[20] Tomo la cita de Orozco, 1975, pp. 64-65. Este mismo investigador, a propósito de las relaciones entre Lope y Góngora puntualiza un poco más adelante, p. 78: «Dos temperamentos tan distintos, uno noble, otro del pueblo, con sus instintivas posturas de castas de cristiano viejo y de cristiano nuevo, asentados sobre dos posturas tradicionalmente contrarias —castellano y andaluz—, que se habían colocado en estas escaramuzas como rivales y que se sentían atraídos por dos formas de poesía distintas, era difícil que se llegaran a entender, y menos aún a tratarse con amistosa cordialidad». Ver también Carreira, 1995, p. 95.

Así las cosas, en relación a los dos primeros versos del poema, me parece que lo lógico no es considerar que Góngora puede ser tenido por un perro con respecto a los ingenios de Castilla precisamente por no morder las obras untadas con tocino, sino más bien que el escritor cordobés es tachado de judío por no probar el tocino, alimento vedado para los de esa ley, a pesar de ser un perro, y, por lo tanto, caracterizarse por morder y ladrar a los poetas castellanos, habida cuenta de las acepciones que señala *Autoridades*, respectivamente, para ambas voces: «Metafóricamente vale murmurar o satirizar, hiriendo y ofendiendo en la fama o crédito» y «vale también murmurar o hablar con rabia o enojo contra alguno».

En efecto, pienso que *perro de los ingenios de Castilla* es una construcción equivalente a otras que posee nuestro idioma, como *martillo de herejes, verdugo de los poetas* o *látigo de los intelectuales*, en las que un vocablo regente que tiene connotaciones de 'hostilidad' indica que se ejerce una agresión contra los seres a los que se refiere el sustantivo precedido de la preposición *de*[21].

Así pues, creo que en el texto *perro* se refiere simbólicamente a un individuo que ejerce la sátira contra los ingenios de Castilla de forma brutal, desinhibida, cruel, despiadada y maliciosa, acepción que se puede corroborar con la asociación que se hace de este animal con los filósofos y escritores de tendencia cínica, a tenor de lo que comenta Covarrubias al glosar esta última voz:

> El que sigue la secta de los filósofos cínicos; dichos así del nombre griego *kuvikós, cynicus, id est, caninus, mordax, inverecundus, unde cyniqui philosophi dicti sunt, quod canum ritu inverecundi essent et maxime libere in hominum vitas inveherentur qualis fuit Menippus apud Lucianum; haec Lexicon Graecum.* Diógenes fue desta secta. Eran sucios, porque de ninguna cosa se recataban, teniendo por lícito todo lo que era natural y que se podía ejecutar públicamente, como era el proveerse y el ayuntarse con las mujeres y cosas a este tono, ultra de que de todos decían mal, echando sus faltas en la calle. ¡Plega a Dios que no haya agora otros Menipos y Diógenes cínicos!

Y además, me parece que este significado metafórico del término en cuestión viene refrendado por los siguientes versos del poema 639 de Quevedo, con que el escritor madrileño se dirige a un tal Polo, a decir de Astrana Marín Catedrático de la Universidad de Valladolid, porque se ha atrevido a sugerirle que se case:

[21] Entre otras muchas cosas, debo a la filóloga Araceli Godino, antes citada a propósito de las pullas, la invención del sintagma *genitivo de hostilidad* para nombrar estas construcciones, muy frecuentes, por otra parte, en sus bellísimas, si bien libérrimas, traducciones del latín.

Si tú fueras, ¡oh Polo!, buen cristiano,
pensara que el casarme lo hacías
reputándome a mí por luterano,
y que, por castigar blasfemias mías,
querías ponerme tal verdugo al lado,
que atormentase mis caducos días.
Y a casarme, casárame fiado
de que, estándolo tantos tus parientes,
habréis las malas hembras agotado.
Ya te pesa de verte entre mis dientes;
ya te arrepientes del pasado yerro;
ya vuelves contra mí cuernos valientes;
ya, por tanto ladrar me llamas perro;
yo cuelgo, cual alano de tu oreja,
y tú, bramando, erizas frente y cerro.
¡Qué a propósito viene la conseja
que del canino Diógenes famoso
quiero contarte, aunque parezca vieja!
Yendo camino un día, presuroso,
vio una mujer bellísima ahorcada
de las ramas de un álamo pomposo;
y, después que la tuvo bien mirada,
con lengua, como siempre, disoluta,
dijo (digna razón de ser contada):
«Si llevaren de aquesta misma fruta
cuantos árboles hay, más estimadas
fueran sus ramas de la gente astuta.

Bibliografía

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

Arellano, I., «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras. Personajes y temas de Quevedo,* ed. I. Arellano y J. Cannavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 69-75.

Boileau, N., *Arte poética,* ed. A. González, Madrid, Editora Nacional, 1977.

Bouza, F., *Locos, enanos y hombres de placer en la corte de los Austrias,* Madrid, Temas de Hoy, 1991

Caro Baroja, J., *Estío festivo,* Madrid, Taurus, 1984.

Carballo, A. de, *El cisne de Apolo,* ed. A. Porqueras Mayo, Madrid, CSIC, 1958.

Carreira, J. A., «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra,* 1, 2, 1999, pp. 15-143.

Cascales, F., *Tablas poéticas,* ed. B. Brancaforte, Madrid, Espasa Calpe, 1975.

Cascales, F. de, *Cartas filológicas,* ed. J. García Soriano, Madrid, Espasa Calpe, 1940, 3 vols.

Castillo Solórzano, A. de, *Donaires del Parnaso,* Madrid, Diego Flamenco, 1624.

Chevalier, M., *Tipos cómicos y folklore,* Madrid, Edi-6, 1982.

Chevalier, M, «Motejados y personajes. Sátira y novela», en *Rostros y máscaras. Personajes y temas de Quevedo,* ed. I. Arellano y J. Cannavaggio, Pamplona, Eunsa, 1999, pp. 69-75.

Crawford, «Echarse pullas. A popular form of Tenzone, *Romanie Review,* 6, 1915, pp. 150-64.

Godino López, A., «La celebración de la risa, los pliegos de cordel de la colección del CSIC», incluido en *Palabras para el pueblo,* ed. L. Díaz Viana, Madrid, 2001, vol. 2, pp. 71-87.

Góngora y Argote, L., *Antología poética,* ed. J. A. Carreira, Madrid, Castalia Didáctica, 1987.

Joly, M., *La bourle et son interpretation,* Toulousse, Université de Lille III, 1982.

López Gutiérrez, L., «Prácticas de cosecha y vendimia en Tierra de Campos: manadas, lagaradas y púas», *Revista de Folklore,* 223, 1999, pp. 27-30.

López Pinciano, A., *Filosofía antigua poética,* ed. A. Carballo Picazo, Madrid, CSIC, 3 vols.

Orozco, E., *Lope y Góngora frente a frente,* Madrid, Gredos, 1975.

Pineda, P., *Diálogos de agricultura cristiana,* Madrid, Madrid, Rivadeneyra, 1915, BAE, vol. 161.

Polo de Medina, S. J., *Obras completas de Salvador Jacinto Polo de Medina,* ed. Á. Valbuena Part, Murcia, Tip. Sucesores de Nogués, 1948.

Quevedo, F. de, *Poesía varia,* ed. J. O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1988.

Quevedo, F. de, *Poesía original completa,* ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1990.

Quevedo, F. de, *Sueños y discursos,* ed. F. C. R. Maldonado, Madrid, Castalia, 1972.

Rosal, F. del, *Diccionario etimológico: alfabeto primero de origen y etimología de todos los vocablos originales de la lengua castellana,* ed. E. Gómez Aguado, Madrid, CSIC, 1992.

Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (I)

Alfonso Rey
Universidad de Santiago de Compostela

La buena anotación de un texto clásico siempre es fruto de un esfuerzo plural, prolongado en el tiempo, en el que confluyen estudios de diversa naturaleza, cuyos aciertos, tanteos y errores ayudan decisivamente a quienes vienen después. Las obras que hoy consideramos bien anotadas poseen esa solera, centenaria en algunos casos (Garcilaso, Góngora). Aunque ningún escritor español del Siglo de Oro parece ofrecer tantas dificultades como Quevedo, la anotación de sus obras se ha iniciado en una época relativamente tardía. Sus 112 poemas morales —es decir, la musa *Polimnia*— no entran en la categoría de textos bendecidos por una dilatada tradición filológica, pese al inapreciable valor de los comentarios de González de Salas y de algunas investigaciones modernas. En 1992 edité y anoté la poesía moral de Quevedo, y en 1999 publiqué una segunda edición, con una anotación muy modificada. Sus aún no erradicadas limitaciones harán inevitable una tercera salida, que, como la segunda con respecto a la primera, se verá enriquecida por otros estudios y por la perspectiva que otorgan la relectura y el paso del tiempo, tan importantes en la sedimentación de este tipo de saber.

Doy aquí unas primeras notas de las que voy reuniendo, a modo de adiciones y enmiendas, a ese libro de 1999. Por él cito, indicando el número de poema (que es el mismo de *El Parnaso español*) y los versos objeto de nuevo comentario.

1, vv. 5-6 ¿Quién podrá disculpar nuestro deseo
si en el cerco del sol camina a escuras?

A propósito de esa reflexión acerca de los equivocados deseos humanos, es preciso recordar, además de a Juvenal y a Séneca, a

san Pablo, *Romanos,* 8, 26: «Y asimismo, también el Espíritu viene en ayuda de nuestra flaqueza, porque nosotros no sabemos pedir lo que nos conviene».

17, v. 8 de *líquido* y sonoro marinero.

Líquido con el significado de 'aéreo, fluido'.

28, vv. 5-6 Huye *el camino izquierdo,* que florece
con el engaño de tu propria planta.

En el *bivium* de Virgilio el camino derecho lleva a los Campos Elíseos y el izquierdo a las cuevas infernales (*Eneida,* 6, vv. 539-43). Análogamente ocurre con las dos sendas de *Mateo,* 7, 13-14.

36, vv. 1-4 No es falta de poder que yo no pueda
tener al benemérito quejoso,
ni harto de venganza al *invidioso*
que al bien obrar infama la vereda

El tratado de Plutarco *Sobre la envidia y el odio* comienza afirmando que ambas pasiones son la misma cosa. En muchos pasajes de Quevedo, la *envidia* que menciona se parece más al 'deseo de mal' que a la mera 'tristeza del bien ajeno'.

43, v. 5-8 Fallecieron los Curios y los Fabios,
y no pesa una libra, reducido
a cenizas, el *rayo* amanecido
en Macedonia a fulminar agravios.

Además de aludir al rayo soñado por la madre de Alejandro durante su embarazo, Quevedo también tiene en cuenta el conocido sintagma «rayo de la guerra» para aludir a quien sería vengador de agravios a su patria. *Fulmina belli* llama Virgilio a los Escipiones (*Eneida,* 6, v. 842).

51, v. 1 Tuvo enojado el alto *mar de España.*

Aduje textos que equiparan el *mar de España* con el Mediterráneo, pero hay otros que lo identifican con el océano Atlántico. Enrique Moreno (Barcelona, 2001) ha aportado un buen número de ejemplos en favor de ambas posibilidades.

51, vv. 5-8 Con temeroso grito la montaña
hirió; llevóse el día obscuro velo;

mezcló en las venas a la sangre el hielo
erizado temor, que le acompaña.

Ofrezco, tras la pista proporcionada por Enrique Moreno (2001), esta explicación de los dos últimos versos: 'Con temeroso grito el mar [mencionado en el cuarteto anterior] hirió a la montaña. La oscuridad de la tormenta ocultó la luz del día. El temor que acompaña al oscuro velo, temor que eriza el pelo, heló la sangre'.

51, vv. 12-14 Nunca tierra alcanzara. Antes violenta
mi nave errara, pues *el puerto breve*
olvido trujo a tantas oraciones.

Hay que tomar nota de la propuesta de Enrique Moreno, para quien *breve* adjetiva a *olvido,* aunque yo me inclino por otra interpretación: 'puerto poco profundo', sinónimo de seguro. *Puteus brevis* llama Juvenal (3, v. 226) a un pozo sin profundidad.

58, v. 14 Del miedo pende, y la esperanza.

Quevedo recoge dos de las cuatro pasiones del alma apuntadas por los estoicos (amor, odio, esperanza y miedo). Como ya dejé apuntado, la *esperanza* aquí aludida es el error que consiste en depender del arbitrio ajeno.

66, vv. 1-4 «¡Oh, fallezcan los blancos, los postreros
años de Clito! Y ya que, ejercitado,
corvo reluzga el diente del arado,
brote el surco tesoros y dineros».

Además de la muy clara influencia de Persio en todo el cuarteto, en el tercer verso parece haber un recuerdo de Virgilio (*Geórgicas,* 1, vv. 45-46) a propósito del luciente arado: «Es el momento justo, a mi juicio para que el toro empiece a gemir bajo el peso del arado hincado y vuelva a relucir (*splendescere*) la reja gastada por el surco».

68, v. 1 Miré los *muros de la patria* mía

Imperdonablemente dejé sin mención a Raymond Skyrme[1] que recuerda un epigrama de Janus Pannonius dedicado a las ruinas de Roma ('Sea para ti un piadoso trabajo examinar mis ruinas; así puedas ver salvas las murallas de tu patria').

[1] Skyrme, 1982.

Para María José Tobar Quintanar[2] *patria* significa 'casa' en sentido recto y 'cuerpo' en sentido figurado.

77, vv. 9-11 El viento que negaba julio ardiente
a la respiración le dio a *la brasa,*
tal, *que* en diciembre pudo ser valiente.

Al recibir mi libro, me señaló James O. Crosby que el antecedente del verso 11 es «la brasa». El verso debe glosarse: 'tal que el fuego pudo ser valiente en diciembre', haciéndole frente.

En ese mismo poema transcribí así el terceto final:

Brasero es tanta hacienda y tanta casa;
más agua da la vista que la fuente.
Logro será, si escarmentado pasa.

Creo que el último verso quedaría mejor puntuado de otro modo:

Logro será si, escarmentado, pasa.

84, v. 1 Falleció *César,* fortunado y fuerte.

Por *César* debe entenderse 'el césar, el emperador'.

85, v. 5 heridas son *lesión* al desdichado.

Es decir, 'perjuicio'.

92: el soneto «Músico rey y médica armonía», además de claras reminiscencias bíblicas, refleja una tradición cultural de meloterapia y debates musicales, aspecto sobre el cual Arellano ha anunciado un estudio.

97: el soneto que comienza «Injurias dices, avariento, al cielo, / llámasle de metal porque no llueve» está influido, como indicó González de Salas, por los santos Gregorio y Cipriano. Pero tampoco falta un recuerdo clásico, en este caso de Epicteto, que había criticado a quienes sólo veneran a Dios cuando les favorece. Así reza la traducción quevediana del *Manual* de Epicteto: «Por esto el labrador y el usurero / y el ronco y atrevido marinero, / cuando lo que codicia se le niega, / del justo y siempre santo Dios reniega»[3].

101: para la tradición en la que se inscribe el poema «¿Ves esa choza pobre que, en la orilla» debe añadirse el libro II de *De re-*

[2] Tobar Quintanar, 2002.
[3] Capítulo 30, vv. 66-69, así como 73-75

rum natura, tal como señala Carmen Peraita[4], comentando a Hans Blumenberg.

102, vv. 1-4 Cuando esperando está la sepoltura,
por semilla, mi cuerpo fatigado,
doy mi sudor al reluciente arado
y sigo la *robusta* agricultura.

San Pablo valora el cadáver como promesa de gloria: «Pues así en la resurrección de los muertos. Se siembra en corrupción y resucita en incorrupción. Se siembra en vileza y se levanta en gloria. Se siembra en flaqueza y se levanta en poder. Se siembra cuerpo animal y se levanta un cuerpo espiritual»[5]. *Robusta* parece tener el significado de 'fértil'. Se trata de un adjetivo que posee en Quevedo variados matices, unas veces porque explora sus acepciones latinos y otras porque lo emplea metafóricamente. Sin salir de su poesía moral merecen señalarse:

57, v. 6 la juventud robusta, 'juventud saludable'.

74, v. 9 robusto escándalo, 'piedra firme'.

84, v. 10 del mundo la robusta vida, 'la fuerza de la vida'.

112, v. 46 robusta virtud, 'virtud heroica, militar'

111, vv. 17-20 Ni horror, ni religión, ni piedad juntos
defienden de los vivos los difuntos:
a las cenizas y a los huesos llega,
palpando miedos, la avaricia ciega.

Merece señalarse el parecido de estos versos con el final de la *empresa 12* de Saavedra Fajardo, donde éste lamenta la brutalidad de los buscadores de oro.

112, v. 16 Son la verdad y Dios, Dios verdadero.

A las fuentes ya indicadas, conviene añadir *Juan,* 14, 6: «Yo soy el camino, la verdad y la vida».

112, vv. 31-36 Yace aquella virtud desaliñada
que fue, si rica menos, más temida,
en vanidad y en sueño sepultada.
Y aquella libertad esclarecida,
que en donde supo hallar honrada muerte
nunca quiso tener más larga vida.

[4] Peraita, 2000.
[5] 1, *Corintios,* 15, 42-44.

Junto a Horacio, Séneca y Silio Itálico es preciso citar a Salustio quien, en *Punica* 41 y *Yugurta* 10, expuso cómo, después de la guerra con Cartago, la ausencia del *metus hostilis* trajo la codicia y la decadencia de las costumbres. Quevedo hizo otra elocuente defensa de las virtudes morales de la guerra al final del *Discurso de todos los diablos,* en un pasaje que, al igual que esta *Epístola satírica y censoria,* propicia interpretaciones erróneas si se lo aísla de la tradición latina de que parte.

112, v. 105 y honra y provecho andaban en un saco.

Readaptación del refrán «Honra y provecho no caben en un saco».

Bibliografía

Moreno Castillo, E., *Anotaciones a tres sonetos de Quevedo*, Barcelona, 2001.

Peraita Huerta, C., «Observaciones preliminares para anotar el *Epítome a la historia de fray Tomás de Villanueva* de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 251-66.

Skyrme, R., «"Buscas en Roma a Roma": Quevedo, Vitalis and Janus Panonius», *Bibliothèque d'Humanisme et Renaissance*, 44, 1982, pp. 362-67.

Tobar Quintanar, Mª. J., «"Miré los muros de la patria mía" y la reescritura en Quevedo», *La Perinola*, 6, 2002, pp. 239-61.

El léxico científico de Quevedo (II)

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.

Ácueo: «y en una cavidad apartada hacia la frente, sobre los ojos, tenía una balsa de humor ácueo»[1]. No lo recoge Covarrubias. Ver Daza Chacón: «Habéis de advertir también, si de la herida, o puntura se vacía alguno de los humores del ojo, como el ácueo, o el vítreo, o el cristalino que de cualquiera dellos que se vacíe se pierde la vista totalmente»[2]. Ver también Pérez de Herrera: El ojo del animal: «Tiene el ojo, como se ve en la Anatomía, cinco túnicas y tres humores. La primera se llama aduata; la segunda, córnea; la tercera, úvea; la cuarta, aranea; la quinta, reticular. Y los humores: el primero, ácueo o albugíneo; el segundo, cristalino; el tercero, vítreo, con el que se adorna la admirable compostura y hermosura que la naturaleza le dio y se perfecciona el sentido de la vista»[3].

Adelfa: «¿Pues ver las márgenes verbeneando de autores, que parecen propiamente márgenes de laguna, donde se junta la ortiga y el romero y la juncia y la adelfa!»[4]. Covarrubias lo define como «Mata conocida [...] tiene la flor como el rosal y la hoja como el clavel. Es planta muy conocida; nace en las riberas de los ríos y en lugares viciosos y húmedos. Su pasto mata a los perros, asnos, mulos y a otros muchos cuadrúpedes, y les es muy amarga. [...] que a los asnos mata y a los caballos es saludable y buen pasto. Al

[1] Quevedo, *Visita y Anatomía, OC,* p. 1016.
[2] Daza, 1673, p. 205.
[3] Pérez de Herrera, 1618, Enigma 16.
[4] Quevedo, *Perinola, OC,* p. 503.

hombre mordido de serpiente venenosa, cocidas sus rosas en vino, es de gran provecho [...] Plinio, lib. 24, cap. II». Corominas explica "1ª doc.: med. S. XIII. Del hispanoárabe '*dáfla*' (är. *difla*) y éste del griego δάφνη ('laurel')». Ver también Plinio: «Es ponzoña a las bestias, cabras y ovejas, y con todo esto es remedio al hombre contra la ponzoña de las serpientes»[5], completado con el comentario de Francisco Hernández: «Contrario es esto a lo que enseña Galeno en el libro octavo *De las virtudes simples,* donde dice ser la adelfa veneno sólo a los hombres, pero también a muchos de los demás animales». Esto que dice Plinio de la adelfa también lo trae Disocórides y lo comenta Laguna. No hay contradicción alguna con lo que trae Galeno y comenta Hernández. La adelfa, como la digital, es planta muy rica en glucósidos cardiotónicos cuya dosis terapéutica es muy baja y cuya dosis letal también lo es. En un emponzoñado podría ser útil como cardiotónico y si la dosis fuera demasiado elevada —como ocurre cuando algún animal pasta adelfas, y yo lo vi en el caso de una burra— es un tóxico letal[6].

Afistolada: «Hallé la voluntad afistolada y tan roja que parecía haber tenido en ella el capelo»[7]. *Autoridades* define afistolar como «Reducir una llaga a que se haga fístola. Afistolado, -da: El miembro o parte que tiene fístola, o de la llaga que se hace fístola. Fístola: término de cirugía. Llaga angosta, honda y callosa que no se requiere cerrar, y va siempre purgando, la cual suele proceder de contusiones o apostemas». Ver Plinio: «Fístula. Llámanse ansí ciertas llagas de la forma que tienen; suélense hacer de los que llaman senos, añadido el caldo, y éstos del abceso»[8]. *Afistolarse:* «Y si se enfistola, empeora y muere, dice que llegó su hora, y el badajo que se la dio y todo»[9]. Para *Autoridades,* enfistolarse es «llagarse alguna parte del cuerpo y hacerse una fístola». Hoy se dice fístula. «Llaga afistolada» también lo encontramos en *La Lena,* de Alfonso Velázquez de Velasco.

Aforismo: «La medicina que vio morir a los dolientes contra la doctrina de sus pronósticos y aforismos, y que las enfermedades burlaban tercas hasta la muerte las diligencias de los remedios»[10]; «En este solo aforismo está la medicina de todos los gobiernos»[11]; «que la salud del cardenal era ya incurable; que para preservar las

[5] Plinio, *Historia natural,* lib. 16, cap. 20.
[6] Ver Dioscórides, 1555.
[7] Quevedo, *Visita y Anatomía, OC,* p. 1016.
[8] Plinio, lib. XXIII.
[9] Quevedo, *Sueño del infierno, OC,* p. 236.
[10] Quevedo, *Providencia de Dios, OC,* p. 1616.
[11] Quevedo, *Política de Dios, OC,* p. 730.

otras cabezas [...], sólo eran eficaces los aforismos de Estado»[12]; «por los aforismos de Hipócrates y Galeno»[13]; «Aforismo me parece aquella viña [...] y aquel oro de alquimia»[14]; «la enfermedad de Francia estaba descubierta en su origen por los aforismos médicos»[15]; «Luna llena no cabe nada más y es aforismo de Hermes»[16]; «La cura (dice el aforismo) que se hace con espacio de tiempo»[17]; «Aforismo es que las enfermedades grandes o acaban presto o se acaban. En Séneca se lee, y en todos se experimenta»[18]; Para Covarrubias «es nombre griego, pero usado en nuestra lengua castellana de los médicos. Galeno dice ser un cierto género de doctrina y método que, con breves y sucintas palabras, circunscribe y ciñe todas las propiedades de la cosa [...]: los aforismos de Ptolomeo [...]; los aforismos de Hipócrates»; *Autoridades* da como ejemplo un texto del propio Quevedo[19]: «Uno de los primeros aforismos de la medicina espiritual es la voluntad propia, prevenida de gracia». Corominas «1ª doc. 1590. [...] como título de la obra de Hipócrates en el P. Ángeles. Lope en su comedia *El amor enamorado,* h. 1630, con referencia a la medicina moderna». La utilización que señala Corominas de *Aforismo* en Lope como referente a la medicina moderna es muy importante. Ver también el reflejo de la polémica hipocráticos-modernos, neotéricos, contra antiguos en Espinel.

Agalla: «Y aunque no sea sino por morirse uno dejando de la agalla a la botica y al médico, no le está mal la enfermedad de esparto»[20]. Covarrubias explica que es: «El abertura que el pez tiene en el remate de la cabeza que junta con el cuerpo. [...] "Quedose de la agalla", cuando uno queda asido o preso, o frustrado de su pretensión»; en Corominas: «Amígdala 1495, branquia de pez h. 1400. Galillo: 1495 (gaznate)». Aquí parece que *dejar de la agalla* tiene el sentido de dejar al médico y boticario sin cobrar, o sin tener arte ni parte en su muerte.

Agonía: «No fue en agonía por no morir, que no podía rehusarlo quien encarnó para no morir»[21]. Covarrubias define como: «un temor, una congoja y solicitud que aflige al hombre [...] se llamó agonía no solo a ella pero a cualquiera otra que tuviese el hombre

[12] Quevedo, *Visita y Anatomía, OC,* p. 1016.
[13] Quevedo, *Visita y Anatomía, OC,* p. 1013.
[14] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1178.
[15] Quevedo, *Visita y Anatomía, OC,* p. 1014.
[16] Quevedo, *Libro de todas las cosas, OC,* p. 124.
[17] Quevedo, *Introducción a la vida devota, OC,* 1755.
[18] Quevedo, *Job, OC,* p. 1533.
[19] Quevedo, *Política de Dios,* I, cap. 18.
[20] Quevedo, *La hora de todos, OC,* p. 273.
[21] Quevedo, *Virtud militante, OC,* p. 1424.

en último trance, cual es el de la muerte en común; y así decimos estar uno agonizando cuando está ya levantando el pecho y apunto de expirar»; *Autoridades* da dos acepciones: «La congoja, ansia y pena que padece la persona que está moribunda. Por ampliación se llama excesiva pena o congoja que se padece, o causa algún grave pesar o contratiempo». Dubler cita a Pineda: «Agonía, dicen los naturales sobre los problemas de Aristóteles, que es un desconcertado movimiento del calor natural desde el centro del cuerpo a la circunferencia y de la circunferencia al centro, porque es un terrible y trabajoso ejercicio de la naturaleza por el temor de la muerte cercana»[22]. Corominas explica que: «1ª doc.: s. XV. Gómez Manrique. Agonizar, 1588, Agónico, 1900».

Agua: «Agua y pan desea la naturaleza (Séneca)»[23]; «Dije mineros porque me cuadra la comparación del autor, de los reyes a los elementos; y como el agua y el aire toman del lugar por donde pasan lo bueno o lo malo que hallan, que ningún aire dejó de ser fresco y suave, y como los mineros hicieran a unas aguas calientes, a otras agrias, a otras hediondas, y de otras calidades cuales se hallan muchas»[24]; «pero sí diré a cualquier riesgo que el agua de Tajo y la de Ebro son las más estimadas de toda España para la salud y para criar hermosos los pellejos porque pasa por mineros de oro, y que así los elementos de quien trato»[25]; «La causa de un afligido se descubre, porque de momento en momento pide jarros de agua, es porque el espíritu ha menester todo el aire para refrescarse; y el cuerpo, abrasado de la congoja de su espíritu, agua y más agua; que por respiración la busca, como elemento más material para más material sujeto»[26]; «de los reyes a los elementos; y como el agua y el aire toman del lugar por donde pasan lo bueno o malo que hallan»[27]; «Como el concierto de los elementos naturales [...] el agua, la piedad que templa el juego»[28]; «*Jerem. Effunde sicut aquam cor tuum.* ¿Por qué no como bálsamo? Yo leo, porque estos licores dejan algo en el vaso, o el color o el olor, o parte pegado al vaso. La agua no. Así, toda se difunde y se da, sin reservar nada para el vaso. *Effunde sicut aquam;* tus afectos, del vaso del corazón»[29]. Para Covarrubias, el agua es: «elemento principal entre los cuatro [...] Proverbio: "El enfermo que es de vida, el agua le es medicina"»; Pérez Herrera: «Para ser agua perfecta y buena,

[22] Dubler, 1953-1959.
[23] Quevedo, *Defensa de Epicuro, OC,* p. 1097.
[24] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1221.
[25] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1221-22.
[26] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1207.
[27] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1221.
[28] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1193.
[29] Quevedo, *Consideraciones sobre el Testamento Nuevo, OC,* p. 1308.

dicen los médicos y filósofos, ha de ser sin color, sabor ni olor; no sirve en nuestro cuerpo para mantenerle, sino de guiar el alimento y la masa sanguinaria por las venas a mantener las partes»[30]. *Beber agua:* «causará enfermedades, si hay melones y pepinos y se bebe agua; y morirán los que enfermaren si los curan los médicos»[31]. Es obvio porque al beber después de comer melones o pepinos se tiene diarrea (recuérdese el refrán: «después de brevas, agua no bebas»); pero hay más: estos alimentos se consideraban muy fríos y es lógico que se desaconsejase su mezcla con el agua.

Aire: «me amarga el aire que respiro»[32]; «la salud del cielo de España es igual en todas sus partes, porque el espíritu del aire no es ofendido con ningún aliento ni niebla de lagunas»[33]; «Como el concierto de los elementos naturales [...] El aire, los cargos; las mercedes, los favores bien distribuidos, que refrescan y sustentan»[34]; «Hay cuatro estados en una República, aunque no se nombren comúnmente sino tres, como cuatro elementos. [...] El aire esos tribunales y oficios públicos que purgan los humores malos, para conservación de la salud política»[35]; «La causa de un afligido se descubre porque de momento en momento pide jarros de agua, es porque el espíritu ha menester todo el aire para refrescarse»[36]; «Si vuelan las aves por los campos vacíos del aire»[37] Covarrubias lo define como «uno de los cuatro elementos [...]. Dícese principalmente aire aquel espacio que hay entre el elemento del fuego y el de la tierra aunque en nuestra lengua significa también el viento [...] los físicos le dividen en tres regiones: suprema, media y ínfima. Las impresiones que en este elemento se hacen, yo las remito a los que tratan la materia de meteoros». Ver también Dubler: «Uno de los cuatro elementos de que estaba formado el cuerpo humano según antigua opinión. Del aire tomaba el cuerpo el aliento, cuya desaparición es prueba indudable de muerte. De ahí que se le haya identificado con el alma y se le haya llamado cosa divina. Pero no solo predomina en lo viviente, sino que causa todas las enfermedades»[38]. Pérez de Herrera explica: «tan grande es el aire como el mundo, pues como afirma Aristóteles, *nihil vacuum in Natura.* [...] Cerca al hombre todo, que llamamos el aire ambiente, y no se puede vivir sin él, porque [...] "que queramos o no queramos, hemos de atraer aire"; y éste no se entiende que es el viento, por-

[30] Pérez Herrera, 1618, enigma 31.
[31] Quevedo, *Libro de todas las cosas, OC,* p. 124.
[32] Quevedo, *La hora de todos, OC,* p. 296.
[33] Quevedo, *España defendida, OC,* p. 552.
[34] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1193.
[35] Quevedo, *Sentencias, OC,* pp. 1201-02.
[36] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1207.
[37] Quevedo, *Proverbios de Dios, OC,* p. 1549.
[38] Dubler, 1953-1959.

que ese adultérase conforme a los lugares por donde pasa»[39]. *Aire ambiente:* «Tener los reyes cuidado de lo de afuera, parte de la salud pública, como el aire ambiente de la corporal»[40]; en Covarrubias no aparece la expresión. Ver Daza Chacón: «porque en fin el ambiente del aire obra en las heridas, como obra cualquier medicamento que le aplican y así uno de los remedios más importantes es el ambiente cuando se contraría a la enfermedad»[41]; «dice Hipócrates, que la temperie del aire es una de las cosas que más pueden aprovechar o dañar en las enfermedades; y no sólo al cuerpo aprovecha, pero al alma, como dijo Aristóteles»[42]. Véase la diferencia que establece Pérez de Herrera en su enigma 272, entre «aire ambiente» y «viento». *Aire corrupto:* «y envolví la capa a la pierna de presto, y empecé a decir con la pierna en la mano: "¡Ay! Dios se lo perdone, que me ha pisado". Oyéronme esto, y en llegando empecé a decir: "Por tan alta Señora", y lo ordinario de la "hora menguada" y "aire corrupto"»[43]; «y luego paraba un poco, que es de grande importancia, y luego añadía: "un aire corruto, en hora menguada, trabajando en una viña, me trabó mis miembros"»[44]; Covarrubias explica que peste es: «enfermedad contagiosa que comúnmente se engendra del aire corrompido» y *Autoridades:* «Aire corruto. Es lo mismo que corrompido por algún accidente que le destemple. Laguna, Dioscórides». Para Dubler: «el agente de la enfermedad no es el aire puro, sino el corrompido. Ahora bien, el aire simple, elemental no puede corromperse por ser simple; el que se corrompe es el circundante, compuesto de vapores húmedos y terrestres (J. de Aviñón, 315, 317-18), y, una vez corrompido, engendra la peste (Cov. 867 y L. Merc. 161). Tal corrupción, engendradora de peste, puede ser debida también a la influencia de los astros que alteran el aire en su substancia y en sus cualidades (L. Merc., 180). Para combatir el aire pestífero se recomienda el ámbar (D. L., 20, c) y se aconseja mantener abiertas las ventanas de la habitación del enfermo. [...] Aunque el aire puede producir diarrea, impedir la generación y determinar la aparición del carbunco por carencia de humedad, sin embargo cuando está templado influye favorablemente en las heridas, es además adecuado para realizar las sangrías y bueno para la vida. Por eso el aire debe templarse y purificarse por todos los medios posibles. Se creía que el aire daba a las grasas su color blanco, opinión que Valverde considera ridícula»[45]. Ver también en Cova-

[39] Pérez de Herrera, 1618, enigma 272.
[40] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1171.
[41] Daza Chacón, 1673, II, cap. V, p. 9.
[42] Daza Chacón, 1673, II, cap. XVIII, p. 40.
[43] Quevedo, *Buscón,* ed. Arellano, pp. 103-104.
[44] Quevedo, *Buscón,* ed. Arellano, p. 216.
[45] Dubler, 1953-1959.

rrubias el término «Hora menguada». *Peste del aire corrupto:* «Los afectos y pasiones humanas son como la peste del aire corrupto, que tocan y ceban en los príncipes como en los pastores»[46]. El origen de la palabra malaria es el *mal aria* veneciano, que equivale al «aire corrupto». No queda claro en esta cita de Quevedo si se refiere a la peste en sí; podría referirse a la malaria, que era endémica en muchas partes de España. La malaria también era llamada paludismo, mal de los pantanos, fiebre intermitente, fiebre pestífera.

Ajigotar: «Luego se seguían los cirujanos cargados de pinzas, tientas y cauterios, tijeras, navajas, sierras, limas, tenazas y lancetones; entre ellos se oía una voz muy dolorosa a mis oídos que decía: Corta, arranca, abre, asierra, despedaza, pica, punza, ajigota, rebana, descarna y abrasa»[47]. Ajigotar es hacer pedazos, hacer jigote del enfermo. Jigote, guiso con carne picada.

Alacrán: «Los alacranes son médicos de sí mismos; así los escorpiones»[48]; «expulgando las hazas y prados de escuerzos, culebras, alacranes y lagartijas»[49]; «estos tales boticarios [...] oro hacen de las arañas, de los alacranes y sapos»[50]; Covarrubias define: «Animalejo ponzoñoso cuya picadura causa gran dolor y desasosiego; y así decimos comúnmente al que anda muy inquieto, que está picado del alacrán [...]. El aceite en que se ahogan los alacranes es en medicina para muchos remedios». En el *Suplemento al Tesoro* de Covarrubias: «De los remedios contra el alacrán terrestre escribe Dioscórides libro segundo, cap. 11 et libro 6, cap. 41. Hay un pescado dicho alacrán»[51]. En *La Lena,* leemos: «como el alacrán, que hiere y con su aceite sana»[52].

Alcohol: «ni la ceja con el cohol»[53]. En *Autoridades:* «Cohol. Tintura hecha de la piedra mineral dicha alcohol, que tira a negro azulado, con que las mujeres suelen teñirse las cejas»; en Corominas: «Cohol, Alcohol. Ant. 'Antimonio', 1278; 'polvo finísimo de antimonio empleado por las mujeres para ennegrecerse los ojos', h. 1490; 'cualquier esencia obtenida por trituración, sublimación o destilación', 1726 [...] Del árabe *kohól* (clásico *kuhl*) 'antimonio o galena empleados de este modo por las mujeres orientales', de la

[46] Quevedo, *Sentencias,* en *OC,* p. 1166.
[47] Quevedo, *Sueño de la muerte,* ed. Arellano, p. 321.
[48] Quevedo, *Providencia de Dios, OC,* p. 1592.
[49] Quevedo, *Providencia de Dios, OC,* p. 1580.
[50] Quevedo, *Sueño del infierno,* ed. Arellano, p. 210.
[51] Covarrubias, *Suplemento.*
[52] Velázquez de Velasco, *La Lena.*
[53] Quevedo, *Sueño del infierno,* p. 220.

misma raíz que *ákhal* 'negro'. Deriv. *Alcoholar*, 1278». En *Celestina*, «puta vieja alcoholada», por teñida con cohol; y «putas viejas alcoholadas», en *La Lozana.*

Alferecía: «bamboleándose con alferecía solícita»[54]; en Covarrubias es: «Enfermedad peligrosa que suele dar a los niños. [...] es enfermedad de temblores». *Autoridades* define como: «La primera especie de enfermedades convulsivas, que consiste en una lesión y perturbación de las acciones animales en todo el cuerpo, o en alguna de sus partes, con varios accidentes: como son el apretar y rechinar los dientes, echar espumarajos por la boca, y ordinariamente con contracción del dedo pulgar. *Lat. epilepticus morbus.* Epilepsia». Para Dubler: «Significado corriente. "Enfermedad de la infancia caracterizada por convulsiones y pérdida del conocimiento" según definición del Diccionario de la Lengua»[55]; Ver Pérez de Herrera: «La niñez: [...] Causa grandes alegrías un niño a sus padres, porque las niñeces son muy agradables; también descontentos, que no le hay mayor que oír llorar a los niños, y muchos de ellos suelen morir de alferecía, enfermedad propia de esta edad»[56].

Alferecía: «que no gastéis pastillas de boca, alcorzas ni algalias, para sahumar vuestro aliento»[57]. Covarrubias define como: «Cierto licor que el gato índico cría en unas bolsillas, que curado es de suavísimo olor y por esto muy apreciado. Gato de algalia. Cría el algalia en unas bolsillas dentro de su natura o del sieso». Corominas: «'Sustancia de olor fuerte', h. 1330. Del árabe *gâliya* 'almizcle'» Francisco Hernández explica: «almizcle, que no es otra cosa sino podre de ciertas partes secas que se crían en los ombligos de ciertos animales silvestres deste mismo nombre; es olor de que muy pocos griegos hablaron menos que el de la algalia, la cual es una superfluidad o sudor que segregan ciertas bolsillas que están entre el lomo y testículos del gato que de otro olor tomó el nombre según que en el libro de los cuadrúpedos índicos que en lo que la Nueva España escribimos lo tenemos referido»[58]. *Gato de algalia:* «Sudar como gato de Algalia»[59]; «excrementos o mierda [...] son de provecho, pues según defienden los doctores galenistas y boticarios droguistas, son buenos para desligar [...] los del lagarto para los ojos; los de bestias, que llaman estiércol, es con lo que se fertilizan los campos, y a quien debemos los frutos; la del

[54] Quevedo, *La hora de todos, OC,* p. 270.
[55] Dubler, 1953-1959.
[56] Pérez de Herrera, 1618, enigma 258.
[57] Quevedo, *Pragmática que han de guardar las hermanas comunes, OC,* p. 95
[58] Plinio, *Historia natural,* lib. 12, cap. 28.
[59] Quevedo, *Premática que en este año de 1600, OC,* p. 67.

gato de algalia, no hay que probar ni examinar cuánto es su valor y estimación; la mierda del buey o boñiga, para inmensos remedios es provechosa»[60]. Covarrubias se refiere al azmilcle. Quevedo habla de excremento y parece que de mierda, pues es posible, dada la naturaleza del lugar donde se encuentran las bolsas perianales que contienen el azmilcle, que no diferenciara una cosa de la otra, ya que excremento también significa superfluidad, exudación, etc. *Autoridades* refiere un ungüento que se obtiene del sudor del gato de Algalia. En *La Lozana andaluza,* leemos en el Mamotreto XLII: «Si está en casa la Lozana, quiero vella y demandalle un poco de algalia para mi huéspeda qu'está sorda». En Lope, *Dorotea,* acto 3, esc. 5, la algalia se saca del gato. El *Dioscórides* de Laguna trae sobre esto y también lo encontramos en el *Tesoro de diversa lección,* de Ambrosio de Salazar: «el gato de algalia tiene una bolsa entre los dos lugares por donde vacía el vientre, repartida en dos senos, y en ellos descarga poco a poco la masa tan estimada como es el algalia y cada cuatro días es menester descargar esta bolsa con una cucharita de marfil [...] sirve para la composición de todos los ungüentos olorosos». En *La pícara Justina:* «sudando más que gato de Algalia».

Alma: «Has de saber que los hebreos llamaron *Nephes* a el alma, que en el cuerpo es ministra de la vida mortal; y *RUAHH* a el alma y espíritu inmortal; y por esto no dice en el lugar referido el texto *RUAHH,* sino *Nephes.* Los latinos imitaron este cuidado, que al espíritu inmortal del hombre llamaron *Animus;* ánimo; y a los de las demás criaturas *Animas.* Juvenal, sat. XV»[61]; «Luego que los días disponen este aparato con órganos capaces del alma, Dios se la infunde y empieza a vivir y proporcionarse y ennoblecerse con la asistencia del alma. [...] No usa de la razón; no porque aún no tiene alma racional, sino porque aún no tiene órganos capaces de su uso»[62]; «Los dolores grandes, veneno de la vida; triaca y bezoar del alma tomados con paciencia»[63]; «porque el elixir que era el alma vivificante del oro»[64]; «Tiene el alma sus instrumentos a manera de sentidos eficaces más que los corporales. (el entendimiento, la fe, la consideración, la memoria, la caridad)»[65]; «Sé que estás versado en todos los libros de generación, alma y cielo y meteoros»[66]; «Los afectos exteriores naturales son las manos; el norte y el aviso de la interior, son instrumentos que ejecutan la condición

[60] Quevedo, *Gracias y desgracias del ojo del culo, OC,* p. 107.
[61] Quevedo, *Providencia de Dios, OC,* p. 1558.
[62] Quevedo, *Providencia de Dios, OC,* p. 1549.
[63] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1207.
[64] Quevedo, *La hora de todos, OC,* p. 280.
[65] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1178.
[66] Quevedo, *La cuna y la sepultura, OC,* p. 1345.

de quien los mueve, que es el alma. Impedida una intención, sale al rostro y a la voz»[67]. En Covarrubias: «Del nombre latino *anima* [...]. Las cosas que tienen alma viven por ella, como la planta la que tiene vegetativa, el bruto sensitiva, el hombre que tiene alma racional». Dubler explica que: «Coincidiendo con la mentalidad médica posterior, Heráclito dice del alma sabia que es seca y que procede del fuego divino. Esta coincidencia puede explicarse por el influjo de este filósofo en la obra "De la dieta" atribuida a Hipócrates. [...] A pesar de su inmaterialidad algunos filósofos quisieron asignarle un lugar en el cuerpo. Descartes la colocó en la glándula pineal, Daza la establece en la sangre [...]. Los escolásticos creían que Dios creaba o infundía el alma intelectiva hacia los cuarenta días del desarrollo del feto, cuando este había ya adquirido la organización adecuada al cuerpo humano»[68]. Siguiendo a Galeno, Daza Chacón[69], clasifica los accidentes del alma en: ira, odio, gozo, jactancia, discordia, pavor demasiado, invidia, desesperación, vigor del ánimo, lloro, temor, espanto, esperanza, vergüenza, agonía, pensamientos, solicitudines, furores, clamores; todos se causan por gran aumento del tamaño del corazón que produce gran efusión e sangre y espíritus; o por gran compresión del corazón, que produce gran opresión y circulación de sangre y espíritus. La efusión provoca exaltación de espíritus, desmayo y muerte. La opresión provoca henchirse tanto el corazón de espíritus que viene uno a ahogarse. Añade Daza: «Todos pueden matar súbitamente, si no es la ira por ser compuesta de movimientos contrarios». Los textos que sirven de fuente a Quevedo sobre el alma en *Providencia de Dios* son: Aristóteles, *De anima;* Tertuliano, *De anima;* Avicena, *Compedio de anima;* Francisco Suárez, *De anima. Alma en el corazón:* «porque como el alma, estando extendida por todo el cuerpo, se halla presente en todas sus partes, y reside, no obstante esto, en el corazón con una especial residencia»[70]. *Alma racional:* «Luego que los días disponen este aparato con órganos capaces del alma, Dios se la infunde y empieza a vivir y proporcionarse y ennoblecerse con la asistencia del alma, que extendiéndose por aquel envoltorio de humores corporales rebujados, la va fabricando persona con todas sus dimensiones, hasta que con moverse y sentir se conoce la mejora que adquiere con la compañía del espíritu. Hasta ahora ni en el parto está diferente de los otros animales vegetativos y sensitivos en las operaciones. No usa de la razón; no porque aún no tiene alma racional, sino porque aún no tiene órganos capaces de su uso». *Alma racional inmortal:*

[67] Quevedo, *Sentencias, OC,* p. 1140.
[68] Dubler, 1953-1959.
[69] Daza Chacón, 1673, cap. 23.
[70] Quevedo, *Introducción a la vida devota, OC,* p. 1776.

«un hombre, que sólo en el alma racional inmortal se diferencia de los animales»[71].

Betún de san Pablo: «Dicen que los que han tomado el preservativo que comúnmente llaman el *betún de San Pablo,* no se hinchan estando mordidos y picados de la víbora, con tal de que el betún sea del fino»[72]. *Betún:* en Covarrubias «un cierto género de barro fluido de su naturaleza tenaz, que mana de un lago de Judea dicho *Asphaltite.* [...] De que el betún arda Plinio lo atribuye a la naphta. [...] Embetunar los navíos es calafatearlos con betún. Este ordinariamente es compuesto de pez, sebo y otras cosas tenaces y que resisten al agua embetunando y breando con el betún». Es interesante el comentario de Francisco Hernández a Plinio: «Llamose ansi este lago de *aspaltum* que es betún, por constar de bituminosas aguas desde que se hundieron las ciudades de Sodoma y Gomorra»[73].

Apéndice

Otros términos de «El léxico científico de Quevedo» publicados en *La Perinola:*

Tato Puigcerver, J. J., «Más sobre médicos», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 323-27:

Aceite de matiolo.
Celidonia.
Charquías.
Demonio meridiano.

Tato Puigcerver, J. J., «El léxico científico de Quevedo (I)», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 371-83.

Abada.
Abeja, rey de las abejas.
Ablandar el pecho.
Absceso.
Acabar (con el significado de 'matar' o 'morir').
Accidente.
Acero.
Aciago.
Acíbar.
Acomodar [un cadáver] *en pasteles.*
Acónito.
Achaque, achaquero.
Ánimo.
Catarro, estar acatarrado.
Excremento de lagarto.
Fijar el mercurio al martillo.
Gordo, hombre gordo y flemón.
Humor.
Natural.
Scilla.

[71] Quevedo, *Providencia de Dios, OC,* p. 1543.
[72] Quevedo, *Introducción a la vida devota, OC,* p. 1814.
[73] Plinio, *Historia natural,* lib. 2, cap. 106.

Bibliografía

Corominas, J., *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana,* Madrid, Gredos, 1973.

Corominas, J. y J. A. Pascual, *Diccionario crítico etimológico castellano e hispánico,* Madrid, Gredos, 1991, 6 vols.

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

Covarrubias, S. de, *Suplemento al tesoro de la lengua española,* ed. G. Dopico y J. Lezra, Madrid, Ediciones Polifemo, 2001.

Daza Chacón, D., *Práctica y teórica de cirugía: en romance y en latín,* Valencia, Francisco Ciprés, 1673.

Dioscórides Anarbaceo, P., *Acerca de la materia medicinal y de los venenos mortíferos,* tr. A. de Laguna, Amberes, 1555.

Dubler, C., *La materia médica de Dioscórides: transmisión medieval y renacentista,* Barcelona, s. i., 1953-1959, 6 vols.

OC, Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.

Pérez de Herrera, C., *Proverbios morales, y consejos christianos… y enigmas filosóficas…: dividido en dos libros,* Madrid, Luis Sánchez, 1618.

Plinio, C., *Historia natural. Trasladada y anotada por Francisco Hernández, médido de S. M. Felipe II,* Madrid, Visor, 1998.

Quevedo, F. de, *Obras completas. Obras en prosa,* ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1974.

Quevedo, F. de, *Historia de la vida del Buscón,* ed. I. Arellano, Madrid, Espasa Calpe, 1997.

Quevedo, F. de, *Los sueños,* ed. I. Arellano, Madrid, Cátedra, 1999.

Salazar, A. de, *Tesoro de diversa lección… en el cual hay XXII historias muy verdaderas y otras cosas tocantes a la salud del cuerpo humano,* París, Louys Boullanger, 1637.

Velázquez de Velasco, D. A., *La Lena,* Valencia, Prometeo, s. a.

Reseñas

Quevedo y Villegas, F. de, *Antología poética*, ed. P. Jauralde Pou, apéndice de P. Jauralde García, Madrid, Espasa Calpe (colección Austral núm. 186), 2002, 436 pp.

Se publica en Austral una nueva antología poética de Quevedo a cargo de un gran especialista en la obra del autor: Pablo Jauralde Pou. Esta edición viene a sustituir a otra existente en la misma colección y preparada por el mismo editor, pero no se trata de una puesta al día sino de un libro completamente nuevo, pues nuevos son tanto el prólogo como la selección, ordenación y anotación de los poemas. Se incluye además, en la línea de otras recientes ediciones de la colección Austral, un apéndice con documentación complementaria y un taller de lectura a cargo de Pablo Jauralde García, de lo que puede intuirse que los destinatarios principales del volumen son los estudiantes de enseñanzas medias e incluso de los primeros niveles universitarios.

En la introducción se centra Jauralde desde un principio en la poesía de Quevedo. Comienza con unas pocas páginas introductorias (13-17) en las que, por un lado, repasa con brevedad la fortuna de la obra poética del autor y sus problemas editoriales, y, por otro, expone los rasgos principales de la poesía de la época, en los que enmarca a Quevedo.

El resto del prólogo se dedica al estudio concreto de la obra poética quevediana. En los tres primeros apartados (*Poesía moral, Poesía amorosa, Poesía festiva*) se trata la poesía recogida en *El Parnaso español* de 1648, aunque se limita el estudio a las musas Polimnia, Erato, Terpsíchore y Thalía, de tal manera que el editor no dedica ni una sola línea en la introducción a los poemas de la musa I, Clío, ni a los de la III, Melpómene, frente a lo que sí hacía en su anterior edición y pese a haber antologado seis poemas de la musa I y otros dos de la III.

En los tres apartados mencionados sigue siempre Jauralde, en líneas generales, un mismo esquema. Comienza apuntando el lugar que el tipo de poesía en cuestión ocupa en la obra poética quevediana, menciona a continuación los rasgos más destacados de esa poesía en el momento de escribir Quevedo y aplica por último tales rasgos a la obra del autor, desglosando con detenimiento los principales elementos, temas y motivos que se encuentran en sus poemas, a partir siempre de numerosos ejemplos.

En las páginas 37-39 trata Jauralde con brevedad el resto de poemas recogidos en su antología: los publicados en *Las tres musas últimas castellanas* (a los que concede mayor relevancia), los de procedencia manuscrita y los tomados de la comedia *Cómo ha de ser el privado*. Menciona tanto los problemas ecdóticos de este grupo de poemas como la importancia desigual que tienen, y estudia

con algo más detalle los religiosos de la musa Urania, a los que se dedica epígrafe aparte.

Las dos últimas páginas de la introducción (39-40) insisten en la riqueza de la poesía de Quevedo, en los problemas de autoría por la atribución indiscriminada y en la huella larga y desigual, ahora acrecentada, que dejó en nuestra historia literaria. Se invita, por último, a una lectura de Quevedo que tenga en cuenta el contexto histórico en que vivió, a lo que intentará ayudar el editor con su prólogo y notas.

Como se dijo arriba, esta antología parecía desde su presentación tener como destinatarios a estudiantes aún no avezados, y la introducción lo confirma: carece por completo de notas y no se remite a ningún otro trabajo ni se entra en demasiados problemas críticos, pues de lo que se trata es de ofrecer una introducción útil y clara para una mejor comprensión de la poesía recogida en el volumen.

En esta línea de no abrumar al lector con referencias eruditas se incluye tras la introducción una bibliografía selecta por orden cronológico con once obras básicas sobre la poesía de Quevedo, en la que, aun cuando cada lector mínimamente especializado crea que debería haber sido incluido tal o cual volumen según sus preferencias, quizá se eche de menos por su gran trascendencia algún libro sí incluido por Jauralde en la bibliografía aún más selecta de su anterior edición en Austral.

Se exponen por último los criterios de edición (pp. 43-45). Jauralde apunta que no se trata de una edición crítica, aunque se complace de haber cuidado el texto sobremanera, e insiste en la voluntad de no abrumar al lector con notas eruditas. Moderniza el texto siempre que no afecte a la fonética de la época, aunque se le escapan *imbierno* (p. 94, v. 7), *pexe* (p. 260, v. 4) y *relox* (p. 260, v. 5, y p. 334, v. 1 y título), formas quizá mantenidas conscientemente por el autor, en cuyo caso debería haber incluido una nota justificando la conservación de las grafías antiguas. Advierte, por último, que en las notas no sólo aclarará pasajes oscuros, sino que insistirá en la lectura técnica (a partir de criterios métricos y melódicos) e histórica de los poemas.

Se llega así al grueso del volumen, la antología propiamente dicha. Hay que destacar que se trata de la primera antología (al menos entre las recientes a las que he tenido acceso) que ordena la poesía de Quevedo de manera rigurosa siguiendo el orden de las musas, rompiendo, pues, la tendencia a agrupar los poemas de acuerdo con su tema, a partir, en general, de las pautas de Blecua. Sólo en la antología de Crosby en Cátedra había atisbos de esta ordenación, rota por haber desgajado el editor varios poemas que aparecieron en otros lugares además de en las musas. Jauralde, por contra, no se desvía de esta ordenación ni una vez, y deja para el

final los poemas que sólo se conservan de manera manuscrita, sea cual sea su asunto.

Se trata, por otra parte, de una antología bastante reducida, pues sólo incluye, sin contar el apéndice, 101 poemas (si mis cálculos no fallan, pues la antología no cuenta con numeración propia), muy lejos de los 290 de Arellano y Schwartz en Crítica, de los 185 de Blecua en Castalia, de los 161 de Crosby en Cátedra y de los 135 de Pozuelo en Biblioteca Nueva. Puede observarse que las ediciones de Pozuelo y Jauralde, las más recientes, son también las que menos poemas incluyen, a pesar de contar ambas con más páginas que la antología de Blecua, que recoge, por contra, bastantes más poemas, de lo que parece deducirse que se prefiere sacrificar un mayor volumen de textos en beneficio de la mejor comprensión de los que se antologuen, a través de anotaciones y comentarios más abundantes y minuciosos.

Si, además, dividimos *grosso modo* los poemas en tres grupos, veremos que de los 101 poemas 40 son graves, 33 festivos y 28 amorosos; es decir, está bastante repartida la atención (en número de páginas predomina la poesía festiva, que cuenta, por lo general, con poemas más largos). Una tendencia muy similar la encontramos en Pozuelo, que incluye 50 poemas graves, 45 festivos y 40 amorosos, muy lejos de las ediciones de Blecua, Crosby y Arellano-Schwartz, en las que predominaban con mucho los poemas satíricos, sobre todo en número de páginas. Vemos, pues, que las ediciones más recientes de Pozuelo y Jauralde, dirigidas a un público amplio, tienden a acentuar la importancia de la poesía grave y amorosa sobre la festiva, a pesar de que en la poesía completa de Quevedo es ésta mucho más numerosa que la grave y amorosa juntas. Queda patente, pues, por dónde va el gusto actual en torno a la poesía quevediana: no se quiere abrumar al lector con poemas festivos que suelen necesitar muchas más notas y de más difícil comprensión para un lector medio actual, y se prefieren los poemas de corte moral, existencial y amoroso, más próximos a los gustos de nuestros días (en el caso de Jauralde quizá haya influido también el haber seguido de manera fundamental las musas en su antología, dejando en un segundo plano la obra manuscrita).

A pesar de lo reducido de la antología, no hay ausencias clamorosas, aunque por supuesto cada cual siempre tenga su propia opinión sobre qué poemas deben o no editarse. Dentro de la poesía moral puede alabarse la inclusión del «Sermón estoico de censura moral», tan representativo del pensamiento de Quevedo y que sólo Blecua había incluido en su antología, aunque quizá la más original sea la selección dentro de la poesía festiva, pues, al margen de los poemas inevitables, excluye algunos bastante habituales en las antologías (como, por ejemplo, «Pariome adrede mi madre» o «Manzanares, Manzanares») e incluye otros muy poco frecuen-

tes, pero de indudable interés, como la letrilla «Oyente, si tú me ayudas» (por sus referencias de actualidad a los asientos con judíos y genoveses), la sórdida escena narrada en el romance «Deletreaba una niña» y los muy atrevidos poemas «Este cíclope, no siciliïano», «La voz del ojo, que llamamos pedo» y, sobre todo, la jacarandina «Estábase el padre Ezquerra». Por contra, cabe lamentar la no inclusión de poemas en que se parodie algún mito.

Otra importante novedad la encontramos en el texto del soneto «Cerrar podrá mis ojos la postrera» (pp. 193-95), pues Jauralde se aparta en dos casos de las lecturas que venían siendo habituales en los últimos años. Así, en el verso 11 edita *médulas* frente al habitual *medulas,* lectura que justifica por razones de ritmo, aun reconociendo que en otros poemas Quevedo había acentuado *medulas;* y en el verso 12 edita *dejarán,* de acuerdo con el texto del *Parnaso,* y rechaza la enmienda de Blecua *dejará,* que ya parecía consagrada, por la fiabilidad general que atribuye al *Parnaso* y por creer que el sujeto lo puede constituir «toda la cadena de anáforas anteriores» (n. 83).

Como anunciaba el editor, los poemas están acompañados de numerosas notas, no sólo aclaratorias, sino que incluyen también comentarios métricos, estilísticos, interpretativos e incluso ideológicos. Cada poema va, además, precedido de un breve prólogo en el que se ofrece, a veces, bibliografía específica sobre el poema y en el que se desgranan algunas de sus claves que, por supuesto, varían según el tipo de poesía. Lo atinado de la mayor parte de estos comentarios no puede sorprender, teniendo en cuenta trabajos anteriores de Jauralde. Resulta bastante novedosa la atención que se presta a la métrica, como ya se había anunciado en los criterios de edición, pues sobre todo en los primeros poemas el comentario métrico es muy minucioso, como queriendo familiarizar al lector con determinadas pautas interpretativas. No se llega, sin embargo, a abrumarlo, pues con el correr de la antología estos apuntes se hacen más breves, suponiendo quizá el editor que las ideas básicas han quedado ya claras con los primeros comentarios.

La anotación, además de lo atinado de muchos de los comentarios, resulta, en general, suficiente y precisa. Cabe lamentar, sin embargo, la quizá demasiado parca anotación del «Sermón estoico», al igual que la del poema 546 o la del soneto XXXII (p. 356), así como diversos errores, a veces meras erratas, que se cuelan por posible despiste en varios lugares. Debería revisarse también la gran cantidad de citas en latín, tanto en las notas como en los prologuillos, que ha dejado Jauralde sin traducir, sobre todo teniendo en cuenta el público al que se destina la edición.

Estos descuidos y despistes afectan también a la edición de los textos (incluidos los del apéndice), en los que se han deslizado bastantes erratas y lecturas que resultan dudosas. En algún caso el

error parece claro, como al editar *dueño* en lugar de *sueño* en la página 189, verso 8; o, en la página 307, verso 26, *untadas, y con seso y miel* en lugar del correcto *untadas con sebo y miel,* lectura que es la que se comenta en la n. 285, a pesar de no haber sido editada por error. También debería revisarse, entre otros casos, el texto y la versión que se ofrecen del poema 72, página 85, así como el prologuillo que lo antecede.

Algún otro despiste es de menor trascendencia, pues afecta a cuestiones de disposición tipográfica. Así, en el poema 353 la numeración señala al final 193 versos cuando sólo tiene 176, pues se incluyen las acotaciones, al tiempo que los versos que dice más de un personaje se cuentan según el número de personajes que intervengan aunque se trate de un solo verso (como sucede en el 48).

Jauralde, por otra parte, edita los poemas de acuerdo con criterios métricos, por lo que señala en el propio texto hiatos, diéresis e incluso cambia la acentuación de las palabras si el metro lo requiere, y edita así *habiá* por *había* (p. 136, v. 94; p. 258, v. 9; p. 333, v. 73) u *Orfeó* (bisílabo) por *Orfeo* (p. 348, v. 75), entre otros ejemplos. Siendo ésta una opción perfectamente válida, encontramos también, sin embargo, pequeños despistes. Así, en la página 243, verso 85, edita *lineas* (bisílabo) por *líneas,* pero al ser palabra final de verso no hace falta, pues como esdrújula debemos descontar una sílaba métrica. Deja sin marcar, asimismo, bastantes diéresis, aunque sí señala otras innecesarias para separar sílabas que ya por naturaleza están separadas, pues se trata de hiatos, como en *räer* (p. 100, v. 1) o en *oceäno* (p. 134, v. 67 y p. 148, v. 4), entre otros ejemplos.

Jauralde también suele marcar los hiatos métricos (o ausencia de sinalefa) mediante un apóstrofe (así en la p. 104, v. 7, o en la p. 133, v. 44, entre otros abundantes ejemplos), pero este apóstrofe falta en muchos otros casos en los que sí señala el hiato en nota (así en la p. 96, v. 3, o en la p. 110, v. 8, entre otros), por lo que empleando el apóstrofe se ahorraría la mayoría de esas notas.

Tras la antología se incluye, como viene sucediendo con varios de los títulos más recientes de la colección Austral, un apéndice dividido en dos partes: *Documentación complementaria* y *Taller de lectura,* a cargo, como ya se ha dicho, de Pablo Jauralde García. La documentación ofrece un primer apartado con los distintos esquemas métricos del endecasílabo que quizá podría haberse desarrollado más teniendo en cuenta la importancia de la métrica en los comentarios de la antología; a continuación se edita íntegra la *Aguja de navegar cultos* para mostrar la vertiente anticulterana de Quevedo, y por último se trata su faceta de traductor, ilustrándola con la traducción de un poema de Catulo (en este apartado, p. 386, se desliza un error, pues Quevedo tradujo la *Vida de San Francisco de Sales;* no *Santo Domingo de Sales*).

El taller de lectura es claramente didáctico y propone, en varios apartados, diversas actividades a los alumnos a partir de los poemas de Quevedo. Los ejercicios resultan muy completos y ofrecen un amplio panorama de las cuestiones que puede suscitar la poesía quevediana. Se aprecia, en general, un intento de que el alumno sepa insertar la obra del autor en su contexto histórico y en las corrientes artísticas y filosóficas de la época, rehuyendo posturas más formalistas o autobiografistas. Merece destacarse también que estas actividades suelen ser poco preceptivas y dejan bastante libertad interpretativa al alumno.

Como ejercicio de aplicación se propone la comprensión de un largo fragmento del canto II del «Orlando el enamorado» editado sin notas ni aclaraciones y, por último, se anima al alumno a emitir un juicio razonado y global sobre la poesía de Quevedo. El volumen se cierra con un útil índice de títulos y de primeros versos, aunque no habría estado de más también la inclusión de un índice de notas.

De la lectura de la antología puede deducirse, como ya se ha apuntado, que, a la vista de su introducción clara y precisa, las notas y comentarios, la selección y el apéndice, el público natural del volumen lo constituyen los alumnos de enseñanzas medias y primeros niveles universitarios, aunque también los lectores curiosos que quieran iniciarse en la lectura de la obra quevedesca y, por supuesto, los especialistas en el autor, a los que siempre podrán servir los juicios y comentarios, por lo general muy atinados, que emite Jauralde sobre varios de los poemas que edita. A este respecto la antología cumple sobradamente y resulta, a pesar de los descuidos que podrán ser corregidos en ulteriores ediciones, muy adecuada para el público al cual se destina.

Fernando Rodríguez-Gallego

Quevedo y Villegas, F. de, *La vida del Buscón*, ed. E. Cros, Área, Barcelona, 2002, 257 pp.

En los últimos tiempos estamos viendo cómo muchas editoriales apuestan por ediciones de obras clásicas de carácter divulgativo. Vienen a cubrir un hueco en el mundo editorial, ya que hasta hace relativamente poco el lector que quisiese acercarse a las grandes obras de la literatura tenía que elegir entre las ediciones eruditas (algunas de ellas a un alto precio) o ediciones nada cuidadas, donde simplemente se nos presentaba el texto, sin ningún tipo de anotación y en el mejor de los casos con cuatro o cinco páginas de introducción. Sin embargo, desde hace relativamente poco, nos encontramos con ediciones que apuestan por un camino intermedio. Estas en un primer momento fueron enfocadas para

ser utilizadas como materiales didácticos en la enseñanza secundaria, y a partir de ahí surgieron otras que pretendían cubrir un mercado mucho más amplio, el del «común de los lectores», es decir, aquellas personas que se acercan a la obra literaria para disfrutar de ella sin tener una fuerte preparación filológica y a quienes les resulta conveniente y de gran ayuda una anotación explicativa, pero sin entrar en excesivos detalles ni en polémicas críticas. Este tipo de lectores también agradece una introducción divulgativa, general, no excesivamente detallada, que les ayude a centrar la obra en una época histórica y enfoque su lectura en los puntos más relevantes de la obra. Son éstas ediciones que se encargan a especialistas, buenos conocedores de la obra que editan, y que se ofrecen a un precio muy asequible. Dentro de este tipo de ediciones se encuentra la edición de *La vida del Buscón* que ha realizado Edmond Cros y se acaba de publicar (septiembre de 2002) en la colección de Clásicos Comentados de la editorial Área, y que se puede adquirir por 5,95 euros.

Cros divide su edición en tres partes: la «Introducción», «La vida del Buscón» y «Actividades» en torno a la obra. La «Introducción» es relativamente breve (42 páginas), y de carácter general. Comienza con una correcta presentación de la época que se extiende desde el inicio del reinado de Felipe II a la muerte de Felipe III (1555-1621) donde nos aporta algunos datos sobre la demografía, la economía, e historia política principalmente. A continuación el lector se encuentra con un cuadro cronológico de tres columnas donde se resaltan los hechos de la vida y obra de Quevedo, los hechos históricos y los culturales que ocurrieron durante la vida de don Francisco. El tercer epígrafe es un buen resumen-introducción a la vida y obra de Quevedo. En mi opinión se podrían hacer dos salvedades a estos tres epígrafes. En primer lugar, creo que hubiese sido más conveniente que la introducción histórica se hubiese circunscrito al periodo de la vida de nuestro autor, o por lo menos que se hubiese extendido hasta 1645 (fecha de la muerte de don Francisco). Hasta 1625 España es una nación triunfante, al menos en el campo militar, y es a partir de esta fecha cuando empieza el verdadero declive del Imperio. Tal vez esto hubiese ayudado a presentar mejor al lector algunos sucesos en la vida de don Francisco y en su trayectoria literaria (especialmente el periodo comprendido entre 1620-1630). Por otro lado, creo que hubiese tenido más sentido colocar el cuadro cronológico tras el epígrafe dedicado a la vida y obra de Quevedo, para que el lector, después de haber leído este epígrafe y la introducción histórica, viese plasmado de una forma más gráfica aquello sobre lo que había leído anteriormente.

Continúa la obra con un epígrafe que se centra especialmente en *El Buscón*. Se podría afirmar que Cros sintetiza de una forma

bastante acertada en un número reducido de páginas los aspectos más importantes de la obra. Se habla de la pertenencia de ésta al género de novela picaresca, y del *Lazarillo* y el *Guzmán* como iniciadores del género, de los problemas en la construcción de la obra, de su estructura, de la forma autobiográfica, etc. El quinto apartado de la introducción es un elenco de once citas de reconocidos filólogos que hacen referencia a diferentes aspectos de la obra. Personalmente, dudo de la pertinencia de dicho apartado. El lector se encuentra con una serie de retazos, de jirones, sin ningún sentido de conjunto. Me parece que hubiese sido mucho más apropiado insertar dichas citas en los diferentes epígrafes de la «Introducción», donde el editor podría haberlos contextualizado y haberse servido de ellos para apoyar sus tesis y opiniones. Por lo que respecta a la selección, de las once citas que recoge, tres son de Lázaro Carreter, dos de Leo Spitzer (por lo que puede dar la sensación de repetición) y también recoge una de Mijail Bajtín de carácter muy general y que no habla exactamente de *El Buscón*. A pesar de lo dicho, hay que señalar que es éste un apartado que aparece bastante en este tipo de ediciones.

Por lo que respecta a la «Bibliografía esencial», no entiendo la inclusión de un sub-apartado dedicado a las ediciones de *El Buscón* que al editor le parecen más importantes. En principio, el «lector común», una vez que tiene esta obra en sus manos, la leerá y no se interesará por comprar otras ediciones. Por lo que respecta al sub-apartado dedicado a los estudios, y sin entrar a valorar la selección hecha, creo que podrían haberse elegido otros más fácilmente accesibles al lector que quiera profundizar en su conocimiento de la obra. De las nueve entradas bibliográficas, sólo dos son posteriores a 1990, lo que hace que las demás sean difíciles de conseguir en una librería normal (algunas de dichas obras están agotadas desde hace algunos años).

En el último apartado de la «Introducción» el editor nos informa de que sigue el manuscrito *Bueno* o manuscrito B, que corrige en ocasiones sirviéndose de la edición de Lázaro Carreter. Nos parece que acertó al hacer tal cosa. Esto y la decisión de modernizar las grafías pero no los términos léxicos arcaicos, hacen que resulte un texto correcto, de fácil lectura que a la vez conserva bien el sabor del Siglo de Oro.

La anotación que acompaña al texto nos parece acertada. Sencilla, centrada en explicar el léxico desusado, arcaico, y algunos aspectos histórico-culturales relevantes. El editor ha preferido la sencillez y claridad a la precisión y profundidad, lo que hace que en algunos casos no se apuren todos los significados y matices que se podrían explicitar en el texto. Aunque he echado en falta que se anotasen algunos términos más (no muchos más), me parece que el editor, teniendo en cuenta el público al que se destina la obra, ha

realizado una buena anotación, que facilita la comprensión y no resulta pesada al lector (por ejemplo, me parece un acierto no haber incluido citas bibliográficas ni pasajes paralelos en la anotación).

Concluye el libro con una propuesta de actividades en torno a *El Buscón*. Más que actividades perfectamente definidas y aplicables directamente en el aula son sugerencias que se hacen al docente. Éstas requerirán una adaptación del profesor a las necesidades específicas de su aula y un importante trabajo de preparación. Por ejemplo, se proponen una serie de actividades posibles con Internet y materiales digitales, pero no se especifica cuáles son los sitios de la Red más interesantes y dónde se pueden encontrar dichos materiales, lo que obligará al profesor a realizar la búsqueda y la selección, y a concretar la guía de trabajo que deben seguir los alumnos. Otro tipo de actividades resultan difíciles de llevar a cabo, ya que para ello es necesario que se conozcan otras obras picarescas como el *Lazarillo* o el *Guzmán de Alfarache*. Por ejemplo, se propone comparar personajes de *El Buscón* con personajes de estas obras. A no ser que se trate de cursos específicos sobre novela picaresca, es poco probable que los alumnos hayan leído el *Guzmán*, lo que obligará al profesor a localizar, seleccionar y proporcionar los textos a los alumnos.

En conclusión, nos parece que la edición de Edmond Cros de *La vida del Buscón* resulta muy interesante como edición divulgativa. Facilita la comprensión y disfrute de la obra a través de una «Introducción» de carácter sencillo y general. El texto se ha fijado de una forma acertada. La anotación, que principalmente se dedica a solucionar problemas de comprensión léxica o histórico-cultural, resulta correcta, clara y nada pesada, comparada con la de una edición más filológica. Por último, en el apartado didáctico, encontramos algunas sugerencias interesantes, ideas creativas, pero sobre las cuales el profesor deberá trabajar bastante antes de poder llevarlas a cabo.

Ignacio Pérez Ibáñez

Poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro, ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Espasa Calpe, 2002, 344 pp.

Siempre resulta gratificante la aparición de una nueva antología de poesía del Siglo de Oro, tanto más si se trata de un género como el satírico-burlesco, todavía infravalorado en ciertos sectores, y mucho más si cabe si, como es el caso que nos ocupa, la antología ha sido llevada a cabo con tal rigurosidad filológica y esmero. La presentación de toda una galería de textos poéticos procedentes de diversos momentos y distintos autores del Siglo de

Oro permite al lector darse cuenta del peso y la importancia real que la veta satírico-burlesca tenía en la época. En un período literario cuya producción poética suele habitualmente asociarse —si bien de forma un tanto irreflexiva y apriorística— a unos parámetros temáticos y estéticos idealizantes en grado sumo, resulta profundamente revelador este parsimonioso paseo por las transitadas calles de la jocosidad para hacerse cargo de la verdadera realidad poética áurea en toda su amplitud.

Los editores de esta antología de poesía satírica y burlesca de los Siglos de Oro han optado por una estructuración de la misma en tres bloques principales: una introducción teórica al género, textos del siglo XVI y textos del siglo XVII. De entre los poetas del Renacimiento nos encontramos a Cristóbal de Castillejo, Garcilaso de la Vega, Diego Hurtado de Mendoza, Sebastián Horozco, Baltasar de Alcázar, Francisco de Aldana, Miguel de Cervantes y un par de sonetos anónimos. La nómina de satíricos barrocos es bastante más numerosa: Lupercio y Bartolomé Leonardo de Argensola, Luis de Góngora, Lope de Vega, Juan de Salinas, Francisco de Quevedo, Alonso Jerónimo de Salas Barbadillo, Conde de Villamediana, Alonso de Castillo Solórzano, Antonio Hurtado de Mendoza, Francisco Bernardo de Quirós, Anastasio Pantaleón de Ribera, Jacinto Polo de Medina, Francisco de Trillo y Figueroa, Juan de Ovando y Santarén, Jacinto Alonso Maluenda, Jerónimo de Cáncer y Juan del Valle Caviedes. Como muy acertadamente se nos advierte desde las primeras páginas del libro, la calidad artística de estos poetas no es, ni mucho menos, homogénea, puesto que, junto a las más altas cimas de la poesía áurea como Góngora o Quevedo se incluyen también poetas de «menores vuelos» como Jacinto Alonso de Maluenda o Alonso de Castillo Solórzano, cuya presencia en esta antología está plenamente justificada por su intenso cultivo de la poesía satírico-burlesca. Trataremos de evitar aquí la fácil recriminación de ausencias o presencias discutibles de que suele ser objeto cualquier selección de textos, puesto que compartimos el presupuesto de que «toda antología es un cúmulo de ausencias y de selecciones que se podrían haber hecho de otro modo» (55). Es evidente que, aun compartiendo el mismo objetivo, otro editor —o editores— habrían preferido otros textos u otros autores como los más representativos de la poesía satírica y burlesca de los siglos XVI y XVII; pero los que aquí se nos ofrecen cumplen con creces la pretensión de reflejar en toda su amplitud una modalidad de la poesía áurea que a menudo se ha tenido en poca consideración. Y ello se puede comprobar, entre otras muchas cosas, por la coherencia entre la introducción teórica acerca del género y los poemas ofrecidos a continuación, puesto que éstos son una muestra perfectamente ilustrativa de las característi-

cas de la poesía satírico-burlesca del Siglo de Oro expuestas en esta concisa y clarificadora introducción.

Esta primera parte teórica de la antología ha sido elaborada en torno a un triple eje: definición, temática y estilo de la poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro. Por lo que concierne a la definición, ha de señalarse muy positivamente ese breve y pertinente recorrido diacrónico por las consideraciones que acerca de la sátira y lo burlesco se han ido vertiendo a lo largo de la historia de la literatura, para acabar rescatando como más funcional la que se manejaba precisamente en el Siglo de Oro. Y es que para los teóricos áureos las dos categorías, sátira y burla, podían funcionar tanto conjuntamente como de forma aislada, es decir, se entendía la sátira como una composición cuyo primordial objetivo era la reprensión moral; que este fin se lograse o no mediante la jocosidad quedaba a la libre elección del poeta. Ya desde la perspectiva actual, estudiosos como Robert Jammes han tratado de deslindar estas dos categorías en función de su adecuación a los valores de la sociedad del momento. En virtud de ello, lo satírico estaría asociado a la crítica apoyada en los valores de la sociedad del momento, mientras que lo burlesco exaltaría los valores negados por la norma social. Sin embargo, como muy acertadamente apuntan los editores de esta antología, estas dos categorías así definidas se solapan y entrecruzan, dado que en ocasiones lo satírico llega a atentar contra el poder establecido y lo burlesco contribuye a defenderlo. Así las cosas, Arellano y Roncero se decantan por asumir las consideraciones teóricas áureas al respecto, que ligaban lo satírico al contenido de censura moral y lo burlesco al estilo jocoso. En consecuencia, ambas categorías pueden estar presentes en mayor o menor grado en una misma composición, por lo que «más que de poemas satíricos opuestos a poemas burlescos habría que hablar de poemas más o menos satíricos expresados en estilo más o menos burlesco» (15). Así establecen diferentes modalidades dentro de este tipo de poesía: poemas satíricos no burlescos, poemas satíricoburlescos (finalidad crítica y estilo jocoso) y poemas exclusivamente burlescos (sin intencionalidad reprensiva). De esta antología se excluyen los poemas pertenecientes a la primera modalidad, esto es, los no burlescos. Partiendo de estas premisas, resulta muy acertada la denominación utilizada para este tipo de poesía, puesto que la coordinación de los dos elementos marca precisamente su funcionamiento autónomo, su potencial independencia.

En lo que atañe a la temática, la poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro concentra el foco de sus inquinas en cuatro objetivos fundamentales: la degradación de lo erótico y la sátira de la mujer, la escatología, determinados oficios y figuras de la sociedad y la burla lingüística y literaria.

Como era de esperar, los personajes femeninos que aparecen en este tipo de composiciones poéticas muy poco o nada tienen que ver con las amadas inalcanzables, impolutas y cúmulo de perfecciones propias del código petrarquista. Nos movemos ahora en los submundos de la prostitución, en la reducción del amor platónico a la sexualidad más evidente y descarnada, en la ridiculización de los tópicos del amor cortés y en la total inversión del código de honor característico de las comedias áureas. Y de aquí afloran viejas que pretenden no serlo a base de afeites y potingues, prostitutas, dueñas, suegras, brujas o mujeres en fin con multitud de variados defectos físicos o morales en los que cargan las tintas, con mayor o menor mordacidad, nuestros poetas del Siglo de Oro. Teniendo en cuenta el ideal de contraste y *variatio* que rige toda la producción literaria y aun artística del Barroco, no resulta en absoluto sorprendente que uno de los motivos preferidos por la poesía burlesca sea la escatología. Si lo idealizante y platónico de la poesía seria no permitía mencionar los aspectos más llanos, bajos y mundanos de la realidad vital del hombre, nos encontramos ahora con todo un mundo poético poblado de excrementos y ventosidades como los principales detonadores de la risa y la jocosidad. Otro de los focos de interés de la poesía satírica lo constituyen determinadas profesiones y figuras de la sociedad de la época. Los médicos son, al menos desde la lectura de la selección de poemas que aquí reseñamos, el oficio más vapuleado por las corrosivas plumas áureas a causa de su supuesta ineptitud. Pero no le van muy a la zaga otros representantes de las profesiones más humildes de la sociedad del momento: pasteleros, taberneros, sastres... conforman la diana perfecta para los dardos de la sátira debido a su pretendida falta de honradez e integridad en la realización de su trabajo. Pero la burla y la sátira de la sociedad del Siglo de Oro no se limita exclusivamente al ámbito de lo profesional, sino que se ensaña también con otras figuras reprobables por unas u otras razones: hidalgos con título pero sin dineros, conversos, personajes con diversos defectos físicos (narigudos, pelirrojos, jorobados...) o extravagancias morales o intelectuales. Todos ellos son objeto de burlas más o menos crueles a lo largo de numerosas letrillas, el molde poético más adecuado para pasar revista a toda una galería de personajes. Las reflexiones metapoéticas también tienen cabida en este tipo de poesía, aunque como es lógico, siempre como motivo de chanzas y socarronerías. Acaso los más asediados sean los motivos de la poesía petrarquista, así como la burla de los vocablos arcaicos o de la rigidez creadora a la que obligan los postulados de la rima consonante. La burla lingüística también está presente en algunas de estas composiciones, sobre todo la de determinadas jergas o lenguajes rústicos como el vizcaíno.

Fuera ya del ámbito de la *inventio* y entrando en la *elocutio*, Arellano y Roncero justifican en primer lugar la sistemática utilización del estilo bajo en la lengua poética de la poesía satírica y burlesca. Dado que la burla tiene como objeto fundamental la fealdad, y la sátira se centra en la recriminación de defectos y vicios morales, parece lógico que la condición de los temas y motivos abordados condicione el estilo lingüístico empleado, adecuando el lenguaje a la parcela de la realidad que se pretende retratar, la realidad de los bajos fondos del hombre y su moralidad. Este «infrarrealismo» en el que se mueve la poesía satírica y burlesca supone pues un total alejamiento del idealismo sobre el que se sustenta la literatura seria del momento, en la que no tienen cabida las bajezas morales ni físicas del protagonista, totalmente falto de heroicidad o platonismo en la poesía satírica y burlesca. De ahí que su lengua poética se caracterice por la primacía del registro coloquial, plagado de insultos y neologismos e incluso por la utilización de argots determinados, principalmente el de germanías.

En cuanto a la estructura compositiva de este tipo de poemas, se distinguen en esta introducción teórica dos tipos fundamentales de yo lírico y otros dos paradigmas compositivos reiterativos. De un lado, el poema puede presentarse en nombre del propio poeta, o bien adoptar un yo poético concreto, determinado bien por su adecuación al tema tratado, o bien por su propia condición risible o jocosa. Por lo que concierne a los paradigmas compositivos, se distinguen fundamentalmente dos: los monólogos de uno o más interlocutores, sin organización estructural específica y aquellas composiciones que se atienen a estructuras más acotadas como el epitafio, las fábulas mitológicas, los consejos o la jácara epistolar, especialmente cultivada por Quevedo.

Finalmente, y como no podía ser de otro modo, los autores de este libro se detienen en dos procedimientos creativos estrechamente vinculados a la modalidad poética que nos ocupa. La parodia y la caricatura, de las que se nos ofrecen clarificadoras definiciones (p. 39 y p. 45 respectivamente), se presentan como los dos recursos más productivos de la poesía satírica y burlesca; como muy bien se nos muestra a través del detenido análisis de algunos textos (acaso demasiado detenido en el caso de la *Fábula de Píramo y Tisbe* de Góngora, al menos en proporción a las dimensiones de la introducción) sustentados en este tipo de procedimientos creativos.

Como ha podido comprobarse, la introduccción teórica acerca del género elaborada por Arellano y Roncero constituye, en su brevedad, un acercamiento ejemplar, por su concisión y su claridad, a la poesía satírica y burlesca del Siglo de Oro, pues el lector se enfrenta a los textos con una idea precisa de su ontología, su

temática, su estilo y su estructura compositiva, sin constreñir por ello en demasía el horizonte de expectativas del receptor.

Por lo que concierne al proceso de elaboración de la edición en sí, Arellano y Roncero explican que han seleccionado textos y autores siguiendo un principio de variedad, incluyendo tanto a autores como Góngora o Quevedo, grandes representantes de la literatura del Siglo de Oro, como también a otros, como Jacinto Alonso de Maluenda, acaso no tan relevantes, pero asiduos cultivadores de poesía satírica y burlesca. Ese mismo ideal de variedad rige la selección de los textos, pues se nos ofrecen ejemplos de temáticas diversas, con mayor o menor grado de mordacidad o jocosidad, con diferentes estructuras compositivas y enunciativas…, aunque intentando siempre reflejar la mayor abundancia de ciertas modalidades en la época a través de su mayor reiteración en la antología. Como ya hemos señalado con anterioridad, no vamos a caer en la fácil reprobación de presencias o ausencias en la nómina de poetas antologados, pero sí nos ha llamado la atención el hecho de que la evidente disparidad cuantitativa y cualitativa entre la poesía satírica y burlesca del XVI y la del XVII no haya merecido algún apunte al respecto en la introducción. Siete poetas del XVI frente a dieciocho del XVII, y de los siete, algunos cuya presencia parece deberse más a su relevancia en la poesía de esta época que a su verdadero cultivo de la poesía satírica (es el caso de Garcilaso o Aldana, de los que sólo se nos presenta un poema); unido a la apreciación, al menos desde nuestra lectura individual, de una gran diferencia cualitativa entre la poesía satírica de uno y otro siglo (en el tono utilizado, el grado de mordacidad, la recurrencia y el tratamiento de las alusiones sexuales…) parecen requerir una previa advertencia al lector a este respecto.

El rigor y la coherencia se reflejan tanto en los criterios de edición como en la anotación de los textos. Se nos informa sistemáticamente de las fuentes, antiguas o modernas, utilizadas para cada autor, se nos indica *a priori* que los textos han sido revisados de nuevo, puntuados y corregidos según los criterios de edición del GRISO y se justifica la ausencia de aparato crítico debido al carácter divulgativo de la edición. Este carácter divulgativo condiciona también la cantidad y extensión de las notas filológicas, tan necesarias para la cabal comprensión de este tipo de composiciones basadas en el chiste y la chanza, que, como es sabido, están especialmente vinculados a las coordenadas espacio-temporales del momento de su creación. Es lógico, por tanto, que el lector eche en falta en ocasiones alguna aclaración (versos finales del poema de Francisco de Aldana: «De ser cabeza te viene / enfadarte de nonada. / Importuno / fues siempre el harto al ayuno, / que, a ser yo de tu jaez, / nunca valiera mi diez / nueve menos que a ti uno», p. 121) o pudiera prescindir de otras (nota 318: «jaez: modo,

condición»), pero en general las existentes se caracterizan por su pertinencia y concisión. En un trabajo con tal cantidad de textos antologados, es lógico que en alguna ocasión se produzan reiteraciones de notas («jubón», notas 32 y 160; «convertir el agua en vino», notas 54 y 163; «aviso», notas 145 y 383; «higa», notas 97 y 485), pero estos pequeños lapsus no merman en absoluto su calidad, como puede comprobarse especialmente en poemas como el primero de Góngora («Grandes más que elefantes y que abadas», p. 146) o el soneto *A Apolo, siguiendo a Dafne* de Quevedo (p. 206), composiciones no precisamente sencillas y cuyo sentido queda, sin embargo, perfectamente explicado al lector a través de la brillante anotación. Hemos valorado en grado sumo, además, el hecho de que uno puede encontrarse en esta antología con varias notas en las que se reconoce la incapacidad del propio editor para explicar un chiste o un pasaje determinado, índice de la honestidad con la que se ha realizado la edición y que en muy contadas ocasiones se hace, dejando al lector con la duda de si el pasaje o el chiste es tan palmariamente claro que no merece explicación alguna.

No podemos pues, por tanto, finalizar sin alabar el trabajo realizado por Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, tanto por la rigurosidad con que ha sido llevado a cabo como por la necesidad y pertinencia de la publicación, que nos permite ubicar y valorar por fin en su justa medida la relevancia que la poesía satírica y burlesca tenía en la creación literaria de nuestro Siglo de Oro.

María J. Caamaño Rojo

Quevedo y Villegas, F. de, *La vida del Buscón*, intr. R. Navarro, ed. M. Rodríguez, Barcelona, Ediciones Octaedro, 2001, 280 pp.

Rosa Navarro afirma al final de su introducción que el *Buscón* «es la obra más leída y editada de Francisco de Quevedo» (51). Nadie puede poner en duda semejante afirmación, pues no hay editorial con una colección de clásicos españoles que no tenga una edición de esta novela. No digo esto como crítica, porque sin lugar a dudas nos hallamos ante una de las obras más interesantes de nuestra larga y rica historia literaria que merece ser conocida y leída por todos aquellos que quieran conocer nuestras obras maestras. Por ello creo que debemos recibir cualquier edición del *Buscón* con un gran interés y aplauso, sobre todo cuando, como es el caso de la presente, se trata de una cuidada y acertada edición y estudio del texto quevediano.

La introducción constituye un magnífico resumen de las principales opiniones sobre los temas que más preocupan a todos

aquellos que nos hemos acercado a la novela quevediana, aunque dentro de este resumen también se aprecian las teorías que defiende Rosa Navarro. Comienza la autora con un breve resumen biográfico del autor, en el que se destacan las que fueron sus dos vocaciones: la literatura y la política. Se hace hincapié en su extraordinaria cultura que lo convirtió, aunque le pese a algunos, en uno de los humanistas más interesantes y sobresalientes de la España de la primera mitad del siglo XVII. En este apartado sólo citaría una omisión importante: la no mención de la recientemente descubierta *Execración contra los judíos,* obra fundamental para analizar el progresivo alejamiento de Quevedo del conde-duque de Olivares y de su política.

Pero adentrándonos ya en el análisis de la novela, tenemos un primer apartado dedicado a uno de los temas sobre el que más tinta se ha vertido: el texto. Rosa Navarro resume con gran brevedad las principales teorías sobre la existencia de una o varias versiones de la novela, así como sobre la que se considera como última versión. Acepta la teoría de Alfonso Rey de que la edición de la obra publicada en 1626 en Zaragoza fue autorizada por el propio Quevedo, y recuerda cómo este quevedista afirma la existencia de al menos cuatro versiones de la obra, todas ellas revisadas por el propio autor. Reconoce, como se viene manteniendo desde la publicación de la edición de Edmond Cros, que la versión definitiva es la que aparece recogida por el manuscrito B, que se conserva actualmente en la Fundación Lázaro Galdiano, que es, como veremos, la que se reproduce en esta ocasión.

Otro de los temas sobre el que más hemos discutido los quevedistas que nos hemos acercado al *Buscón* tiene que ver con las fechas en que Quevedo escribió la novela. Después de revisar las distintas teorías y exponer los puntos en que cada una de ellas se basa, apunta que la primera versión pudo ser compuesta en el período comprendido entre 1603 y 1626, aunque considera como fecha más probable la de 1604. Por lo que respecta a la versión definitiva no proporciona ninguna hipótesis, pues carecemos de datos que nos permitan fecharla.

El tercero de los apartados lo dedica al tema de las distintas interpretaciones que ha despertado la novela. De nuevo aquí comienza exponiendo las distintas aproximaciones que se han hecho a este aspecto de la obra. Destaca las teorías de Lázaro Carreter, de Alexander A. Parker y de Gonzalo Díaz Migoyo, como representantes de las tres más importantes; es decir, el *Buscón* como obra de arte, moralizante o social. Rosa Navarro resumen su posición con las siguientes palabras: «*El Buscón* es una obra sin tesis; la posible moralización, la reflexión sobre la honra quedan barridas por la ironía, por el artificioso y continuo juego verbal», para añadir a continuación que «la risa es su objetivo» (26). Creo que, como ya

he escrito en otras ocasiones, el hecho de que uno de los objetivos de la novela sea la risa, no es óbice para que exista una intencionalidad social, porque, no debemos olvidar, que un mensaje transmitido a través del humor puede ganar en efectividad: Quevedo usa el humor como un arma para que su idea de una sociedad en peligro pueda llegar más fácilmente al público al que pretende dirigirse.

Pero frente a un sector de la crítica que piensa que la novela la conforman una serie de episodios sin ningún tipo de hilación, Rosa Navarro sí observa una estructuración en el relato, que divide en tres etapas: la primera es una etapa de formación, lo que se llamó la «escuela de la vida»; la segunda, aquella en la que el protagonista pretende borrar su origen, convertirse en otra persona gracias al dinero, y la tercera, la que culmina en Sevilla. Después de esto, Navarro concluye que nos encontramos ante un relato estructurado, cuyo valor reside en el juego verbal (28).

El siguiente apartado se dedica al análisis del relato, en el que destaca que «la autobiografía del pícaro da unidad a la obra y la hace reconocible» (29). A continuación, estudia algunos de los elementos que constituyen el desarrollo del relato picaresco. El primero de ellos se centra en el origen y aprendizaje de Pablos, en el que destaca varios temas fundamentales: el de la honra, el del hambre y el despertar de la inocencia. El segundo recoge el cobro de la herencia, en cuyos capítulos Quevedo se muestra como un maestro en la pintura de personajes ridículos (arbitrista, maestro de esgrima, clérigo poeta, soldado fanfarrón, ermitaño fullero y banquero genovés). El tercero desarrolla la vida del protagonista en la corte madrileña, durante la cual vemos desfilar al colegio de los buscones, y asistimos a su último y desesperado intento por lograr su deseo de ser un caballero. La última de estas etapas del relato narra su consagración como un rufián. Este apartado concluye con la vuelta de Rosa Navarro a su idea de la intencionalidad artística de la novela, de la que afirma que es un prodigio de ingenio burlesco.

Cierra la introducción una bibliografía en la que se recogen prácticamente las mejores ediciones de la obra desde la magnífica edición de don Fernando Lázaro Carreter hasta la de Victoriano Roncero de 1999. Quizás en este apartado se podrían haber suprimido las dos ediciones del *Buscón* de Pablo Jauralde, llenas de errores de interpretación y que no son aptas para el tipo de público al que se dirige la presente edición. Un importante acierto de la autora es la inclusión de una bibliografía comentada en la que aparecen «algunos estudios esenciales y fáciles de consultar» (53). De esta manera el lector no especializado en Quevedo puede acudir a la consulta de los trabajos que lo introducirán en el complejo y sugestivo mundo de la novela quevediana.

La segunda parte del libro es la edición de la novela que ha llevado a cabo de una manera muy acertada Milagros Rodríguez. La editora ha tomado como base, y como es habitual desde los años ochenta, el manuscrito B que, como ya he comentado, se conserva en la Fundación Lázaro Galdiano de Madrid. A este manuscrito ha añadido únicamente la carta dedicatoria que aparece en los manuscritos S y C «porque justifica la forma epistolar de la novela» (63).

Milagros Rodríguez ha tenido en cuenta para su anotación las ediciones modernas de mayor interés, incorporando a sus notas el resultado de las investigaciones de sus antecesores en la ardua tarea de editar la novela. Por todo ello podemos afirmar que nos encontramos ante una muy completa anotación de uno de los textos más complicados de la literatura española. A esta anotación pocos peros pueden ponérsele. Yo me atrevería a señalar dos o tres errores. El primero de ellos tiene que ver con una mala lectura que se ha perpetuado en las ediciones; se trata de «esteraran el tragar» en lugar de «estezaran el tragar», como de hecho se lee en el manuscrito. El segundo es que en la anotación de «privada» (78) se le ha olvidado mencionar que esa palabra también significaba, como recoge *Autoridades:* «plasta grande de suciedad o excremento echada en el suelo o en la calle». El tercero se refiere a la anotación de «caja de guerra» (99), que eran los tambores militares con que los reclutadores atraían a los mozos para reclutarlos, que es lo que significa la frase «hacer gentes» que viene a continuación en el texto. Pero esto no desluce en absoluto una anotación completísima que permite al lector no especializado en la obra el sumergirse en el complejo y rico mundo quevediano.

Por todo lo dicho, creo que nos hallamos ante una muy buena y recomendable edición de la novela picaresca de Francisco de Quevedo. Tanto la introducción como la edición del texto están muy cuidadas, tienen en cuenta las investigaciones y los resultados de los editores anteriores, añadiendo su propia visión de la obra, haciéndola al mismo tiempo asequible para los lectores que se acercan por primera vez a esta obra maestra de nuestras letras clásicas.

Victoriano Roncero López

Vivar, F., *Quevedo y su España imaginada*, Madrid, Visor Libros, 2002, 167 pp.

De unos años a esta parte la producción de ediciones y estudios sobre Quevedo y su obra ha conocido un gran auge, fenómeno en el que tienen mucha culpa esta revista y su sección de Anejos. Los libros y artículos publicados nos han acercado más a esa compleja literatura quevediana de la que hablaba Jorge Luis Bor-

ges. Pero esto no quiere decir ni mucho menos que se hayan agotado los campos de estudio, ni las obras que están a la espera de una buena edición crítica y anotada. Entre los libros recién publicados se encuentra el titulado *Quevedo y su España imaginada,* objeto de esta reseña. El título recuerda mucho al espléndido libro del añorado maestro don Eugenio Asensio, *La España imaginada de Américo Castro,* pero las semejanzas acaban en el título porque el libro de Vivar no satisface las expectativas creadas por el tema tratado.

El propósito del autor consiste en «explicar el desarrollo de la imagen de España y la formación de la identidad nacional en la obra de Francisco de Quevedo» (13). Para lograr este objetivo el autor divide su libro en tres capítulos: en el primero de ellos trata de establecer el concepto de que el yo unificado de Quevedo se basa en la unidad cultural y política de España; en el segundo analiza los principales elementos asociados con la cultura (geografía, memoria histórica, lengua, costumbres y religión), y en el tercero estudia aquellos elementos quevedianos que engrandecen la figura de Felipe IV. Para llevar a cabo este objetivo el autor se basa en obras poco trabajadas de Quevedo como: *España defendida, Carta del rey Fernando el Católico, Grandes anales de quince días o Mundo caduco y desvaríos de la edad,* entre otras. Obras que, efectivamente han sido poco estudiadas, pero que, a pesar de la ausencia de bibliografía que se da en el libro, sí han sido objeto de interesantes aproximaciones por parte de Henry Ettinghausen, Carmen Peraita o del que suscribe estas líneas.

En el primer capítulo («Quevedo y la construcción de la identidad nacional») pone de manifiesto la intencionalidad quevediana de construir una identidad nacional para superar la decadencia en que se hallaba inmerso el imperio español. La principal idea que aquí se argumenta es su consideración de la España medieval como espejo o modelo que Quevedo quería proponer para sus contemporáneos. Aquí se presentan ideas ya analizadas por otros quevedistas como la ya citada del modelo medieval, la de España como brazo de Dios, el concepto de corrupción de las costumbres por parte de la nobleza de su época o los diferentes destinatarios de este tipo de discursos: el rey, el conde-duque o la nobleza. En ninguno de estos casos observamos ninguna originalidad ni tampoco la profundidad que cabía esperar en un estudio que pretenda desentrañar estos aspectos tan importantes dentro del pensamiento quevediano.

El segundo capítulo («El mito de España: la nación cultural») afirma la identidad del escritor con su patria a través de la cultura: geografía, lengua, historia común, religión y costumbres. El libro que más se estudia y cita en este apartado es la *España defendida,* como no podía ser de otra forma. Francisco Vivar concibe esta

obra como un libro de «memorias de España a las que el escritor presta su voz-escritura para vencer el olvido y el silencio» (59). En este capítulo se hace un análisis breve y poco profundo de los principales temas e ideas que Quevedo aporta en este poco conocido pero fundamental discurso humanista. Vivar resume las palabras que Quevedo dedica a hablar de la geografía, del clima, del pasado histórico, de la literatura y de las costumbres de España y de los españoles. Nada hay que objetar a lo aquí dicho, si no fuera porque lo hasta aquí dicho ya había sido comentado por otros quevedistas y porque Vivar no aporta nada nuevo. Es más, se olvida de que la obra es sobre todo la contestación de un humanista español a los ataques de humanistas de allende nuestras fronteras como Marc-Antoine Muret, Isaac Casaubon o Joseph-Juste Scaliger. Unas breves palabras dedica al tema de la lista de los 24 reyes legendarios de España que había creado Annio de Viterbo, basándose en algunos casos (y esto se le olvida a Vivar) en autores clásicos latinos y griegos (Pompeyo Trogo, Estrabón) o medievales españoles (el arzobispo Rodrigo Ximénez de Rada, Alfonso el Sabio). De nuevo, en este apartado se olvida de estudios publicados con anterioridad que habían profundizado en este tema. Aquí debemos mencionar una errata que se debe, sin duda, a la rapidez de la escritura o a una mala corrección de pruebas: Vivar habla de Veroso Caldeo como historiador romano al que coloca a la misma altura de Tito Livio (75), pasando por alto el que Caldeo se refiere a su lugar de nacimiento que acaeció durante el reinado de Alejandro Magno y que escribió su *Historia de Babilonia*, hoy perdida, en griego.

Se centra también en el estudio que hace Quevedo de la lengua castellana y de su posible origen. Tampoco tenemos aquí una comparación de las ideas quevedianas con la de otros importantes humanistas de la época como Gonzalo de Correas, por ejemplo, que también consideraba nuestra lengua como anterior y origen de la latina. De esta forma el lector puede comprobar que las «disparatadas» teorías lingüísticas del escritor madrileño no eran únicas en un tiempo en que todos los países europeos se hallaban inmersos en una carrera por demostrar mayor antigüedad que sus vecinos. Como parte de esta antigüedad lingüística nos encontramos con la comparación que Quevedo desarrolla entre los escritores griegos y latinos, por una parte, y los españoles del siglo XVI, por otra. Vivar hace un brevísimo comentario de este tema sin entrar en la significación ni en la tradición en la que se insertan estas páginas de la *España defendida*. La última parte del capítulo segundo la dedica a estudiar la importancia que Quevedo otorga al patronazgo de Santiago, reflejo de los valores de la cultura española.

El capítulo tercero («El poder simbólico del Rey: nación política») como indica su título está dedicado al análisis, tampoco en esta ocasión con profundidad, de la visión que el escritor madrileño tenía del rey y de su importancia para el país. Vivar afirma que la figura del rey era el elemento unificador entre los distintos reinos peninsulares y que, por tanto, sin el rey España no existiría. En las páginas que siguen presta especial atención a la relación entre Quevedo y el conde-duque de Olivares, entre el texto quevediano y el poder monárquico. Para Vivar la originalidad del pensamiento político quevediano se halla en la «construcción de una imagen simbólica de la figura del rey que dotara a la diversidad de reinos de España de unidad y autoridad para mantener la hegemonía en Europa» (115). A continuación, analiza las características positivas que Quevedo atribuye a Pelayo, Fernando el Católico y los Austrias que precedieron en el poder a Felipe IV. Este tema ya lo habían tratado otros quevedistas, pero Vivar parece desconocer los estudios de sus antecesores, sobre todo el magnífico libro de Carmen Peraita sobre el joven Felipe IV. Señala en estas páginas las coincidencias entre el pensamiento de Olivares y el del escritor madrileño, aunque no analiza las causas que llevaron al alejamiento iniciado a principios de la década de 1630 que culminó con el encarcelamiento de Quevedo en 1639.

La última parte del capítulo la dedica a analizar las características del perfecto monarca, tal y como aparecen descritas en la *Política de Dios:* rey cristiano, rey planeta, rey trabajador y rey que quiere acompañar a sus ejércitos a los campos de batalla. En esta última sección se ha deslizado un pequeño error cuando afirma que: «el argumento principal para no recomendar la asistencia personal era la conservación de la vida. La guerra conllevaba el peligro de la muerte, y fue precisamente *la muerte de Francisco I en Pavía* el ejemplo que aconsejaba no tomar riesgos con la vida del rey» (142). De nuevo nos encontramos con un lapsus, pues el monarca francés no murió en esta batalla celebrada en 1525, sino que en ella fue capturado por las tropas españolas permaneciendo un tiempo prisionero en España; murió en 1547 en Rambouillet.

El libro se cierra con un epílogo en el que el autor resume las principales ideas que ha vertido en los tres capítulos que conforman su estudio. De ella saca dos principales conclusiones: en primer lugar, que Quevedo presenta no una España real, sino la España que él desea; en segundo, que la vida del escritor y la del conde-duque de Olivares son paralelas, y que ambas terminaron en sendos fracasos.

Como conclusión, nos encontramos ante un libro que aborda temas interesantes dentro de la ideología quevediana, pero sin llegar a profundizar lo suficiente en ellos para mostrarnos sus raíces intelectuales; con esto el libro se nos presenta como un

intento fallido. La consulta de la última bibliografía publicada sobre el tema hubiera, quizás, podido subsanar esta importante laguna. A pesar de esto, recibimos este libro como una aproximación interesante a la cada vez más abundante bibliografía quevediana.

Victoriano Roncero López

Noticias

Tertulias «Quevedo y el siglo XXI» celebradas en Villanueva de los Infantes los días 10, 11 y 12 de octubre de 2002

Se celebraron en Villanueva de los Infantes los días 10, 11 y 12 de octubre de 2002 unas tertulias organizadas por el Excelentísimo Ayuntamiento de Villanueva de los Infantes que tuvieron lugar en la Casa de Cultura y Convento de la Encarnación. El objeto de estas tertulias era plantear temas relacionados con Quevedo que interesen a un público poco especializado contando con la presencia de grandes nombres de la literatura, el periodismo, la radio y la televisión. El programa fue el siguiente:

DÍA 10 DE OCTUBRE

18:30 Inauguración de las tertulias en el Salón de Actos de la Casa de Cultura.

TEMA: «La picaresca en la literatura».

PONENTES: Espido Freire, escritora, premio Planeta 1999.
Luis Landero, Premio Nacional y de la crítica por su novela *Juegos de la edad tardía.*
Antonio Gómez Rufo, Escritor.

Actuación de la Coral Polifónica «Alhóndiga» de Villanueva de los Infantes.

DÍA 11 DE OCTUBRE

18:30 Salón de Actos de la Casa de Cultura.

TEMA: Poetas de la Mancha.

PONENTES: Leopoldo Alas, poeta y escritor, colaborador del diario *El Mundo, Las mañanas* de Antena 3 y *Las tardes* de RNE.
Benjamín Prado, poeta, premio Hiperión 1995.
Antonio Colinas, poeta.

MODERA: Ignacio Elguero, periodista y poeta. Trabaja en el programa de tarde *Lo que es la vida* de RNE.

Actuación del grupo EANES de Ciudad Real. Música Barroco-Renacentista.

DÍA 12 DE OCTUBRE

12:00 Salón de Actos del Convento de la Encarnación.

TEMA «Los pícaros hoy».

PONENTES: Andrés Aberasturi, periodista. Actualmente trabaja en RNE.
Manolo Jiménez, periodista. Presentador en las mañanas de TVE de *Así son las cosas.*
Fernando Jáuregui, periodista, colaborador de RNE y TVE, el diario *La Razón*, Europa Press y diversos periódicos.

MODERA: Eduardo Hernáiz, periodista. Responsable de Cooperación Internacional y Relaciones Internacionales de RNE. Fue Director del Centro territorial de RNE en Castilla La Mancha.

CLAUSURA: Recital Poético sobre Quevedo, a cargo del Gran Maestre de la «Orden Literaria Francisco de Quevedo» don Juan José Guardia Polaino.

VII Jornadas sobre Quevedo y su época (Villanueva de los Infantes, 28 al 31 de julio de 2003)

Se van a celebrar en Villanueva de los Infantes las *VII jornadas sobre Quevedo y su época,* y llevan por título esta ocasión «Quevedo y su entorno histórico, cultural y literario». Las jornadas están coordinadas por el profesor Felipe B. Pedraza y el programa de actividades es el siguiente:

LUNES 28 DE JULIO

19:30	Inauguración.
20:00	Luis Ribot (Universidad de Valladolid): *Quevedo y la monarquía hispánica.*

MARTES 29 DE JULIO

11:00	Victoriano Roncero (Stony Brook University): Quevedo y el humanismo contemporáneo.
12:30	Las huellas de Quevedo: Itinerario histórico-artístico por Villanueva de los Infantes.
19:00	Victoria Soto (UNED): *Quevedo y el duque de Osuna: arte y poder en la cultura virreinal.*

MIÉRCOLES 30 DE JULIO

11:00	Francisco Javier Díez de Revenga (Universidad de Murcia): *Quevedo y los poetas conceptistas.*
12:30	Las huellas de Quevedo: Itinerario histórico-artístico por Villanueva de los Infantes.
19:00	Juan Matas (Universidad de León): *Quevedo y Jáuregui frente a frente.*

JUEVES 31 DE JULIO

11:00	Rosa Navarro Durán (Universidad de Barcelona): *Quevedo ante la picaresca.*
12:30	Clausura del curso.
13:00	Vino español.

Congreso internacional «Quevedo, lince de Italia y Zahorí español», Palermo, Universidad de Palermo, 14-17 de mayo de 2003

Se celebra en Palermo, del 14 al 17 de mayo de 2003, el congreso internacional «Quevedo, lince de Italia y zahorí español», organizado por la Regione Siciliana, Universidad de Palermo y GRISO (Grupo de investigación Siglo de Oro de la Universidad de Navarra).

Entre los asistentes a este congreso, se encuentran importantes quevedistas como Ignacio Arellano, Antonio Azaustre, Mercedes

Blanco, Henry Ettinghausen, Celsa Carmen García Valdés, Sagrario López Poza, Valentina Nider, Carmen Peraita, Fernando Plata, Maria Grazia Profeti, Alfonso Rey, Josette Riandière, Victoriano Roncero o Gareth Walters.

Dentro de pocos meses se pondrá en funcionamiento la página web

Quevedonline

con múltiples recursos como:

— Bibliografía de la crítica quevediana comentada,

— Galería pictórica quevediana,

— Textos de Quevedo,

— Comentarios críticos a diversas obras,

— Motores de búsqueda de palabras

— Información de acontecimientos: congresos, conferencias, nuevas publicaciones...

— Enlaces a otras páginas relacionadas con el Siglo de Oro

Don Francisco de
Quevedo Villegas

Sumario analítico / Abstracts

José Aragüés Aldaz, «Otoño del humanismo y erudición ejemplar»

Este artículo analiza la trayectoria de las teorías sobre el acopio de *exempla* (*ars inveniendi exempla*) desde la obra de Erasmo hasta las últimas retóricas del Barroco. La elaboración de un *codex exceptorius* a partir de la lectura directa de las fuentes cede paso de modo paulatino a una consulta puntual de los instrumentos de erudición accesibles para el orador evangélico, en un proceso complejo, que ofrece algunos atisbos de resistencia por parte del academicismo oratorio. La explosión editorial de esos instrumentos y la creciente profesionalización de la oratoria favorecieron esa evolución del *ars inveniendi*. Por lo demás, ese itinerario constituye un signo más en la evidente transformación de toda la teoría retórica sobre el *exemplum* entre 1500 y 1700: sentido por el humanismo como nexo ético y estilístico entre la civilización clásica y la del presente, el género será concebido por la Contrarreforma como mero recurso para el adorno del universo moral cristiano y como contrapunto tradicional a los riesgos conceptuales de la prédica conceptista.

This article analyses the evolution of theories about collection of *exempla* (*ars inveniendi exempla*) from Erasmus' to the last rethorics of the Baroque. The making of a *codex exceptorius* from the direct reading of sources gave way to the use of different accessible tools. The intensive use of printing and the professionalization of sacred oratory contributed to the evolution in the *ars inveniendi*. This evolution is a sign of the tranformation of all rethoric theory of *exemplum* from 1500 to 1700. The genre will be seen by Counter-Reformation as simple procedure to embellish the christian moral universe.

Palabras clave: *Exemplum*, Barroco, erudición, compilación.

Antonio Azaustre Galiana, «Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis de León»

Este trabajo estudia la que precede a la edición que Quevedo hizo de la poesía de fray Luis de León. Analiza algunos de los aspectos referidos a la retórica y poética que se desarrollan en esta. Se intenta mostrar cómo Quevedo trata los aspectos más discutidos en las polémicas literarias sobre el estilo en poesía, y maneja un apreciable número de autoridades y tratados referentes a estas disciplinas.

This article studies Quevedo's edition of the poems of fray Luis de León. It analyses some of the questions about Rhetoric and Poetics which this analyses. It tries to show how Quevedo deals with the more controversial aspects of the discussions on poetic style, and how he handles a considerable number of authorities and studies on these two disciplines.

Palabras clave: Quevedo, poética, retórica, poesía del Siglo de Oro.

Carlos Brito Díaz, «Lope en Lope: los palimpsestos del Fénix en su propia escritura (*La Dorotea*)»

La Dorotea, compuesta en la última fase de su trayectoria, demuestra la plenitud de la escritura del Fénix, no sólo en lo que atiende al fin de un proceso creador y lector en su propia autobiografía literaria, sino por la audacia metafictiva de incorporar, como sujeto y objeto de la obra, a la lengua y a la literatura en todos los empleos, géneros, modalidades, convenciones y procedimientos de su tiempo: desde sus protocolos de composición (fuentes clásicas, la erudición, los cánones retóricos, los guiños intertextuales o intratextuales) hasta el sentido y la trascendencia de la palabra escrita (la dialéctica ficción / historia, el juego de la literatura y la vida, la mezcla de discursos), en *La Dorotea* hallamos una escritura *fronteriza*, donde Lope ensaya una obra híbrida en la que teatro, poesía y novela se disuelven bajo las máscaras (literarias y vitales) de quien ha llegado al borde de la palabra con el juego.

La Dorotea, composed in the last phase of his trajectory, shows the fullness of the writing of the Fénix, not only in what assists of a creative and reader process in his own literary autobiography, but for the metafictional audacity of incorporating, like subject and object of the work, to the language and the literature in all the employments, goods, modalities, conventions and procedures of his time: from their composition protocols (classic sources, the learning, the rhetorical canons, the blinks intertextuals or intratextuals) until the sense and the transcendency of the written word (the dialectical fiction / story, the game of the literature and the life, the mixture of speeches). We find a *border* writing in *La Dorotea*, where Lope rehearses a hybrid work in the one that theatre, poetry and novel are dissolved under the masks (literary and vital) of who has arrived on the edge of the word with the game.

Palabras clave: Lope, metaescritura, libro, *La Dorotea*.

Rodrigo Cacho Casal, «Anton Francesco Doni y los *Sueños* de Quevedo»

Este trabajo estudia la posible influencia de los *Mondi* y los *Inferni* de A. F. Doni en los *Sueños* de Quevedo. El escritor español

parece haber imitado varios aspectos de las obras donianas en sus sátiras literarias. También hay que tener en cuenta la relación entre la novela *Belfagor* de Machiavelli, que Doni publicó y modificó, y los *Sueños.*

This article studies the possible influences of two works by Anton Francesco Doni, the *Mondi* and the *Inferni,* on Francisco Quevedo's *Sueños.* Quevedo seems to have drawn from various aspects of Doni's works in his literary satires. One should also take into account the relations between Machiavelli's *Belfagor,* which was revised and published by Doni, and the *Sueños.*

Palabras clave: Influencia de Doni en Quevedo.

Manuel Ángel Candelas Colodrón, «La "erudición ingeniosa" de González de Salas en los preliminares de la poesía de Quevedo»

Este artículo estudia los preliminares escritos por González de Salas a *El Parnaso español* (1948), cuyo propósito es el encarecimiento de la obra quevediana. La obra de González de Salas encarna la erudición del seiscientos español en sus comentarios a la *Poética* de Aristóteles o su edición del *Satiricón* de Petronio. Es por esto que los preliminares a la obra poética de Quevedo de 1648 proporcionan al crítico una buena fuente de información sobre libros, autores y temas para entender el concepto que se tenía de erudición.

This article analyses the preliminaries written by González de Salas to *El Parnaso español* (1648), whose purpose is to highlight Quevedo's work. The work by González de Salas represents Spanish erudition of the XVIIth century with his commentaries to the *Poetic* by Aristotle and the edition of Petronius' *Satyricon.* Due to that knowledge, the preliminaries to Quevedo's poetic work published in 1648 are a good source of information on books, authors and topics to understand the concept of erudition.

Palabras clave: preliminares de González de Salas al *Parnaso español.*

Cristóbal Cuevas García, «La poética imposible de Quevedo. (Don Francisco, editor de fray Luis)»

Algunos críticos, ante la publicación por Quevedo de los versos de fray Luis de León (1631), han creído que aquel quiso proponer como imitable la poética clasicista del agustino. Ello no fue así. Don Francisco no define con precisión la poética luisiana ni la gongorina, ni monta su discurso apologético sobre una *probatio* seria. Era consciente de que sus contemporáneos no podían poetizar desde los parámetros del maestro León. Su edición debe entenderse como parte de la polémica anticulterana. En pleno siglo barroco, la de fray Luis era ya una poética imposible. Quevedo

presenta los versos de aquel como paradigma de autenticidad estética, no como objeto de una fiel *imitatio* en lo temático y formal.

Some critics, when looking at Quevedo's publication of the verses from fray Luis de León (1631), believed that Quevedo wanted to propose fray Luis' classicist poetic as imitable. But, that idea is not correct. Don Francisco does not accurately define the poetic from fray Luis and Góngora, and neither does he make a laudable discourse about a serious *probatio*. Quevedo was concious about that his contemporaries could not make poetry form the Maestro León's parameters. His edition must be viewed as part of the anti-culteranist controversy. In the baroque century, fray Luis' poetic was already impossible. Quevedo does present fray Luis' verses as a paradigm of aesthetics authenticity, not as the object of a faithful *imitatio* in theme and form.

Palabras clave: Poética, Clasicismo, Barroco, *imitatio*.

Arnulfo Herrera, «Dos apuntes sobre el influjo de Quevedo en los poetas novohispanos»

En este trabajo se estudian dos aspectos del influjo que pudo haber tenido Quevedo en la poesía de la Nueva España: los salmos y las canciones pindáricas. Es difícil distinguir la presencia de Quevedo en México debido a las semejanzas del ambiente cultural y a la diversidad de asuntos que el poeta madrileño trató en su obra literaria. Sin embargo, desde la perspectiva del autor de este trabajo, es necesario identificar los modelos que sirvieron a los poetas novohispanos porque en ello deben basarse los estudios modernos.

This essay studies two aspects of the Quevedo's influence in the poetry of the New Spain: the salmos and the pindaric songs. It's very difficult to distinguish the presence of Quevedo in Mexico on account of the similarities of the ambience cultural and the diverse matters that Madrilian poet dealt with his litterarian works. However, from the perspective of the author of this work, it is necessary to identify the models which served the novohispan poets because on this point are the bases of the modern studies.

Palabras clave: Influencia de Quevedo en la Nueva España.

Sagrario López Poza, «La erudición de Sor Juana Inés de la Cruz en su *Neptuno alegórico*»

El *Neptuno Alegórico* de Sor Juana Inés de la Cruz, en prosa, y la *Explicación sucinta del arco,* en verso (1680) son unas raras piezas entre las de su género, por permitirnos tener acceso a un programa iconográfico de arte efímero tal y como lo concibió su autora, que nos ofrece la exégesis de los códigos simbólicos. Este estudio presenta un análisis del entorno cultural en que se produjo la obra (la tradición de la entrada, la cultura emblemática, los

humanistas como mentores de programas iconográficos) y un minucioso estudio del texto, las fuentes (clásicas, bíblicas, de repertorios simbólicos y mitografías) y el sentido de esta obra, que confirma la vasta cultura humanística de esta monja.

Sor Juana Inés de la Cruz's *Neptuno Alegórico,* in prose, and the *Explicación sucinta del arco,* in verse (1680), are two rare works among those of their genre, because they allow us to access to an iconographic programme of ephemeral art in the very way it was designed by his author, who explain us the symbolical codes. This study presents an analysis of the cultural environment in which the work was produced (the entry feast tradition, the emblematic culture, the humanists as designers of the iconographic programmes) and a thorough study of the text, its sources (classical, biblical, from symbolic repertoires and mythological treatises) and the sense of this work, that confirms the immense humanistic culture of this nun.

Palabras claves: Sor Juana Inés de la Cruz, *Neptuno Alegórico,* fiesta barroca, emblemática, programas iconográficos barrocos.

Carmen Peraita Huerta, «Comercio de difuntos, ocio fatigoso de los estudios: libros y prácticas lectoras de Quevedo»

La autora examina cómo la biografía quevediana de Tarsia representa las prácticas lectoras de Quevedo y su relación con los libros, y el sentido que las otorga. Estudia también la «modelación» del vínculo de un estudioso con los libros y su biblioteca (no sólo en relación con el contenido, sino también con el aspecto material), la peculiaridad con que se detalla la naturaleza de su relación con la lectura, los hábitos lectores y tipos de lectura, el énfasis en la lectura erudita, en el carácter metódico y sistemático que implicaba, y las percepciones de su finalidad.

The author examines ways in which Tarsia's biography presents Quevedo's reading practices, his relationships with books, as well as the meaning the biographer elaborates for these activities. She also studies the perception of a scholar's links with books and his library (not only with the content, but also with the material aspect of books and libraries), the nature of Quevedo's reading habits and types of reading, the emphasis on erudite reading, the methodical and systematical approach it implied, and the perception of different goals of reading.

Palabras clave: Pablo Antonio de Tarsia, biografía de Quevedo, imágenes de Quevedo leyendo.

Isabel Pérez Cuenca, «Las lecturas de Quevedo a la luz de algunos impresos de su biblioteca»

En este trabajo se realiza un primer acercamiento a la configuración del catálogo de la posible biblioteca a la que tuvo acceso

Quevedo (ya fuera en ejemplares suyos o del Duque de Medinaceli). La reconstrucción de esta «biblioteca imaginaria» se realiza a partir de los índices de libros del Monasterio de San Martín de Madrid. Por ello, se ha procedido a una primera cala en dichos índices con la finalidad de identificar ediciones de autores leídos y citados por Quevedo: Arias Montano, Botero, Lipsio, Petrarca, padre Mariana, entre otros. También se presenta el hallazgo de una obra de Carpentier propiedad de Quevedo, que se añade a los más de 25 impresos ya conocidos de su biblioteca.

The present work constitutes a preliminary approach to the possible catalogue of a potential library that could have been accessible to Quevedo, either through their own books or through those of the Duke of Medinaceli. The reconstruction of this «imaginary library» is based on the indexes of the library of the Monasterio de San Martín, Madrid. A first screening of those indexes have been performed in order to identify printed books which Quevedo read and cited from, among others, Arias Montano, Botero, Lipsio, Petrarca and Mariana. A couple of works from Carpentier have been also identified as being property of Quevedo. These works must now be added to those already known printed books from his library, more than 25 pieces of work until now

Palabras clave: Quevedo, biblioteca, Monasterio de San Martín, impresos.

Pedro Ruiz Pérez, «La poética de la erudición en Trillo y Figueroa»

A mediados del siglo XVII la poesía española más culta ha asumido el impreso como el espacio para su desarrollo, vive el último esplendor de la poética cultista esbozada por Luis Carrillo y Sotomayor en el *Libro de la erudición poética* y ve formarse entre la polémica gongorina la posibilidad de un nuevo clásico en lengua vulgar. En esta serie de fenómenos sigue desempeñando un papel fundamental la imitación y el seguimiento de los *auctores*, como corresponde a una vigencia plena de la poética clasicista. La práctica genérica y editorial de Trillo en *La Neapolisea. Poema heroico y panegírico* refleja esta complejidad, en particular en el tratamiento de las citas y su despliegue en los márgenes editoriales del poema, hasta el punto de poder considerarlo como la plasmación de una «poética de la erudición».

At the middle of XVIIth century the most learned Spanish poetry has assumed the printed book as its own space, but also it shows the last bright of the «poética cultista» that started in the *Libro de la erudición poética* by Luis Carrillo y Sotomayor. Another mark is the possibility, among the polemic about Góngora, of a classic author in romance language. The lecture and the imitation

of the *auctores* continue being the base of every marks that we can note, according to the classical poetic, in full use in these years. In the generic and publishing practice of *La Neapolisea. Poema heroico y panegírico* Trillo exhibits all that complexity, especially in the use of the citation and its displaying in the margins of the published poem, as much as we can see it like a declaration of an erudition poetic.

Palabras clave: Trillo y Figueroa, citas de autoridad, repertorios, canon.

Lía Schwartz Lerner, «Entre Propercio y Persio: Quevedo, poeta erudito»

Como artífice insuperable de los lenguajes literarios de su época, Quevedo fue fundamentalmente receptor ideal de unos textos clásicos que se habían convertido en modelos temáticos y en modelos de estilo y que regían el trabajo retórico de la *inventio,* de la *dispositio* y de la *elocutio,* puestos al servicio de la agudeza y arte de ingenio que codificaría años más tarde Baltasar Gracián. Al incorporar citas de los clásicos a su propio discurso literario, Quevedo cumplía con el precepto graciano que exigía el aprovechamiento y correcta aplicación de la docta erudición a la construcción de perfectas agudezas. En este trabajo se estudia la reelaboración quevediana de las citas identificadas de algunos poetas latinos entre los cuales se cuentan Propercio y Persio, dos autores privilegiados por Justo Lipsio, a quien Quevedo admiró no sólo como filósofo neoestoico sino también como filólogo e intérprete de los clásicos.

As an unbeatable craftsman of the literary language of his time, Quevedo was first and foremost an ideal receiver of classical texts, which had become thematic and stylistic models that governed the rhetorical work of the *inventio,* the *dispositio* and the *elocutio.* These in turn were pressed into service to build that art of wit which Baltasar Gracián would codify years later in his *Agudeza y arte de ingenio.* Thus Quevedo fulfilled Gracián's precepts that required the correct application of erudition to the construction of perfect conceits. This paper offers a study of Quevedo's reelaboration of identified quotations from some Latin poets, among which are Propertius and Persius. Both authors had been privileged by Justus Lipsius, whom Quevedo had admired not only as a Neostoic philosopher but also as a philologist and interpreter of the classics.

Palabras clave: Propercio, Persio, fuentes elegíacas y satíricas.

Guillermo Serés, «El enciclopedismo mitográfico de Baltasar de Vitoria»

Vitoria concibe su *Teatro* como una práctica enciclopedia mitográfica para uso de poetas, predicadores y escritores en general. Más cerca de humanistas como Céspedes (de quien fue alumno en Salamanca), León Hebreo o Natale Conti, que de Pérez de Moya, Vitoria sigue también la pauta de la primera gran recopilación mitográfica: la *Genealogia deorum gentilium,* de Boccaccio. Para ilustrar su gran galería de mitos, incluye una espléndida antología de textos españoles (desde Juan de Mena a Góngora) e italianos, y traduce magníficamente del latín a los grandes clásicos. Desde el punto de vista interpretativo, la obra de Vitoria también está más cerca de la exégesis humanista (aunque sin los referentes órficos y herméticos) que de la medieval (v. g., las *Cuestiones,* del Tostado), aunque sin renunciar a las ideas centrales de San Agustín y sucesores, como hicieron Vives, Simón Abril o Sánchez de Viana.

Vitoria conceives his *Teatro* as a practical mythographical encyclopaedia for the use of poets, preachers and writers. Closer to humanists such as Céspedes (whom he studied in Salamanca), León Hebreo or Natale Conti, than to Pérez de Moya, Vitoria also follows the guidelines of the first great mythographical collection: Boccaccio's *Genealogia deorum gentilium.* To illustrate his considerable gallery of myths, he includes a splendid anthology of Spanish texts (from Juan de Mena to Góngora) as well as Italian works, and translates magnificently from the Latin of the great classics. From the interpretative point of view, Vitoria's work is also closer to humanist exegesis (whilst without the Orphic and inscrutable referents) than to that of the medieval kind (e. g., Tostado's *Cuestiones*), although —unlike Vives, Simón Abril or Sánchez de Viana— without renouncing the central ideas of Saint Augustine and his successors.

Palabras clave: Enciclopedia mitográfica, exégesis humanística, antología de textos españoles, *Figura* agustiniana.

Luciano López Gutiérrez, «Quevedo contra el perro de los ingenios de Castilla»

El autor de este artículo sobre el soneto número 828 de Quevedo sostiene que en el mencionado poema el escritor madrileño concentra sus ataques sobre dos aspectos de la figura de Góngora: su presunto origen judaico, y su grosería y maledicencia a la hora de practicar la sátira. El primero de estos aspectos ya ha sido suficientemente señalado por la crítica, por lo que en el presente trabajo se profundiza en el segundo, en especial reflexionando sobre la intención y significado de la expresión *perro de los ingenios de Castilla.*

The author this article about Quevedo's sonnet number 828 considers that in the above-mentioned poem the writer from Madrid concentrates his attacks on two aspects of the figure of Góngora: his presumed Jewish origins, and his rudeness and slander in his use of satire. The former has already been pointed out enough by literary critics, so in the present work the latter will be studied in depth, reflecting particulary on the intention and meaning of the expression *perro de los ingenios de Castilla.*

Palabras clave: soneto 828, expresión *perro de los ingenios de Castilla.*

Alfonso Rey, «Notas a la edición de la poesía moral de Quevedo (I)»

El autor de este artículo realiza distintas modificaciones al libro publicado en 1992, *Poesía moral (Polimnia),* reeditado en 1999 con diferentes cambios en la anotación. Se trata de un corpus de 112 poemas y este artículo matiza algunos elementos en los poemas número 1, 17, 28, 36, 43, 51, 57, 58, 66, 68, 74, 77, 84, 85, 92, 97, 101, 102, 111 y 112.

The author of this article makes some modifications to his book published in 1992, *Poesía moral (Polimnia).* This book has been re-edited in 1999 with a modified annotation. Quevedo's moral poetry is a corpus of 112 poems and this article makes changes in the following poems: numbers 1, 17, 28, 36, 43, 51, 57, 58, 66, 68, 74, 77, 84, 85, 92, 97, 101, 102, 111 and 112.

Palabras clave: Quevedo, Poesía moral, musa Polimnia, cambios.

José Julio Tato Puigcerver, «El léxico científico de Quevedo (II)»

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: *ácueo, adelfa, afistolada, aforismo, agalla, agonía, agua, beber agua, aire, aire ambiente, aire corrupto, peste del aire corrupto, ajigotar, alacrán, alcohol, alferecía, gato de algalia, alma, alma en el corazón* y *betún de San Pablo.*

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 words are: *ácueo, adelfa, afistolada, aforismo, agalla, agonía, agua, beber agua, aire, aire ambiente, aire corrupto, peste del aire corrupto, ajigotar, alacrán, alcohol, alferecía, gato de algalia, alma, alma en el corazón* and *betún de San Pablo.*

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.