Teoría y práctica en la poesía de Quevedo: la *compositio* fonética y silábica

Theory and Practice in Quevedo's poetry: the phonetic and syllabic *compositio*

Jacobo Llamas Martínez
Université de Neuchâtel
Faculté des Lettres et Sciences Humaines (R. E. 44)
Espace Louis-Agassiz 1
Neuchâtel 2000
Suiza
jacobo.llamas@unine.ch

[*La Perinola,* (ISSN: 1138-6363), 24, 2020, pp. 49-69]
DOI: 10.15581/017.24.49-69

Resumen:

El artículo evalúa la distancia que media entre la teoría y la práctica poética en Quevedo. Para ello se confrontan los planteamientos teóricos del escritor en los Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre, *que contienen las apreciaciones más técnicas sobre la* compositio *fonética y silábica (encuentros entre sonidos, síncopas, apócopes, hiatos y diptongos), con el uso que estos elementos tiene en sus versos. El análisis revela que Quevedo fue consecuente con los juicios literarios de los* Preliminares *y que el examen de la* compositio *fonética y silábica de los testimonios quevedescos puede servir de auxilio a la hora de priorizar las variantes de alguno de ellos.*

Abstract:

This work aims to rigorously evaluate the distance that exists between theory and poetic practice in Quevedo. The article compares Quevedo's theoretical approaches in Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre, *which contains the most technical observations on the phonetic and syllabic* compositio *(encounters between sounds, syncopations, apocopes, hiatus and diphthongs), with the way the writer uses these elements in his verses. The analysis reveals that Quevedo was consistent with the literary judgments of* Preliminares *and that the examination of the phonetic and syllabic* compositio *within Quevedo's texts can be helpful when editing his works.*

Palabras clave: Quevedo, *iunctura,* síncopas, apócopes, hiatos, diptongos, crítica textual

Keywords: Quevedo, *iunctura,* syncopation, apocope, hiatus, diphthong, critical edition

recibido: 23-02-2018 / aceptado: 02-08-2019

La vida empieza en lágrimas y caca,
luego viene la *mu,* con *mama* y *coco*
(Quevedo, «Pronuncia con sus nombres los trastos
y miserias de la vida», vv. 1-2)

Que es desesperación bien entendida
buscar muerte a la afrenta anticipada:
quede a guardar la vida a la memoria
(Quevedo, «Funeral discurso de Annibal», vv. 12-14)

A Antonio Azaustre y Fernando Plata,
cuyos trabajos y enseñanzas estimularon estas y otras páginas.

Quevedo compuso varias obras en las que expuso de forma muy concreta su parecer acerca del lenguaje y el estilo: *Premáticas del Desengaño contra los poetas güeros, Cuento de cuentos, La culta latiniparla, Aguja de navegar cultos, Preliminares literarios a las obras de fray Luis de León, Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre* y el *Comento contra sesenta y tres estancias* de don Juan Ruiz atribuido a Quevedo[1]. Evidentemente, no se pueden equiparar los juicios de textos satíricos como el *Cuento de cuentos, La culta latiniparla* y la *Aguja de navegar cultos* con otros de carácter más serio y erudito. Por ello, en este trabajo se confronta la práctica en los versos de Quevedo con los planteamientos teóricos de los *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre,* que contienen las apreciaciones más rigurosas y técnicas sobre la *compositio* fonética y silábica: encuentros entre sonidos, síncopas, apócopes, hiatos y diptongos[2]. Estos fenómenos, reprobados por Quevedo a Fernando de Herrera en los *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre* y en su ejemplar de los *Versos de Fernando de Herrera,* pueden servir de auxilio a su vez a la hora de seleccionar las variantes de la poesía del autor madrileño; se remarca lo de «auxilio» porque de ningún modo los usos señalados pueden ser

1. En los *Sueños,* en prólogos a libros propios y ajenos y en diversas epístolas, Quevedo también expresó opiniones sobre el lenguaje y el estilo.

2. Para las agrupaciones vocálicas que constituyen hiatos, diptongos y triptongos, y los problemas que suscita la terminología, definición y estudio de la diéresis métrica, véase Domínguez Caparrós, 2004, quien incide en la atención que Fernando de Herrera prestó a estas cuestiones en Domínguez Caparrós, 2016. Torres, 2017, pp. 9-39, prefiere la denominación de *zeuxis* (en griego 'enganche, unión') y de azeuxis (en griego 'desunión') para evitar las confusiones terminológicas que originan hiato, diptongo, diéresis y sinéresis; Torre, 2017, pp. 142-168, aborda también los planteamientos de Herrera sobre estas cuestiones. En este trabajo se utilizan los términos de hiato y diéresis para la separación de vocales, y de diptongo y sinéresis para la aglutinación, porque se considera que resultan lo suficientemente aclaratorios para los objetivos que se persiguen.

definitivos a la hora de decidirse por las lecciones de uno u otro testimonio, pero sí pueden apoyar otros datos ecdóticos[3].

1. La *iunctura*

En los *Preliminares literarios a las poesías de Francisco de la Torre* Quevedo censuró «dos usos fundamentales en los versos de [Fernando de] Herrera: lo que llama "mala composición de palabras" […] y apócopes y síncopas, que, en opinión de Quevedo, no son reflejo de la cuidada armonía fónica del verso de Herrera (como opinaba Rioja)»[4]:

> estas voces que con algún ceño se leen en Fernando de Herrera: *ovosa, pensosa, poción, crispar de ojos, relazar, sañosa, ensandece, ufanía, pavor, adola, espirtu* (síncopa que no tiene otro misterio sino que en el verso no cabe *espíritu*); como las voces *do* por *adonde,* y *vo* por *voy,* que si bien Francisco de Rioja dice se hizo con cuidado y examen docto, consta de las obras no ser otra cosa sino no caber en el verso la palabra *adonde* y *voy.* No es menos desapacible la voz *porfioso desvarío;* y de más sonora composición de letras usa: *trayo, cuitoso, lasa voz, dudanza, giro del fuego, con puro lampo.* Las unas voces son latinas todas, que escribiéndolas en sonetos amorosos y a mujer, incurren en la reprehensión de Propercio:
>
> *Scribe quod quaevis nosse puella vellit.*
>
> Las otras con de composición áspera y poco necesarias, pues sustituyen voz decente y elegante.
>
> (Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de Francisco de la Torre,* pp. 178-180)[5]

Pues bien, de las voces censuradas (*ovosa, pensosa, crispar, relazar, sañosa, ensandece, ufanía, pavor, trayo, cuitoso, lasa, dudanza, giro, lampo*), ya fuese por motivos de aspereza, repetición y unión de consonantes malsonantes o difíciles de pronunciar, en los versos del poeta Quevedo únicamente se registra el uso de «pavor»[6]. La expresión se da en tres

3. El libro de los *Versos de Fernando de Herrera emendados y divididos por él en tres libros* fue propiedad de Quevedo, se imprimió en Sevilla por Gabriel Ramos Vejarano en 1619 y está custodiado en la Biblioteca del Seminario Diocesano de Vitoria (Ms. 179); Komanecky, 1969 y 1975, lo estudió. Otros detalles en Rivers, 1998 y 2001, y Azaustre, 2003 y 2018.

4. En Azaustre, 2018, pp. 135-136.

5. Cito por la edición de Azaustre, 2003.

6. La mención del término *ufanía,* que «'no es feliz novedad'» según Quevedo (en Komanecky, 1975, p. 130), quizá sancione a su vez el abuso que Herrera hizo de la palabra en sus versos (ver Schnabel, 1996, p. 135). En los versos del poeta tampoco aparece el término «poción», comentado por Quevedo en el verso de Herrera, libro 1, soneto 82, v. 12, «"Que la pocion d'aquella; que suspira", Quevedo anotó al margen: "pocion ma[l] no cupo bebida" (pág. 99)» (en Azaustre, 2003, p. 179, n. 28). Las censuras que Quevedo efectuó a Herrera por el empleo de *poción* y *adola* se efectúan «por forzar –como aclara el propio Azaustre, 2003, p. 179, n. 32– la reducción silábica o fonética de muchas palabras para adaptarlas a la medida del verso». De acuerdo con Komanecky, 1975, pp. 129-131, otros términos censurados por Quevedo en su ejemplar de los *Versos* de Herrera fueron

ocasiones; dos se encuentran puestas en boca del personaje del Cid en el romance «Pavura de los condes de Carrión» (*PO,* núm. 764):

«¿*Pavor* de un león hobistes
[…]
face en el *pavor* y el ansia (vv. 113 y 122)

El tercer uso de *pavor* en la poesía de Quevedo se documenta en el soneto que comienza «Tuvo enojado el alto mar de España» (v. 10), número 51 de «Polimnia» en *El Parnaso español* de 1648. La voz no aparece, en cambio, en las versiones variantes examinadas por Rey[7]:

¡Qué me dictó de votos la tormenta!
¡Y cuántas mi *pavor* al ponto debe
y a la deidad suprema exclamaciones!
(Quevedo, *El Parnaso español,* «Polimnia», 51, vv. 9-11)

¡Qué me enseñó de votos la tormenta!
¡Y qué de santos mi memoria debe
al naufragio y, al mar, qué de oraciones!
(Quevedo, *Heráclito cristiano,* «Psalmo 20», vv. 9-11)[8]

Esto no quiere decir que el uso de *pavor* no se deba a Quevedo, quien reprobó cultismos y tópicos –amorosos por ejemplo– a los que recurrió con profusión, tal y como señaló Pozuelo y como anotan los editores de sus obras en verso y en prosa[9]. Además, no se trata de versos excluyentes, sino de lecturas válidas y pertenecientes a un enfoque más cristiano (*Heráclito*) frente a otro más neutro o moral (*Polimnia*).

Sin embargo, otros casos que contienen lecturas que no aparecen en los manuscritos y fueron censurados por Quevedo conviene que sean examinados en detalle por si pudiese tratarse de una innovación debida a un copista o a González de Salas y no al poeta[10].

los de *vos* por *vuestro, membrança, onorar, sandez, contino* por *continuo* u *Oriënte*. De *honorar* y *Oriënte* no se constatan casos en la poesía del autor madrileño; los términos restantes aparecen en ocasiones muy contadas en poemas burlescos y satíricos y de compleja transmisión textual (a este tipo de usos me referiré posteriormente).

7. Rey, 1999, p. 100.

8. Ambos sonetos se pueden ver en Blecua, 1969, pp. 187-188, Rey, 1999, pp. 228 y 100, y Moreno Castillo, 2012, p. 178.

9. Pozuelo, 1979, pp. 340 y 359.

10. Los versos del salmo 20 plantean las dudas habituales al editar los versos de *El Parnaso español.* Cuando no dispone de argumentos ecdóticos, Blecua eligió como versión última de Quevedo la que juzgó de mayor sutileza: «Aunque en la *Poesía original* me incliné por la versión manuscrita, hoy creo que la de *Parnaso* es la última. El paso a una lección más difícil es claramente perceptible en los vv. 9-11» (en Blecua, 1969, p. 187). Plata, 1997, 2000 y 2002, comenta las posibles intromisiones de González de Salas en varios poemas satíricos atribuidos a Quevedo (el mismo Salas reconoció haber intervenido en algunas de las composiciones estudiadas por Plata).

2. Apócopes y síncopas

En los *Preliminares de las poesías del Bachiller Francisco de la Torre,* Quevedo censuró los apócopes y síncopas de *vo* en lugar de *voy,* de *do* en lugar de *donde* y de *espirtu* por *espíritu.* Para el escritor estos fenómenos suponen «una socorrida licencia que permitía [a Herrera] ajustarse fácilmente al cómputo silábico»[11].

La lectura de los versos de Quevedo muestra que el poeta rechazó este tipo de acortamientos. El poeta empleó *do* 16 veces en los textos editados como versión última por Blecua (6 en versiones variantes) frente a los 271 casos de *donde* (82 en los variantes) y los 33 de *dónde* (6 en las versiones variantes). Los datos son bastante elocuentes, pero incluso parte de los usos de *do* pueden justificarse por estar puestos en boca de personajes (*Marianilla*) para reproducir su habla –llamémosle popular–; por la fuente de la que proceden (el romance «Helo, helo, por do viene el moro por la calzada»); o por la transmisión de los poemas en los que se sitúan:

Do el regalo y la abundancia
[…]
do tan presto como el gusto (780, vv. 59 y 151)

Hela, hela por *do* viene
[…]
Hételo por *do* viene
[…]
hételo por *do* viene (869, vv. 45, 101 y 103)

Helo, helo por *do* viene (677, v. 121)

por no haber de *do* le asgan (764, v. 104)[12]
en esta tierra *do* vivo (711*E,* v. 2)

11. Azaustre, 2018, p. 136. En la página 176 de su ejemplar de los *Versos* de Herrera, Quevedo volvió a subrayar las expresiones *giro del fuego* y *con puro lampo,* pero, según Azaustre, 2003, p. 180, n. 35, no lo hizo para reprochar la mala composición de las secuencias o los latinismos, sino «para referirse al excesivo uso de apócopes y síncopas para ajustarse a la medida del verso: "Sobre'l giro d'el fuego, / resonando su gloria / con puro *lampo d'immortal* memoria" (Herrera, libro 2, canción 1, vv. 113-115, p. 176)». Según Rivers, 1998, p. 25, «Al disertar sobre la sinalefa, Quevedo sin duda tenía en cuenta la última sección del "apéndice" del tomo dedicado a la poesía de Francisco de la Torre». Pineda, 2000, estudia este tipo de sílabas trabadas a las que Herrera denominó «llenas»; para otros fenómenos derivados del contacto entre «palabras», «sílabas» y «sonidos», véanse Vega Ramos, 1992; Pineda, 1997 y 2003, y los lugares a los que remite Lausberg, 1966-1969, § 954-976.

12. En el romance «A la sarna» (780) un hombre se dirige a la enfermedad; los usos de los versos 101 y 103 del «Corte de los bailes» (869) corresponden a una cancioncilla entonada por el personaje de *Marianilla;* en el poema 677, «Contando estaba las cañas», es Magañón el de Valencia quien pronuncia el *do;* y en el romance 764 «Medio día era por filo» es el Cid. El verso se repite en el baile 865, v. 229: «Helo por do viene».

la torcida raíz *do* está mi daño («Salmo II», 14, v. 8)

En el *do* nace al mundo Febo radïante (134, v. 10)

ora el valle le ofrezcas *do* engendraste (378, v. 7)

Blecua dudó de la autoría quevedesca de las lecturas del poema 711*E,* procedentes del manuscrito 4124 de la Biblioteca Nacional de España: «las versiones *DE* son absolutamente independientes, aunque *E* presenta algunas lecciones que parecen más arcaicas que las de otros textos […]. Con toda seguridad derivarán de versiones cantadas»[13]. En el «Salmo II» del *Heráclito cristiano,* Blecua privilegió una versión de *Las tres musas últimas castellanas* que incorpora *do* («la torcida raíz do está mi daño», «Salmo II», 14, v. 8)[14]; en otras cuatro versiones cotejadas por el filólogo se lee: «la torcida raíz de tanto daño». Los sonetos 134 y 378 se rastrean únicamente en el llamado *Cancionero antequerano* (en la Biblioteca Pública Municipal de san Zoilo de Antequera), un manuscrito facticio que atribuye varios poemas a Quevedo de forma errónea, y no fueron recogidos por González de Salas ni por Pedro Aldrete, de manera que se podría dudar de la autoría quevedesca de ambos[15].

Los usos de *vo* y *espirtu* corroboran el rechazo de Quevedo por el apócope y la síncopa de los términos, puesto que ni *vo* ni *espirtu* aparecen entre los textos base ni entre los variantes, mientras que sí se registra el empleo de *voy,* 17 veces en los textos base (8 en los variantes); de *voyme,* 2 veces en los textos base (2 en los variantes); de *espíritu,* 27

13. Blecua, 1970, p. 373.

14. Blecua, 1969, p. 169.

15. Ver Pérez Cuenca, 2013, n. 20, y Blecua, 1969, pp. 255 y 535. El editor fue dado a «ahijar» textos a Quevedo (véase Carreira, 1989, 1990, 1991, 1997 y 2000). Con todo, cuanto más tempranos sean los poemas, como sucede en jácaras y bailes anteriores, el «Salmo II», concebido para el *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de David* (1613), y las composiciones copiadas en el *Cancionero antequerano* –todas anteriores a la fecha del testimonio de 1627-1628–, más posibilidades existen de que Salas ignorase o no consiguiese reunir los poemas y de que Quevedo aceptase usos que posteriormente limitó o censuró condicionado por los debates suscitados tras la difusión de las obras mayores de Góngora. En este texto no se vuelve sobre los aspectos globales de la edición de *El Parnaso español* de 1648 ni sobre los de *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español,* de 1670. Las conclusiones, no siempre coincidentes, admiten que *El Parnaso español* es la colección impresa más autorizada de la poesía de Quevedo pese a la mediación de Salas, que se atribuye ciertas enmiendas y la distribución y redacción de algunos poemas y epígrafes. La compilación de Pedro Aldrete continuó el trabajo de Salas, pero en ella se duplicaron poesías y se cometieron más errores en la atribución y edición de los textos. Estos planteamientos generales deben ser revisados pues en cada poema, tal como hacen Llamas, 2017, pp. 47-80; Pérez Cuenca, 2013 y 2000, y Plata, 2002, 2000 y 1997; otros detalles en Alonso Veloso, 2008. Una síntesis sobre la actuación de Salas y Aldrete en Tobar Quintanar, 2013; un muy buen estado de la cuestión sigue siendo el de Plata, 1997, pp. 23-29.

lugares en los textos base (2 en los variantes); y *espíritus,* 2 en los textos base (1 en los variantes)[16].

3. Hiatos y diptongos

Quevedo también criticó los hiatos y diptongos empleados por Herrera para amoldarse al número de sílabas métricas del verso: «No es menos desapacible la voz *porfioso desvarío*» (*Preliminares a literarios a las poesías de Francisco de la Torre,* p. 180). «Quevedo subrayó *porfióso* en el v. 22 de la elegía 4 de Herrera (libro 2): "Porqu' este *porfióso* desvarío". Son varias las anotaciones de Quevedo a voces de Herrera donde se marca un hiato para cumplir con el cómputo silábico, y las críticas por forzar las palabras y su fonética para ajustarlas a la medida del verso»[17].

Un recorrido por los versos de Quevedo demuestra que en palabras o familias léxicas derivadas de *ajuar, ajüar, alegría, alegria, cruel, crüel, crüeles, día, días, dia, dias, fría, frías, fria, gloriosa, gloriosamente, gloriosas, glorioso, glorïoso, gloriosos*… existe una dicción mayoritaria, y que esta coincide con la pronunciación castellana más habitual. Con ello Quevedo ratificaría su desdén por las voces y realizaciones latinas, y por los usos ambivalentes[18].

16. Quevedo también limita el uso de otras formas abreviadas que denotan rusticidad o arcaísmo como *diz* y de *cuan* y *cuán* frente a *cuanto* y *cuánto.* Azaustre, 2003, p. 179, n. 32, comenta: «Quevedo anotó en 21 ocasiones el uso de *do* y *ado* por *donde* y *adonde,* y en 3 el de *vo* por *voy.* Censuró que la reducción de esas voces se debiese sólo a que la forma completa no cabía en el verso; para ello también anotó casos donde Herrera usó *donde, adonde* y *voy* porque entonces sí convenía a la medida del verso». Según Komanecky, 1975, p. 130, Quevedo igualmente desaprobó en su ejemplar de los *Versos* de Herrera el uso de *contino* por *continuo* para ajustarse al número de sílabas métricas. Quevedo utilizó *contino* en 7 ocasiones en los textos base editados por Blecua, 1969-1971, y solo en una de esas ocasiones dentro de un texto que no fuese satírico y burlesco: la «Canción premiada en primer lugar en Salamanca, en la fiesta que se hace la Pascua del Spíritu Santo», 199, v. 119 («El murmurar contino»), que Blecua, 1969, p. 385, encontró en un único manuscrito «con una autoridad grande en las atribuciones y [que] copia casi exclusivamente poemas juveniles».

17. Azaustre, 2003, p. 180, n. 34. *Porfioso* no aparece en los versos de Quevedo, sí las voces *porfía, porfiada* y *porfiado.*

18. Rey, 1995, p. 146, n. 241, ya había constatado «la escasez de hiatos en Quevedo, menos dado que Góngora y los poetas de su escuela a las diéresis "con que, para volver a la diptongación latina, disolvían buena parte de los diptongos creados por el castellano". En *Polimnia* solo he contado seis casos (25:13, 73:1, 90:1, 111:96, 112:132, 112:186), que se pueden explicar […] como licencias poéticas». Juan de Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, pp. 31-32, censuró a Góngora el uso de *ingenïoso:* «También son crueles al oído casi todos los versos en que v. m. divide la sinalefa contra la costumbre de España, como *vïolar* de tres sílabas, *ingenïoso* de cinco. Y es lo peor que confunde v. m. esa novedad alargando unas veces la palabra y otras abreviando la misma». Carreira, 1998, p. 94, señala que «para Góngora los contactos vocálicos no estaban igual de aglutinados en los cultismos que en los términos de evolución vulgar», y detalla algunas de las características de la lengua gongorina de las *Soledades,* entre las que se encuentran las variables *glorïoso, gloriosas; invidïosa, invidiosas; vïolar, violador, violaron, violencia;* y *fió, fiado, fiaré* (en Carreira, 2009, p. 17). Para posibles desplazamientos acentuales en la poesía no dramática de Calderón, véase Sánchez Jiménez (en prensa).

La dicción de *glorioso* es uno de los ejemplos más significativos, puesto que, según los textos que Blecua atribuyó con mayor seguridad a Quevedo, solo en 3 casos debe leerse como cuatrisílabo (*glorïoso*) para acomodarse al patrón silábico, por los 27 de *glorioso* y los 18 de *gloriosa,* además de los 3 de *gloriosamente* y los 2 de *gloriosos:*

> Como vos, ¡oh *glorïoso*
> duque!, en quien hoy estimación hallaron
> las virtudes y premio generoso.
> Ved cuál sois, que con vos se coronaron.
> Nunca más felizmente
> en la *gloriosa* frente
> de Alejandro su luz amanecieron,
> ni en la alma valerosa
> (Quevedo, «Elogio al duque de Lerma don Francisco.
> Canción pindárica», 237, vv. 17- 24)
>
> se vio del Cuerpo glorïoso y santo (192, v. 784)
>
> Y si os dio el ascendiente generoso
> escudos, de armas y blasones llenos,
> y por timbre el martirio *glorïoso* (146, vv. 184-186)

Ahora bien, los tres casos de *glorïoso* resultan discutibles. En la «Canción pindárica» (*PO,* núm. 237) se combinan libremente versos heptasílabos y endecasílabos[19], por lo que *glorïoso* (v. 17) transforma el verso en un octosílabo innecesario, y más si se tiene en cuenta que en la composición aparecen otros versos con rima consonante parcial y que poco más abajo se acepta la realización recta del diptongo *–io–* en *gloriosa* (v. 22). En el «Poema heroico a Cristo resucitado» («se vio del Cuerpo glorïoso y santo», 192, v. 784), la diéresis obliga a efectuar una sinalefa entre *glorïoso* y *santo.* El resultado podría haber agradado a Quevedo por su anfibología "hoy santo" o desagradado por su difícil dicción y por la irreverencia de una secuencia que evoca el «crispar de ojos» censurado por Quevedo a Herrera. Debe tenerse en cuenta, además, que el verso no figura en las otras dos versiones del «Poema heroico a Cristo resucitado» cotejadas por Blecua ni en la aducida por Roig Miranda[20].

El tercer empleo de *glorïoso* en la «Epístola satírica y censoria contra las costumbres presentes de los castellanos» (v. 186) plantea dudas en cuanto al cómputo silábico, ya que la realización de *martirïo* evitaría la diéresis.

19. Blecua, 1969, p. 439, retoma el comentario de González de Salas al poema para señalar: «El poema fue retocado por González de Salas, según dice: "Ninguna de las obras suyas llegó a mis manos más irregular y turbada"».

20. Véase Blecua, 1969, pp. 339-373, y Roig Miranda, 1988.

La casuística de *glorioso* es compartida por otras expresiones de los versos de Quevedo en las que se quiebran diptongos o aglutinan hiatos. Así, las palabras que no se realizan rectamente se emplean de forma excepcional y se encuentran por lo general en composiciones extensas (canciones, bailes, jácaras, romances, silvas) y con una tradición textual compleja.

Día se repite 228 veces en los textos base de la edición de Blecua (*dia* 4), *días* 47 (*dias* 3). *Dia* se localiza en:

> por desembarazar el *dia* postrero (12; v. 96)
>
> le llaman el *dia* del Juicio (783, v. 47)
>
> mas raso voy que *dia* bueno (852, v. 61)
>
> más autos que el *dia* del Corpus (856, v. 71)

La lección de la silva «dia postrero» (12) aparece en la versión del manuscrito XIV E 46 de la Biblioteca Nacional de Nápoles (ver Ettinghausen)[21] y en la editada por Aldrete en *Las tres musas últimas castellanas*. Esta última constituye para Blecua una versión más acabada: «Esta bien claro, pues, que *A* [la versión de *Las tres musas*] es el final de una etapa, y no el borrador, como pretende Astrana Marín»[22]. Sobre la jácara 856, Carreira cuestiona «si, en esta ocasión, don Jusepe no habrá elegido la menos feliz». En otras versiones se trastoca o suprime el verso «más autos que el dia del Corpus»[23].

Los otros dos lugares en los que aparece *dia* se atribuyen al parlamento de un hombre al que pretende Ángela Mondragón (783), casada con un doctor, y a Lampuga (852). Así, con independencia de la fiabilidad de las lecciones, el uso de *dia* podría deberse a que son los personajes quienes emplean la voz en ambas composiciones y tal vez también a la relajación de las normas lingüísticas de los versos burlescos y satíricos[24].

21. Ettinghausen, 1972, p. 231.

22. Blecua, 1969, p. 156.

23. Carreira, 2000, p. 102. Blecua, 1971, pp. 303-317, transcribe los impresos y manuscritos en los que documentó la jácara. Para las dificultades que suscita la fijación de las silvas léanse Ettinghausen, 1972; Asensio, 1983; Jauralde, 1991; Rocha de Sigler, 1994; Candelas, 1997; Moreno Castillo, 2004; Rey, 2006, y Cacho Casal, 2012a y 2012b. Para los satíricos, recuérdense los trabajos de Plata 1997, 2000 y 2002.

24. En la poesía satírico burlesca, donde Quevedo extremó los usos lingüísticos, Arellano, 2003, p. 131, apreció que «apenas cabría señalar algunos casos de diéresis expresiva, en su mayor parte onomatopéyica [por la reiteración de] los verbos afectados. No recojo, por falta de valor estilístico, las diéresis que sirven solo para regularizar el cómputo silábico». Arellano, 2003, p. 132, comenta que «Al mosquito de la trompetilla [número 532]» «es el caso más llamativo de fonética y métrica expresiva, en el que diéresis onomatopéyicas, *braquistiquios* […]».

El empleo de *dias* sigue la tónica de los ejemplos finales de *dia*. De los tres casos en que se registra en los textos base de Blecua, dos pertenecen a una letrilla octosilábica «las cuerdas de mi instrumento» (652) y otro al romance «Labradora haciendo relación en su aldea de todo lo que había visto en la Corte» (777)[25]:

> y hasta los *dias* de trabajo
> los hace *dias* de guardar (652, vv. 26-27)

> que lo son los *dias* de fiesta (777, v. 56)

Blecua editó *fria* en una única ocasión en los textos base, frente a las 39 lecciones de *fría* y las 16 de *frías;* el término se introduce en la intervención de uno de los personajes de la «Jácara de la venta» (863, v. 55): «que con agua fria pendencia». Sobre la fijación de la jácara, Blecua refirió: «no podemos dudar de la autenticidad, porque ciertos versos […] se encuentran también en el baile "Hoy la trompeta del juicio"»[26]. Los datos no parecen suficientes, sin embargo, para ahijar a Quevedo esta composición no recogida por Salas ni por Aldrete y que Astrana Marín dijo copiar de un manuscrito de Gallardo en posesión de don Luis de Valdés y del manuscrito 3708, de la Biblioteca Nacional de España se supone. Blecua, que no tuvo acceso al manuscrito de Gallardo y que no halló la jácara en el manuscrito 3708, tomó la jácara atribuida a Quevedo del manuscrito 3700, fol. 72, de la Biblioteca Nacional de España.

Las única lectura de *alegria,* por oposición a *alegría* (17) y *alegrías* (2), se localiza en el romance «Ya que descansan las uñas» (780, v 162): «regalo, alegria, contento».

Otros casos menos significativos continúan la tendencia señalada: la de que Quevedo optó por respetar casi siempre los hiatos y diptongos de las palabras castellanas en el cómputo silábico de sus versos. Las pocas veces en que no lo hizo los términos vuelven a aparecer en composiciones extensas y con una complicada tradición textual. En estas composiciones Quevedo pudo deslizar o aceptar soluciones más flexibles debido al número de versos, al decoro de los poemas o a que las variantes no fueron definitivas o sancionadas por el propio poeta.

Por ejemplo, Quevedo prefirió *cruel* en 22 ocasiones y *crueles* en 11 (*crüel* en 2 y *crüeles* en 1), *ruido* en 18 (*rüido* en 4 y *rüidos* 1) y *tenía* en 18 (*tenia* en 1):

> dijo con rostro *crüel* (691, v. 66)

> tuvo batalla *crüel* (767, v. 162)

25. Más detalles sobre este y otros romances atribuidos a Quevedo en Carreira, 2007 y 1989.

26. Blecua, 1971, p. 342.

mil maldiciones *crüeles* (790, v. 67)

con el *rüido* que hicieron (209, v. 75)

flor duende, que hace *rüido* (755, v. 99)

Saturno, alado, *rüido* (816, v. 1)

más espanta que alumbra, y el *rüido*
(«Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado», 875, v. 126)

Con acorde concento, o con *rüidos* (97, v. 1)

Sólo lo que *tenia* bueno (849, v. 77)

No obstante, algunos de los usos anteriores quizá no conformen hiatos impropios en castellano. Así, dos de los cuatro empleos de *rüido* son opinables: las sinalefas entre *que hicieron* y *que hace* podrían ser entendidas como dialefas por la presencia de la *h,* cuyo sonido fricativo fue recogido por tratadistas del siglo XVI y XVII. Las sílabas de los versos serían entonces: *con.el.rui.do.que.hi.cie.ron* y *flor.duen.de.que.ha.ce.rui.do.*

A la vacilación prosódica del diptongo *-ui-* en dos de los usos de *rüido* se sumaría la de *rüidos* en el soneto que comienza «Con acorde concento, o con rüidos». Una realización con dialefa entre *concento* y *o* se ajustaría al cómputo silábico del verso, permitiría la lectura *ruídos* (*con.a.cor.de.con.cen.to.o.con.ruí.dos*) y sería coherente con el uso de hiatos y diptongos romances por parte de Quevedo, ya que la serie *o-o* es un hiato simple castellano, aunque artificiosa en la poesía de la época y muy poco frecuente (hoy en día se encuentra en *cooperar, coordinar, zoológico*).

La dicción del verbo *hacer* podría condicionar otros hiatos del diptongo *-ui-*. Uno de los casos más significativos se produce en la palabra *rüinas* del soneto 18 de «Polimnia» (58 en Blecua):

Desabrigan en altos monumentos
cenizas generosas, por crecerte;
y altas *rüinas,* de que te *haces* fuerte,
más te son amenaza que cimientos (58, vv. 1-4)[27]

Quevedo utilizaría *ruïna* como trisílaba, una dicción inusual en su obra y en castellano, en una composición que no es extensa ni de carácter burlesco y satírico, y que no presenta versiones variantes ni razones para dudar de su autoría[28]. Sin embargo, si la *h* del verbo *hacer* se aspira

27. Cito por Rey, 1999, p. 172.

28. Quevedo usó *ruinas* en 7 ocasiones y *ruina* en otras 3, mientras que *rüinas* únicamente en dos en los textos base: la del soneto anterior y la del romance «Funeral a los

por influencia de la F latina (*facer*), se rompería la sinalefa y permitiría la realización bisílaba de *ruinas*. El segundo uso de *ruïna* se corresponde con la tendencia apuntada en casos anteriores, puesto que el hiato, que se aparta de la dicción recta castellana, se sitúa en un poema extenso, el romance «Funeral a los huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños» (766); está puesto en boca de un locutor, y cuenta con versiones variantes: «aprende de estas rüinas» (766, v. 69).

Del mismo modo que *ruïna* en el soneto 18 de «Polimnia», *ingenïoso, Lüis, pïadosa, vïolenta,* cuyas realizaciones son minoritarias en los versos de Quevedo, se manifiestan en cuatro sonetos:

> ora natural músico *ingenïoso* (378, v. 5)
>
> de don *Lüis* Carrillo monumento (271, v. 11)
>
> y esquiva mis dos ojos, *pïadosa* (348, v. 10)
>
> y persas se da, porque en *vïolenta* (170, v. 10)

De los hiatos anteriores, *pïadosa* y *vïolenta* son los que peor justificación encuentran de acuerdo con los fenómenos comentados, porque ambos se apartan de la realización mayoritaria en los versos atribuidos a Quevedo[29], y se dan en sendos sonetos que no son burlescos y satíricos y de los que no se conocen versiones variantes. Si acaso se podría discrepar de las atribuciones a Quevedo de los sonetos (348 y 170) por el hecho de documentarse exclusivamente en *Las tres musas últimas castellanas*.

Ya se ha señalado que la atribución del soneto 378 a Quevedo se podría considerar dudosa porque en la actualidad solamente se documenta en el *Cancionero antequerano*. Con todo, la lectura pentasílaba de *ingenïoso* en el verso 5 parece una errata; para obtener las once sílabas métricas del verso se debe leer *ingenioso* como cuatrisílabo: *o.ra.na.tu. ral.mú.si.coin.ge.nio.so*. (378, v. 5). Esta realización respetaría la dicción del resto de los versos de Quevedo, donde se utilizan como cuatrisílabos *ingenioso* (en 4 ocasiones) e *ingeniosa* (en 5), e *ingenio* en 17.

Lüis se inserta en un soneto funeral que figura en las *Obras completas de don Luis Carrillo y Sotomayor*, de 1613, sin mención expresa del autor pero que se atribuye a Quevedo, quien reaprovechó parte de los versos

huesos de una fortaleza que gritan mudos desengaños» (766). Como se ha comprobado en los casos estudiados páginas atrás, los hiatos y diptongos del interior de las palabras que contravienen la pronunciación recta castellana son poco frecuentes en Quevedo y se dan mayoritariamente en composiciones extensas, satíricas y burlescas, y con una compleja transmisión textual.

29. Junto a los usos excepcionales de *pïadosa* y *vïolenta* anteriores, en los versos de Quevedo se localizan 10 de *piadosa,* 17 de *piadoso,* 7 de *piadosas,* 4 de *piadosos,* 1 de *piadosamente,* y 6 de *violenta,* 5 de *violento,* 2 de *violenta,* 1 de *violentos,* 1 de *violentó* y 4 de *violencia.* Ambos hiatos, los de *pïadosa* y *vïolenta,* resultan más abruptos por situarse en sílaba pretónica (ver Baehr, 1984 [1970], p. 43).

del «Túmulo de Bernardino Mendoza el ciego»; el verso en cuestión es «del gran don Bernardino monumento» (v. 11)[30]. El soneto, para Carrillo y Sotomayor, sería así una composición relativamente temprana en la producción de Quevedo y que tal vez fue escrita a última hora para la reedición de las obras de Luis Carrillo (la anterior edición, de 1611, no incluía el soneto). Ello podría justificar la realización bisílaba de un sustantivo que Quevedo empleó en otras cuatro ocasiones como monosílabo. Además, por tratarse de un nombre propio es probable que la realización del diptongo fluctuase más en el término *Luis* que en sustantivos comunes[31].

Por último, conviene destacar dentro de este epígrafe los cuatro usos de *oir* que Blecua atribuyó a Quevedo; tres se producen en textos base y uno en una versión variante (387*B*)[32]:

> que, por *oir* al ruiseñor que canta (202, v. 48)
>
> a *oir* lo menos del dolor que siento (361, v. 6)
>
> Quien *oir*, ver y callar (415, v. 16)
>
> *oir*, oiga la nueva y docta mía (387*B*, v. 2)

El empleo monosílabo más significativo de *oir* se da en el soneto 361, ya que la mayor parte de los casos estudiados muestran que Quevedo apenas recurrió a hiatos inhabituales en castellano para construir los endecasílabos de sus sonetos, con la excepción de los burlescos y satíricos. Sin embargo, Carreira señaló que el soneto se debe a Pedro de Padilla y no a Quevedo[33].

El resto de usos de *oir* son menos problemáticos en este análisis porque, como se ha evidenciado, una parte de las escasas vacilaciones prosódicas en el interior de las voces que integran los versos de Quevedo se dan en composiciones extensas y de tradición textual compleja. No obstante, la pronunciación monosílaba de *oir* en «oir, oiga la nueva y docta mía» (387*B*, v. 2) parece una errata o resulta ambivalente. Si se realiza la sinalefa entre *nueva* e *y* (el diptongo -*ai*- es muy común en castellano), el endecasílabo requeriría que *oir* fuese bisílabo (*oír*): *o.ír*: *oi.ga.la.nue.vai.doc.ta.mí.a.* El verso aparece, además, en una versión de la composición de *Las tres musas últimas castellanas,* no en *El Parnaso espa-*

30. La autoría puede darse por buena, ya que Quevedo debió de conocer la reedición –según Jauralde, 1999, p. 228, incluso pudo haber colaborado en ella– y no se tienen noticias de que rechazase la atribución.

31. En nombres propios como *Escariote* (2), *Escarïote* (1), *Escariotes* (1), *Santiago* (3), *Santïago* (3), *Santïagos* (1) también se dan vacilaciones en la dicción.

32. La pronunciación bisílaba de *oír* es la predominante en los versos de Quevedo; se repite en 13 ocasiones.

33. En Carreira, 1989, p. 134, y 1990, p. 102.

ñol: «Aldrete, sin fijarse, volvió a editar el poema, aunque bien es cierto que se trata de una versión muy distinta, anterior a la de *Parnaso*»[34].

En la silva que comienza «Este de los demás sitios Narc[is]o» (202), la pronunciación correcta para obtener el endecasílabo sería «que, por oír al ruiseñor que canta» (*que.por.o.ír.al.rui.se.ñor.que.can.ta*)[35]. Una errata parecida se repite en Blecua, donde el octosílabo de la canción «Celebra unos ojos hermosos y discretos» (415) se forma leyendo, como editan Rey y Alonso Veloso, *oír* y no *oir* («quien oir ver y callar»)[36]. El final agudo del verso añade una sílaba métrica más: *quien.o.ír.ver.i.ca.llar*.

Otros casos no señalados –*ajuar* (7), *ajüar* (1), *criado* (7), *criada* (4), *criados* (5), *crïada* (1), *crïado* (1), *encía* (1), *encías* (4), *encia* (1), *inquieto* (3), *inquieta* (4), *inquietos* (1), *inquietan* (1), *inquietud* (3), *inquïeta* (1), *juez* (20), *jüez* (1), *juicio* (18), *juicios* (2), *Jüicio* (6), *ruin* (3), *rüin* (1), *ruina* (3), *ruinas* (7), *ruïnas* (2), *ruines* (5), *rüines* (1), *ruïnes* (1), *piadosa* (10), *pïadosa* (1), *piadosas* (7), *piadoso* (17), *piadosos* (4), *tenía* (7) o *tenia* (3)– confirman que Quevedo optó por una realización homogénea de los hiatos y diptongos en el interior de las palabras, y que esta realización concede primacía a la dicción recta castellana. Aquellas voces que responden a la realización castellana menos habitual se rastrean en composiciones extensas, con una tradición textual poblada y compleja, y en poesías burlescas y satíricas o de dudosa atribución. Es más, cuando Quevedo aceptó realizaciones diferentes a la actual, que podrían ser soluciones mayoritarias en su época, también fue bastante consecuente con su uso: *buïdo* (4), *büida* (3), *büidas* (2), *büidos* (1), *Dïana* (5), *Dïanas* (1), *gradüar* (1), *gradüada* (1), *gradüado* (6), *gradüados* (2), *Oceano* (8), *süave* (10), *süaves* (1), *tïara* (1), *tïaras* (2), *vidrïado* (2), *vidrïados* (1), *vidrïera* (1), *vidrïeras* (1), *vidrio* (1), *vidrïosa* (1), *vidriosos* (1), *vïudas* (8), *viudas* (2), *vïudas* (3), *viudo* (1), *vïudo* (3), *vïudos* (1)[37].

Así pues, la regularidad con la que Quevedo empleó los hiatos y diptongos –al menos en el interior de las palabras que componen sus versos– resulta bastante rotunda numéricamente. Las únicas excepciones serían *apiada* (1), *apïada* (1), *biombo* (1), *bïombo* (1), *cruenta* (2), *crüento* (1), *cruentos* (1), *guardián* (1), *Guardïán* (1), *indïano* (1), *indianos* (1), *Meridiano* (1), *meridïano* (1), *vacia* (5), *vacía* (5), *vacias* (1), *vacio* (2), *vacío* (1). Salvo *crüento*, su examen repite fenómenos anteriores: las agrupaciones silábicas menos usuales de los hiatos y diptongos castellanos se producen en poemas extensos, satíricos y burlescos y / o con una problemática transmisión textual. *Crüento* se da en una única

34. Blecua, 1969, p. 545; en *El Parnaso* se lee: «quiere saber, aprenderá la mía» (387, v. 2).

35. En esta misma silva se encuentra el único uso de *consüelo* (por 31 de *consuelo*): «el consüelo que sus voces deja» (202, v. 58).

36. En Blecua, 1969, p. 591, y Alonso Veloso y Rey, 2011, p. 263.

37. Otras, con apenas registros en la edición de Blecua –dos a lo sumo–, también optan por un uso unitario: *acïago* (1), acïaga (2), *Anibal* (2), *balüarte* (1), *balüartes* (1), *impetüoso* (2), *Orïon* (2), *Paladïón* (2).

ocasión en el soneto religioso (186) que comienza «De los tiranos hace jornaleros» y parece indiscutible: «para reliquias del blasón crüento». (186, v. 14)[38]. *Cruenta* se registra en 2 ocasiones y *cruentos* en 1:

> Y, *cruenta* oblación de las mujeres (147, v. 118)
>
> son *cruenta* hermosura y son agravio (501, v. 10)
>
> veo matizar, *cruentos,* con heridas (339, v. 2)

En algunos de los versos anteriores se podría admitir la realización trisílaba de *cruenta* y de *cruento,* pero dependería de la realización de sinalefas y dialefas. Blecua parece que optó por las dialefas que respetan los hiatos rectos castellanos (*a-o, a-e*).

En suma, las consideraciones sobre el uso de hiatos y diptongos en Quevedo permiten plantear a su vez el tipo de agrupaciones o divisiones silábicas que el poeta pudo establecer entre palabras; es decir, la frecuencia y el tipo de dialefas y sinalefas que empleó, que fue otro elemento de los aspectos que el escritor criticó en los *Preliminares literarios del Bachiller Francisco de la Torre* y en su ejemplar de los *Versos* de Herrera, tal como señaló Komanecky[39]. Ciertas agrupaciones silábicas en Quevedo son conocidas y aceptadas, como la alternancia entre *la alma* y *el alma,* pero un mejor conocimiento de estas nociones podría llevar a cuestionarse estas y otras vacilaciones y decidir si en Quevedo *inquïeta* (1) –«y un átomo importuno le inquïeta» (67, v. 8)– debería considerarse cuatrisílabo o trisílabo y prescindir de algunas sinalefas por razones rítmicas y de *iuncutura*[40]. Así, se podría remitir a los usos

38. En la poesía de Quevedo se constata en varias ocasiones *reliquia* y *reliquias,* pero no *reliquia* ni *reliquias.*

39. Komanecky, 1975, pp. 128-133.

40. Para *la alma* y *el alma,* ver Plata, 1997, pp. 113 y 222. Rey, 1999, p. 239, destaca el uso de *riiendo* «con grafía no ajena a Quevedo». En el manuscrito de Nápoles, probablemente facticio, pero con algunas revisiones de autor, se escribe *cuiidado* o *cuidados.* A tenor de las reflexiones en los *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre,* en los *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León,* y de la fidelidad con las que siguió estos planteamientos en la práctica, es probable que hacia el final de su vida Quevedo optase por una solución única. Navarro Colorado, 2016, pp. 113 y 116, indica que en los sonetos «de la segunda generación del Barroco, a partir de la poesía de Quevedo, hay una vuelta a los gustos métricos renacentistas […] los poetas de la segunda generación renacentista (nacidos a partir de1530, y caracterizados sobre todo por la obra de Fernando de Herrera) prefieren patrones métricos con cuatro o cinco apoyos métricos, sobre todo los patrones 2-4-6-10 y 2-4-6-8-10, en detrimento del patrón 3-6-10. […] Francisco de Quevedo es el primer autor que vuelve a la métrica utilizada en el primer grupo renacentista: patrones métricos de tres apoyos como 2-6-10 y 3-6-10». Estos datos avalan, pues, el rechazo de Quevedo por los usos métricos de Herrera. Rojas Castro (2017, pp. 121 y 127) confirma que el lenguaje de la *Fábula de Apolo y Dafne* de Quevedo se asemeja más a las fábulas renacentistas de Cetina, Hurtado de Mendoza y Barahona de Soto, que a las de sus coetáneos barrocos, y que el uso de términos que Dámaso Alonso juzgó cultismos en la *Soledad primera* de Góngora es escaso en la *Fábula* de Quevedo. El

probables de Quevedo que, por lo que parece en este trabajo, manejó casi siempre unos criterios coherentes a la hora de agrupar y separar grupos vocálicos en el interior de las palabras, y se podría sospechar de hiatos y diptongos que se rechazan sistemáticamente en la unión entre palabras cuando el cómputo silábico ofrece posibilidades alternativas.

3. 1. Había y habia

Los usos de *había, habia, habían* y *habian* son los únicos que no se adscriben a los parámetros señalados, ya que se emplean casi indistintamente en un número considerable de ocasiones según Azaustre y Fernández Mosquera[41]; en ellos resulta difícil discernir además entre el uso que se hace de estas dicciones entre composiciones breves y extensas y entre composiciones burlescas y satíricas.

Los casos que interesa comentar en primer lugar son los cinco que se producen en los sonetos –ninguno de tipo burlesco y satírico–, en concreto tres de *había* y dos de *habia:*

> aquel temor que él antes sido *había* (95, v. 8)
>
> Eva, siendo mujer que no *había* sido
> [...]
> lo que sólo mujer *había* perdido (176, vv. 9 y 13)
>
> mucho más fue no siendo que *habia* sido (246, v. 13)
>
> no *habia* a la estaca preferido al clavo (512, v. 9)[42]

Pero el cómputo silábico de las sílabas métricas del soneto 176 obliga a leer *habia* en los dos versos en cuestión para formar el endecasílabo.

Igualmente, al revisar el resto de usos de *había* y *habia* en los versos de Quevedo se han detectado tres erratas que sugieren que el poeta tendió a emplear *habia*[43]. Entre los usos de *habia* correctamente registrados por Blecua, pero catalogados como *había* en los *Índices de la poesía de Quevedo* se encuentran:

propio Dámaso consideró que *ingenïoso, vïola, vïolencia* e *inquïeta* eran cultismos realzados por el hiato.

41. *Había* se registra 15 ocasiones en los textos base y 5 en los variantes; *habia* 14 en los textos base y 5 en los variantes (en Fernández Mosquera y Azaustre, 1993, pp. 240 y 671).

42. Editores posteriores a Blecua –Llamas, 2017, p. 136, Moreno Castillo, 2017, p. 346, y Arellano, 2003, p. 373– escribieron *había* y no comentaron el diptongo del verbo en los versos de los poemas 246, 176 y 512, respectivamente.

43. Fernández Mosquera y Azaustre, 1993, p. 240. En la p. 439 de esta obra creo haber descubierto otro error, puesto que Blecua no utiliza *radïante* en el poema 144, v. 22, sino *radïante:* «de su faz radïante» (Blecua, 1969, p. 280).

que se los *habia* sacado (682, v. 43)

Dios me lo *habia* de mandar (699, v. 24)

Diógenes, que no *habia* sido (745, v. 125)

De este modo, Quevedo, que parece preferir *habia* cuando funciona como verbo auxiliar, habría utilizado *habia* en vez de *había* en cinco lugares más de los constatados en los *Índices de la poesía de Quevedo,* lo que supondría que en los versos editados por Blecua como textos base se darían 19 usos de *habia* y 10 de *había.* De estas diez recurrencias de *había,* siete se podrían considerar dudosas por formar parte de composiciones extensas y con una compleja tradición textual, con la excepción quizá de la silva «El pincel», en la que Cacho acepta el verso «cómo hiciera mejor lo que había hecho»[44]. Otros casos, que aún deben ser estudiados por la crítica, invitan a pensar en injerencias de copistas o en versos que quizá no se deban a Quevedo como los de los poemas 631 o 797[45]:

cómo hiciera mejor lo que *había* hecho (205, v. 60)

(que aún no diz que se usaba ni le *había*) (631, v. 21)

Había al rey tanta prisa (693, v. 161)

De que *había* persuadido (779, v. 62)

Preguntábame si *había* (788, v. 49)

con que se *había* muerto a muchos
[…]
Había de ser un fraile (797, vv. 27 y 38)

4. Síntesis final

Quevedo fue consecuente con los juicios que realizó en los *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre* sobre la *iunctura,* síncopas, apócopes, hiatos y diptongos que no respetan la dicción castellana usual. El escritor rechazó buena parte de estos usos en su ejemplar de las *Obras en verso* de Fernando de Herrera por considerar que el poeta sevillano recurrió a las licencias métricas previas para

44. Cacho, 2012b. Para realizar el cómputo silábico parece obligatoria la sinalefa entre *como* e *hiciera,* con las dificultades, algunas ya comentadas, que añade la realización de la *h* del verbo *hacer.*

45. Sobre las dudas que plantea la autoría del poema número 797, véase Alonso Veloso, 2008, pp. 307; para el número 631, Plata, 2000, p. 302. De hecho, el uso apocopado –*diz*– no parece muy quevedesco; si se utilizase *dice* podría leerse *habia.*

ajustarse con facilidad a la rima o a la métrica; Quevedo optó, en general, por un uso recto de las agrupaciones vocálicas castellanas y evitó síncopas y apócopes[46]. De hecho, cuando aparecen síncopas, apócopes, hiatos y diptongos que contravienen la realización recta castellana, se suele tratar de composiciones burlescas y satíricas en las que Quevedo llevó al límite el decoro y la gramática del castellano de su tiempo, y de composiciones extensas con una transmisión textual problemática.

Las nociones derivadas de la *compositio* fonética y silábica no pueden ser definitivas a la hora de decidirse por una versión variante ni de establecer autorías, pero sirven de auxilio a la crítica textual y aportan datos para autorizar o descartar variantes y atribuciones[47]. Así, cuando aparecen términos apocopados, con síncopas, hiatos o diptongos que Quevedo raramente empleó, se debe considerar si el uso se deslizó porque el poeta no reparó en ellos –debido a la extensión del poema o a la fecha temprana de la composición–, porque las lecciones no eran definitivas o porque esa lección e incluso el poema no sean obra del escritor. Como se ha podido comprobar, varios textos que la crítica duda que se deban a Quevedo presentan hiatos y diptongos poco frecuentes en sus versos.

La forma en que Quevedo utilizó hiatos y diptongos puede que afecte a los encuentros vocálicos entre palabras, y abre la posibilidad de un estudio sobre dialefas y sinalefas en sus versos. Conviene señalar asimismo que los fenómenos señalados hasta aquí no son exclusivos de Quevedo: los poetas de la primera mitad del XVII excluyeron arcaísmos como *do* y *vo* de sus sonetos y optaron por diptongaciones latinas, como Góngora o Calderón, o romances, como Quevedo o Lope; en el XVI la recurrencia de los poetas a apócopes y sinéresis y diéresis fueron ambivalentes, como comentó Fernando de Herrera a propósito de Garcilaso y Quevedo a propósito de Herrera, y cómo estudia Pesqueira Rodríguez en Diego Hurtado de Mendoza[48]. Pero este trabajo trata de mostrar, ante todo, la «nula» distancia que media entre la teoría y la práctica poética de Quevedo, quien rechazó apócopes, síncopas y voces, y articulaciones latinas en sus versos.

46. De forma más general, y refiriéndose a los preliminares escritos por Quevedo para las obras de fray Luis de León, Rey y Alonso Veloso, 2011, p. XLVI, n. 83, señalaron que, «en la práctica, Quevedo fue coherente con los ideales lingüísticos que esbozó en los *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León* y pocas veces admitió los usos que criticó en otros escritores». Dámaso Alonso, 1981 [1950], p. 537, advirtió la capacidad de Quevedo para superar «las trabas que opone el verso castellano […] a la reducción de los materiales fonéticos […] [y] embutir en once sílabas un mundo de complejas relaciones mentales».

47. Fernández Rodríguez, 2016, p. 197, observa cómo el «restringido y particular modo [en que Lope utilizó *do, vide* y *vido*] permite identificar pasajes de diferentes comedias que a todas luces fueron manipulados por una mano ajena al poeta». McGrady, 2009, recurre a la ortología para desmentir la autoría de Lope de las comedias *La bienaventurada madre santa Teresa de Jesús* y *Vida y muerte de santa Teresa de Jesús*.

48. Pesqueira Rodríguez, 2008, pp. 23-29.

Bibliografía

Alonso, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981, 5ª ed., 3ª reimp. (1ª ed. 1950).

Alonso Veloso, María José, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la "Musa décima"», *La Perinola,* 12, 2008, pp. 269-334.

Arellano, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo: estudio y anotación filológica de los sonetos,* Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2003 [1ª ed. 1984].

Asensio, Eugenio, «Un Quevedo incógnito, las "Silvas"», *Edad de Oro,* 2, 1983, pp. 13-48.

Azaustre, Antonio, (ed.), Francisco de Quevedo, *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre,* en *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. I, pp. 163-182.

Azaustre, Antonio, «Quevedo, el ritmo poético y las figuras de posición: observaciones en los textos preliminares a sus ediciones de fray Luis de León y Francisco de la Torre», *Arte Nuevo,* 5, 2018, pp. 122-147.

Baehr, Rudolf, *Manual de versificación española,* Madrid, Gredos, 1984, 3ª reimp. (1ª ed. 1970).

Blecua, José Manuel, (ed.), Francisco de Quevedo, *Obra poética,* Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols.

Cacho, Rodrigo, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea,* Madrid, Biblioteca Nueva, 2012a.

Cacho, Rodrigo, «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel», Criticón,* 114, 2012b, pp. 179-212.

Candelas, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo,* Vigo, Universidad de Vigo, 1997.

Carreira, Antonio, «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova,* ed. Adolfo Sotelo Vázquez y María Cristina Carbonell, Barcelona, Universidad de Barcelona, 1989, vol. I, pp. 121-135.

Carreira, Antonio, «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra,* I, 2, 1990, pp. 15-142.

Carreira, Antonio, «Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra,* II, 2, 1991, pp. 21-57.

Carreira, Antonio, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en *Quevedo a nueva luz,* eds. Lía Schwartz y Antonio Carreira, Málaga, Universidad, 1997, pp. 231-249.

Carreira, Antonio, «El manuscrito Chacón: a tal señor, tal honor», *Gongoremas,* Barcelona, Ediciones Península, 1998, pp. 75-94.

Carreira, Antonio, «El conceptismo en las jácaras de Quevedo: "Estábase el Padre Esquerra"», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 91-106.

Carreira, Antonio, «Cuatro romances de Quevedo: modelos e imitaciones», *La Perinola,* 11, 2007, pp. 51-72.

Carreira, Antonio, «Las *Soledades:* guía de lectura», en Luis de Góngora, *Soledades.* Sor Juana Inés de la Cruz, *Primero sueño,* ed. Antonio Carreira y Antonio Alatorre, México D. F., Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 11-27.

Domínguez Caparrós, José, «Para el estudio de la diéresis métrica», *Rhythmica,* 2, 2004, pp. 35-66.

Domínguez Caparrós, José, «Métrica y edición del verso. El ejemplo de Fernando de Herrera», *Rhythmica,* 14, 2016, pp. 11-22.
Ettinghausen, Henry, «Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española,* 52, 1972, pp. 211-284.
Fernández Mosquera, Santiago, y Antonio Azaustre, *Índices de la poesía de Quevedo,* Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias / Santiago de Compostela, Servicio de Publicaciones e Intercambio Científico, 1993.
Fernández Rodríguez, Daniel, «Compañías teatrales, manipulación textual y autoría literaria (a propósito de la lengua de Lope), *Hipogrifo,* 4, 2, 2016, pp. 197-217.
Herrera, Fernando de, *Versos de Fernando de Herrera emendados y divididos por él en tres libros,* Impreso en Sevilla, por Gabriel Ramos Vejarano, 1619[49].
Jauralde, Pablo, «Las silvas de Quevedo», en *La silva,* dir. Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 157-180.
Jauralde, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645),* Madrid, Castalia, 1999.
Jáuregui, Juan de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las Soledades,* ed. José Manuel Rico García, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002.
Komanecky, Peter 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. 123-133.
Lausberg, Heinrich, *Manual de retórica literaria. Fundamentos de una ciencia de la literatura,* trad. castellana de José Pérez Riesco, Madrid, Gredos, 1966-1969, 3 vols. (1ª edición alemana en München, Max Hueber Verlag, 1960).
Llamas, Jacobo, (ed.), Francisco de Quevedo, *Melpómene, musa tercera de El Parnaso español,* Pamplona, Eunsa, 2017.
McGrady, Donald, «La autenticidad de dos comedias sobre santa Teresa atribuidas a Lope», *Criticón,* 106, 2009, pp. 45-55.
Moreno Castillo, Enrique, «Anotaciones a la silva "Roma antigua y moderna" de Francisco de Quevedo», *La Perinola,* 8, 2004, pp. 501-544.
Moreno Castillo, Enrique, (ed.), Francisco de Quevedo, *Poemas metafísicos y Héraclito cristiano,* Pamplona, Eunsa, 2012.
Moreno Castillo, Enrique, (ed.), Francisco de Quevedo, *Silvas morales y sonetos religiosos,* Pamplona, Eunsa, 2017.
Navarro Colorado, Borja, «Hacia un análisis distante del endecasílabo áureo: patrones métricos, frecuencias y evolución histórica», *Rhtythmica,* 14, 2016, pp. 89-118.
Pérez Cuenca, Isabel, «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 267-283.
Pérez Cuenca, Isabel, «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos XVI y XVII)», *Criticón,* 119, 2013, pp. 67-83.
Pesqueira Rodríguez, Sandra, «Estudio del endecasílabo en los sonetos de Diego Hurtado de Mendoza», *Lectura y signo,* 3, 2008, pp. 11-64.
Plata, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo,* Pamplona, Eunsa, 1997.
Plata, Fernando, «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola,* 4, 2000, pp. 285-307.
Plata, Fernando, «Comentario de la "Canción a una dama hermosa y borracha"», *La Perinola,* 6, 2002, pp. 225-238.

49. Ejemplar que se custodia en la Biblioteca del Seminario Diocesano de Vitoria (Ms. 179); el ejemplar fue propiedad de Quevedo y contiene anotaciones de su mano.

Pineda, Victoria, «Ramismo y retórica comparada (con unas notas sobre Boscán y Garcilaso en *La Arcadia Retórica*)», *Anuario de Estudios Filológicos,* xx, 1997, pp. 313-329.

Pineda, Victoria, «Las sílabas llenas de Garcilaso. Apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones* de Herrera», *Estudios de filología y retórica en homenaje a Luisa López Grigera,* coord. por Elena Artaza, Javier Durán, Carmen Isasi, Jaime Trueba Lawand, Victoria Pineda, Fernando Plata, Bilbao, Universidad de Deusto, 2000, pp. 371-386.

Pineda, Victoria, «El resplandor de Garcilaso (nuevos apuntes para una teoría de los estilos en las *Anotaciones* de Herrera)», *Criticón,* 87-88-89, 2003, pp. 679-688.

Pozuelo, José María, *El Lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo,* Murcia, Universidad de Murcia, 1979.

Quevedo, Francisco de, *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre,* ed. de Antonio Azaustre, en *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. I, pp. 163-182.

Quevedo, Francisco, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León,* ed. de Antonio Azaustre, en *Obras completas en prosa,* dir. Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. I, pp. 123-161.

Quevedo, Francisco, *Poesía completa,* ed. José Manuel Blecua, Madrid, Castalia, 1969-1971, 3 vols.

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

Rey, Alfonso, (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía moral: Polimnia,* Madrid, Támesis, 1999, 2ª ed. corregida, revis. y aum. [1ª ed. 1992].

Rey, Alfonso, «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Language Notes,* 121, 2006, pp. 257-277.

Rey, Alfonso, y María José Alonso Veloso, (ed.), Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa: (Erato, sección primera),* Pamplona, Eunsa, 2011.

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

Rivers, Elías L., «Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton», *La Perinola,* 5, 2001, pp. 277-283.

Rocha de Sigler, María del Carmen, (ed.), Francisco de Quevedo, *Cinco silvas,* Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.

Roig Miranda, Marie, «Manuscritos quevedianos en las bibliotecas portuguesas: Una nueva versión del poema "A Cristo crucificado"», *Rilce,* 4, 1, 1988, pp. 87-119.

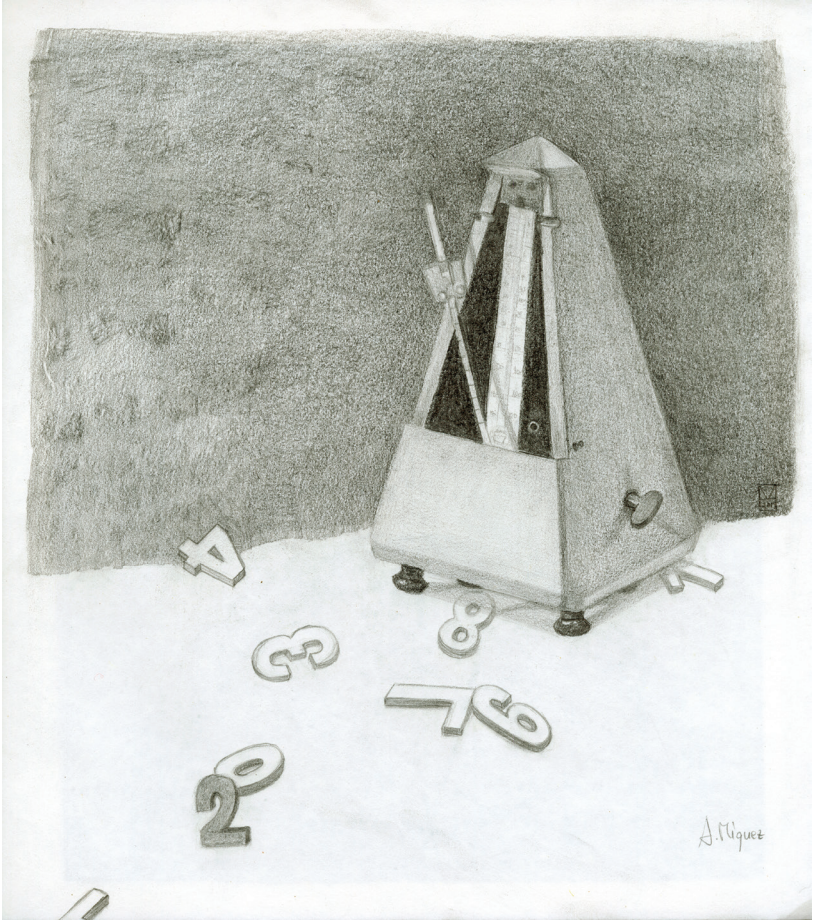
Rojas Castro, Antonio, «Luis de Góngora y la fábula mitológica del Siglo de Oro: clasificación de textos y análisis léxico con métodos informáticos», *Studia Aurea,* 11, 2017, pp. 111-142.

Sánchez Jiménez, Antonio, «Peculiaridades métricas de la poesía no dramática de Calderón (I): los desplazamientos acentuales», *Anuario Calderoniano,* (en prensa).

Tobar Quintanar, María José, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas:* criterio editorial para la poesía de Quevedo», *La Perinola,* 17, 2013, pp. 335-356.

Torre Serrano, Esteban, *Zeuxis y azeuxis y otras cuestiones métricas,* Sevilla, Padilla libros, 2017.

Vega Ramos, María José, *El secreto artificio. Maronolatría y tradición pontaniana en la poética del Renacimiento,* Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas / Universidad de Extremadura, 1992.


A. Miguez