

---

---

Amor constante:  
Quevedo más allá  
de la muerte



MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN  
FLAVIA GHERARDI  
(EDS)

---

---



Studia Aurea Monográfica



---

Amor constante:  
Quevedo más allá  
de la muerte



Studia Aurea Monográfica

---

---

*Studia Aurea Monográfica*, coeditada  
por la Universitat Autònoma de Barcelona  
y la Universitat de Girona,  
es una colección auspiciada por  
*Studia Aurea. Revista de Literatura Española y  
Teoría Literaria del Renacimiento y Siglo de Oro*

*Studia Aurea* se fundó, en 2007,  
con el propósito de ofrecer un instrumento  
de intercambio científico y de colaboración  
a los investigadores, y de propiciar  
una aproximación supradisciplinar  
a los estudios literarios.

Desde 2010, *Studia Aurea Monográfica*,  
dirigida por Eugenia Fosalba y María José Vega,  
publica volúmenes dedicados a analizar,  
desde diversas perspectivas críticas,  
los temas y problemas capitales  
de la investigación más reciente  
sobre las letras altomodernas.

---

---

Amor constante:  
Quevedo más allá  
de la muerte



MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN  
FLAVIA GHERARDI  
(EDS)

ROCÍO HERNÁNDEZ ARIAS  
(COORDINADORA)

---

---

---

---

Este volumen se publica con la ayuda del PROYECTO DE INVESTIGACIÓN *La recepción póstuma de Quevedo*, con referencia FFI2015-65995-P del Ministerio de Economía, Industria y Competitividad.

**Agradecimientos:**

A Eugenia Fosalba, por su generosa y entusiasta disposición para ver publicado este volumen en esta colección.

A la *Facultade de Filoloxía e Tradución* y al *Departamento de Literatura Española e Teoría da Literatura* da *Universidade de Vigo*.  
Al *Dipartimento di Studi Umanistici*, de la *Università degli Studi di Napoli «Federico II»*.

---

---

---

---

**Comité científico**

Henry Ettinghausen  
Mercedes Fernández Valladares  
María Cruz García de Enterría  
Giuseppina Ledda  
Sagrario López Poza  
Agustín Redondo

**Composición**

Ana I. Entenza

**Edición e impresión**

Universitat Autònoma de Barcelona  
Servei de Publicacions  
08193 Bellaterra (Barcelona). Spain  
sp@uab.es  
<http://www.uab.cat/publicacions>

ISBN (pdf) 978-84-490-8334-1

---

---

# Índice

FLAVIA GHERARDI « <i>Más allá</i> » de todo .....	9_16
LIA SCHWARTZ Prefacio .....	17_26
SAMUEL FASQUEL Sobre unas citas del <i>De patientia</i> de Tertuliano en la obra de Quevedo.. ..	27_45
HÉCTOR BRIOSO SANTOS <i>El galán sin dama</i> y el dramaturgo sin obra: ¿una <i>figura</i> al alimón entre Quevedo y Hurtado de Mendoza? .. ..	47_70
ELENA DEANDA CAMACHO Quevedo en México: La lealtad y la traición en las glosas del padrenuestro prohibidas por la Inquisición .. ..	71_92
ALAIN TOURNEUR Francisco Santos: ¿un heredero de «Quevedo el Grande», en el último tercio del siglo XVII? .. ..	93_117
ALESSANDRA CERIBELLI Una versión expurgada de <i>El Parnaso español</i> de Francisco de Quevedo en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela .. ..	119_130
MARÍA CRISTINA PASCERINI Menéndez Pelayo y la edición de las <i>Obras Completas</i> de Quevedo por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces .. ..	131_144
MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN Afinidades quevedianas en la <i>Cima</i> <i>del Monte Parnaso</i> (1672) de José Delitala .. ..	145_160

BEATRICE GARZELLI

La recepción del Quevedo satírico a través  
del filtro de la traducción al italiano . . . . . 161\_175

FEDERICA CAPPELLI

La recepción de los *Sueños* en las traducciones italianas  
de los siglos XVII-XVIII . . . . . 177\_192

ÁLVARO S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA

Variantes de lengua y variación morfosintáctica en la prosa  
de Quevedo: primeros apuntes . . . . . 193\_224

RANDI LISE DAVENPORT

La recreación de la poesía de Quevedo en la obra  
del escritor noruego Kjartan Fløgstad . . . . . 225\_244

FRANCESCA COPPOLA

«¡Qué cuerpo deshabitado, piel de desértica vida!»:  
Quevedo en la poesía del exilio de Rafael Alberti . . . . . 245\_257

ADRIÁN J. SÁEZ

«¡Ah, de mí mismo!»: Quevedo en la poesía  
de Luis Alberto de Cuenca . . . . . 259\_270

JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA

Juan Goytisolo ante la obra de Quevedo:  
afinidades y disidencias . . . . . 271\_291



## «*Más allá*» de todo

Flavia Gherardi

El estudio de la recepción de la obra de Quevedo como ‘clásico contemporáneo’ se enriquece hoy con la publicación de una serie de ensayos que, por su propia naturaleza específica y variedad del conjunto, proporcionan y confirman un dato incontrovertible: Quevedo no solo es un modelo literario, sino un arquetipo, de la cultura y del pensamiento; su obra no solo vale como antecedente o hipotexto, sino que funciona como verdadero sistema comunicativo, disponible al uso de las distintas formas de la expresión humana.

Tanto es así que, con ocasión del congreso celebrado en Vigo el pasado junio de 2018, fue posible convocar a especialistas de distintos campos del saber para que, desde sus observatorios concretos, arrojaran nueva luz sobre un espacio literario que, en virtud de su propia esencia, se impone a la atención de experimentados estudiosos de filosofía y de historia, de filólogos, lingüistas, historiadores de las mentalidades y de la lengua. Con resultados —el lector lo verá a continuación— que se compaginan y se integran perfectamente, contribuyendo de forma absolutamente original, dentro del cada vez más nutrido y oportunamente actualizado panorama de los estudios del sector, a pergeñar con claridad la consistencia y el largo alcance de la sombra quevediana.

No solo filólogos, pues, ni tan solo hispanistas o quevedistas —aunque sí casi todos ellos especialistas del Siglo de Oro— fueron los que aceptaron el reto de arrostrar una reflexión interdisciplinaria, abarcadora, abierta a estímulos múltiples y variados, algo que a lo largo de esa confrontación coral nos convirtió a todos los que participamos en el encuentro repentina, no menos que providencialmente, en comparatistas. Experiencia de la que, hay que subrayarlo, tanto los que tuvimos el privilegio de asistir a las jornadas viguesas, como quienes con curiosidad hojeen los trabajos aquí reunidos, somos deudores de la iniciativa crítica de Manuel Ángel Candelas Colodrón, director del proyecto de investigación en cuyo marco esta iniciativa se inscribe, y cuyo entusiasmo incansable

posibilitó ya en una ocasión anterior que se abriera una primera ventana sobre este tipo de Quevedo transhistórico, tal y como queda atestiguado por el volumen *La transmisión de Quevedo* (Vigo, 2015), a cuyo lado, desde luego, como en díptico, se dispone la presente recopilación.

No sorprenderá, por tanto, que el recorrido interdisciplinario propuesto cuente con un trabajo, el de Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta, que constituye en sí una propuesta metodológica, ya que, al poner de manifiesto, por medio de casos muy explicativos, los errores que con frecuencia proceden de anclar la tarea editorial en un criterio de separación de competencias, deja perfectamente justificada su apelación a que el filólogo y el historiador de la lengua trabajen al alimón, integrando sus conocimientos y metodologías específicas. Por medio luego de una propuesta operativa, que se centra en la promoción de la categoría lingüística de la «variante de lengua» («la transformación del texto que obedece a la particular competencia lingüística del copista nativo») a dato no descartable para la labor ecdótica, y que en su cala textual se aplica a la variación morfosintáctica, Octavio de la Huerta consigna un amplio y diminuto muestrario de casos que, si sistematizados y analizados tanto cuantitativa como cualitativamente, pueden ayudar mucho a la hora de discernir entre las variantes imputables al *usus scribendi* del autor y las que se deben al idiolecto del copista o impresor.

Huelga decir que el enfoque más productivo para la valoración de los fenómenos de dependencia y reutilización sigue siendo el intertextual, incluso cuando el asedio textual ofrece resultados *ex contrario*, que defraudan las expectativas generadas, de antemano, por la aparente cercanía de dos obras. Es el caso, por ejemplo, de las comprobaciones llevadas al cabo por Héctor Briosio acerca del posible parentesco entre unos conocidos pasajes del *Buscón* de Quevedo y una comedia de Antonio Hurtado de Mendoza, figura que la crítica reconoce tradicionalmente como amigo del genio madrileño, y, por tanto, en alguna medida, influido por él. Pues bien, los sondeos realizados por Briosio entre la novela picaresca y *El galán sin dama* de Hurtado (1621-25), a la luz de la tópica sátira contra el mal poeta, en este caso un mal e improductivo comediógrafo, no han dado los resultados esperados, puesto que todo apunta a una adhesión más bien personal y espontánea a una cadena tópica ya bastante larga por aquel entonces. En efecto, lo más probable es que «Mendoza no remedase a Quevedo, aunque éste había desarrollado, desde comienzos de siglo y sobre todo en el *Buscón*, una verdadera batería de chistes contra los anti-escritores, los poetas fallidos y los pseudodramaturgos, apta para ser calcada, a veces de forma servil, por otros ingenios».

Que la evidencia negativa vale en ocasiones para ejercer fuerza argumentativa lo demuestra también el ensayo de Adrián J. Sáez quien en la poesía de Luis Alberto de Cuenca olfatea una presencia casi quintaesenciada del Quevedo versificador (mejor aprecia, por lo visto, Cuenca al Quevedo prosista), que se reduce a unas pocas referencias intertextuales y a la adopción de un lema paratextual para una sección de poemas. Tras aclarar que, en la «fiesta de la inter-

textualidad» que se celebra en la poesía cuenquista don Francisco es el invitado tímido, callado, eternamente arrinconado, Sáez pasa a reseñar brevemente las ideas y las opiniones expresadas en distintos lugares por Luis Alberto de Cuenca sobre la obra y la figura del genio madrileño. Seguidamente, empieza un buceo intertextual que finalmente desvela que si «el poema cuenquista disimula la impronta de Quevedo» es «porque descarta el giro conceptista y todo el artificio del ingenio verbal», siendo el «trasfondo apesadumbardo» de sus versos (sobre todo metafísicos, morales) el terreno donde se materializa su influencia y toma pie su aprovechamiento.

Por sendas más fructíferas por lo que al aprovechamiento de Quevedo se refiere nos llevan, por afortunado accidente, otros asedios textuales.

Con el ensayo de Alain Tourneur alcanzamos los predios de la recepción en sentido estricto, ya que en el caso analizado por el autor, la prosa narrativa de Francisco Santos, en tiempos de Carlos II, la huella del modelo Quevedo —casi una marca— resulta exhibida y hasta reivindicada. Tanto es así que Tourneur llega a reconocer y escudriñar hasta tres modalidades distintas de aprovechamiento del hipotexto quevediano en la obra de Santos: la cita directa, la tematización de Quevedo en tanto en cuanto materia de discurso entre los personajes de Santos, o bien, finalmente, como personaje redivivo en las obras de su epígono. Sin embargo, a pesar de la influencia que, merced a las numerosas y variadas pruebas reunidas, se vuelve indisputable, el autor aclara de forma muy convincente cómo la presencia quevediana en la obra de Santos hay que asumirla prioritariamente como homenaje y testimonio de su admiración personal hacia el modelo, puesto que, al adaptar el ripio (sobre todo satírico) del ilustre madrileño, él lo adapta al gusto y a la concepción humorística de su entorno cultural, creando así «un discurso muy distinto, que no puede ser calificado de imitación, o aún menos de plagio». Con toda evidencia, Santos se sirve del ‘paradigma’ Quevedo sobre todo para legitimar su propio discurso satírico y lo aprovecha como instrumento para la propagación de su prosa moralizadora.

El ensayo de Manuel Ángel Candelas declina la categoría de la intertextualidad hacia la atractiva noción de «continuación», puesto que se encara con un caso literario, el de la *Cima del Monte Parnaso* (1672) de José Delitala, en el que el afán imitador del autor se revela abarcador de su obra poética entera. En efecto, la impronta quevediana se extiende del más previsible préstamo poético, al saqueo de los temas, hasta la adopción de un parejo esquema organizador del conjunto de versos, según el patrón de las musas parnasianas. Ahora bien, Candelas rastrea todas las señas de esta relación de continuidad a lo largo de tres directrices: 1) la *ékphrasis* de objetos pictóricos, tal vez fomentada por los conocimientos directos que Delitala, ducho en materia artística, tuvo de las pinturas y de los debates teóricos correspondientes. En este terreno, el poeta hispano-sardo prolonga la técnica aprendida de Quevedo acerca de la inversión de los valores atribuidos a los mitos escogidos. 2) La construcción de un panteón de figuras, todas ellas inherentes a la Monarquía hispánica (Carlos V, Felipe III,

Felipe IV), cuyos homenajes «suenan a remedo indiscutible» de muchos pasajes quevedianos y hasta de sus elecciones genéricas, como es el caso, por ejemplo, del aprovechamiento de la oda pindárica para celebrar la muerte de Felipe IV. 3) La selección de unos mismos materiales poéticos sacados de la Biblia o la historia antigua, según revelan los tributos a figuras como Frine, Viriato o Aníbal.

Randi Davenport nos desplaza hacia paraderos insospechables de la influencia quevediana: la novela noruega de suspense. Y más sorprendente aun es el hecho de que el camino por medio del cual el numen madrileño llega a fecundar esta parcela nórdica es la poesía moral dentro del señalado contexto genérico del *thriller*. Se trata de la novela *Fimbul* que el más galardonado escritor contemporáneo noruego, Kjartan Fløgstad, publicó en 1994, incluyendo en la parte final de su novela una traducción del salmo XVIII de Quevedo, «Todo tras sí lo lleva el año breve». Davenport estudia con detalle los elementos métrico-estilísticos que conforman la traducción al noruego del breve escrito quevediano por mano de Ole Siestad, el protagonista de la novela a quien Fløgstad confía la traducción; sin embargo, más allá de los rasgos propios del injerto poético adoptado por el autor, lo que descuella es el efecto que el poemilla muestra ejercer en el nivel interpretativo de la novela, puesto que, señala Davenport, el salmo desarrolla una «función retroactiva» sobre el sentido global de la novela. Pero, sobre todo, lo que resulta más logrado es el hecho de que un soneto moral resulte perfectamente aclimatado dentro de un contexto de prosa de ficción anclada en los patrones de la sátira menipea.

Dentro del macrocosmo formado por las conocidas deudas de los poetas del 27 para con la figura de don Francisco, el ensayo de Francesca Coppola integra con acierto la trayectoria Quevedo-Alberti con una nueva serie de correspondencias y con una interpretación sesgada, pero al mismo tiempo honda, de las mismas. Frente a la lectura tradicional que había reconocido la huella quevediana tan solo en el tramo juvenil de la poesía albertiana, Coppola opone un muestrario que, al estar conformado por siete poemas, sacados todos ellos de colecciones más tardías que remontan a su larga etapa de exilio (*Retornos de lo vivo lejano* y *Baladas y canciones del Paraná*), dan prueba de la persistencia de esa influencia en «el más quevedesco de sus compañeros de generación». El hecho de que la modalidad escogida por Alberti a la hora de homenajear a su modelo es sustancialmente alusiva, casi nunca directa, hace que para Coppola sea preferible utilizar como ganzúa una imagen, la del «cuerpo vacío» que, variada en los versos albertianos según las distintas apariencias de la «casa desolada», el «corazón desenraizado», el «alma deshabitada» etc. se confirma como un seguro «puente de imágenes» entre los dos célebres genios del desengaño existencial.

José Manuel Rico arroja intensa luz sobre una de las muestras más apasionantes y controvertidas del legado quevediano: la problemática afinidad que unió a Juan Goytisolo con nuestro satirógrafo. Y si se hace referencia al Quevedo repreneur de vicios es porque, según aclara Rico García, el Goytisolo creador de novela, ahí por los años setenta y ochenta, se interesa sobre todo

por el Quevedo satírico, en cuya retórica «insolente» bebe para ejercer su disidencia natural, sin dejar de sentirse atraído por la «configuración enunciativa polifónica» típica de la prosa de ficción del madrileño. Y es que los dos están unidos, concluye Rico, «por la misma voluntad mitoclasta, por la caricatura de instituciones, grupos sociales y tópicos». Sin embargo, es en la parcela ensayística del Goytisolo crítico y pensador donde aflora la naturaleza de doble hilo de esta problemática relación, puesto que nuestro novelista del «medio siglo», si por un lado aprecia el genio de don Francisco, del que se declara «devoto» (sobre todo por su característica exaltación de lo escatológico como elemento que logra subvertir el orden social), por otro rechaza su visión ideológica y ética, compartiendo la lectura en clave casticista de su figura, en esto sintiendo especial y personal consonancia con don Américo Castro. Goytisolo rastrea él también en Quevedo la misma cara de esa España estancada en la cerrazón y el inmovilismo, sin embargo, no puede dejar de reconocer en ese rostro el guiño de una misma actitud disidente y «resistente».

Dentro de este consistente campo representado por las relaciones intertextuales, la contribución de Samuel Fasquel destaca por seguir la trayectoria invertida, la que persigue las huellas de un Quevedo imitador y refundidor de materiales textuales ajenos, en este caso procedentes de la tradición patrística. Más concretamente, Fasquel estudia la modalidad de recepción y reuso de una serie de citas procedentes del *De patientia* de Tertuliano, citas que don Francisco activa dentro de por lo menos cuatro escritos suyos (con el inevitable predominio de *Política de Dios*) en los que argumenta acerca de la virtud de la paciencia, con vistas, por lo general, a respaldar su propio discurso filosófico y político. Pues bien, el tupido entramado textual elaborado con gran esmero por Fasquel, al dar cuenta de los distintos tipos de empleo de los *loci* tertulianos, descubre en su esencia la cifra del Quevedo polemista, cuyo talento se interesó por Tertuliano precisamente por las posibilidades que la *auctoritas* cristiana le facilitaba para enhebrar la exégesis bíblica con la filosofía política.

Una sección del presente volumen que resultará seguramente muy interesante es la conformada por los trabajos que se benefician de la combinación de la perspectiva histórico-sociológica con la literaria, excelente caldo de cultivo para la reflexión sobre temas eternamente candentes como son la censura y los contextos de producción de la obra literaria.

El trabajo de Elena Deanda se inscribe en un tipo de análisis que, al compaginar los resultados de aportaciones de tipo teórico de distinto ámbito (sociológico, filosófico, psicoanalítico) con los de una crítica literaria más tradicional, logra iluminar de una forma novedosa aspectos y contenidos ya consolidados dentro del quevedismo tradicional. Es el caso de su análisis de los efectos de la censura en la sociedad del xvii y del xviii y de los consecuentes recursos literarios de la anonimidad y la pseudonimia, frutos de una concepción de la autoría que en aquella especial coyuntura cultural y editorial «debe considerarse fluida e inestable». Como caso concreto, la autora selecciona dentro de la cantera satírica

quevediana las dos glosas (la segunda de las cuales tan solo atribuida al malhumorado madrileño) del Padrenuestro que, en virtud de su capacidad de cuestionamiento de las figuras detentoras del ejercicio del poder en ese momento (pero no del poder en sí mismo), y bajo la cómoda capa formal de la contrahechura satírica del texto religioso, tuvieron el mérito de dar pie al movimiento pre-independentista del México colonial.

El peso que la censura pudo ejercer en la difusión y circulación de la obra quevediana también es objeto del trabajo de Alessandra Ciribelli, quien entra en el taller del censor de principios del XVIII para ofrecer un estudio detenido de su técnica de expurgación sobre un ejemplar de la edición de *El Parnaso español* de 1659, custodiado en la Biblioteca de la Universidad compostelana. Tras señalar que —como por otro lado era de esperar— es Terpsícore la musa más estragada por las intervenciones del censor (Talía, en cambio, se queda sorprendentemente poco zaherida), la autora hace hincapié en las incongruencias que marcan la labor inquisitorial, puesto que, además de desatenderse algunas de las prescripciones de la Inquisición, el número de los poemas expurgados en el cuerpo del volumen no se corresponde con las tachaduras del índice de primeros versos. Y, en todo caso, Ciribelli hace notar cómo la mayoría de las veces el censor apunta su atención en el sentido literal de los versos, dejando que se cuele en la lectura libre del lector los sentidos ocultos que posiblemente atenten a la doctrina, la religión, a las prácticas piadosas o a la propia Inquisición, bien por su incapacidad —la del censor— de reconocer los ataques oblicuos bien por confiar en la descodificación ‘moralizada’ del lector.

Siguiendo en la línea de la recepción moderna de Quevedo, el ensayo de María Cristina Pascerini se centra en una de las páginas más lamentables de la historia editorial de la obra de Quevedo. Su trabajo reconstruye con esmero los problemáticos avatares de la edición, todavía inacabada, de la *Obra completa* del madrileño propulsada por don Marcelino Menéndez y Pelayo, quien quiso homenajear a Aureliano Fernández Guerra retomando el que había sido su proyecto. Casi a manera de poderosa *mise en abyme*, Pascerini nos proyecta en los varios niveles de este valioso reto editorial, reconstruyendo no solo las distintas fases de su —final y desgraciadamente fracasada— realización, sino también los distintos tipos de intervención que el santanderino aplicó a los materiales reunidos por su erudito amigo. En efecto, tras publicarse la obra de Quevedo en tres volúmenes en la *Biblioteca de Autores Españoles*, entre los años cincuenta y setenta del siglo XIX, don Marcelino se preocupó por integrar la labor editorial con toda la documentación (biográfica, histórica, ecdótico-textual) reunida por el amigo. Tras ser acogida con gran entusiasmo la propuesta por Francisco Rodríguez Marín quien la asesoró para la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, muy pronto el proyecto empezó a estancarse debido a una larga serie de dificultades (de la escasez de papel a las demoras en la corrección de pruebas); sin embargo, la tarea se reanudó en varias ocasiones a lo largo de la última década del XIX y la primera del XX, aunque finalmente, a pesar del esmero y el ahínco de Menéndez

Pelayo por ver acabada la edición, esta se quedó parada en el tercer tomo, segundo de las poesías, acabando por ser prácticamente olvidada.

Como es sabido, uno de los cauces más productivos para la difusión de la obra de un autor es la transcodificación a otros idiomas. De forma deliberada empleamos este marbete, pues en el caso de Quevedo, debido a la especial complejidad y riqueza de su lenguaje, nunca se trata simplemente de traducir sino de traspasar su sistema de construcción de las imágenes a otro que procure no traicionarlo ni desperdiciarlo. Son clara muestra de ello los dos pertinentes trabajos de Beatrice Garzelli y Federica Cappelli.

Garzelli nos hace asomar a la fragua del traductor para enseñarnos de forma práctica qué armas precisa la labor traductora frente al objeto «Quevedo». Tras fijar un corpus de textos —su terreno de prueba— conformado por prosas breves y largas, más una jácara, todas ellas de corte satírico, la estudiosa pasa a reseñar y cotejar— en relación a los textos que se disponen en versión italiana— las distintas soluciones ofrecidas por los traductores, valorando las ventajas y desventajas de cada tipo de solución. En el caso de obras todavía no traducidas al italiano, Garzelli lanza propuestas personales, no sin argumentar acerca de la oportunidad de conservar una pátina antigua, o, al revés, de modernizar, además de dar cuenta de los mecanismos de compensación que se precisan cada vez que la transformación interlingüística amenaza la pérdida de elementos, sobre todo culturales.

Cappelli, por su parte, se ocupa de reconstruir los avatares de la difusión de los *Sueños*, la obra más conocida de Quevedo en el ámbito italiano ya entre sus contemporáneos, merced a las traducciones que se llevaron al cabo, especialmente tras la aparición en Francia de la traducción de Geneste. La autora da cuenta de los resultados de una investigación que se articula en dos fases: primero la catalogación de todas las ediciones y reimpressiones de las traducciones al italiano de la obra, y, en segundo lugar, un análisis en sincronía del *modus traducendi* de los distintos traductores, con vistas a reconstruir la metodología en uso en la época. En lo concerniente a la primera fase, Cappelli ofrece un resultado de gran interés, puesto que facilita la noticia del descubrimiento de una traducción anónima, que se encuentra en el museo Correr de Venecia, que, a pesar de su anonimia, consiente «adelantar veinte años la datación de la primera difusión de los *Sueños* en lengua italiana, al estar fechada el 1 de abril de 1644», quitándole así la primacía al conocido *Estratto de' Sogni* de Maranaviti (1664). Seguidamente, el cotejo pormenorizado de estas dos versiones con una más tardía, y parcial, ya del siglo XVIII, la traducción de Pazzaglia, con la mediación de la de Raclos, permiten hacer aflorar, tanto en lo particular como consideradas en su conjunto, los rasgos privativos de la concepción que en aquel entonces se tenía de las lenguas modernas.

Finalmente, al licenciar esta breve presentación no podemos sino invitar al lector afectado por incurable y agudo filoquevedismo a que lea con adecuada no menos que sincera participación las páginas generosamente dispensadas por

Lia Schwartz para la ocasión, ya que funcionan como verdadero pórtico, égida o atalaya intelectual respecto de todo lo reunido aquí o hasta aquí. En ellas el lector encontrará, argumentadas con la distinción y la diafanidad siempre reconocibles en el discurso de la ilustre quevedista, las razones íntimas —críticas, estéticas, ideológicas o estrechamente literarias— por las que hoy advertimos con urgencia la necesidad de que esa conciencia emotiva colectivamente compartida acerca del genio de Quevedo ceda el paso a una conciencia histórica de su valor en tanto que arquetipo cultural.



# Prefacio

Lia Schwartz

Graduate Center of City University of New York  
lschwartz@gc.cuny.edu

La recepción de la obra de nuestros autores renacentistas y barrocos ha ido variando al compás de los cambios que marcaron las expectativas ideológicas y retóricas de quienes los leyeron a lo largo de tres siglos. Por un lado, su transmisión en textos manuscritos o impresos podía ofrecer lecturas divergentes de alguna sección del documento y ello aún cuando la pérdida de los manuscritos hubiera obligado a sus editores a comparar sólo ediciones ya impresas, como lo han vuelto a demostrar Luis Sánchez Laílla y José Enrique Laplana en el estudio preliminar al texto de su excelente edición de *El Criticón* de Gracián, del 2016. Por el otro, concuerdo con Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón, editores del importante libro sobre *La transmisión de Quevedo* del 2015, en el que se examinan sus obras, escritas a lo largo de unos cuarenta años desde perspectivas filosóficas o políticas típicas de las primeras décadas del siglo XVII. Cito, por ello, el siguiente párrafo en el que expresan su opinión.

La obra (y aun la propia vida) de Francisco de Quevedo se presta de forma muy ejemplar a este tipo de análisis, dada su indudable inserción en el marco intelectual humanístico y filológico europeo, bien por vocación personal desde sus primeros escritos de polémica prohispanica, bien por afinidad involuntaria con las corrientes filosóficas, historiográficas y aun políticas del momento.

En efecto, si se adopta esta estrategia hermenéutica basada en su relación con la de otros escritores que compartieron con nuestro autor el espacio literario, filosófico o político europeo de la primera mitad del siglo XVII, se logra reconstruir su sentido desde renovadas perspectivas ideológicas. No será ésta una tarea sencilla, ya que el ingente corpus que nos legó Quevedo abarca textos literarios de diversos géneros practicados en España desde el siglo XVI como la

vida de un pícaro, el *Buscón*; las sátiras populares o «discursos festivos» en prosa, no pocas veces en diálogo con sus propias sátiras menipeas, compuestas en *imitatio* de las que habían escrito autores clásicos recuperados en Italia desde el siglo xv, Luciano de Samosata, por dar otro ejemplo, que funcionaron asimismo como fuentes de los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos*, *La hora de todos* y otras obras relacionadas.

La experiencia adquirida en la diplomacia durante los años en los que funcionó como secretario del duque de Osuna en Italia lo llevó a tratar cuestiones de política nacional e internacional, que no pertenecían al ámbito literario. Lo mismo vale para los dedicados a temas bíblicos y religiosos, publicados por A. Fernández-Guerra, con el título de «Discursos ascéticos y filosóficos» donde se leen, por ejemplo, *Política de Dios*, *La cuna y la sepultura*, *La constancia y paciencia del santo Job* o *Providencia de Dios*. Conviene asimismo recordar que, como otros humanistas, también Quevedo leía varias lenguas: entre las modernas, italiano y francés; entre las antiguas, latín, griego y podía aún descodificar algún pasaje escrito en hebreo como lo indican varias citas incluidas en sus textos. Fue, por ello, también traductor para difundir obras de autores clásicos recuperados, en este caso, los poemas falsamente atribuidos a Anacreón de Teos por su primer editor en Francia, las *Anacreónticas*, que se imprimieron póstumamente ya que Quevedo no llegó a publicarlas cuando aún vivía.

La extensión de su obra en prosa compite con la de su poesía, 876 poemas que constituyen el núcleo de mi trabajo para este encuentro quevediano. Ahora bien, como sabemos, desde que José Manuel Blecua publicara su *editio maior*, ésta se convirtió en el texto fundamental para la lectura de su corpus poético. Blecua estudió los testimonios de transmisión impresa y manuscritos; asimismo, James O. Crosby había ya ofrecido la cronología de unos trescientos poemas en los años sesenta y setenta del siglo pasado. Basándose en estos datos más seguros, Isabel Pérez Cuenca (2013), por su parte, ofrece a sus lectores un panorama de la tarea que llevó a cabo este editor. Por un lado elogia el trabajo de Blecua quien «ordenó, clasificó y cotejó los testimonios de transmisión impresa y manuscrita, desechó las falsas atribuciones y dio al lector una genuina edición crítica.<sup>1</sup> Por el otro, indica el número de poemas que se habían transmitido ya impresos antes de la publicación de la princeps.

Como se sabe, aunque Quevedo preparaba una edición de su obra poética no llegó a verla impresa en vida. Ya lo había dicho Blecua en la introducción a su *Poesía original completa*, diciendo que sólo conocía «dos menciones muy tardías de que tenía el propósito de publicarlas» y ambas provienen de cartas de Quevedo a don Francisco de Oviedo.<sup>2</sup> En la primera mención decía (carta CCLXIV):

1. Véase Pérez Cuenca (2013).
2. Véase Astrana Marín (1946: 482, 486).

De vuelta del carro remitiré a vuesa merced (en pliego de Pedro Coello, por el mismo camino) un pedazo en limpio bien escrito y apuntado, que con otro trozo que irá, creo será cosa de estimación; en tanto que, a pesar de mi poca salud, doy fin a la Vida de Marco Bruto sin olvidarme de mis Obras en verso en que también se va trabajando.

Guárdeme Dios a vuesa merced como yo deseo  
Villanueva de los Infantes y enero 22 de 1645

Y en la carta CCLXVIII, reiteraba:

Envióme Pedro Coello los Marco Bruto de la segunda impresión y un libro nuevo que Alfai ha impreso Del gobierno más oportuno; y muy excelentes bollos de chocolate, y un papel grande de tabaco de olor muy fino, que verdaderamente le he quedado muy reconocido.

Y así me voy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la Segunda parte de Marco Bruto y a las Obras de versos. Guárdeme Dios a vuesa merced como yo deseo.  
Villanueva de los Infantes y febrero 12 de 1645

Por su parte, en su edición de la obra poética de Quevedo su editor, don José Manuel Blecua explicaba:

Al morir nuestro poeta en 1645, heredó los papeles, aunque no aparecieron todos, su sobrino, don Pedro Aldrete y Villegas, quien los vendió a cierto editor amigo de Quevedo, llamado Pedro Coello. Este editor quiso imprimir la obra poética de Quevedo con Ilustraciones y notas, como entonces se decía, y encargó esta tarea al humanista don José González de Salas, buen conocedor de la tragedia clásica, pero el prosista más indigesto del siglo xvii. Don José González de Salas preparó la edición del conocido volumen *El Parnaso español*, monte en dos cumbres dividido, con las nueve Musas, título bastante barroco, que apareció en 1648 en Madrid.

Ahora bien, González de Salas se preciaba de la amistad que lo unía a Quevedo para justificar, en unos pocos casos, y cito el comentario de Blecua: «que se permitió retocar, o «refingir» como él dice, «algunos poemas» (p. X de su *Introducción*). Por otra parte, Aldrete, el sobrino de Quevedo no tenía la menor idea de lo que exigía la tarea de publicar los manuscritos de un poeta famoso. Por ello no faltaron problemas, por ejemplo, que uno de sus conocidos sonetos sobre el amor se publicara en *Las tres Musas*, de 1670 aunque una versión ya corregida por su autor, Quevedo, se hubiera publicado años antes en la edición de Parnaso de 1648. Como decía Blecua, un editor competente hubiera descubierto el error, ya que Quevedo, «corrigió tanto sus poemas como Fray Luis o Góngora los suyos», y, no cabe duda del valor de la última versión.

Prosigue en el mismo estado de sus afectos  
Soneto (486)  
Amor me ocupa el seso y los sentidos;  
absorto estoy en éxtasi amoroso;

no me concede tregua ni reposo  
 esta guerra civil de los nacidos.  
 Explayóse el raudal de mis gemidos  
 por el grande distrito y doloroso  
 del corazón, en su penar dichoso,  
 y mis memorias anegó en olvidos.  
 Todo soy ruinas, todo soy destrozos,  
 escándalo funesto a los amantes,  
 que fabrican de lástimas sus gozos.  
 Los que han de ser, y los que fueron antes,  
 estudien su salud en mis sollozos,  
 y invidien mi dolor si son constantes.

Hacia el final de su vida, Quevedo ya era identificado qua buen poeta; pace quienes preferían a Góngora y lo defendían y aun defienden a ultranza. Pérez Cuenca nos recuerda, por ello, el número de composiciones de Quevedo incluidas en antologías anteriores a 1648: 19 en *Flores de poetas ilustres*; 15 en *Maravillas del Parnaso*; y en los *Romances varios* de 1640, 6; 33 en la edición de esta obra fechada en 1643 y 8 en la de 1648. En efecto, como poeta interesado en el desarrollo de la nueva poesía Quevedo no dejó de ejercer alguna influencia en esos momentos.

La difusión de su obra, volviendo al título del artículo de Pérez Cuenca, continuó con éxito a través de manuscritos e impresos. Muerto González de Salas en 1651, como hemos ya dicho, el sobrino hizo publicar en 1670 *Las tres Musas últimas castellanias*, con todos los errores y defectos que Blecua había expuesto y corregido en su momento. Desde mediados del siglo XVII hasta mediados del XVIII se leyó sin duda la poesía de Quevedo. Para completar la información, Pérez Cuenca revisó además los inventarios de bibliotecas redactados entre 1640 y 1730 y confirmó que, después de la publicación de *Parnaso* en 1648 y *Las tres Musas* en 1670, aumentó obviamente el número de lectores de aquellos siglos.

### Avatares de la recepción póstuma de su poesía

Considerar la recepción póstuma de la poesía de nuestro autor requiere revisar en principio el desarrollo de los enfoques teóricos, a partir de los cuales nos hemos acercado a la literatura clásica y a su adaptación a obras compuestas en las literaturas europeas de los siglos XVI y XVII. En años posteriores a 1650 la poesía de Quevedo podía seguir siendo leída según las expectativas de lectores entrenados en la tradición renacentista y barroca. El siglo XIX, en cambio, proyectó su interés por el ideario romántico y por el realismo a varios géneros literarios que se apartaron de este tipo de representación de sentimientos y conductas.

Desde fines de este siglo XIX, como sabemos, se fueron sucediendo teorías literarias interesadas en el desarrollo de lenguajes poéticos que implicaran al

crítico que los formulaba y ello puede observarse en un conocido artículo de Dámaso Alonso, por ejemplo, cuyo título reza: «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo». Desde la teoría de la estilística que paradójicamente traslada al siglo XVII, Dámaso postulaba su modernidad. Cito, por ello, sus comentarios a propósito del soneto quevediano que sigue:

En los claustros del alma la herida  
yace callada; mas consume, hambrienta,  
la vida, que en mis venas aumenta  
llama por las medulas extendida.  
Bebe el ardor hidrópica mi vida,  
que ya ceniza amante y macilenta,  
cadáver del incendio hermoso, ostenta  
la luz en humo y noche fallecida.  
La gente esquivo y me es horror el día;  
dilato en largas voces negro llanto  
que a sordo mar mi ardiente pena envía.  
A los suspiros di la voz del canto.  
la confusión inunda el alma mía.  
mi corazón es reino del espanto.

Dámaso declara en su análisis del soneto:

Quevedo es un atormentado: es un héroe —es decir, un hombre— moderno. Como tú y como yo, lector: con esta misma angustia que nosotros sentimos. Y es en esto, en medio de su época, de una enorme, de una única originalidad. Nada semejante en Garcilaso, ni en Fray Luis, ni en San Juan de la Cruz, ni en Góngora, ni aun en el vital Lope. Garcilaso y Góngora podrán, dentro del cristal de su mundo estético, sentirse desgraciados por el amor (o hacer que se sientan desgraciados sus personajes), pero siempre será una melancolía petrarquesca, un dolor intrascendente, bien limitado en los cauces de la misma pasión. Fray Luis tendrá el desgarrón dolorido de su vivir en desarmonía, pero el polo armónico existe, se columbra, espera al poeta, y aun lanza sobre la inquietud unos efluvios de dulce belleza.

No es sencillo ya aceptar esta opinión de Alonso en la medida en que, según algunas nuevas teorías literarias, es innecesario requerir la identificación de productor y receptor de un texto para juzgarlo eficaz, y así lo demuestra Calvo Carilla (1992), un estudioso de la generación del 27. De hecho, «la vuelta a los clásicos llevada a cabo por la generación del 27» no la ha requerido, y según Calvo Carilla, «la influencia quevediana es una de las más importantes de la preguerra y proporciona no pocas claves para la lectura de la producción poética entre 1927 y 1936» (Calvo Carilla 1992: 9).

El minucioso análisis que desarrolla Calvo Carilla nos recuerda, a la vez, la influencia que tuvo la poesía de Quevedo sobre la obra de García Lorca, sus

*Sonetos del amor oscuro*, por ejemplo, y sobre *El rayo que no cesa* de Miguel Hernández. Más aun, extiende la influencia de Quevedo a movimientos filosóficos y artísticos: «El existencialismo, el neorromanticismo y el surrealismo encuentran en Quevedo un ejemplo moderno», del poeta que canta la muerte, el amor y en su obra satírica, anticipa el lenguaje del surrealismo y aun «frente a un «Góngora desideologizado», el «pensamiento neocatólico de los años treinta vuelve los ojos a un Quevedo doctrinal» (Calvo Carilla 1992; 10).

Son asimismo, excelentes las páginas que dedica al «duende lorquiano... con los nombres a menudo emparejados de Quevedo y Goya». La visión que desarrolla este conocedor de las tendencias críticas de los años veinte muestra puntos de contacto entre escritores españoles e hispanoamericanos, Vallejo y Neruda, al lado de Unamuno, Sijé, Alberti, Aleixandre, Salinas, Guillén: un auténtico grupo de famosos representantes de la cultura de hispano-hablantes de entreguerras, aun entusiastas lectores de la poesía, la prosa ficcional y los escritos políticos, filosóficos y religiosos de Quevedo.

### Quevedo en Borges

Un gran admirador de Quevedo, Jorge Luis Borges, le había dedicado en 1923 un temprano ensayo crítico en el que se proponía exponer el «menoscabo» y la «grandeza» de aquel «sensual de la literatura» que había sido don Francisco. Intentaba deslindar entonces «la aventura personal del hombre», su «numerosa erudición que requirió de tanto libro lejano», de su obra brevemente resumida y caracterizada. Borges había regresado con su familia a Buenos Aires, tras una estancia de 7 años en Europa, en Suiza, donde se educó y en España, donde conoció a algunos artistas e intelectuales.

En «Menoscabo y grandeza de Quevedo» decía entonces Borges que «Desbandar a Quevedo en irreconciliables figuraciones de novelista, de poeta, de filólogo, de sufridor estoico y de eventual pasquinador, es empeño baldío si no adunamos luego con firmeza todas esas vislumbres. Quevedo a mi entender, fue innumerable como un árbol pero no menos homogéneo»(44). Continúa entonces calificando sus obras: del *Buscón* a los *Sueños*, de *La hora de todos* a la *Política de Dios*, para concluir con su poesía que había leído en la edición del Parnaso español, y en particular, «en una estrofa de marcado erotismo»; y cita los tercetos de un soneto, el XXXI en Parnaso [485 en la edición de Blecua].

Amor constante más allá de la muerte  
 Cerrar podrá mis ojos la postrera  
 Sombra que me llevare el blanco día,  
 Y podrá desatar esta alma mía  
 Hora, a su afán ansioso lisonjera;  
 Mas no de esotra parte en la ribera  
 Dejará la memoria, en donde ardía:  
 Nadar sabe mi llama el agua fría,

Y perder el respeto a ley severa.  
 Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,  
 Venas, que humor a tanto fuego han dado,  
 Médulas, que han gloriosamente ardido,  
 Su cuerpo dejará, no su cuidado;  
 Serán ceniza, mas tendrá sentido;  
 Polvo serán, mas polvo enamorado.

Borges se refería a un rasgo de Quevedo como «señal del intelectualismo ahincado que hubo en su mente. Fue perfecto en las metáforas, en las antítesis, en la adjetivación, es decir, en aquellas disciplinas de la literatura cuya felicidad o malandanza es discernible por la inteligencia. El ejercicio intelectual es hábil para establecer la virtud de esas artimañas retóricas ...» (46) y en un párrafo posterior insiste: «Una realzada gustación verbal sabiamente regida por una austera desconfianza sobre la eficacia del idioma constituye la esencia de Quevedo» (47).

Decía así Borges que la edición en la que había leído su poesía en esos años, el Parnaso español: «recuerda el juego de un admirable y docto ajedrecista que las más veces no se empeña en ganar» mientras elogiaba los tercetos finales del soneto XXXI de *Canta sola a Lisi* por su «grandioso erotismo» sin indicar que Quevedo, con su «intelectualismo ahincado», había elaborado esos versos a partir de la imitación de citas de Petrarca y Propertio.

En cambio, cuando en 1952 le dedica otro ensayo crítico a Quevedo ya se percibe una perspectiva teórica diferente. Borges-crítico literario declara así: «No pocas veces, el punto de partida de Quevedo es un texto clásico». Más aún, es el primero en identificar la fuente del famoso verso «Polvo serán, más polvo enamorado», que procede de la elegía I, 19 de Propertio.

Borges-filólogo enumera a continuación otros puntos de partida de sus poemas amorosos, satíricos, morales, elogios, epitafios, túmulos, que funcionaron como fuentes de aquel Quevedo, «primer artífice de las letras hispánicas», sobre quien dejó otros testimonios de su permanente admiración, entre ellos, un poema publicado en *El hacedor*, en 1961.

El epígrafe de este soneto reza: *A un viejo poeta*, don Francisco de Quevedo, a quien imaginaba caminando «por el campo de Castilla» absorto en disquisiciones bíblicas sin ver la puesta del sol ni la salida de la luna y lo que es más complicado aun «recordar el verso que escribiste:/ Y su epitafio la sangrienta luna».

A un viejo poeta  
 Caminas por el campo de Castilla  
 y casi no lo ves. Un intrincado  
 versículo de Juan es tu cuidado  
 y apenas reparaste en la amarilla  
 puesta del sol. La vaga luz delira  
 y en el confín del Este se dilate

esa luna de escarnio y de escarlata  
 que es acaso el espejo de la Ira.  
 Alzas los ojos y la miras. Una  
 memoria de algo que fue tuyo empieza  
 y se apaga. La pálida cabeza  
 bajas y sigues caminando triste,  
 sin recordar el verso que escribiste:  
 Y su epitafio la sangrienta luna.

El último verso es una cita del verso ocho de uno de los cuatro sonetos que compuso Quevedo tras la pérdida del puesto de virrey de Nápoles que sufrió Osuna cuando subió al trono Felipe IV.

Faltar pudo su patria al grande Osuna,  
 pero no a su defensa sus hazañas;  
 diéronle muerte y cárcel las Españas,  
 de quien él hizo esclava la fortuna.  
 Lloraron sus envidias una a una  
 con las propias naciones las extrañas:  
 su tumba son de Flandes las campañas,  
 y su epitafio la sangrienta luna.  
 En sus exequias encendió al Vesubio  
 Parténope, y Trinacria al Mongibelo;  
 el llanto militar creció en diluvio.  
 Dióle el mejor lugar Marte en su cielo;  
 la Mosa, el Rin, el Tajo y el Danubio  
 murmuraron con dolor su desconsuelo.

Borges se proyecta así sobre Quevedo-autor adjudicándole la tristeza que embargaba probablemente en ese momento al autor de este segundo poema. En estos y otros textos de Borges, las voces del «viejo poeta» que había recuperado en sus persistentes lecturas del Parnaso español parecen inconfundibles.

Cabe preguntarse, sin embargo, si seguirían siendo francamente reconocibles en los testimonios manuscritos que transmitieron también su obra.

Quienes practicamos en nuestra época modelos filológicos que incluyen enfoques comparatistas, en lo que respecta a un verdadero humanista como Quevedo, la descodificación de sus textos poéticos nos obliga a determinar sus fuentes y el tratamiento que éstas reciben en un nuevo poema. Para su poesía amorosa, sus sonetos, el punto de partida es el *Canzionere* de Petrarca y la obra de otros poetas italianos petrarquistas a identificar. En diálogo con estas fuentes Quevedo puede incorporar, asimismo citas de la poesía amorosa grecolatina —de Ovidio a Horacio, de Tibulo a la *Antología griega*, Anacreonte u otros autores. Existía ya una tradición, de Garcilaso de la Vega a Fernando de Herrera, que continuaron los escritores del XVII, que consistía en reconstruir los modelos imitados a su vez por el segundo autor. Sólo un gran lector de los



clásicos como Quevedo, que valoraba la palabra de los *antiqui auctores*, podía haber escrito con convicción este primer cuarteto.<sup>3</sup>

Retirado en la paz de estos desiertos  
con pocos pero doctos libros juntos,  
vivo en conversación con los difuntos  
y escucho con mis ojos a los muertos.

3. Thank you to Douglas Parker, PhD Candidate in the Program in Comparative Literature at the Graduate Center, CUNY, for his work on the video. My thanks go as well to the Deputy Executive Officer of the Program in the Comparative Literature at the Graduate Center, CUNY, for coordinating the filming.

## Bibliografía

CALVO CARILLA, José Luis, *Quevedo y la generación del 27(1927-1936)*, Valencia, Pre-textos, 1992.

ASTRANA MARÍN, Luis, *Epistolario completo de don Francisco de Quevedo-Villegas*, Madrid, 1946.

PÉREZ CUENCA, Isabel, «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos XVII y XVIII)», *Criticón*, 119 (2013) 67-83.

BORGES, Jorge Luis, *Inquisiciones*, Seix Barral, Barcelona, 1994



# Sobre unas citas del *De patientia* de Tertuliano en la obra de Quevedo

**Samuel Fasquel**

Université d'Orléans - Laboratoire *Rémélice*  
samuelfasquel@hotmail.com

## **Resumen**

El siguiente trabajo examina la presencia de varias citas del *De patientia* de Tertuliano en la obra de Quevedo, para entender cómo las emplea en *Política de Dios*, *La Rebelión de Barcelona*, *Carta a Luis XIII*, y en una carta a Olivares. Se dedica particular atención a una de las citas preferidas de Quevedo («Patientia domini in Malcho vulnerata est») procurando determinar cómo manejó esta cita de Tertuliano y qué ideas le permitió sustentar.

## **Palabras clave**

Quevedo; Tertuliano; paciencia; patrística

## **Abstract**

*About some quotes from Tertuliano's De patientia in Quevedo's work*

This article examines several quotations taken from Tertullian's *De patientia* and introduced by Quevedo in *Política de Dios*, *La Rebelión de Barcelona*, *Carta a Luis XIII* and in a letter to Olivares. We pay attention to a quotation that seems to have specially interested Quevedo («Patientia domini in Malcho vulnerata est») and we try to understand how he uses it and which ideas are associated to that passage.

## **Keywords**

Quevedo; Tertullian; patience; Patristics

Empezaré estas reflexiones sobre Tertuliano y Quevedo con una breve mención de su sátira de «las mujeres cultas y hembrilatinas». Entre otros signos exteriores que a «la culta latiniparla» le permitirán afectar oscuridad, Quevedo imagina que «enviará a pedir por la vecindad prestado un Tertuliano para cierta advertencia» (Azaustre 2003: 102). Probablemente esta referencia al autor cartaginés, único recuerdo de un Padre de la Iglesia en *La culta latiniparla*, no se deba solo al que escribiera en latín, sino más concretamente a una dificultad que, en la primera mitad del siglo XVII, era ampliamente reconocida. Ubani, en su traducción del *De pallio* publicada en 1631, indicaba que su «especialísima elocución, no solamente de palabras y frasis extraordinarias, sino de agudezas, como sutiles, exquisitas, le hizo tan difícil que compiten la superioridad y la dificultad de su estilo» (Tertuliano 1631). Pellicer señalaba en 1639 «la profundidad tan misteriosa del estilo apenas perceptible cuanto más imitable»; poco después (1644), advertía Manero en su traducción del *Apologeticum* que «los hombres más eruditos de Europa, que trabajaron para ilustrarle, confiesan que dejaron a los otros que estudiar» (Tertuliano 1644: 2). Desde luego, esta dificultad no impidió el aprecio de su obra por Quevedo, incluso fue probablemente un aliciente al tratarse de una prosa profunda cuyos misterios prometían granados premios a quienes se empeñaban en desvelarlos. Autor de unos treinta títulos y primer cristiano en tener una obra amplia en latín, Tertuliano también adoptó posturas que le valieron la condena pronunciada por el papa Gelasio en 494.<sup>1</sup> Las investigaciones de Sagrario López Poza demostraron que las dos obras de Tertuliano más citadas por Quevedo son *De anima* y *De patientia*; la misma investigadora subrayaba cómo a Quevedo «debió de atraerle la agudeza de su elocuencia» y mencionaba también «la ocurrencia burlona» que caracteriza al cartaginés. «Con Tertuliano Quevedo comparte más que temas, talante, y sin duda, le seduce su lengua rica y concisa» (López Poza 1992: 222-224 y 254-257).

No es mi objetivo proponer un examen sistemático de lo que al pensamiento de Quevedo aportó concretamente Tertuliano, autor del que también supo a veces distanciarse.<sup>2</sup> Me limitaré a lo que podría ser un botón de muestra, a partir de algunas citas sacadas del *De patientia*. No las estudiaré todas,<sup>3</sup> pero esta investigación nos permitirá adentrarnos en un aspecto de la recepción de Tertuliano por Quevedo. Propongo, pues, destacar algunas ideas que Quevedo seleccionó en el *De patientia* y examinar para qué le sirvió, en concreto, un fragmento que mencionó en cinco ocasiones.

Empezaré por presentar brevemente el texto de Tertuliano y el capítulo XX de la segunda parte de *Política de Dios* donde Quevedo cita 4 fragmentos del *De patientia*.<sup>4</sup>

1. Ver los comentarios de Ramos Pasalodos (2001: 16) y Dauzat (2002: 23).

2. Una primera aproximación al tema puede leerse en Fasquel (2018) donde se analiza la condena por Quevedo, en *Providencia de Dios*, de la tesis de la corporeidad del alma propugnada por Tertuliano en su *De anima*. Ver también López Poza (1992: 222-223).

3. Otras citas fueron examinadas para *La constancia y paciencia del Santo Job* por Nider (2006).

4. Sobre la articulación entre citas bíblicas y comentarios en *Política de Dios*, ver Azaustre (2004),

El análisis de esos fragmentos desembocará en el examen de uno de ellos, citado en cinco ocasiones en las obras de Quevedo: «*Patientia Domini in Malcho vulnerata est*».

El *De patientia* de Tertuliano, «*encomium patientiae*» según su primer editor, Beatus Rhenanus,<sup>5</sup> se abre con la confesión de que esta virtud no es precisamente de las que el autor puede ostentar, y que sin paciencia resulta difícil complacer a Dios, modelo absoluto de paciencia, tesis en la que también coincide Cipriano (Tertuliano *De patientia* II, 1: «*divina dispositio [...] Deum ipsum ostendens patientiae exemplum*»; Cipriano, *De bono patientiae*, V: «[...] *patientia Dei res est*»)<sup>6</sup> El tercer capítulo de Tertuliano, que llamó la atención de Quevedo, enumera las pruebas de paciencia que tanto abundaron en la vida de Cristo; luego prosigue brindando un compendio histórico de la impaciencia,<sup>7</sup> cuyo origen se encuentra en el demonio y que hizo que Adán y Eva no supieran resistir la tentación. Por impaciencia también se cometen homicidios, así el de Caín (Tertuliano *De patientia* V, 16: «*Caín ille primus homicida et primus fratricida*», quizás lo recuerde Quevedo en *Política de Dios* II, 23 (590): «Los primeros hermanos fueron los primeros enemigos»). A la impaciencia imputa Tertuliano las rebeliones de Israel ante el Señor, la ley del «ojo por ojo» anterior a la venida de Cristo, la incapacidad del hombre para contenerse ante los robos o violencias de que es víctima, para superar la pérdida del ser querido, para no dejarse arrebatar por el afán de venganza. En cambio, al cristiano que se ciñe a las pautas de la paciencia le espera la felicidad de quien permanece casto, perdona como lo hizo el padre ante el hijo pródigo, se muestra caritativo, aguanta la pobreza o el ayuno (XI-XIII). Job superó todas las pruebas y fue un modelo de paciencia tanto en la carne como en el alma (XIV, 3).<sup>8</sup> Termina Tertuliano

---

que se centra en particular en la importancia de la *amplificatio* y en la relación con la homilía.

5. Cito por la segunda edición (Tertuliano *Opera*, 1).

6. Citaré el texto del *De patientia* por la edición de Fredouille mencionada en bibliografía como *De la patience*, indicando los apartados correspondientes como suele hacerse para la obras de Tertuliano. Para Cipriano, sigo la edición mencionada en bibliografía.

7. En su explicación de lo que pudo motivar la elección de la paciencia como tema por Tertuliano, Fredouille considera que el cartaginés quiso demostrar el valor de la concepción cristiana de esta virtud respecto a la paciencia pagana, pero también encontró en la impaciencia y las paciencias cristiana y pagana una articulación que permitía ofrecer una explicación histórica a la evolución de la humanidad (Tertuliano 1984: 27-30).

8. No es mi objetivo comparar aquí los textos de Tertuliano y Cipriano, desde luego, excepto cuando permite valorar su impronta en Quevedo. Indico, sin embargo, que en Cipriano también aparece el catálogo de las pruebas de paciencia de Cristo (VII-VIII; XXIII), una historia de la impaciencia (XIX fragmento que Quevedo tiene en cuenta, ver nota 667 de *Política de Dios*, 520), las virtudes propiciadas por la paciencia (XX) y la evocación de Job (XVIII). También la articulación entre caridad y paciencia a partir de Pablo, que estudiantemente en adelante, pero Tertuliano, a diferencia de Cipriano (XV), comenta cada uno de los atributos asociados a la caridad para establecer su relación con la paciencia. Ver la edición de Fredouille, 34-35, que subraya cómo el tema de la paciencia en Cipriano se hace más cristiano que en el texto de Tertuliano. Para una comparación basada en el estilo, ver Sánchez Manzano (1993).

advirtiendo contra la falsa paciencia, inspirada por el demonio, la que lleva por ejemplo al hombre a tolerar su condición de marido que convierte en mercancía los encantos de su mujer (xvi, 2-3: «[...] diabolus [...] docuit et suos patientiam propriam,<sup>9</sup> illam dico quae maritos dote venales aut lenociniis negotiantes uxorum potestatibus subicit [...]).<sup>10</sup> El tema es familiar a cualquier lector de Quevedo, que declaraba ya en *España Defendida* (177) que «algunos hombres tienen por oficio el ser maridos; y es en algunos renta la disimulación y hacienda grande la ausencia» (ver también la respuesta del locutor poético del soneto 555, dirigida al amante de su mujer: «por ti mi bolsa, no mi testa, pesa», v.7).

Quevedo titula el capítulo 20 de la segunda parte de su *Política de Dios* «La paciencia es virtud vencedora y hace a los reyes poderosos y justos. La impaciencia es vicio del demonio, seminario de los más horribles y artífice de los tiranos (*Juan 20*)». Lo considera como el « más importante [...] para todos, y particularmente para los reyes y monarcas». Empieza presentando la paciencia como virtud que los hombres pacientes tienen en común con Dios y declara que en Felipe IV «resplandece heroica esta virtud». Quiere tratar de la paciencia como virtud cristiana, sobre la cual disertaron Tertuliano y Cipriano, pero también como virtud política, imprescindible en la guerra y «autora de la paz».<sup>11</sup> En *Política de Dios* es evidentemente esta posible articulación de una virtud cristiana con la práctica cotidiana del arte de gobernar lo que le interesa. Antes de explayarse sobre la paciencia en el marco de la «doctrina política cristiana» quiere investigar cuál de los episodios de la vida de Cristo mejor ilustra esta virtud; selecciona el de la incredulidad de Tomás, a partir de San Pedro Crisó-

9. Ver Fredouille (1972: 383-385). Quizás esa paciencia propia del diablo la recuerde Quevedo de alguna forma cuando escribe: «Tiene el diablo sus paciencias, porque siempre pone los nombres de las virtudes a sus maldades», *Política de Dios*, 520, n. 668.

10. En la introducción y las notas de Tertuliano (1984), así como en Fredouille (1972: 363-410) el lector podrá encontrar una síntesis del contenido del tratado con un análisis de la influencia que recibe de la retórica y de las filosofías paganas, en concreto del estoicismo. También examina Fredouille la evolución del concepto de paciencia en las obras de Tertuliano. Son páginas brillantes las de Fredouille, y no puedo desarrollar aquí lo que demuestra. Me limitaré a una cita que permite sintetizar su razonamiento sobre lo que la paciencia en Tertuliano debe a las filosofías paganas: «En dépit du correctif qu'apporte, *in fine*, le portrait allégorique de Patience dessiné par Tertullien, sa patience porte le masque de l'*apatheia*. Elle a pour sœurs la *constantia* et l'*aequanimitas* stoïciennes [...] et pour compagne la *contemptio*. Surtout, elle n'est pas l'occasion d'un approfondissement de la notion d'imitation du Christ, la *patientia martyrii* n'est pas présentée comme l'imitation par excellence de la *passio Christi*» (Tertuliano 1984: 32). En Fredouille (1972: 397) son también muy esclarecedoras las conclusiones relativas a la articulación que establece Tertuliano entre paciencia y desprecio. Se puede consultar también la breve presentación del tratado por Munier (1996: 65-67) o el trabajo de Braun (1992:191-197).

11. Escribe Quevedo acerca de la paciencia : «[...] probaré que [...] es autora de la paz y quien la conserva y quien solamente sabe gobernar en la paz y en la guerra[...]». Sobre la paciencia y la paz ver en el texto de Tertuliano, XI, 8; XII, 1; XV, 2 («[...] pacem gubernat [...]») y en Cipriano, xx («Patientia est quae [...] pacem custodit»). Para los temas patrísticos en *Política de Dios*, ver la síntesis de Gendreau (1977: 210-211).

logo ya que ni Tertuliano ni Cipriano lo evocan. Quevedo enumera primero las demostraciones de paciencia de Cristo, coincidiendo en algunos segmentos biográficos con Tertuliano o Cipriano, lo cual no es de extrañar pero no descarto algunas reminiscencias concretas (por ejemplo, cuando evoca el hecho que Jesús antes de nacer aceptó esperar en el vientre materno podría recordar aquí a Tertuliano (III, 2): «aguardó en su sacratísimo vientre los plazos de la naturaleza en los meses»; «Nasci se Deus patitur: in utero matris expectat»). La alusión al vientre de María no figura en Cipriano, quien en cambio menciona el que Judas haya compartido la cena con Cristo y el que este aceptara su beso, lo cual no estaba en Tertuliano pero sí reaparece en Quevedo: «sufrió a Judas a su lado; tuvo paciencia para sentarle a su mesa y para que comiese en su plato; besole para entregarle y pacientísimamente consintió el beso»;<sup>12</sup> Cipriano, VI: «Judam potuit usque ad extremum longa patientia sustinere, cibum cum inimico capere [...], traditoris osculum non recusare»). Quevedo, a partir de Crisólogo, glosa después el episodio de la incredulidad de Tomás afirmando que la paciencia de Cristo cuando acepta que le toque su discípulo era necesaria para consolidar su fe y que ya «nadie dudase» de la resurrección de Cristo. Contrapone esta paciencia de Cristo, benéfica a todos, a su actitud ante Magdalena,<sup>13</sup> a quien pide que no lo toque. Para Quevedo, las distintas respuestas se deben a que, en el caso de Magdalena, «no había interés de bien universal» e invita al rey a imitar la paciencia de Cristo. En concreto, la lección política consiste en no castigar al vasallo acusado sin primero escucharle y crear la comunicación directa, el contacto físico que permitirá, como en el episodio de Tomás, comprobar la realidad de los hechos. La paciencia en los reyes les preserva de su propia ruina, y el consejo se hace en realidad extensivo a todo cristiano articulando pérdida de paciencia y origen del mal («¿Quién, sin perder la paciencia, pudo ser cruel? ¿Quién avaro? ¿Quién soberbio? ¿Quién adúltero? ¿Quién tirano?»), argumento que también está en Tertuliano (V, 18-21, «quis adulterium sine libidinis impatientia subiit?») y Cipriano (XIV). El capítulo dedicado a la paciencia se cierra con ejemplos históricos de paciencia, como Alejandro Magno, Quinto Fabio Máximo, Julio César, Alonso de Aragón, Carlos V, y la final ponderación de

12. La enumeración de los agravios padecidos durante la Pasión «escupieronle muchos... espinas» también figuraba en Tertuliano, III, 9: «despuitur, verberatur, deridetur, foedis vestitur, foedioribus coronatur»; ver también Cipriano, VII, con una enumeración que resalta las paradojas que suponen tantas vejaciones. Por supuesto, Quevedo no descubre el relato de la vida de Cristo con Cipriano o Tertuliano; la lectura de los Padres viene a actualizar un conocimiento previo y en algunos casos puede inspirar al autor una idea o una imagen específicas por considerarlas llamativas.

13. Escribe Quevedo que quiere «considerar con novedad» las distintas reacciones de Cristo ante Tomás y Magdalena. No sé hasta qué punto podía parecer novedosa dicha contraposición («infer digitum tuum [...] affer manum tuam et mitte in latus meum» / «noli me tangere») en tiempos de Quevedo, pero hay que tener en cuenta que consta en el manual de Pastoureau y Duchet-Suchaux (2017: 575). Para la «utilidad» del episodio de Tomás y la propia idea de utilidad en *Política de Dios*, ver Peraita (1999: 220).

la paciencia de Cristo ante los que «no creían su resurrección y le tenían por fantasma», paciencia que el rey debe imitar sin atender a los malos consejeros. Como virtud política, destaca la paciencia de Alonso de Aragón,<sup>14</sup> mediante un episodio en el cual, avanzando hacia Capua, el rey ve a un rústico cuyo asno, cargado de harina, se cayó en el lodo y no logra levantarse. Alonso de Aragón se apea de su caballo y ayuda al rústico, ganando así las voluntades de «muchos pueblos de la Campania». Quevedo está convencido de que los vasallos del rey, si hubieran podido intervenir a tiempo, lejos de dejarlo cubrirse de lodo para ocuparse del asno de un rústico desconocido, «riñendo al villano por desvergonzado procuraran manchar con impaciencia aquel ánimo todo real». La paciencia del rey le hizo cubrirse de lodo, pero ese lodo en el cual insiste nuestro autor simboliza la tierra que se daba al soberano. Tenemos, pues, un *exemplum* que ilustra lo que la paciencia en el rey le permite conseguir («muchos lugares de la Campania y a Capua») y la amenaza que representan los malos ministros, que pueden incitar al príncipe a la impaciencia, como los de Nerón evocados poco antes por Quevedo.

En este capítulo Quevedo alterna citas de Pedro Crisólogo,<sup>15</sup> Cipriano y del maestro de este, Tertuliano.<sup>16</sup> Como anticipaba a modo de introducción, me gustaría centrarme en las cuatro de Tertuliano y examinar cómo integran el razonamiento de Quevedo. Un primer tipo de empleo se da cuando la cita viene a autorizar el discurso, corroborar el pensamiento de Quevedo brindando un ejemplo o un argumento sacados de un autor con «buenas canas de antigüedad», como había

14. Destaca Peraita (1999: n. 29) la recurrencia de esta figura en *Política de Dios*.

15. El capítulo quevediano se abre con una cita localizada en la nota 635: «Juan 20, 24-28, con numerosas variantes. Parece más bien una versión libre en latín a partir del texto de la Vulgata que una cita propiamente dicha [...]». No descarto la siguiente posibilidad: Quevedo, en apertura de capítulo, agruparía 3 fragmentos bíblicos que Crisólogo citaba y luego comentaba en la parte final de su sermón 84 («Thomas autem...non credam»; «Denique venit...sed fidelis»; «Respondit Thomas...Deus meus»; la única diferencia entre las transcripciones de Crisólogo y Quevedo aparece cuando Quevedo dice «dixit ei»; Crisólogo escribe: «dixit»). Luego, Quevedo incorpora el largo comentario del primer fragmento, interrumpiéndolo (lo indica, por cierto, al precisar que lo que va a continuación en su texto es «consecutiv[o] al lugar referido»). Por fin, integra el comentario al último fragmento («Veniant...sed fideles»). O sea que selecciona los fragmentos que le interesan en el sermón 84, los que Crisólogo comentaba al final, descartando «Venit [...] Jesus et stetit in medio et ostendit eis manus et latus». Para el texto de Crisólogo ver las notas a *Política de Dios*, que lo transcriben. Leo el texto de Crisólogo en la edición citada en bibliografía (438-439) pero no he podido consultar una edición que pudo manejar Quevedo.

16. Sobre las citas patrísticas en la obra de Quevedo ver López Poza (1992); para las que aparecen en *Política de Dios*, II, 20, 76-80. Quevedo indica que Cipriano consideraba a Tertuliano como un maestro (*Política de Dios* 511): el dato figura en San Jerónimo, a quien cito a partir de la transcripción de Ramos Pasalodos (2001: 13): «Yo tuve un encuentro con un tal Pablo de Concordia (que es un pueblo de Italia), un anciano que decía haber asistido en Roma, siendo aún joven, como notario al bienaventurado Cipriano, ya de edad proveyta, y refería que habitualmente Cipriano no dejaba pasar un día sin la lectura de Tertuliano y frecuentemente le decía: «dame al maestro» (refiriéndose a Tertuliano)».



escrito antes acerca de Polibio (*Política de Dios* 480). Así, por ejemplo, Tertuliano viene a respaldar la afirmación de Quevedo cuando este sentencia que la paciencia no solo permite actuar con la prudencia necesaria para triunfar sino que permite, después de la victoria, no ser vencido por un exceso de confianza en que la inicial victoria podría redundar. Así como Cristo, tras triunfar de la muerte, escuchó a Tomás con paciencia, Job, tras recobrar todo lo que había perdido, no pidió a Dios que le devolviera a sus hijos.<sup>17</sup> Hace suyo el comentario de Tertuliano, para quien Job no quiso dejar de poner a prueba su paciencia. La lección política que ilustra es que al príncipe no le conviene, por exceso de confianza, perder una paciencia identificada con una garantía de prudencia o discreción en los asuntos públicos, sobre todo en circunstancias prósperas. El ejemplo de Job viene a confirmar la regla enunciada por Quevedo. Ese tipo de ratificación vuelve a aparecer inmediatamente después cuando el autor sostiene que no hay paz sin paciencia, y que el príncipe debe recelarse de los ministros que achacan a una forma de cobardía el ejercicio de la paciencia, de la cual piensan equivocadamente que «les borra la majestad y se la vulgariza». Quevedo introduce la cita tras un razonamiento en forma de silogismo: si se puede afirmar que no hay paz sin paciencia, es porque «la paz es amor y caridad» y la caridad «es paciente y es sufrida». La cita viene a respaldar lo último, este vínculo enunciado por Quevedo entre paciencia y caridad.<sup>18</sup> Tertuliano glosa la primera *A los Corintios* de San Pablo, donde el apóstol propone una especie de anatomía de la caridad, enumerando sus características, y Tertuliano especifica para cada una su relación con la paciencia. Tertuliano muestra cómo la paciencia se articula en realidad con fe, esperanza y caridad. La conclusión de Quevedo cobra una vez más una forma silogística: acaba de asentar, con Tertuliano, una ilación entre paciencia y virtudes teologales; ahora bien, sin fe, esperanza y caridad tampoco puede haber paz, luego no puede haber paz sin paciencia, como anunciaba al principio. Los reyes deben sospechar de los hombres que los alejan de la paciencia

17. Sobre ese Job que pudiera haber recuperado el nombre de padre pero no lo quiso (XIV, 7), Fredouille aclara en su edición que en tiempos de Tertuliano nadie cita los últimos fragmentos del libro de Job, que mencionan que conoció a su prole hasta la cuarta generación; ese desfase entre el texto bíblico y el de Tertuliano se debe probablemente, según Fredouille, a la transmisión de *Libro de Job* (Tertuliano 1984: 259).

18. Tertuliano 1984: XII, 9-10; la solidaridad entre paciencia y caridad se enuncia con mayor nitidez en XII, 8 («...dilectio... cujus nisi patientiae disciplinis eruditur?») y 9 («...dilectio... ipse patiens»). Ver las notas 677-678 de Cacho. Escribe Fredouille (1972: 393): «Dans ce chapitre, Tertullien a donc voulu caractériser la notion de patience chrétienne: s'appuyant sur «l'hymne à la charité» de la *Première Épître aux Corinthiens*, il a commenté les versets pauliniens en fonction de la vertu de patience, à laquelle il attribue une importance que, dans ces versets, l'Apôtre ne lui donne pas: de ce fait, il inverse le sens de la relation entre la charité et la patience. En effet, pour saint Paul, c'est la charité qui est à la base de la patience, et non, comme Tertullien le lui fait dire ici, la patience à l'origine de la charité. Notre moraliste montre aussi, mais avec moins d'insistance, que l'espérance et la foi sont indissociables de l'exercice de la vertu de patience: par là même, il haussait cette dernière au rang des vertus théologales, en particulier de celle qui dans cette lettre de saint Paul est considérée comme la plus éminente, la charité».

cuando esa no les beneficia («que a ellos solos los sufran y que a todos los demás sean insufribles»). Son ellos los que no permiten que haya «gobierno pacífico ni cristiano» al «poner asco para la grandeza real en la virtud de la paciencia». Por esos vasallos el soberano puede perder los beneficios políticos de una paciencia que crea las condiciones de las relaciones pacíficas, que en algunos casos llevan al triunfo, como lo ilustró Alonso de Aragón en Campania. Un tercer ejemplo de cita incorporada con vistas a apoyar la tesis sustentada por Quevedo aparece cuando el autor de *Política de Dios* muestra que quienes llevan al soberano a la impaciencia le quitan una virtud propia de rey («los que a los príncipes les quitan la paciencia [...] les quitan todo lo que es bueno y real»; «tan grande virtud y tan real es la de la paciencia[...] », 519). Esa superioridad de la paciencia la corrobora con una cita en la cual Tertuliano acusa a los fariseos de no haber reconocido a Cristo como dios; para Tertuliano, Cristo se hizo hombre pero manifestó una paciencia que no podía ser solo humana: «nada de la impaciencia de hombre imitó[...] paciencia semejante ningún hombre pudo alcanzarla». De cierto modo, si para Tertuliano la paciencia de Cristo era un signo de su divinidad<sup>19</sup> que debiera haber bastado para convencer a los fariseos, para Quevedo la paciencia del soberano debe ser un signo de su condición de rey, y nadie puede provocar su impaciencia sin deslucir su realeza. En el rey, como en Cristo, ese ejercicio superior de la paciencia debe distinguirlo del resto de la humanidad.

La última cita de este capítulo que quiero comentar está entre las más mencionadas por Quevedo<sup>20</sup> y le permite sustentar una argumentación por comparación: «Patientia domini in Malcho vulnerata est» (Tertuliano *De patientia*, III 8). Recordemos que Pedro, ante los hombres que vienen a detener a Cristo en el Huerto de los Olivos, saca la espada y le corta la oreja a uno de ellos, Malco (*Juan* 18, 10-11), a quien cura Cristo (*Lucas* 22, 51), algo que representaron hacia 1500 los Osona en una obra en la cual se ve a Pedro guardar una espada de más que respetable tamaño y a Cristo sujetar la oreja cortada de Malco (*El Prendimiento*, óleo sobre tabla, museo del Prado).<sup>21</sup> En *Juan* (18, 11) y sobre todo en *Mateo* (26, 52-54), Cristo reconviene a su discípulo por comprometer el designio divino impidiendo que beba el cáliz de su padre, esa «triaca» que en el soneto 165 de Quevedo debe sanar a los hombres «contra la enfermedad antigua y dura». <sup>22</sup> Lo que destaca Tertuliano es que el golpe de Pedro hirió a Malco y a Cristo. Cristo fue herido por el golpe de Pedro a Malco. ¿Cómo explicar esta

19. En la traducción que brinda Fredouille al pasaje elegido por Quevedo aparece la noción de signo («C'est à ce signe plus qu'à tout autre, pharisiens, que vous auriez dû reconnaître le Seigneur»). Tantas manifestaciones de la paciencia de Cristo prueban la naturaleza divina de esta virtud: «probat his quibus credere datum est patientiam Dei esse naturam, effectum et praestantiam ingenitae cujusdam proprietatis» (III, 11).

20. Ver López Poza (1992: 255-256) y *Política de Dios*, 515, n. 646.

21. El excelente portal electrónico del Prado permite acceder a los datos relativos a ese cuadro.

22. Sobre este soneto ver Candelas Colodrón (2006: 651-652 y n. 49).

cita? Fernando de Orio, antiguo editor del *De patientia*, daba tres argumentos en 1644 para aclarar la frase «Patientia Domini in Malcho vulnerata est» (f.38v-39r). Cristo no podía tolerar este gesto vengativo de Pedro sin ser incoherente con sus propios preceptos de amor al enemigo («non placuit Jesu hoc factum, si quidem dicerent Magistrum ultionem inimicorum docuisse»); por otra parte todos los enemigos de Cristo son «instrumentos de su Pasión», lo cual incluye a Malco; por fin, sería casi un agravio derramar otra sangre en el momento en que es la de Cristo la que ha de derramarse para la redención de los hombres. Se entiende que por esos motivos Cristo no podía observar a Pedro sin reprenderle, en una escena que por otra parte comprometía la posibilidad para él de demostrar luego y hasta la crucifixión esta paciencia («saginari patientiae voluptate discensusur volebat», III, 9). Veinte años antes, en la edición de las obras completas de Tertuliano publicada por La Cerda (Paris 1624), ya figuraba la idea de que Cristo pudo reprender a Pedro para que nadie creyese que esa impaciencia se la había enseñado él a su discípulo («Ergo vulnerato Malcho, o Petre, meam vulnerasti patientiam ostendens me tibi impatientiae aliquid suggessisse vel dicto vel facto velut magistrum»). También coinciden en afirmar que cualquier enemigo de Cristo equivale a un «incentivo de su paciencia» («Quot hostes Christi, tot incentiva ad ejus patientiam»); además La Cerda entiende que para Cristo la reacción de Pedro supone que dudó de su paciencia («quia hoc ipso putasti non satis mihi esse Patientiae ad hostem illum ferendum», 350-353). Ante la reacción de su discípulo, que desaprobó («ne...probavit») se resquebrajó la paciencia<sup>23</sup> de Cristo, y maldijo las armas («gladii opera maledixit»). Tertuliano comenta la actitud de Jesús ante Pedro y ante ese Malco que venía a prenderle: lo que permite afirmar que su paciencia fue herida es su indignación ante Pedro y la ayuda brindada a Malco, que muestra cómo Cristo desapruueba lo que hizo Pedro e ilustra cómo la paciencia es madre de la misericordia («itaque et gladii opera maledixit in posterum et sanitatis restitutione ei quem non ipse vexaverat satisfacit, per patientiam misericordiae matrem»). Cabe distinguir, pues, la *patientia vulnerata* ante Pedro y la reacción de Cristo ante Malco, inspirada *per patientiam misericordiae matrem*.

El comentario de Quevedo a nuestra cita sobre la paciencia herida incorpora el de Tertuliano sobre la «paciencia madre de misericordia»: «Tertuliano en su doctísimo libro *De patientia* dice: «*Patientia Domini in Malcho vulnerata est*. La

23. Así entiendo la «patientia vulnerata» de Tertuliano pero es cierto que las anteriores aclaraciones explicaban la reacción de Cristo sin dejar del todo claro lo que significa «vulnerata». Incluso, quizás, podría interpretarse de otra forma (escribe la Cerda: «Patientiam meam vulnerasti in Malcho, erit, ademisti mihi materiam patiendi a Malcho»). Las palabras displicentes lanzadas a Pedro así como la maldición de las armas me llevan a considerar que la paciencia vulnerada podía interpretarse como un momento de relativa impaciencia. No creo que sea del todo incoherente con el dechado de paciencia que nos brinda Tertuliano, ya que esa moderada impaciencia ante su discípulo es necesaria para que se revele plenamente su paciencia ante los sufrimientos de la Pasión.

paciencia del Señor fue herida en Malco». ¡Grande encarecimiento de la paciencia misericordiosa! Mas, en Tomás, fue la paciencia de Cristo en él propio (digámoslo así) sobreherida. Solamente la incredulidad inventara herir las mismas heridas [...]» (*Política de Dios* 515). Creo que estas líneas son más complejas de lo que parecen. Según el comentario inmediato de Quevedo, la cita de Tertuliano sobre la paciencia herida «encarece» la paciencia misericordiosa de Cristo. En realidad, Tertuliano subraya la paciencia herida, mermada, vulnerada, ante Pedro, y luego, en el fragmento *no* citado por Quevedo, Tertuliano evoca los auxilios que Cristo brinda a Malco. Es como si Quevedo comentara el fragmento que, en el texto de Tertuliano, viene después de la cita, para evacuar la idea de enojo<sup>24</sup> y sustituirle la misericordia. Luego pasa a evocar la actitud de Cristo ante Tomás para indicar que, al entrar los dedos en la llaga de Cristo, hirió sus heridas. Y afirma que su paciencia fue sobreherida, jugando con la paciencia herida ante Pedro. Pero si la reacción de Cristo en el jardín de los Olivos suponía una forma de impaciencia, una *paciencia herida* según Tertuliano, desde luego no se puede decir que fue aún más herida ante Tomás, ya que el episodio lo considera Quevedo ejemplo de suprema paciencia («[...] busqué con atenta consideración en toda la vida de Cristo nuestro Señor —que toda fue paciencia desde el nacer al morir— lugar en que autorizar mi discurso; y por el más encarecido de su soberana, inmensa y benigna paciencia escogí éste del apóstol santo Tomás», 512). Por decirlo de otra forma, Quevedo da a «patientia vulnerata» un sentido que no es el que parece tener en el texto de Tertuliano y tendrá en los demás fragmentos quevedianos que estudiaremos. En este capítulo que empieza con un fragmento de Cipriano sobre la paciencia como «bien de Cristo» y evoca después cómo, durante la Pasión, esa paciencia «todos la ejercitaban, nadie la irritó», es como si el episodio de Getsemaní no pudiera ilustrar un momento de impaciencia de Cristo. En realidad, creo que Quevedo articula cita, comentario y comparación con Tomás de tal forma que el lector no entienda lo que dice Tertuliano sino lo que quiere decir Quevedo: la paciencia de Cristo fue «puesta a prueba» en Getsemaní y triunfó al demostrar su misericordia ante el prójimo herido, a quien cura a pesar de que venga a prenderle. Pero triunfó aún más cuando fue aún más «puesta a prueba» ante Tomás, ya que la paciencia de Cristo fue herida

24. Enojo que sí aparece en las otras ocurrencias quevedianas de esta cita cuando los verbos que se refieren a las palabras dirigidas a Pedro aclaran cómo la reacción inmediata de Cristo no puede interpretarse como ejemplo de paciencia. Por ejemplo, en *La rebelión de Barcelona*, «ásperamente riñe a san Pedro, y con severidad le amenaza». Que para Quevedo van emparejadas ira e impaciencia queda claro en el capítulo de *Política de Dios* que vamos comentando: «[...] Cristo nuestro Señor tuvo la paciencia con ejercicio grande e incomparable. Llamáronle ‘comedor’ y ‘endemoniado’, y no se enojó»; «Cuando a vuestra majestad le dicen que un vasallo hizo de otra manera lo que en su real nombre se le mandó [...] entonces ha de dispensar, a intercesión de la paciencia [...] con su ira para deshacerle»; «La paciencia, señor, no da lugar a la ira ni a la pasión» (513, 517, 522 y notas).

en sus propias heridas, «en él propio» (vs «in Malcho»). Quevedo traduce «vulnerata est» pero tuerce el sentido de «herida» para que encaje con su discurso y le permita hacer de Cristo ante Tomás una especie de emblema de la suprema paciencia. Tomás, «demasiadamente curioso explorador» de las llagas de Cristo y que «sulcaba[...] con [s]us manos las entrañas que la judaica crueldad había arado», según la traducción que da Quevedo al texto de Crisólogo, hiere las heridas, llevado de la incredulidad pero también de una curiosidad<sup>25</sup> condenable, que nos recuerda la del explorador de nuevos mundos insatisfecho con sus límites y sus propias orillas. No sé si Quevedo pudo ver el lienzo de Caravaggio de 1602-1603 pero lo cierto es que no dejaría de impresionarle la representación de Tomás, de ojos desorbitados y levantando casi la piel de Cristo para entrar el dedo en sus llagas, y la impasibilidad de éste, con la cabeza agachada y orientando la mano del apóstol. Lo cierto es que la cita de Tertuliano «Patientia domini in Malcho vulnerata est» le permitió ponderar la paciencia de Cristo, aunque eso supusiera una reorientación de su significado. Lo que pudo motivar su introducción fue la autoridad que una cita patrística podía conferir a su discurso, pero sobre todo la posibilidad de elaborar una agudeza a partir de *paciencia herida en Malco/sobreherida en él propio*. Al querer desarrollar el comentario sobre la paciencia de Cristo ante ese Tomás que quería tocar sus heridas se le ocurriría inmediatamente la cita de Tertuliano que articulaba paciencia y herida.

Esa paciencia vulnerada de Cristo ante la reacción de Pedro está en el centro de las otras cuatro ocurrencias de este fragmento que viene a corroborar, de cierta forma, «la muy señalada tendencia del poeta a la hora de reescribir y reutilizar textos ajenos y propios» que evocó Santiago Fernández Mosquera<sup>26</sup> (2005: 29). En la primera parte de *Política de Dios* (I, 9) el episodio de Pedro reconvenido por Cristo en Getsemaní le permite ilustrar cómo, según reza el título, «castigar a los ministros malos públicamente es dar ejemplo a imitación de Cristo». Tras el ejemplo de Judas, «ahorcado públicamente», y antes de comentar otro episodio en que Cristo dirigió a Pedro «palabras de gran peso y rigurosas en público», escribe Quevedo: «No hubo san Pedro, a persuasión del celo y del dolor, cortado la oreja al judío —en quien dice Tertuliano que fue herida la paciencia de Cristo— cuando delante de la cohorte le pronunció

25. La mención de la curiosidad de Tomás es reiterada en este pasaje sacado de Crisólogo (514): «la cruel curiosidad del compañero», «demasiadamente curioso explorador», y por fin en esta profunda pregunta: «¿Qué fuera si éstas, como otras cosas, se hubieran borrado? ¿Cuál peligro hubiera ocasionado a tu fe esta curiosidad?».

26. El mismo autor apuntaba a la necesidad de «esclarecer la trama de relaciones transversales o paradigmáticas existentes entre todo el conjunto de la obra de Quevedo entendida como una tupida red intertextual de conceptos, de rasgos estilísticos, de selecciones temáticas, de posicionamientos ideológicos que altera, acomoda, modifica o mantiene según las necesidades literarias o pragmáticas de cada caso» (111). Creo que el uso que hace aquí Quevedo de la cita sobre Malco ilustra cómo nuestro autor puede recurrir a un mismo lugar en obras distintas enfocando el segmento de la cita que le interesa destacar para apoyar su argumentación.

sentencia de muerte» (253).<sup>27</sup> Esta última afirmación parte de *Mateo*, 26, 52, donde aparece la frase de Cristo dirigida a Pedro e instándole a guardar la espada porque los que cogerán la espada morirán por la espada (maldición parcialmente recordada por Tertuliano en III, 8). Quevedo parece sacar de las palabras que Cristo le dirige a su discípulo la conclusión de que esa maldición de las armas ante quien acaba de usar la suya equivale a una sentencia de muerte. De cierto modo, pasa por alto el que Pedro fuera a morir crucificado, y asimila la maldición de las armas, que implica morir por las armas, a una sentencia de muerte. Esa reacción ilustra cómo «fue herida la paciencia de Cristo», llegando a sentenciar a Pedro a muerte «delante de la cohorte», o sea en público. Si Cristo castigó públicamente a su ministro se deduce que bien pueden hacerlo los reyes. Con carácter más circunstancial reaparece nuestra cita incorporada en *La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero*.<sup>28</sup> Según refiere Quevedo, los catalanes afirmaron en la *Proclamación católica* que, después de que mataran a su virrey, el conde de Santa Coloma, el sol se había detenido y que procedía interpretar esto como un signo de divina aprobación.<sup>29</sup> La cita de Tertuliano permite a Quevedo impugnar esta interpretación afirmando que quien no aprobó a San Pedro cuando provocó solo una herida en un judío que además maltrataba «al mismo Cristo» no iba a aprobar a los segadores de Barcelona cuando cometieron un homicidio en la persona de un virrey. «Hiere san Pedro al judío que iba arrastrando al mismo Cristo [...] y dice el gran Tertuliano (libro *De Patientia*): «Fue herida la paciencia de Cristo en la oreja de Malco», y ásperamente riñe a san Pedro, y con severidad le amenaza, y alargará la vida al día por autorizar con tan esclarecido milagro un homicidio alevoso de los segadores de Barcelona?».<sup>30</sup> Unos años antes, en la *Carta a Luis XIII* de 1635, había recurrido también a esta cita de Tertuliano. Recordemos que esta carta, como afirma Carmen Peraita, «forma parte del extenso corpus de panfletos anti-franceses» que surgen en el marco de la rivalidad entre los dos países y entre el conde-duque y Richelieu (*Carta a Luis XIII* 265). Quevedo quiere denunciar «las nefandas acciones y sacrilegios execrables» que en Flandes, en la ciudad de Tirlemont, cometió «Mos de Xatillon, hugonote, con el ejército descomulgado de franceses herejes» (267 y n. 29). En particular, va a comentar el momento en que «dio en las hostias consagradas a sus caballos

27. Ver las notas de Eva María Díaz Martínez al texto de Quevedo (253-254, n. 310, 311, 317).

28. En un trabajo que aclara plenamente la articulación entre el título y el texto de esta obra de Quevedo, María Soledad Arredondo comenta las varias citas de Tertuliano allí incluidas (1998: 168, 174).

29. Ver Arredondo (1998: 170, 173) y n. 24 para la referencia a Josué en el texto de Quevedo.

30. Quevedo, *La rebelión de Barcelona*, 460-461. La cita de Tertuliano fue un elemento contemplado por la crítica a la hora de determinar la autoría de esta obra; ver al respecto la nota de Astrana Marín (*Epistolario*, 127-128) y la introducción de Urí Martín (*La Rebelión*, 436 y n. 1), con referencias a Ettinghausen y Arredondo.

el santísimo Sacramento» (281). Châtillon permitió que los caballos de los franceses comieran el pan de la Eucaristía, dejando «los caballos, comulgados; descomulgados, los caballeros», y convirtiéndose el caballo en animal «feliz sobre todos» (283). Quevedo va a glosar el episodio intercalándolo dentro de varias narraciones donde aparecen una caballería o un buey y una intervención milagrosa. Insiste en varios puntos<sup>31</sup>: si Dios se dejó comer por los caballos en Tirlmont es porque anticipó «mejor acogida en los caballos de los franceses que en ellos». Para que no quede duda sobre el castigo que merecen esos franceses que salieron ilesos del suceso de Tirlmont, remite al episodio bíblico de Oza. Un novillo transporta el arca de la Alianza; Oza constata cómo el animal se mueve y llega entonces a sujetar el arca. Dios lo mata en el acto: «Allí murió quien viéndola [se refiere al arca] trastornar la detuvo, y vivió el novillo que le trastornaba». Los caballos franceses vivieron, como el novillo de Oza, porque al comer la hostia consagrada recibieron la vida, ya que Cristo es vida (n. 83). Pero que no quede duda sobre el castigo que espera a los caballeros: «Y por mucho más abominable delito decreta<sup>32</sup> la muerte a los soldados de a caballo». Esta frase dialoga con la anterior, sobre Oza: por un delito peor que el de Oza, morirán los franceses; aunque se dé el escándalo aparente de que, a pesar de su sacrilegio, permanezcan con vida. Lo explica Quevedo: no merecen la inmediata intervención divina,<sup>33</sup> no merecen ese milagro quiénes, despreciando el cuerpo de Cristo, desprecian su milagrosa resurrección: «No merece milagro de Dios quien en Dios desprecia el milagro de sus milagros. Tertuliano dice estas animosas palabras (*De patientia Christi*): «*In auricula Malchi fuit vulnerata patientia Christi*. Fue herida la paciencia de Cristo en la oreja de Malco». Considerad cuál herida recibió su paciencia en la acción toda infernal del condenado general vuestro Xatillon». Aquí, la cita viene a indicar que la ira de Dios puede desatarse, y lo hará necesariamente al ser el delito de Xatillon más abominable que el acto de Pedro y más fuerte la herida recibida por Cristo. Con las hostias consagradas de Tirlmont volvemos a encontrar ese cuerpo herido de Cristo que comentamos con Tomás. Pero el cuerpo «sobreherido» suponía una prueba que debía demostrar la resurrección de Cristo. La acción de los franceses al herir el cuerpo de Cristo consagrado por el sacerdote no es más que un sacrilegio. Como tal, debe suscitar una reacción aún más fuerte que cuando la paciencia de Cristo fue herida en la oreja de Malco.

**31.** Comento las páginas 284-285 y sigo las notas de Carmen Peraita. Ver los comentarios de Fernández Mosquera (2005: 145-146), dentro de su análisis del empleo por Quevedo del motivo de la burra de Balaam.

**32.** El sujeto debe de ser «este suceso», del cual acaba de afirmar que «da la vida a los caballos». Aunque también podría ser Cristo («el que es...camino, verdad y vida»). En ambos casos se trata de anunciar el futuro castigo de los franceses.

**33.** Sobre el castigo divino como signo de la bondad de Dios, ver Tertuliano, *De patientia*, XI, 4 y comentarios de Fredouille (1972: 377-378).



La última ocurrencia de la cita aparece en una carta de Quevedo a Olivares, fechada a 9 de julio de 1624.<sup>34</sup> En esta carta se hace eco del castigo impuesto a Benito Ferrer, quien había «arreat[ado] a un sacerdote que decía misa la Hostia consagrada, despedazándola a la vista de los fieles que concurrían al templo [...] Fue sacado en auto de fe [...], celebrado en la plaza Mayor de Madrid el domingo 21 de enero de 1624 y quemado vivo al otro día por la tarde».<sup>35</sup> Quevedo cuestiona la pertinencia del castigo público. ¿No tiende a suscitar vocaciones entre los herejes tentados por el martirio?<sup>36</sup> Y entre los fieles ortodoxos, ¿no puede crear una forma de admiración ante la constancia del condenado? Además, considera Quevedo que no puede surtir efectos muy positivos en una Corte donde los embajadores de príncipes herejes podrían asistir a semejante ceremonia; de ahí que preconice desplazar las hogueras a Toledo. Pero fundamentalmente pide a Olivares que el castigo se administre en secreto, que no en público. Ahí viene nuestra cita, en referencia al golpe públicamente asestado por Pedro y condenado por Cristo: «A Cristo prendieron como a ladrón y facinoroso; y viendo San Pedro asido a Dios verdadero y manoseado de los corchetes, cortó la oreja a uno; y dice Tertuliano: *Patientia Domini in Malcho vulnerata est*, y sana al fariseo, y amenaza a su valido. Obra de gran legislador: padecer para que se establezca su ley, y que en público no padezca quien se la contradice». Volvemos a encontrar la paciencia herida; la «amenaza» a Pedro, que comentaba en *Política de Dios I*, 9 como prueba de que el soberano puede reprender públicamente a su ministro,

**34.** También incorpora Quevedo en esta carta (132) otra cita sacada del *De patientia* de Tertuliano (III, 10-11), que ya encontramos en *Política de Dios*, II, 20. Es la cita que pondera cómo Cristo se hizo hombre sin imitar la impaciencia de los hombres, probando así su divinidad. Para Quevedo, los sacrilegios cometidos por Benito Ferrer y quienes lo imiten no empañan la grandeza divina, acostumbrada a sufrir. De cierto modo, lo que hizo Ferrer contra las hostias consagradas es una afrenta más contra el cuerpo de Cristo: «este sufrimiento de Cristo que no se cansa de padecer ni se harta de afrentas, es, como dice Tertuliano en el libro de *Patientia*, lo que más crece la reputación de su santa y solamente verdadera doctrina [...]». Que Dios sufra semejantes sacrilegios, como lo hizo durante su Pasión, debe ilustrar su divina paciencia y por lo tanto, para quienes saben interpretar el sacrilegio desde posturas ortodoxas, consolidar la fe. La cita es más amplia en la carta y permite hacer de cada uno de los sufrimientos de Cristo un ejemplo de esos «documenta» que refuerzan la fe.

**35.** Cito la nota de Astrana Marín (Quevedo *Epistolario completo*: 127-133), quien precisa que el episodio reaparece en *La rebelión de Barcelona*. Quevedo escribe en esta obra (460) que Ferrer «fue preso y justiciado con gran publicidad en Madrid» y considera que vino a Madrid porque «codiciaba el infernal blasón del castigo en las llamas» (en Cataluña, afirma Quevedo, pensó Ferrer que «se desentenderían de ello fácilmente»). Notemos que nuestra cita sobre la paciencia herida de Cristo aparece en tres textos donde se hiere también su cuerpo en la hostia consagrada (en esta carta a Olivares, en la carta a Luis XIII pero también en la *Rebelión*, 458-461).

**36.** En sus disquisiciones sobre cómo mejor perseguir a los herejes, Quevedo recuerda que los paganos de la Antigüedad también se recelaron de los efectos del martirio, a veces contraproducentes en su lucha contra el cristianismo. Cuando Quevedo escribe: «dice muchas veces la Iglesia que está fortalecida con la sangre de muchos mártires» (129), podríamos ilustrar esta idea con una famosa cita de Tertuliano sacada del *Apologético* (L, 13: «semen est sanguis Christianorum»).



algo que aquí no menciona;<sup>37</sup> y los cuidados aportados a Malco. Es lo último lo que realmente interesa aquí a Quevedo para mostrar que Cristo, cuando sana a Malco, desaprueba la reacción de Pedro, equivalente a un castigo público de este fariseo que, como Benito Ferrer, «contradice» la ley de Cristo. Quien tiene que padecer públicamente y derramar su sangre es Cristo, como indicaba Fernando de Orio. La contraposición final, «padecer para que se establezca su ley, y que en público no padezca quien se la contradice», distingue a Cristo y Malco, en la única mención de esta cita en la que el texto del cartaginés viene acompañado de una referencia explícita a los auxilios aportados a Malco («sana al fariseo»).

Quevedo leyó con gran interés el *De patientia* de Tertuliano, así como el tratado de San Cipriano. En *Política de Dios* II, 20, esa virtud cristiana sobre la cual disertaron los padres también resguarda al rey de sus propias pasiones, de la ira y del error: «La paciencia, señor, no da lugar a la ira ni a la pasión [...] Da lugar al consejo y al mejor consejo, con que se le debe el acierto». Existe una «paciencia militar» como la de Quinto Fabio el Cuntador ante Aníbal; la paciencia también lleva al rey a decisiones magnánimas, como las de Alejandro Magno o de Alonso de Aragón. Quevedo, en el capítulo anterior, afirmaba que «en los reyes las acciones de justicia son las de primera alabanza [...] todo el oficio de los reyes es justicia» (508); pues la paciencia es también garantía de justicia. En el comentario que ofrece para el episodio de la incredulidad de Tomás, insiste Quevedo: el rey, ante el vasallo calumniado, debe recelarse de su propio poder para castigar, de esa ira que puede llevar a tomar decisiones injustas. Con paciencia debe «consentir que [el vasallo calumniado] ponga la mano en las diligencias que a su remedio importan» (517). Quevedo recalca luego la idea de que algunos malos consejeros «procuran que no sólo no puedan tocar a los monarcas, mas ni verlos ni hablarlos. No quieren que la mano delincuente negocie por sí, sino con las manos que la hacen delincuente». Puede que haya que interpretar en clave autobiográfica estos comentarios sobre el derecho a defenderse personalmente, a «negociar por sí».<sup>38</sup> En todo caso, la lección que se saca es que la

**37.** Tampoco iba a estar en juego la cuestión del castigo al ministro en una carta a Olivares; por otra parte, en Getsemaní Quevedo podía destacar dos «reconvenciones» públicas: la de Pedro a Malco; la de Cristo a Pedro. La publicidad de la reprensión dirigida a Pedro permite, en *Política de Dios*, defender la tesis que sirve de título al capítulo I, 9: «castigar a los ministros malos públicamente es dar ejemplo a imitación de Cristo», pero insistir en esas palabras dirigidas a Pedro aquí, en un discurso contra los castigos públicos, no hubiera sido muy pertinente (pero no por ello incoherente ya que lo que desaprueba nuestro autor es el castigo público susceptible de provocar admiración e imitación del mal; la publicidad del castigo al ministro malo debe, al contrario, incitar al bien). Quevedo selecciona en los textos que cita el segmento que le permite apoyar la idea que quiere sustentar.

**38.** Y en concreto a hablar y ser escuchado (517: «[...] *le ha de oír* vuestra majestad [...]). Acerca de su encarcelamiento en San Marcos de León, escribe Quevedo a Felipe IV: «[...] Don Francisco de Quevedo ha tres años y más que está preso en San Marcos de León sin saber la causa, habiendo pedido muchas veces a vuestra majestad, a su mayor ministro y tribunales *se le oiga en justicia*; y

paciencia, sin la cual decía Tertuliano que nada se puede hacer que le sea grato a Dios (I, 6), constituye un baluarte que protege al rey de las pasiones humanas y los malos ministros.

En particular, Quevedo destaca dos citas del tercer capítulo del *De patientia*. La que indica que la paciencia de Cristo debiera haber convencido a los fariseos de su divinidad fue documentada por Sagrario López Poza (1992: 255-256) también en la carta a Olivares y en *Providencia de Dios* (137), donde escribe nuestro autor que la paciencia es «señal de endiosamiento en el hombre». La otra, sobre Malco, ilustra el interés de Quevedo por el episodio, que parece haber meditado a lo largo de los veinte años que separan aproximadamente la primera parte de *Política de Dios* de las rebeliones catalanas.<sup>39</sup> Quevedo tiene presentes tres etapas del relato del prendimiento de Cristo, que forman como los tres paneles de un tríptico: la reacción de Pedro ante los enemigos de Cristo; la reacción de Cristo ante Pedro; la reacción de Cristo ante Malco. Quevedo valora más bien positivamente la primera reacción de Pedro, considerándola prueba de su valor, contrapuesta al momento en que negó tres veces a Cristo.<sup>40</sup> La cita de Tertuliano aparece para comentar la reprensión de Cristo y su misericordia ante Malco. La paciencia herida de Cristo permite asentar que el rey puede reprender públicamente al ministro [*Política de Dios* I] y que Dios no dejará sin castigos a franceses y catalanes [*Carta a Luis XIII*; *La rebelión de Barcelona*]. También aparece para mostrar que Cristo quería padecer<sup>41</sup> pero no que otros padeciesen

---

no ha tenido despacho. Y siendo la prisión larga sentencia de muchos delitos, habella padecido *sin oírle* es contra todo derecho...». Ya libre y en la dedicatoria a Chumacero que redacta para *La caída para levantarse*, evoca su causa, «en la cual nunca se [l]e hizo cargo, *ni tomó confesión*» (esos textos pueden leerse en los apartados 6-7 de Fasquel (2014)). Otros fragmentos con carácter autobiográfico señalados por Rodrigo Cacho Casal en su edición de *Política de Dios* (328-330); ver también n. 659 para la interpretación que hay que dar al discurso de Quevedo sobre el duque de Aarschot, cuando afirma que el rey «le oyó y vio y acercó a sí con piedad magnánima». Me pregunto de quién está hablando exactamente Quevedo cuando escribe: «Si pudo resultar provecho tan grande de la incredulidad de Tomás examinada, ¿por qué, señor, no podrá resultar para los reyes y príncipes *de la duda y terquedad de los vasallos?*» (*Política de Dios*, 518; todos los subrayados son míos). Sobre la comunicación con el rey, ver Peraita (2001), en particular la página 192.

**39.** De hecho, a veces parece citar a Tertuliano de memoria. Eso ocurre cuando introduce la oreja de Malco en las citas de *La rebelión de Barcelona* (461: «...en la oreja de Malco») y *Carta a Luis XIII* («In auricula Malchi...», 285 y n. 84), que no figura en el texto de Tertuliano («Patientia domini in Malcho vulnerata est»).

**40.** Frente a la cobardía de Pedro al negar tres veces a Cristo, el brío del apóstol en Getsemaní es destacado en *Política de Dios*, 241-242 («valiente», «acción —si justa— bizarra y casi temeraria»), n. 254 ; 378 («en el frío de la noche se encendió en la campaña contra los soldados»). Pero cuando Quevedo contempla la respuesta de Cristo, no puede ensalzar la reacción de Pedro (ver página 342 donde se interpreta como forma de orgullo).

**41.** Ya vimos como Quevedo rebate la idea según la cual la paciencia es de cobardes; la paciencia como virtud no es inconsciente o intuitiva, es una cualidad que ostentan quienes la practican de forma activa y deliberada. De ahí las palabras de Cristo mencionadas en *Política de Dios*, II, 19 (505), donde se muestra cómo decide padecer.

públicamente [*Carta a Olivares*]. Como vimos, en el episodio de la incredulidad de Tomás [*Política II*] Quevedo incorpora la cita para crear una agudeza con «herida» / «sobreherida» y para introducir un comentario relacionado con la misericordia de Cristo ante Malco. Llama la atención que aquí no mencione explícitamente la ayuda aportada a Malco, que sólo aparece en la carta a Olivares, como amplificación («...dice Tertuliano: *Patientia Domini in Malcho vulnerata est*, y sana al fariseo...»); en *Política de Dios II* quizás los auxilios brindados a Malco solo sean implícitos para conseguir una elocución más densa y breve que realce la gradación expresiva entre paciencia herida en Malco/paciencia sobreherida en él propio). Quevedo selecciona en el texto de Tertuliano una cita relacionada con un momento álgido en el que Cristo se opone a que sus allegados contribuyan a la violencia y donde triunfa su amor hacia sus prójimos. El alto contenido dramático de este episodio le permitió discurrir sobre la misericordia de Dios y ante todo sobre el castigo. Pero le interesa también la posibilidad de acomodar a su discurso una cita que ya es ingeniosa, según la cual herir a quien Dios ama es herir su paciencia. Esta selección de un dicho con «alma conceptuosa»,<sup>42</sup> como diría Gracián, nos brinda una primera clave de la lectura que hizo Quevedo de Tertuliano. Por otra parte, en los fragmentos que comentamos, le permitió articular exégesis bíblica con discurso polémico y filosofía política.

42. Ese conceptismo no es exclusivo de Tertuliano entre los Padres, por supuesto, ver López Poza (1992: 219, 222, 281).

## Bibliografía

- ARREDONDO, María Soledad, «La rebelión catalana en palabras de Quevedo: refranes, citas y retórica para hacer política», *Littérature et politique en Espagne aux siècles d'or*, Jean-Pierre Etievre (dir.), Paris, Klincksieck, 1998.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio (ed.), *La culta latiniparla*, Quevedo, *Obras completas en prosa*, I-1, Alfonso Rey (dir), Madrid, Castalia, 2003.
- , «El comentario de la letra sagrada en la *Política de Dios* de Quevedo», *Studies in honor of James O. Crosby*, Lia Schwartz (ed.), Newark, Juan de la Cuesta, 2004.
- BRAUN, René, *Approches de Tertullien*, Paris, Institut d'Etudes Augustiniennes, 1992.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «La poesía religiosa de Quevedo: los Sonetos sacros», *Bulletin of Spanish Studies*, 83-5 (2006) 637-667.
- CHRYSOLOGUS, Sancti Petri, *Opera omnia recusa ad castigatissimam recensione Sebastiani Pauli... editio ante omnia completa, sermonibus tum ex Sancto Augustino, tum ex Luca Dacherio desumptis, necnon triplici vita sancti Chrysologi et dissertatione Jos. Amadesii de metropoli ecclesiastica Ravennate*, en Migne, J. P., *Patrologiae cursus completus*, t. 52, Paris, 1845.
- CIPRIANO, *De bono patientiae*, en *Itinera electronica. De texte à l'hypertexte*, Université Catholique de Louvain, 13-07-18, <<https://bit.ly/2E49gkb>>.
- DAUZAT, Pierre-Emmanuel, *Apologétique*, Tertullien (ed.), Paris, Belles-Lettres, 2002.
- FASQUEL, Samuel, «Entre plaidoyer et consolation: *La Caída para levantarse* de Quevedo», *e-Spania*, 18, junio 2014, 20-07-18, <<https://bit.ly/2zNa0pm>>.
- , «Quelques remarques sur Tertullien et la corporéité de l'âme dans *Providencia de Dios* de Quevedo»[En prensa].
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *Quevedo: reescritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005.
- FREDOUILLE, Jean-Claude, *Tertullien et la conversion de la culture antique*, Paris, Etudes Augustiniennes, 1972.
- GENDREAU, Michèle, *Héritage et création: recherches sur l'humanisme de Quevedo*, Paris, Honoré Champion, 1977.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, *Francisco de Quevedo y la literatura patristica*, A Coruña, Universidade da Coruña, 1992.
- MUNIER, Charles, *Petite vie de Tertullien*, Paris, Desclée de Brouwer, 1996.
- NIDER, Valentina, «“Reírse de”, “reírse con”: burla y risa de Dios en *La constancia y paciencia del Santo Job* de Quevedo», *La Perinola*, 10 (2006) 209-223.
- PASTOUREAU, Michel, DUCHET-SUCHAUX, Gaston, *La Bible et les saints*, Paris, Flammarion, 2017.
- PERAITA, Carmen, «La copia erasmiana y la construcción retórica de la *Política de Dios*», *La Perinola*, 3 (1999) 209-224.

- , «La oreja, lengua, voz, el grito y las alegorías del acceso al rey: elocuencia sacra y afectos políticos en *Política de Dios* de Quevedo», *La Perinola*, 5 (2001) 185-205.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE, *Epistolario completo*, Luis Astrana Marín (ed.), Madrid, Reus, 1946.
- , *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed), Barcelona, Planeta, 1999.
- , *La rebelión de Barcelona ni es por el güevo ni es por el fuero, Obras Completas en prosa*, III, Manuel Urí Martín (ed.), Madrid, Castalia, 2005.
- , *Carta al serenísimo, muy alto, y muy poderoso Luis XIII, rey cristianísimo de Francia, Obras Completas en prosa*, III, Carmen Peraita (ed.), Madrid, Castalia, 2005.
- , *Política de Dios, Obras completas en prosa*, V, Eva María Díaz Martínez y Rodrigo Cacho Casal (eds.), Barcelona, Castalia, 2012.
- , *España defendida*, Victoriano Roncero (ed), Pamplona, Eunsa, 2013.
- , *Providencia de Dios*, Sagrario López Poza (ed), A Coruña, SIELAE, 2015.
- RAMOS PASALODOS, J. JAVIER, edición de Tertuliano, *Acerca del alma*, Madrid, Akal, 2001.
- SÁNCHEZ MANZANO, MARÍA ASUNCIÓN, «La exhortación a la paciencia. Tertuliano, San Cipriano y San Agustín y la evolución de la prosa», *Epos*, 9 (1993) 51-65.
- TERTULIANO, *Opera Q. Septimii Florentis Tertulliani [...]*, Beatus Rhenanus (ed.), Basilea, 1528.
- , *Q. Septimii Florentis Tertulliani ... opera*, Joanne Ludovico de la Cerda (ed.), Paris, Sumptibus Michaelis Sonni, 1624.
- , *La Capa*, Estevan de Ubani (ed.), Madrid, Francisco Martínez, 1631.
- , *Obras de Quinto Septimio Florente Tertuliano, presbítero cartaginés*, Joseph Pellicer de Tovar (ed.), Barcelona, Gabriel Nogues, 1639.
- , *Apología*, Pedro Manero (ed.), Zaragoza, Diego Dormer, 1644.
- , *Quinti Septimii Florentis Tertuliani... ex operibus... librum de Patientia*, Ferdinandus de Orío (ed.), Madrid, Francisco García, 1644.
- , *De la patience*, Jean-Claude Fredouille (ed.), Paris, Cerf, 1984.
- , *Acerca del alma*, J. Javier Ramos Pasalodos (ed.), Madrid, Akal, 2001.





# *El galán sin dama* y el dramaturgo sin obra: ¿una *figura* al alimón entre Quevedo y Hurtado de Mendoza?

**Héctor Brioso Santos**

Universidad de Alcalá  
hbrioso@hotmail.com

## **Resumen**

Después de las monografías sobre la autoconciencia de los creadores literarios en el Siglo de Oro de Strosetzki (1997), Ruiz Pérez (2009) y García Reidy (2013), parece oportuno analizar la autoconciencia del escritor en Quevedo y en Antonio Hurtado de Mendoza. Aunque García de Enterría y Madroñal han explorado la amistad literaria, con vejámenes de por medio, entre ambos poetas, hay motivos para dudar que la brillante sátira de los malos escritores desplegada en el *Buscón* diese origen a un gracioso paréntesis metateatral en la comedia *El galán sin dama* de Hurtado (1621-25).

## **Palabras clave**

Antonio Hurtado de Mendoza; Francisco de Quevedo; malos poetas; malos dramaturgos; caricatura; figurón; intertextualidad; autoconciencia; tópicos teatrales; comedia nueva

## **Abstract**

*El galán sin dama and the Playwright Without a Play. A Joint Venture between Quevedo and Hurtado de Mendoza*

After the monographies on literary self-consciousness and self-promotion by Strosetzki (1997), Ruiz Pérez (2009) and García Reidy (2013), it seems logical to scrutinize the image of writers' self-consciousness in Quevedo's and Hurtado de Mendoza's works. Although García de Enterría and Madroñal have explored the literary friendship between them, there are good reasons to cast a doubt on the presumable influence of the satire against bad writers in *El Buscón* on the comical interlude in Hurtado's comedy *El galán sin dama* (1621-1625).

## **Keywords**

Antonio Hurtado de Mendoza; Francisco de Quevedo; bad poets; bad playwrights; satire; *figurón*; literary intertextuality; self-consciousness; theatrical commonplaces; *comedia nueva*

La literatura de masas se desarrolló en el Siglo de Oro de forma exponencial apoyada en la característica superproducción barroca, en la casi recién nacida imprenta y en la pujante industria teatral. Una vez puesta en marcha esa espiral de creación y consumo acelerados en géneros como el teatro y el romancero nuevo, y dado que el escritor hubo de profesionalizarse en gran medida, era lógico que terminase por mirarse al espejo y abocetar su imagen sobre la misma hoja en blanco en la que escribía poemas, narrativa y piezas dramáticas. Esa autoconciencia artística, estudiada por Strosetzki (1997) y Ruiz Pérez (2009), llevó a la autopromoción y la construcción planificada de esa imagen, según ha mostrado García Reidy (2013) en el caso de Lope de Vega.

Esa autopercepción se manifestó también en una serie de representaciones de personajes que encarnaban la escritura dramática fallida en varias novelas de comienzos del XVII. Sobejano explicó en 1973 que esas caricaturas del mal comediógrafo se originaban en tres causas: el sentimiento erasmista contra la literatura pura, el nuevo clasicismo normativo y la reciente libertad creativa establecida por Lope y sus seguidores en el terreno dramático.<sup>1</sup>

De hecho, el que pasa por ser el inventor de ese tipo cómico, Mateo Luján de Sayavedra, intuyó con claridad en su *Segunda parte de Guzmán de Alfarache* (1602) que el dramaturgo era ya un agente importante en la naciente industria, esbozó las relaciones monopolísticas entre las compañías teatrales y los grandes comediógrafos —invocando lógicamente a Lope de Vega— y dibujó con notas cómicas a un escritor dramático inepto, anti-comercial y frustrado en su negociación con un empresario de comedias en la Valencia del cambio de siglo, justamente trasunto de un *autor* real que sí colaboró históricamente con el *Fénix de los Ingenios*. Luján presenta al personaje vestido ridículamente y dispuesto a leer ante la compañía su comedia:

Sacó su envoltorio el triste poeta, que no debiera, y empezó con unos versos que no les debió de sacar de botica de sedas, según les hubo tan mal medidos, y con todo, a cada redondilla levantaba los ojos y miraba a todos los oyentes, como si fuera un concepto milagroso; todos estábamos perdidos de risa, y no había orden de disimulalla, hasta que él lo echó de ver, y muy corrido, dijo: -«Yo creo que vuestras mercedes tienen hecho el estómago al verso de Lope de Vega, y no les parece nada bueno» (551).

Pero las burlas de los presentes no son obstáculo para que el poetaastro continúe con su lectura hasta el cómico final del episodio:

Entróse por ella como por viña vendimiada, porque la sabía de coro; pero teníamos a un dedo de reventar de risa. Uno de los caballeros hijos de vecino [...] disparó en una risa que no la pudo contener; y como no era menester brindarnos, salimos todos al paraje, que nuestro poeta se había hecho un matachín. Envolvió sus papeles y metiólos

1. Esa caricatura ha sido estudiada también por Herrero (1977) y por quien esto firma (2015 y 2016).



en las calzas, haciendo grande queja de la burla, y diciendo que no sabíamos qué eran farsas y versos. Colóse la escalera abajo y dejónos qué reír para todo el año (553-554).

En otras partes he estudiado cómo Quevedo, al igual que haría con tantos otros tópicos satíricos, ridiculizó a los malos poetas en general en las *Pregmáticas del desengaño contra los poetas güeros*, entre otros textos suyos de los primeros años del XVII.<sup>2</sup> Y poco después de que Luján trazara esa primera caricatura de un mal poeta de comedias, don Francisco volvería a sacar punta al motivo, lo explotaría al máximo y lo proyectaría satíricamente en muchas direcciones nuevas en *La vida del Buscón don Pablos*, hacia 1610-12. De hecho, desarrolló en esa novela a la naciente figura en dos capítulos distintos, imaginando sucesivamente a tres poetillas y dramaturgos ridículos: un clérigo mentecato de Majadahonda (II ca2), un compañero actor del protagonista y el mismo Pablos, que se ensayaría como farsante, compositor de loas y comediógrafo y finalmente como un almibarado galán de monjas (III ca9).

De suerte que vemos cómo el tipo original del apócrifo guzmaniano ha dado pie, en manos de don Francisco, a un repertorio completo de «herejías y necedades», en palabras de Pablos (118), y se ha multiplicado *quevedianamente* en bastantes especímenes *metaliterarios* cómicos: un clérigo que ejerce como un absurdo vate polígrafo y mal poeta a lo divino,<sup>3</sup> un escritor de teatro religioso,<sup>4</sup> un mal dramaturgo,<sup>5</sup> un grotesco poeta de amor,<sup>6</sup> un poetilla a sueldo de ciegos (117) y un aprendiz de escritor fetichista (123). Después surgirá un actorzuelo de la compañía teatral en la que ingresa Pablos, que funge como refundidor plagiaro de comedias (210-211), una caricatura que, en su cómica mediocridad, nos recuerda al protagonista de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas Villandrando (1603). Y, por último, el propio pícaro se afanará como romanista, entremesista y comediógrafo (212-214), autor de villancicos (212-213) y cortejador de novicias letraherido.<sup>7</sup>

Merecen citarse aquí varias viñetas del libro, en especial el pasaje del clérigo necio, autor de adocenados coplones y de un delirante teatro religioso:

[...] Y así, me comenzó a recitar una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén. Decíame:

2. Véase la detallada nota del Cabo Aseguinolaza a su edición del *Buscón* (301, n. 118).
3. Se trata del «clérigo muy viejo en una mula» pertrechado con «un librito que tengo hecho a las once mil vírgines, adonde a cada una he compuesto cincuenta otavas, cosa rica» (115; todo el retrato se desarrolla muy detenidamente en las 114-123, a modo de un *curriculum vitae* ridículo de un escritor popularizante de comienzos de siglo, expuesto por él mismo).
4. «Unas chanzonetas al Corpus y al Nacimiento» y «unos cantarcicos» (114-115).
5. «Una comedia que tenía más jornadas que el camino de Jerusalén», titulada *El arca de Noé* (115-116).
6. «Novecientos y un sonetos y doce redondillas [...] hechos a las piernas de mi dama» (116).
7. «Pretendiente de Antecristo» (214-215).

—Hícela en dos días, y éste es el borrador.

Y sería hasta cinco manos de papel. El título era *El arca de Noé*. Hacíase toda entre gallos y ratones, jumentos, raposas, lobos y jabalíes, como fábulas de Isopo. Yo le alabé la traza y la invención, a lo cual me respondió:

—Ello cosa mía es, pero no se ha hecho otra tal en el mundo, y la novedad es más que todo; y, si yo salgo con hacerla representar, será cosa famosa.

—¿Cómo se podrá representar —le dije yo—, si han de entrar los mismos animales, y ellos no hablan?

—Esa es la dificultad, que a no haber ésa, ¿había cosa más alta? Pero yo tengo pensado de hacerla toda de papagayos, tordos y picazas, que hablan, y meter para el entremés monas (115-116).

O la escena en la que ese mismo sacristán se autorretrata grotescamente como uno de los primeros fetichistas del mundillo literario:

«Hombre soy yo que he estado en un aposento con Liñán y he comido más de dos veces con Espinel». Y que había estado en Madrid tan cerca de Lope de Vega como lo estaba de mí, y que había visto a don Alonso de Ercilla mil veces, y que tenía en su casa un retrato del divino Figueroa; y que había comprado los gregüescos que dejó Padilla cuando se metió fraile, y que hoy día los traía, y malos. Enseñólos, y dioles esto a todos tanta risa, que no querían salir de la posada (123).

O el momento en el que asistimos a la representación de la comedia del mencionado *actor-poeta*:

Representamos una comedia de un representante nuestro; que yo me admiré de que fuesen poetas, porque pensaba que el serlo era de hombres muy doctos y sabios, y no de gente tan sumamente lega. Y está ya de manera esto, que no hay autor que no escriba comedias, ni representante que no haga su farsa de moros y cristianos; que me acuerdo yo antes, que si no eran comedias del buen Lope de Vega, y Ramón, no había otra cosa (210).

O cuando se insiste en las previsibles consecuencias de un intrusismo flagrante, con críticas a los formulismos y los tópicos dramáticos de esos años:

Al fin, hízose la comedia el primer día, y no la entendió nadie; al segundo, empezámosla, y quiso Dios que empezaba por una guerra, y salía yo armado y con rodela, que, si no, a manos de mal membrillo, tronchos y badeas, acabo. No se ha visto tal torbellino, y ello merecía la comedia, porque traía un rey de Normandía, sin propósito, en hábito de ermitaño, y metía dos lacayos por hacer reír; y al desatar de la maraña, no había más de casarse todos, y allá vas. Al fin, tuvimos nuestro merecido. Tratamos todos muy mal al compañero poeta, y yo principalmente, diciéndole que mirase de la que nos habíamos escapado y escarmentase (210-211).

Para después aclarar, por boca del autorzuelo, que el tal comediación era, en realidad, un centón de versos hurtados a otros dramaturgos:

Díjome que, jurado a Dios, que no era suyo nada de la comedia, sino que de un paso tomado de uno, y otro de otro, había hecho aquella capa de pobre de remiendo y que el daño no había estado sino en lo mal zurcido. Confesóme que los farsantes que hacían comedias todo les obligaba a restitución, porque se aprovechaban de cuanto habían representado, y que era muy fácil, y que el interés de sacar trecientos o cuatrocientos reales les ponía [a] aquellos riesgos (211).

Sin olvidar el pasaje esencial en el que Pablos se convierte él mismo en actor-dramaturgo, aprovechando con habilidad los tópicos al uso en los corrales de la época:

Al fin, animado con este aplauso, me desvirgué de poeta en un romancico, y luego hice un entremés, y no pareció mal. Atrevíme a una comedia, y porque no escapase de ser divina cosa, la hice de Nuestra Señora del Rosario. Comenzaba con chirimías, había sus ánimas de purgatorio y sus demonios, que se usaban entonces, con su «bu, bu» al salir, y «rri, rri» al entrar; caíale muy en gracia al lugar el nombre de Satán en las coplas, y el tratar luego de si cayó del cielo, y tal. En fin, mi comedia se hizo, y pareció muy bien (212).<sup>8</sup>

Con la paradójica consecuencia de que Pablos, alias *Alonsete el Cruel* (211), tendrá un éxito fácil como escritor dramático improvisado, mientras que fracasará en todas sus otras tentativas de arribismo social. De suerte que —inferimos— si hasta un pícaro puede acertar literaria y teatralmente, ¿cómo de nefastos serán los anti-modelos que él mismo ha conocido a lo largo de su viaje?

En todo caso, importan especialmente las constantes reacciones irónicas y burlonas de Pablos, su lectura ante el clérigo-poeta de la *Premática del desengaño contra los poetas güeros, chirles y hebenes* y sus comentarios *profesionales* —muchos de ellos claramente quevedianos— sobre la presunta literatura y el mal teatro.<sup>9</sup> Particular mención merecen también sus reparos teológicos y teatrales al inculto sacerdote (115-116) y sus dardos contra los tópicos teatrales de la época (121-122), que no le impiden caer él mismo en parecidas vulgaridades y disparates cuando se trasmuta en poeta y dramaturgo. De hecho, no conviene olvidar que Pablos no es ningún sabio —nada ha aprendido en la universidad de Alcalá—, pero lo será mucho más que el exsacristán madrileño, que lo sorprende con su vanidad infundada y su «suma inorancia» (115). El fracaso del actor-dramaturgo y el éxito de la comedia de Pablillos nos indica a las claras el bajísimo nivel del teatro comercial hacia 1600-1610, según don Francisco.

*Los sueños* (redactados entre 1605 y 1622 y estampados en 1627) arremeten contra la imprenta, los libreros, las rimas fáciles, los tópicos poéticos y, sobre todo,

8. Cf. la nota de Cabo Aseguinolaza sobre estos tópicos teatrales (n. 212.30).

9. Véase el comentario de Cabo Aseguinolaza a esa *Premática* y su fortuna desde comienzos de siglo en manos del *reciclador* Quevedo (n. 118.1).

los malos poetas, condenados al infierno por pobres, pedantes, presuntuosos, mentirosos, llorones, soñadores, enamorados ridículos, locos y herejes, o por ser una verdadera epidemia. Solo en el *Sueño de la muerte* de 1622 el satírico madrileño ensayaría, en la boca de doña Fábula, la caricatura del mal dramaturgo con rasgos comparables a los de nuestra figura, en boca de doña Fábula: «[...] Quiero que sepan que soy mujer de un poeta de comedias que escribió infinitas [...]», una confesión que se desliza rápidamente hacia los tópicos fáciles de las comedias y los entremeses y se aleja, por tanto, del retrato que nos interesa aquí (*Sueños* 389-391).

En suma, Luxán y Quevedo troquelaron la figura del poetaastro contemporáneo con los rasgos siguientes: el primero lo retrató como mal vestido, duro de oído para los versos, necio, vanidoso y envidioso de la gloria de Lope; el segundo lo describió, aun más duramente y por entregas, como sucio y pobre, con mal gusto, necio, ignorante, prolífico, hiperbólico, extravagante, plagiaro, hereje, mal dramaturgo y escritor venal, pues está al servicio de ciegos y farsantes. Finalmente, las obras del mismo Pablos halagan sucesivamente el mal gusto del vulgacho de los corrales, de los feligreses ignorantes y de una monja cursi. En cualquier caso, son más que notables el énfasis quevediano en el asunto y en el personaje, su insistencia en la caricatura y los chistes anejos, su formidable despliegue de elementos satíricos y paródicos —con lujo de títulos y versos—, la *Premática* monográfica y las carreras teatrales del clérigo, de Pablos y de su colega actor. Quevedo no sólo debió ver un claro rendimiento satírico en la cuestión, sino que ésta tuvo que interesarle profesional y estéticamente.

Cervantes, que hilaba más fino que el desbocado don Francisco, ensayó, por esos mismos años de comienzos del XVII, varios tipos de *metaliteratura* desde el punto de vista autorial: aprovechó el nuevo tópico satírico en *El coloquio de los perros* y en *El retablo de las maravillas*, donde comparecen, respectivamente, un dramaturgo bisoño pero entusiasta y el Licenciado Gomecillos, un gobernador pueblerino aficionado a la escritura dramática, con un repertorio de obras nunca representadas cuyas claves ya he comentado (2016). Más lejos nos cae el oportunista dramaturgo de *Persiles y Segismunda* (III, ii), que semeja curiosamente, por la frialdad con que Cervantes lo describe, un desquite profesional contra los comediógrafos comerciales, una vez que el manco sabía que nunca podría o querría serlo él mismo. Sea como sea, el tipo del autor teatral *in fabula* debió interesarle mucho, pues en el primer *Quijote* el canónigo de Toledo se plantea detenidamente los problemas que representa la composición de una comedia, y alude precisamente al monopolio lopesco (I, 48; 621-627); y en la «Adjunta al Parnaso» Pancraccio de Roncesvalles y el *alter-ego* del mismo Cervantes se confiesan mutuamente sus fracasos en las tablas. Con todo, el peor de esos especímenes resulta bastante más digno que el clérigo necio de Majadahonda o que el poeta-dramaturgo Pablos de Segovia, mostrando a las claras la empatía cervantina y su visión equilibrada del oficio creador, frente dal anecdotismo lujaniano y al nihilismo quevediano.

Desde esas apariciones en la primera década del siglo, la caricatura auto-reflexiva del mal dramaturgo empezaría a prodigarse en todo tipo de obras de corte *satírico-*

*realista*, en manos de Alonso de Castillo Solórzano, de Luis Vélez de Guevara, Pedro Calderón de la Barca, Agustín Moreto, Sebastián Rodríguez de Villaviciosa y otros autores. Un ejemplo acabado del tipo del mal autor teatral es el que dibujaría Castillo Solórzano en su entremés de revista de figuras *El casamentero*, incluido en sus *Carnestolendas en Madrid* (1627). Uno de los locos que comparecen ahí ante Piruétano, agente del manicomio de Toledo, es un poeta cultista que blasona —notas procedentes del *Buscón*— de poder escribir una comedia en dos días y de llevar ya escrita una veintena de ellas, que piensa vender a novecientos reales y de las que adelanta un repertorio de títulos delirantes (Cotarelo 2000, I, 305-306). Lo más curioso es que desprecia a Lope de Vega, un disparate que termina por sentenciarlo al sanatorio:

Poeta:	¿Qué vale Lope, si a mi paso no llega su galope?
Piruétano:	Herejías poéticas, blasfemias no se pueden sufrir. Lázaro, venga quien le lleve de aquí (Cotarelo 2000, I, 306).

Por lo demás, era natural que fueran precisamente esos escritores quienes hicieran la baza, interesados como estaban en promocionar una literatura cercana a la realidad y capaces incluso de usar ese *realismo* manierista como un velazqueño mecanismo *meta-literario*. Sus acercamientos a la ficción eran los más aptos para ese ejercicio de reflexión autocrítica, proyectada más hacia sus colegas sin talento que hacia ellos mismos, un ejercicio que aprovechaban a veces para festejar, de paso, a un colega y genio superior como Lope de Vega, aunque Cervantes parece pretender justamente lo opuesto al final del pasaje quijotesco citado (626). Y, de hecho el *Quijote* y el *Viaje del Parnaso* consagraron precisamente la *meta-literatura* y la escritura auto-reflexiva como una especie en sí misma, pero con la especialísima impronta de la ambigüedad y la ironía cervantinas.

Aunque lo esencial era justamente esa suerte de introspección creativa sobre la persona del mal escritor como contrafigura del propio autor de la obra que servía como marco para incluir la crítica de la escritura deficiente. La estructura especular de esa sátira permitía una cierta autopromoción irónica —el novelista bisoño que es Quevedo sale, sin duda, reforzado de los episodios *meta-creativos* de su *Buscón*, por ejemplo—, pero también suponía una disección, a veces muy aguda, del mercado editorial, del comercio teatral, de los espectadores de los corrales, de los tópicos de género, del intrusismo creativo, etc. En realidad, la figura novelesca del mal autor teatral quizás fuera menos un reclamo publicitario o un autobombo que un mecanismo de irónica autoevaluación de la profesión de escritor en una época de intensa creatividad teatral y novelesca, a comienzos del xvii. Y lo digo porque varias de esas primeras críticas y sátiras teatrales que aquí repasamos, siquiera brevemente, aparecieron justamente dentro de novelas, aunque en algunos casos, sus autores fueran, además de novelistas, dramaturgos, a veces de segunda fila, ocasionales como Quevedo o inseguros como Cervantes, que publicaría por ese tiempo sus *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos, nunca representados*.

En el caso cervantino, tenemos la sensación incluso de que esos dramaturgos bisoños que aparecen como personajes pueden, a un tiempo, ser y no ser Cervantes, a modo de un exorcismo contra el fracaso teatral o de una reflexión, por persona interpuesta, sobre las causas de ese fracaso. El propio canónigo toledano del primer *Quijote* resume el problema, pues se declara novelista aficionado de caballerías y posible (y negado) dramaturgo, en una interesante encrucijada creativa. Cervantes analiza ahí muy a lo vivo la situación del escritor que siente el gusanillo pero se enfrenta con un mercado editorial y teatral que le obliga a reconsiderar esa obra en ciernes. Sopesa cuidadosamente —y con un poso de amargura— la tesitura del aficionado que, como él mismo, se debate entre la escritura narrativa o dramática —el antiquísimo dilema de quien empieza a contar historias: *relatar* o *representar*— y no vacila en considerar de antemano su posible público objetivo.

Hace pocos meses he localizado casualmente un nuevo ejemplo de este tipo satírico metateatral en una comedia muy poco conocida de Antonio Hurtado de Mendoza, *El galán sin dama*. Hurtado fue «una especie de vate oficial» según Carreira (2016: 443), quien ha repasado pacientemente las muchas poesías adulatorias del secretario (2016: 444-445). El llamado *discreto de palacio*, ejerció, en efecto, como ingenioso entremesista, autor de piezas tan celebradas como *El examinador Micer Palomo* (1617) y *Getafe*, muy elogiado por Asensio (1971: 121-122). Se le supone incluso inventor del llamado donaire o gracioso (Crespo 2012: 25) y sobre él escribiría Antonio Enríquez Gómez en el prólogo a su *Sansón nazareno*: «En mi tiempo (dexando aparte el Adán de la comedia que fue Lope), vbo luzidissimos Poetas. D. Antonio de Mendoza, Secretario de Apolo, se lleuó el Palacio; el Doctor luán Perez de Montaluan... Don Pedro Calderón, por las trazas se lleuó el Theatro; Villayzan por lo conceptuoso, los ingenios [...]» (60).

El mismo Asensio subrayó sus principales virtudes: «versatilidad, humor festivo con un toque de seriedad moral, instinto y aplicación a las modas literarias» (1971: 111); mientras Arellano ha celebrado sus comedias «ingeniosas, bien construidas», que exploran «la moderación inteligente y la feliz adaptación a lo razonable», con una «cierta propensión a lo que a veces se ha llamado comedia de carácter» y unas «esquemáticas psicologías» que anuncian a Molière (2004: 116-118). Esas virtudes contribuyeron, sin duda, a su gusto por la figura especular que nos importa aquí, pues la caricatura del escritor *in fabula* requiere ingenio y observación humana en dosis parecidas.

Hoy día parece que hay cierto interés renovado por el teatro de Hurtado, pues se han publicado en 2012 *Cada loco con su tema* y *Los empeños del mentir*, aunque bastantes de sus otras comedias y *El galán sin dama* languidecen en las bibliotecas históricas.<sup>10</sup> Don Nicolás Fernández de Moratín no sólo atribuyó esa pieza a Calderón, sino que la criticaría muy a su sabor en su *Desengaño del teatro español*:

10. En definitiva, como escribiera Benítez Claros en 1947, Hurtado sigue siendo «una de esas figuras a las que la crítica parece haber ido evitando sistemáticamente» (en su «Introducción» a sus *Obras poéticas*, I, vii).

*El galán sin dama* de Calderón es una comedia en la que va un padre por vil tercero y acompañante de su hijo, para galantear una honesta mujer casada que le había suplicado corrigiese las demasías de aquel joven, puesto que ella no le daba motivo, y yendo el viejo armado de punta en blanco a fuer de baladrón más plebeyo, dice que vive Dios que han de encontrar todo un infierno en la calle.<sup>11</sup>

Ya en el siglo xx, Davies, en *A Poet at Court* (1971), la fechó entre 1621 y 1625, pero con una reposición palaciega el 29 de noviembre de 1635 por la compañía de Tomás Fernández, pocos meses después de la muerte de Lope de Vega, que había ocurrido el 20 de agosto; y el mismo historiador documentó otra representación en 1636 (1971: 269). Por sus fechas, sería, pues, una pieza asomada cronológicamente a la siguiente generación teatral, la del segundo cuarto del siglo (Crespo 2012: 77).

Davies también comentó detalladamente nuestra comedia y, en especial, los temas de los celos y el honor. Resumió, de hecho, ese último asunto con estas líneas: «*El galán* is more concerned with the problem of honour in a believable human situation» (1971: 261). Aunque lo esencial parece ser, para ese estudioso, el análisis que efectúa Hurtado del personaje del marido celoso, pero prudente y capaz de aguardar pacientemente las pruebas del presunto desliz de su esposa: «The honor code exemplified in an everyday hidalgo setting; the theme that discretion and patience in a husband are greater virtues than a speeding willingness to wreak revenge» (1971: 260).

La pieza se desenvuelve en la habitual coreografía de entradas y salidas, serenatas y situaciones equívocas, como se observa en el animado resumen de Davies (1971: 261-262). Añádase al cóctel la característica pareja de hermanas, una tonta y una lista (Inés e Hipólita), el enamorado necio de la esposa (don Fernando) que excita las dudas de su marido y que termina por cortejar a la dama equivocada y, finalmente, el galán *suelto* y *semifigurón*<sup>12</sup> don Crisóstomo, un ser con puntas y collares de lindo, ridículo y presuntuoso. Es el personaje más sabroso de la obra, un vanidoso de gran calibre que cree que todas las mujeres lo aman y que a todos causa admiración. Él mismo se autorretrata así:

[...] Ver mi dicha les enfada,  
pero si no la merecen,  
embidien, que su cuydado  
es porque a todas las rindo:  
soy galán, airoso lindo  
piso recio, y tengo agrado;  
Vístome al uso, hablo bien,  
yo calzo, cerrado, y tomo  
bien la negra, y blanca tomo,  
manejo un potro también.

11. En una reseña recogida en Rodríguez Sánchez de León (2000: 99-104; cita en 103-104).

12. Aprovecho la acuñación de Arellano, creada para definir al don Julián de *Cada loco con su tema* (2004: 122).



Desprecian mis Musas solas  
 en números castellanos  
 los dos Tajos italianos,  
 las dos Vegas españolas (6).<sup>13</sup>

Un pasaje, de paso, donde ya aparece la nota del poeta en ciernes que después se desarrollará más extensamente.

Por el momento, el excéntrico y farsesco *galán gracioso* o *afiguronado* presume de ser amado por todas las damas de la Corte y de entrar en todas las casas de Madrid (6), que considera *suyas* (8). Viste con banda, pluma amarilla y calzas (7) —claras notas de afeminamiento— y es conocido por todos en la ciudad como «el galán de la plumilla» (7, 11). Los demás caracteres lo tildan por ello de «lindo necio» (9), «menguado» (13) y «loco», «simple» y «majadero» (7). Resulta ser, además, una especie de *don Diego de Noche*, un rondador de damas imaginarias —a las que dirige nada menos que treinta cartas amorosas (22)— y un retador de galanes rivales que, en realidad, se mofan de él y lo utilizan para sus enredos. De hecho, al concluir la obra, el criado Motril lo llama «galán en pena» y «novio fantasma», le sugiere que, a falta de esposa, se case con él, y aclara que en Crisóstomo se resumen todos los galanes sin fortuna de Madrid (28). En nuestros días, Davies lo ha definido así: «[...] There is also Chrisóstomo, a fop who possesses more donjuanesque pretensions than his counterpart in *Cada loco [con su tema]*» (1971: 261). Y *fop* es, en inglés, justamente un *toady*, un «glamour boy» o un «man about town», es decir, un petimetre, un lindo, un dandy o un *bello*, timbres todos ridículos para un galán teatral.

Ese ridículo rondador nocturno es, además, petulante y egocéntrico y tiene ínfulas de nobleza: «Yo soy deudo del rey, soy de los godos, / que en el *cum prole regia* entramos todos» (17); «soy caballero de la iglesia griega» (19). Presuntuoso y echado para adelante, es un caballero sin criado y sin caballo (13-14), se acobarda ante el marido celoso don Rodrigo y huye después de retarlo (18). Pese a ello, el cobardón Crisóstomo proclama en vano su valor ante «quince gallinas» (*ibid.*) y explica a don Fernando que es su propia belleza («la viva imagen de Narciso») la que le ha acarreado la agresión de unos extraños, puesto que «todos me quieren mal, que les doy celos», en patológica reacción (*ibid.*).

En cualquier caso, ese *anti-galán* nos interesa aquí por sus veleidades artísticas. Su vanidad literaria es parte de su general vanagloria: al menos de palabra, se atreve

13. Hoy contamos con un manuscrito procedente de la colección Sedó (según Urzáiz (2002), concretamente el nº 60657 de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, y dos impresos: Alcalá de Henares, 1651, y Valladolid, Alonso del Riego, c. 1700-1760. Para este trabajo he consultado dos digitalizaciones de dos sueltas tardías, atribuidas ambas a Calderón de la Barca: la de la Biblioteca Menéndez Pelayo, (Valladolid, Alonso del Riego, c. 1700-1760, sig. 33.760, que sigo aquí) y la conservada en el fondo antiguo de la Universidad de Sevilla [Valladolid, 1701, signatura A 250/166(01)].



a todo, a todos desafía y a todas las damas corteja. A la pregunta del donjuanesco don Fernando «¿Vos que qué os entretenéis?», replica el fatuo don Crisóstomo: «Todo mi entretenimiento / es amor» (12); para lanzarse, acto seguido, a un discurso misógino contra la perecedera belleza femenina. Su interlocutor termina por preguntarle un tanto extemporáneamente, (pues es evidente que Hurtado desea sacar el asunto a colación): «¿Vuestros ejercicios son / comedias?»; a lo que el necio responde con rara solemnidad:

¿Comedias?  
 Dos mil veo cada instante,  
 que el mundo es representante  
 de farsas, y de tragedias.  
 Ya representa venturas,  
 ya desdichas, ya favores,  
 ya dichas, ya desfavores,  
 ya verdades, ya locuras;  
 son grandes imitadoras  
 de las antiguas que alaban,  
 pues, conforme el arte, acaban  
 en solas veinte y cuatro horas (*ibid.*).

Curiosamente, en este pasaje, que anuncia al Calderón de *El gran teatro del mundo*, nuestro comediógrafo mitiga la tontería de su personaje *afiguronado* y le permite un chispazo de buen juicio barroco, con la alegoría teatral del mundo a la par que un recuerdo —«conforme al arte»— del *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo* de Lope de Vega (1609). El periodista *avant-la-lettre* y el costumbrista pionero<sup>14</sup> que fue Hurtado de Mendoza tampoco pierde de vista un detalle realista como es el de los carteles teatrales: «El mundo pone en su lista: / «Hoy el mundo representa / tal honra, dicha, o afrenta, / farsa nueva, nunca vista» (12); para volver enseguida a su alegoría con tintes sociales y hacer una alusión a los validos, a los que, como secretario del rey y adulador del conde-duque de Olivares, tan bien conocía:

No hace persona alguna  
 su propia figura en él,  
 cada uno estudia el papel  
 que le encarga la fortuna:  
 el pobre estudia humildades,  
 el humildes sumisiones,  
 el valido presunciones,  
 el ya rico vanidades.  
 En comiendo el escudero,  
 caballero es la figura

14. Véase la introducción de Crespo, donde habla de su «costumbrismo de ambientes y caracteres» (2012: 25) y lo describe nada menos que como «uno de los fundadores del periodismo en España» (66).

y luego estudiar procura  
enfados de caballero (12-13).

Sin descuidar la estampa del actor que «estudia el papel», como se ha visto, y la del elenco en el vestuario, igualado *socialmente* en paños menores:

Todo es representación,  
y unos en ella han tenido  
aun menos de lo que han sido  
y otros más de lo que son.  
Pues se muda el tiempo vario,  
los que tan soberbios vemos,  
dejadlos: después veremos  
qué son en el vestuario (13).

Más relevantes aquí son los parlamentos donde nuestro *cuasi-figurón* debate con su contertulio sobre las comedias del *Monstruo de Naturaleza*, Lope:

Don Fernando:     ¿Las comunes no las veis?  
Don Crisóstomo:   ¿Comunes? Gusto de oírlas.  
                          Y sé también escribirlas  
                          que soy gran poeta (13).

Para entrar enseguida en materia, haciendo que el ridículo debutante se presente como un amigo de Lope de Vega, a la vez que una suerte de *anti-Lope* o de *Fénix* a la inversa, porque, aunque en los últimos treinta y tantos años el *Monstruo de Naturaleza* había sido el dechado de muchísimos aspirantes a dramaturgos, sólo unos pocos habían logrado apenas hacerle sombra:

Don Fernando:     ¿Haréis  
                          ventaja a Lope?  
Crisóstomo:        Es mi amigo.  
                          No hablemos en eso ahora,  
                          que nadie su ingenio ignora.  
Don Fernando:     Con vuestra licencia digo  
                          que es mas fácil que se tope  
                          en el mundo, a cada paso,  
                          un Plauto, un Virgilio, un Tasso.  
                          que en muchos siglos un Lope.  
Celio:                Habrá escrito novecientas comedias.  
Don Crisóstomo:   ¿Cómo es posible?  
Fabio:                Dicen que por imposible  
                          lo admiras y no lo cuentas (13).

El elogio al colega y maestro Lope de Vega encierra, a su vez, una burla involuntaria contra el mentido dramaturgo don Crisóstomo, escritor impostor y autor sin obra:

Don Crisóstomo: Yo no he hecho tantas, mas ser  
pueda al templo igual columna.  
Don Fernando: ¿Cuántas habéis hecho?  
Don Crisóstomo: Ninguna, pero puedolas hacer (13.).

El contraste entre la genial fecundidad de Lope y la presunción vacía del pseudo-galán es palmario, pero, no contento con hacer el ridículo, el vanidoso presume gratis de facilidad poética:

Don Crisóstomo: ¿Por tan difícil se halla?  
¿Hay más que, pliego con pliego,  
coser hasta doze?  
Don Fernando: ¿Y luego?  
Don Crisóstomo: Escribir hasta acabarlas.  
Don Fernando: Todo es fácil para vos.  
Fabio: ¡No hay tal menguado en España! (13).

Una facilidad que, sutilmente, se traduce en adocenamiento, en mera acumulación de pliegos y resmas de papel *cosidos*, un rasgo que coincide con otros antirretratos de malos poetas, empezando por el clérigo del *Buscón*, capaz de componer un comedión bíblico de innumerables versos que —recordémoslo— tenía «más jornadas que el camino de Jerusalén» (115). Hurtado lleva así al extremo más absurdo aquel tópico de la inclinación de los españoles hacia la literatura, acertadamente formulado por Jardiel Poncela en sus impagables Cartas al tío Robbie de 1930: «El nuestro es un pueblo de una imaginación frondosísima, donde todo el mundo tiene una comedia escrita y un libro de sonetos compuesto» (1988: 278).

En suma, don Crisóstomo resulta ser tan inane en su pose de caballero y galán nocturno como en su improvisada presunción de comediógrafo al estilo de Lope, pero sin obra. Y, finalmente, para atar otro cabo, la atildada plumilla que lo distingue al instante de los verdaderos galanes podría ser un símbolo de su nula producción.

Conviene ahora sopesar cómo llegó el tópico del dramaturgo fallido desde los pocos modelos preexistentes hasta el hábil comediógrafo que fue Hurtado de Mendoza, y si éste siguió los pasos de Luxán o Quevedo en este asunto o si procedió por su cuenta, dada la originalidad de su hipotético, aunque presuntuoso, escritor que no escribe.

Para empezar, el palaciego don Antonio no escribió una novela donde pudiese esbozar los rasgos del mal comediógrafo con cierto detenimiento, como Quevedo, sino una comedia casi de figurón en la que un galán ridículo hace de comparsa y, entre otras lindezas, presume de poder escribir comedias a granel, aunque paradójicamente no haya compuesto ninguna. Su presunta dedicación al oficio es ahí apenas un rasgo cómico más y no hay lugar para desarrollar su manía creativa más allá de los versos ya citados. Por lo demás, don Crisóstomo es el único personaje que se aproxima a lo que podría haber sido un figurón teatral

escritor, poeta o comediógrafo.<sup>15</sup> Los restantes figurones, los oficiales y reconocidos por la historiografía, una veintena, no se salen de su cometido habitual como *antigalanes* y sus apariciones tienen un sentido sociológico muy distinto, más rural y de rancia hidalguía, en contraste con la caballería urbana. Una de esas obras de figurón, aunque no la más característica, será justamente *Cada loco con su tema*, del mismo Hurtado (compuesta hacia 1619 y reescrita en 1630).<sup>16</sup>

La caricatura dramática del mal escritor, normalmente un poeta y algunas veces un dramaturgo, quedaría después confinada al espacio del entremés, en el que pueden aparecer figurillas a capricho del escritor, pues su libérrima acción «da corporeidad a las más desenfrenadas invenciones», en palabras de Asensio (1971: 33), en el fondo la misma razón por la que el tipo prosperaría en la novela durante el xvii. De modo que Hurtado simplemente abocetó con un trazo rápido —en menos de un centenar de versos— al personaje un tanto pasajero que es don Crisóstomo, haciéndolo, por unos instantes, un *escritor-to be*, un fracasado que se une al coro creciente de los poetillas del xvii. Ese rasgo cómico responde a un impulso satírico y entremesil, pero no puede desarrollarse aquí con la libertad del entremés o de la novela, sino a despecho de la urgencia y el formulismo de la comedia, un género en el que no caben retratos detenidos o figuras acabadas, con la excepción de los figurones especializados, que, por lo demás, se presentan también sumariamente y siguiendo cauces tópicos. Quizás por ello tiene nuestro carácter elementos del figurón sin serlo completamente, puesto que no es el prometido de la protagonista —que está infelizmente casada— ni tiene el papel relevante de los verdaderos figurones.

Pues bien: cabe plantearse si la rápida caricatura de Hurtado de Mendoza nació espontáneamente o a partir de los varios modelos disponibles hacia 1630 de este tipo de figuras *metaliterarias*, ya vistos aquí; si, en suma, Hurtado partió del ocasional homenaje a Lope de Vega y a sus centenares de comedias para imaginar una *figura*, por así decirlo, *antilopiana*: una infértil y ridícula *vega* teatral opuesta al genial dramaturgo madrileño que prácticamente había reinventado el teatro a comienzos de siglo. Dudamos entonces si Mendoza concibió una imagen cómica que fuese un reflejo deformado del *Monstruo de Naturaleza* y que poseyese precisamente rasgos exactamente opuestos a los del *Fénix de los Ingenios*, al que don Antonio tan bien conocía, a saber: afeminamiento, galantería fallida, vana presunción e infecundidad teatral.

En todo caso, indudablemente, a la altura de 1621, Hurtado contaba con un sucinto pero sugerente catálogo de ejemplos de escritores *manqués* que com-

15. Urzáiz nos informa de la existencia de una comedia titulada *El galán de la plumilla*, representada en Lima en 1630 (2002: 369). Si deducimos, como parece lógico, que se trate de nuestra obra, cabe pensar que el público americano prefirió rebautizarla con el apodo de nuestro personaje afigurado, convirtiéndolo en el centro de la obra y consagrando así a ésta como comedia de figurón.

16. Véase Crespo, 2012: 87-88.

parecían en algunas novelas del primer tercio del xvii. Más exactamente, ¿se inspiraría Mendoza en la caricatura quevediana del *Buscón* o en los rápidos retratos de poetas funestos de sus *Sueños*, por ejemplo? En principio, en términos muy generales, no sería extraño que ese pulido comediógrafo hubiese imitado de lejos la panoplia de caricaturas quevedianas ya vistas, puesto que los dos autores practicaron, aunque con distinto grado de virulencia y acierto, el deporte de la sátira de costumbres y dado que, en general, el poeta montañés remedó a su modo las gracias quevedianas.<sup>17</sup>

Tradicionalmente se ha supuesto, además, que ambos poetas contemporáneos fueron colaboradores y amigos.<sup>18</sup> Los dos eran de una edad parecida, colegas escritores y poetas repentistas, acudían a las mismas tertulias —en particular a la Academia Madrileña— y colaboraron en algún proyecto teatral palaciego. García de Enterría habló de «constantes y prolongadas relaciones amistosas» entre ambos (1986: XII)<sup>19</sup> y hace unos años Madroñal ha insistido en ello: «La relación entre Mendoza y Quevedo es más que evidente» (2004: 240);<sup>20</sup> aunque Carreira, siguiendo a Davies, ha puesto en entredicho esa amistad: «Davies observa que, aparte de sus colaboraciones, nada se sabe de la amistad de Mendoza con Quevedo, pues ambos fueron a Andalucía en la comitiva de Felipe IV [en 1624] y no hablan el uno del otro» (2016: 445).<sup>21</sup> Jauralde habla del «trato amistoso y obligado con aquel círculo de privilegiados que componían la comitiva real: el Infante don Carlos [...], el grupo de secretarios, entre los que estaba Antonio Hurtado de Mendoza [...]» (1999: 480). Sabemos que él, Quevedo y Mateo Montero escribirían, a jornada a escote, una comedia, hoy perdida, para el cumpleaños de la reina en julio de 1625, y seis años después nuestros dos autores volverían a colaborar en otra comedia al alimón, *Quien más miente medra más*.<sup>22</sup> Hurtado pudo inspirarse en los opúsculos quevedianos para esbozar a los personajillos del *Miser Palomo* (1617)<sup>23</sup> y siguió al genio madrileño en otros pasajes de sus obras,<sup>24</sup> pero finalmente tendría que salir al paso como secretario real contra el polémico y desbocado panfleto quevediano *El chitón de las tarabillas*, hacia 1630.<sup>25</sup> Cabe pensar, asimismo, que hubiese algún recelo entre ellos,

17. Cf. Asensio, que los compara agudamente en cuanto poetas (1971: 113) y en cuanto entremesistas (117).

18. Véanse Benítez Claros («Introducción» a las *Obras poéticas* de Hurtado, I, xii), Asensio (1971: 112), García de Enterría (1988) y Crespo López (2012: 60-64).

19. Cf. también, para la admiración de Hurtado hacia Quevedo, su estudio de 1988, especialmente, 206 y 212-213, con bibliografía específica.

20. También en 241 y 252, n. 39.

21. Madroñal recordó ese dato (2004: 253) y repasó en general los dos vejámenes, no hallando influencias directas o alusiones mutuas.

22. Véase García de Enterría (1988: 202).

23. Al menos, según la autorizada opinión de Arellano (2004: 123-124).

24. Véase García de Enterría (1988).

25. Cf. García de Enterría, que cita pullas de Quevedo contra Mendoza (1988: 203-206), y

dado que Hurtado y otros fueron sistemáticamente preferidos como secretarios áulicos a Quevedo.<sup>26</sup> Mendoza servía a la cabecera del rey, incluso leyéndole por las noches,<sup>27</sup> era fiel políticamente, poseía un *currículum* intachable, se había acercado con antelación al conde de Saldaña y al conde-duque de Olivares y exhibía a un mismo tiempo «dotes literarias y servilismo».<sup>28</sup> De hecho, un repaso de sus poesías muestra en acción al vate de circunstancias, siempre presto a agradar al poderoso Olivares y al monarca. En consecuencia, más que amigos, nuestros ingenios debieron ser dos palaciegos con caracteres muy distintos que convivieron en los salones y en los viajes oficiales.

Todo ello no impide en absoluto que ambos escritores se leyeran mutuamente, un extremo comprobado en parte hace treinta años por la misma García de Enterría (1988), aunque habría que establecer algunos matices estéticos y artísticos. El citado Madroñal afirma, por ejemplo, sobre los escritos de ambos acerca del periplo real a Andalucía que «el tono adulador del secretario es muy evidente, frente al tono desenfadado de Quevedo» (2004: 240) y que «es más que evidente que el tono zumbón de Hurtado de Mendoza era del gusto del rey y los cortesanos, también que tenía la suficiente habilidad como para no herir susceptibilidades que podían haber granjeado su caída en desgracia» (243), un tacto del que, como todos sabemos, carecía Quevedo.

Además, si bien es cierto que nuestros autores coincidieron en el territorio de la comedia de coliseo, no era el teatro de capa y espada el terreno más propicio para el genio quevediano, poco dado a convenciones o a fórmulas dramáticas. Mendoza tuvo la habilidad constructiva y la equilibrada visión dramática propias del comediógrafo, según Arellano: «Desde el punto de vista de la estructura tiende a esquemas de elaborada sencillez, con simetrías arquetípicas, en el camino hacia la fórmula combinatoria de la comedia calderoniana, y destaca en cuanto a su tejido verbal el extremado ingenio que mereció los elogios de sus coetáneos, algunos de la autoridad del mismo Gracián [...]» (2004: 124). Mientras Quevedo, según Jauralde, «no posee aliento dramático: no es capaz de levantar lienzos dramáticos o novelescos de los que emane la ilusión de vida» y, por el contrario, es «un maestro en la observación de lo ya creado para asimilarlo y explayarlo en procesos serios de paráfrasis; o para deformarlo en procesos geniales de burla» (1999: 491).<sup>29</sup> Digamos con sinceridad que Mendoza podía explorar exitosamente el territorio entremesil y satírico de su coetáneo Quevedo —como hizo en las dos partes del *Miser Palomo*—, pero, en cambio, a éste le resultaba poco menos que imposible desempeñarse como un comediógrafo al uso y asimilar la fórmula artificiosa de

---

Jauralde (1999: 602-604).

26. Cf. Jauralde (1999: 465).

27. Véase Crespo López (2012: 74).

28. De nuevo, Jauralde (1999: 502).

29. El análisis por el mismo Jauralde de la comedia de circunstancias *Cómo ha de ser el privado* confirma esas ideas (1999: 586).

la comedia de enredo, con sus duelos y balcones, sus coloquios amorosos y sus comedidos graciosos. Ambos escritores eran capaces de crear una caricatura o una *figura*, pero Quevedo tendía a convertir en *figuras* a todos los personajes y ordenarlos en un grotesco y deshilvanado desfile, mientras que Hurtado sabía sujetar teatralmente el ingrediente ridículo, dominarlo y reducirlo a un pasaje o a un personaje específicos, según hemos visto con el mismo don Crisóstomo. Mendoza tuvo habilidad para todo y Quevedo tendía irresistiblemente a la deformación cómica más extrema, aunque ambos compartían aquellas palabras de miser Palomo en la primera parte del famoso entremés homónimo:

Ya sabe el pueblo  
que ha venido el doctor miser Palomo  
a examinar a todo buscavida,  
sabandijas del arca de la corte,  
donde se acoge tanto vagamundo  
como en diluvio universal del mundo.  
(Cotarelo 2000: I, 322)

De modo que no parece claro que Hurtado de Mendoza necesitara la inspiración del *Buscón* o de Cervantes para construir, en pocos versos y a caballo entre la comedia de figurón y el entremés metateatral, la caricatura dramática de un fallido dramaturgo *sui generis*. Esa viñeta no revela huellas quevedescas directas —parodias de títulos o textos, rasgos concretos del escritor ridículo o fracasos poéticos o teatrales— y entiendo que pudo nacer espontáneamente en manos del comediógrafo Hurtado como una suerte de ironía profesional o de broma del oficio, con una alusión elogiosa a Lope de Vega incluida. Porque don Crisóstomo, más que una caricatura quevediana, parece ser un autorretrato en son de burla del propio autor y de sus compañeros de profesión, pues es el colmo del mal escritor de comedias, el dramaturgo sin obra, pero petulante y optimista, sobre todo cuando, recordémoslo, afirma absurdamente que no ha escrito «ninguna, pero puédo las hacer» y cuando habla con ligereza de que las comedias se escriben prácticamente solas: «¿Hay más que, pliego con pliego, / coser hasta doze? / [...] Escribir hasta acabarlas». Además de confundir ahí la escritura dramática con la imprenta (pues las comedias se publicaban de doce en doce, en *partescosidas*), como en graciosa caricatura del gran Lope, el infeliz cree que goza de la fecundidad lopiana, pero se ve precisado a reconocer que nada ha compuesto, al modo de un Fénix fallido.<sup>30</sup> Y además, resulta risible su idea de que los libros se escriben sin esfuerzo, automáticamente, a no dudarlo un guiño profesional al gremio de los dramaturgos, gentes capaces

30. En abono de esta hipótesis de lectura, en el *Miser Palomo* el examinador entrevista a un candidato a gracioso de comedia y expone *metateatralmente* las obligaciones del oficio (Cotarelo 2000: I, 326-327).

de hilar formulismos, versos tópicos y rimas fáciles para componer *pliego con pliego y comedia con comedia*, en un vértigo de producción acelerada. Aunque también pudo criticarse así a las gentes profanas, que piensan que toda creación es fácil o automática.

Vista esa caricatura, que muy a grandes rasgos encaja en el patrón seguido por Quevedo y otros, conviene indagar si existen algunos otros puntos de contacto algo más firmes entre el escritor satírico Quevedo y el palaciego Hurtado, por ejemplo cuando el segundo aludió desdeñosamente al tema del autorretrato burlesco del poeta en la primera parte del ya citado *Ingenioso entremés del examinador Miser Palomo*, aunque el pasaje produce la sensación de que Hurtado ya estuviera ahí de vuelta del consabido motivo: «[...] Pero advierta el senado que llamaban, / que no se ha dicho mal de los poetas, / que hablar mal de sí mismos ya fastidia, / y piensan que es donaire, y es envidia (Cotarelo 2000: I, 327). O cuando, desdiciéndose de ese último parecer, incluyó a un poeta ridículo entre las figurillas del entremés *El Licenciado Dieta*,<sup>31</sup> que fungió como segunda parte del *Examinador Miser Palomo*:

Criado:	[...] A curarse de poeta viene un hombre.
Médico:	¡Picaño! ¿Es sambenito serlo? ¿Toca a nos ese delito? ¡Oh sagrada y divina Poesía, que la ignorancia os tenga en tal desprecio! ¡Oh qué válida ciencia es la del necio! Que este oficio le infame el que le tiene, y hayan hecho por gala, y de pensado, campana de venganzas el tablado (Cotarelo 2000: I, 330).

Y el improvisado doctor Palomo brinda entonces al poetaastro el consejo de que evite la vena satírica:

Estadme atento,  
porque gustillos son de entendimiento  
usar bien ese oficio soberano;  
ser poeta de bien, pues lo son muchos:  
guardad la boca y abstenéos de sátiras,  
no sea menester purgar, en suma,  
con jarabe de acero vuestra pluma (*ibid.*).

Donde, de nuevo, observamos a Mendoza en una latitud muy alejada de la quevediana, e incluso de la materia habitual del entremés barroco.

**31.** Publicado en Valencia en 1628. Para esa piecilla, véase Asensio (1971: 117-119) y Urzáiz (2002: 370).



En otro pasaje de esa misma piecilla asoma momentáneamente una especie de colega amoroso de don Crisóstomo, que se cree, como él, siempre afortunado con las féminas:

Criado:	Abreviando, Magister, que infinitos enfermos por consulta van viniendo.
Médico:	Multitud o <i>languentium</i> , ve diciendo. De pensar que es dichoso con mujeres, quiere uno que le cure.
Médico:	Yo no puedo, porque a los que padecen cosas tales sólo curan las jaulas de hospitales ( <i>ibid.</i> ).

Matices todos que nos indican en qué latitudes se hallaban ambos ingenios en el terreno satírico y entremesil en el que coincidieron.

Por lo demás, Cabo Aseguinolaza vio agudamente en el comentario a su edición del *Buscón* un esquema común en los aludidos pasajes lujaniano, quevediano y cervantino: la presentación de «un individuo de aspecto excéntrico que se refiere lleno de orgullo a un engendro dramático que ha escrito o que ha planeado, el cual se estrella contra algún inconveniente para su puesta en escena» (1993, 399, n. 115.25). Esa secuencia, que perfila la figura del dramaturgo *manqué*, no coincide en realidad con el esquema de la *semi-figura* de don Crisóstomo, que es un escritor teatral fallido, pero no por sus errores dramáticos ni por su ignorancia, sino por su absoluta parálisis creativa. De modo que parece claro que Hurtado prefirió presentarnos a un dramaturgo imposible, congelado en la fase anterior a la examinada satíricamente por sus predecesores y, en el fondo, mucho más estéril y vacuo que las criaturas ridículas alumbradas por Luján, Quevedo o Cervantes. Lo que sí coincide en todos ellos es la vanidad, que parece afectar a casi todos los malos dramaturgos satirizados en el Siglo de Oro, aunque, en el caso de don Crisóstomo, su presunción no contrasta con una producción inviable o invendible, sino con unas obras inexistentes de las que neciamente presume.

Queda la cuestión cronológica: el *Buscón* manuscrito de hacia 1610 quedaba un tanto lejos y ni el impreso de 1626 ni los *Sueños* de 1622 parecen haber sido aprovechados claramente por Mendoza. Otro tanto cabe pensar de las distintas aproximaciones cervantinas, anteriores todas a 1616.

Existe aún otra pista de interpretación más recóndita: que el ridículo don Crisóstomo pueda encubrir a un precoz dramaturgo y rival amoroso de Hurtado de Mendoza como fue Jerónimo de Villaizán y Garcés, un ingenio un tanto conceptuoso muerto prematuramente en 1633, elogiado por Lope de Vega en el *Laurel de Apolo* y defendido por Quevedo en su *Perinola*. Dixon supuso en 1961, a partir de los elogios que los contemporáneos profesaron a ambos y de otros indicios, que «no debe extrañarnos, pues, que el ‘discreto de Palacio’ mi-

rara con recelo al rival recién venido», esto es, a Villaizán (11).<sup>32</sup> Y, en efecto, a él iban enderezados unos versos de don Antonio dedicados a una «hermosa Maruja», una dama que, por lo visto, prefirió al joven y guapo Villaizán: «[...] Cuando os bastaba mi pluma / que fue la gala, y solaz / de Palacio, antes que fuese / en ti Apolo Villayzan [...].<sup>33</sup> Y todavía más citada y expresiva es la letrilla titulada «A Don Jerónimo de Villayzán, porque todas las comedias que se representaban y hacían se decía que eran suyas», 120 versos que el mismo Dixon comentó así: «Se trata de 120 versos de difícil interpretación a veces por lo muy alusivos, pero cuya intención general es indudable —motejarle a Villayzán de plagiarlo, engreído y sabelotodo» (11). Y, en efecto, la letrilla, machacona a fuerza de ofensiva, empezaba:

¿Quién mató al Comendador?  
Fuente ovejuna, es error;  
¿Qué comedias de primor  
se las quitan a su autor,  
y a su nombre se las dan?  
*Villayzán.*  
¿Quién hizo, y quién hace cargas  
a los poetas amargas,  
y quién sin darnos descargas  
comedia, que en dudas largas,  
ni las conoce Galbán?  
*Villayzán.*  
¿Quién gano a Jerusalén?  
¿Quién fue pastor a Belén?  
¿Quién ha sido el otro, y quién  
es el pecado de Adán?  
*Villayzán.*<sup>34</sup>

Y en otro pasaje se acusaba con acritud al joven ingenio de saqueador y plagiarlo: «¿Quién hace con tanta medra / las comedias de la piedra? [...] / *Villayzán* (82); o lo motejaba de matasiete y valentón —comparándolo jocosamente con Hernán Cortés y Guzmán el Bueno— o de presuntuoso y donjuán de «tristes doncellas» (*ibid.*).

Pero lo más interesante para nosotros es el final de la pieza, donde Hurtado afeaba al pisaverde Villaizán el componer rápidamente muchas obras y el creerse nada menos que un nuevo Lope de Vega:

32. Cf. también Crespo (2012: 76-77).

33. En el romance burlesco «De vos la hermosa Maruja [...]», incluido en *El Fénix Castellano* (104-105), aunque sigo aquí la edición de Benítez Claros (1947: II, 76-80; cita en 77).

34. *El Fénix Castellano*, 81-83. Cito por Benítez Claros (1947: II, 18-22; cita en 18-19; las cursivas son mías). También ha sido editada modernamente en la *Antología poética* de Hurtado de 1986 (110-113).

¿Quién pensó la gran tragedia?  
 ¿quién escribió en hora y media  
 esta perpetua tragedia? [...]
 Villayzán.  
 ¿Quién de Lope está en el quicio?  
 (Yo le conocí edificio) [...]
 Villayzán (83).

Aunque nada puede afirmarse a ciencia cierta, no sería tan extraño que el galán y mentido compositor de innumerables comedias inexistentes que es don Crisóstomo en *El galán sin dama* tuviese algo que ver con el odiado Villayzán de la letrilla, objeto de un encono infrecuente en el mesurado y fino Mendoza, quien, según hemos visto, por boca del *médico de espíritu* Miser Palomo, sugería en broma a un poeta imaginario que *guardase la boca y se abstuviera de sátiras*.

En suma, aunque resulta paradójico apuntar una influencia para después negarla, entiendo que no es baldío considerar tanto las intertextualidades positivas como las negativas, siempre que sea con el objeto de descubrir las relaciones entre ingenios contemporáneos y cercanos, sus horizontes estéticos o la fortuna histórica de temas y tópicos literarios. Porque, sin acudir a parecidos concretos, es difícil ir más allá de afirmaciones generales sobre la amistad o la afinidad entre autores, como las que se han señalado hasta la fecha entre Quevedo y Hurtado. El asunto de moda de la caricatura del escritor extravagante y el dramaturgo calamitoso sirve como marco, pero la secuencia de las posibles imitaciones nos ha obligado a desandar el camino seguido por algunos escritores del XVII en la acuñación de esa *figura* o *semi-figura* barroca. Y en esa senda es muy probable, en efecto, que Mendoza no remedase a Quevedo, aunque éste había desarrollado, desde comienzos de siglo y sobre todo en el *Buscón*, una verdadera batería de chistes contra los *anti-escritores*, los poetas fallidos y los pseudo-dramaturgos, apta para ser calcada, a veces de forma servil, por otros ingenios.

En ese derrotero satírico, tanto Cervantes como Hurtado, aunque por razones diferentes, se mantuvieron relativamente al margen de los patrones quevedianos: el escritor manco, por sus características ponderación y empatía, y quizás también por su delicada autocrítica, hasta el punto de simpatizar con los infortunados plumillas —el infeliz dramaturgo de *El coloquio de los perros* y el bonachón Gomecillos de *El retablo de las maravillas*— o mirar con una notable frialdad, sin sátira ni humor, al comediógrafo oportunista de *Persiles y Segismunda*. Mendoza seguramente ni siquiera pretendió construir una caricatura *metateatral* al uso, sino añadir una nota cómica más al *anti-galán* Crisóstomo, embromar a sus amigos, entretener a los mosqueteros, festejar un tanto irónicamente a Lope y acaso zaherir al rival amoroso y profesional Villayzán sin caer en una sátira pública *ad hominem* indigna de un palaciego y fuera de lugar en una comedia.

Quevedo había fijado hacia 1610 la caricatura del polígrafo grotesco, con la parodia de sus borrones, y Hurtado fabricó por su cuenta un personaje a partir

del tipo del hidalgo a cuatro vientos, el *miles gloriosus* o el retador cobarde y el presunto donjuán, aunque añadiéndole la nota de pretencioso dramaturgo fallido. El único punto en común —la fecundidad a la lopesca— podría ser, en 1627, con el vanidoso poeta teatral de Castillo Solórzano, cuyo plato fuerte era un catálogo de títulos ridículos, aunque reales. Crisóstomo es un *anti-teatral galán sin dama*, un figurón afeminado que piensa neciamente que todas las damas lo admiran y que podría escribir, sin experiencia alguna, centenares de comedias que nunca plasmará en el papel. Presenta una caricatura ingeniosa, pero menos incisiva, detallada y virulenta que las de Quevedo y, desde luego, algo más directa que los ambiguos guiños cervantinos al tipo del escritor manqué. Mendoza compensa el exceso de los *anti-poetas* dramáticos de Quevedo o Vélez de Guevara con un elocuente silencio creativo, equivalente a su incapacidad como presunto galán y donjuán de capa y espada.

Se trata, en fin, de una modalidad nueva del chiste del mal comediógrafo que se había difundido en la prosa de comienzos de siglo: frente a esos dramaturgos que exhibían su invendible catálogo o estrenaban sus desastrosas piezas, Crisóstomo blasona, pero nada escribe. Y así, de forma aguda y paradójica, se insinúan quizás cuestiones como la superproducción dramática y el facilismo del teatro de consumo, con Lope de Vega de fondo, pero al estilo de Hurtado, sin hacer sangre. Además, frente al tipo del portentoso escritor *industrial* y a mansalva representado por el *Fénix*, nuestro dandy ridículo encarna el espécimen moderno del presunto escritor incapaz de escribir, anticipando (sin saberlo) el *writer's block* del futuro. Porque, en una época de polígrafos, la tinta de su pluma esta seca...

## Bibliografía

- ARELLANO, Ignacio, «El teatro de Antonio Hurtado de Mendoza», *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, Ignacio Arellano (coord.), Barcelona, Anthropos, 2004.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés*, Madrid, Gredos, 1971.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «El tópico del mal autor teatral desde el *Buscón* de Quevedo hasta Moreto, Calderón y Villaviciosa», *La transmisión de Quevedo*, Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (coords.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2015.
- , «Las tribulaciones del mal poeta dramático, según Cervantes: *El retablo de las maravillas*», *Vida y escritura en el teatro de Cervantes*, Luis Gómez Canseco y María Heredia Mantis (eds.), Olmedo, Universidad de Castilla-La Mancha, 2016.
- CARREIRA, Antonio, «El conde-duque de Olivares y los poetas de su tiempo», *Nueva revista de filología hispánica*, 64.2 (2016) 429-456.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, Gonzalo Pontón (ed.), Barcelona, Vicens Vives, 2015.
- COTARELO Y MORI, Emilio, *Colección de entremeses, loas, jácaras, bailes y moji-gangas* (edición facsímil), José Luis Suárez y Abraham Madroñal (introd. e índices), Granada, Universidad, 2000 [1911].
- CRESPO LÓPEZ, Mario (ed.), *Cada loco con su tema. Los empeños del mentir*, Antonio Hurtado de Mendoza, Madrid, Cátedra, 2012.
- DAVIES, Gareth A., *A Poet at Court: Antonio Hurtado de Mendoza (1586-1644)*, Oxford, The Dolphin Book, 1971.
- DIXON, Victor, «Apuntes sobre la vida y obra de Jerónimo de Villazán y Garcés», *Hispanófila*, 13 (1961) 5-22.
- ENRÍQUEZ GÓMEZ, Antonio, *Sansón Nazareno. Poema heroico*, M<sup>a</sup> Carmen Artigas (ed.), Madrid, Verbum, 1999.
- FERNÁNDEZ DE MORATÍN, Nicolás, «*Desengaño [I] del teatro español*», *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, M<sup>a</sup> José Rodríguez Sánchez de León (ed.), Salamanca, Almar, 2000.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «Introducción», *Antología poética. Entremés de Getafe de Antonio Hurtado de Mendoza*, Santander, Cuévano, 1986.
- , «Pruebas escritas de una amistad. Francisco de Quevedo y Antonio Hurtado de Mendoza», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988.
- GARCÍA REIDY, Alejandro, *Las musas ramera. Oficio dramático y conciencia profesional en Lope de Vega*, Madrid-Frankfurt am Main, TC/12-Iberoamericana-Vervuert, 2013.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, «De la profesión a la inadaptación (La sátira social contra los poetas)», *Oficios populares en la sociedad de Lope de Vega*, Miguel García Herrero (ed.), Madrid, Castalia, 1977.
- HURTADO DE MENDOZA, Antonio, *Antología poética*, M<sup>a</sup>. Cruz García de Enterría (ed.), Santander, Cuévano, 1986.

- , *El Fenix Castellano. D. A. de Mendoça renascido de la gran Biblioteca d'el ilustrissimo señor Luis de Sousa*, Lisboa, Miguel Manescal, 1690.
- , *El galán sin dama*, Valladolid, Alonso del Riego, c. 1700-1760.
- , *Obras poéticas*, Rafael Benítez Claros (ed.), Madrid, RAE, 1947.
- JARDIEL PONCELA, Enrique, «Cartas al tío Robbie», Exceso de equipaje, Enrique Jardiel Poncela (ed.), Madrid, Biblioteca Nueva, 1988.
- JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- MADROÑAL, Abraham, «El *Vejamen* de Antonio Hurtado de Mendoza en Sevilla (1624) y su relación con una carta de Quevedo», *La perinola*, 8 (2004) 235-255.
- Segunda parte de la vida de Guzmán de Alfarache*, David Mañero Lozano (ed.), Madrid, Cátedra, 2007.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Buscón*, Fernando Cabo Aseguinolaza (ed.), Barcelona, Crítica, 1993.
- , *Los sueños*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, 1991.
- RODRÍGUEZ SÁNCHEZ DE LEÓN, M<sup>a</sup> José, *La crítica ante el teatro barroco español (siglos XVII-XIX)*, Salamanca, Almar, 2000.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética, de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- SOBEJANO, Gonzalo, «El mal poeta de comedias en la narrativa del siglo XVII», *Hispanic Review*, 41 (1973) 313-330.
- STROSETZKI, Christoph, *La literatura como profesión. En torno a la autoconcepción de la existencia erudita y literaria en el Siglo de Oro español*, Kassel, Reichenberger, 1997.
- URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002.



# Quevedo en México: La lealtad y la traición en las glosas del padrenuestro prohibidas por la Inquisición

Elena Deanda Camacho

Washington College  
edeanda2@whascoll.edu

## Resumen

Este artículo analiza las dinámicas de lealtad y traición que aparecen en textos escritos por Quevedo o que le fueron atribuidos, en especial las glosas del padrenuestro que aparecieron en los siglos diecisiete y dieciocho en España y México. En tanto estas glosas mezclaban religión, política y poesía, fueron censuradas por la Inquisición. Con base en las glosas prohibidas, este artículo encuentra en ellas una dinámica textual, propia de Quevedo y del Barroco, que se caracteriza por establecer un vaivén entre la lealtad y la traición, un vaivén que, aunque fragiliza el statu quo, no lo destruye enteramente.

## Palabras clave

Quevedo; Censura; Inquisición; México; España; Padrenuestro

## Abstract

*Quevedo in México. Loyalty and treason in the Inquisition's forbidden Padrenuestro's gloses*  
This article analyzes the dynamics of loyalty and treason that appear in texts that were written by or attributed to Quevedo, especially in the gloses of Paternoster, gloses that criticized Spain's and New Spain's politics during the seventeenth and the eighteenth centuries. By mixing religion, poetry, and politics, these gloses were consistently forbidden by the Spanish Inquisition. By analyzing the forbidden gloses, this article highlights a textual dynamics in which their authors oscillate between loyalty and treason. This oscillation may have weakened but never entirely destroyed the status quo.

## Keywords

Quevedo; Censorship; Inquisition; Mexico; Spain; Paternoster

El nombre y la propiedad —la «propiedad» entendida como bien y como decencia— fueron dos factores clave en el ejercicio de la censura inquisitorial en la España barroca. Las «personas de bien» eran consideradas como tales en tanto poseían bienes, buen crédito y seguían las reglas sociales, considerándose así «apropiadas». Una persona anómala o ‘inapropiada’ era proclive a distinguirse socialmente de manera negativa y con ello, a llamar la atención de los moralistas y los inquisidores. La Inquisición era, más que una institución religiosa, una institución de regulación y control social y moral. En teoría, la Inquisición nació para vigilar sobre la pureza de la fe, pero podía llegar a confiscar propiedades y destruir la fama de una persona hasta el punto de darle muerte civil.<sup>1</sup> En el espacio literario, la Inquisición, por medio del Índice de Libros Prohibidos, podía especialmente «manchar» el nombre de una persona al incluir bien su nombre o sus obras en el Índice. Al regular lo que qué era moralmente y por ende, estéticamente apropiado, la Inquisición exigía a los autores relacionarse con obras consideradas decentes o arriesgarse a entrar en el índice y «manchar» su nombre.

La censura inquisitorial tuvo una complicada relación con el nombre de los autores. Durante más de cuatro siglos, la censura se debatió entre «manchar» el nombre de un autor al incluirlo en el Índice o borrarlo y permitirle al mismo autor diversos subterfugios, como el anonimato o el pseudónimo. Desde 1612, el Índice se dividió en tres ramos: obras con nombre de autor (en la primera y la segunda clase) y obras con pseudónimos o anónimas (en la tercera clase).<sup>2</sup> Esta división abrió espacios de libertad porque si un autor respetado escribía una obra «inapropiada» podía escapar la persecución si usaba un pseudónimo o la hacía circular anónimamente.

El pseudónimo y el anónimo son fundamentales para comprender el concepto de autoría en la España premoderna. Al considerar el rol del manuscrito y de la imprenta, nos enfrentamos con una noción de autoría en el mundo premoderno que contempla condiciones específicas. En el medievo, la literatura escrita en los monasterios y en las escuelas catedralicias experimentaba el fenómeno de la glosa, de los escolios, de las reescrituras. Estos textos, que se transformaban en palimpsestos u obras colectivas, no sólo abarcaban el terreno de lo escrito, sino que también entraban en el oral. Como comenta Paul Zumthor, en el espacio sagrado, la glosa es el germen de la poesía cortesana y ancla de la popular. En especial, dice Zumthor, la glosa religiosa se apropió de las canciones populares con fines doctrinales, y es por ella que tenemos evidencia escrita de una práctica

1. Sobre las penas inquisitoriales y la muerte civil véase Páramo (1598: 572).

2. Ocho índices se publicaron durante los casi cuatrocientos años de la Inquisición: el de Valdés (1559), Quiroga (1583), Sandoval (1628), Zapata (1632), Sotomayor (1640), Marín-Valladares (1707), Pérez de Prado (1747) y Rubín (1789). Como dice Arturo Márquez (1980: 131), el Índice de Sandoval es modélico pues es el primero en insertar las tres clases: autores cuya obra se prohíbe *in totum*, libros prohibidos con nombre de autor, y libros prohibidos sin nombre de autor en donde entran los pseudónimos y anónimos. Sandoval (1628: 6).



poética oral.<sup>3</sup> En el renacimiento y el Barroco, ya con la imprenta, la noción de autor se reformula con la profesionalización del oficio literario. Con todo, no se simplifica. En España, precisamente la vigilancia inquisitorial facilitó el uso de pseudónimos y anónimos y, paradójicamente, creó espacios textuales de mayor libertad. Aunado a esto, la literatura renacentista y barroca es proclive a la reescritura y a la transcripción, lo que crea obras colectivas. Hay que añadir a esto que el negocio editorial en la época era un tanto caótico, pues había libros impresos en editoriales falsas, con lugares de edición y fechas alteradas, circulando de manera clandestina. Todo esto dificultaba tanto la vigilancia como las censuras monárquica e inquisitorial. Por tanto, la noción de autoría en el mundo premoderno no puede concebirse como se concibe en nuestros días. La autoría debe considerarse fluida e inestable. Y esta imprecisión y fluidez fueron determinantes en la creación de espacios de mayor libertad autorial, especialmente en el barroco. Uno de los autores barrocos más representativos que encontró espacios para su expresión en estos intersticios fue Francisco de Quevedo.

Francisco de Quevedo (1580-1645) «jugó al gato y al ratón» con la censura ya que se dio cuenta de que si una de sus obras no era decente, podía desprenderse de ella y recurrir al pseudónimo o publicarla como anónima. Con todo, Quevedo no pudo evitar la «mancha» ya que su obra (bien propia, bien atribuida) se enfrentó en numerosas ocasiones a la censura y en consecuencia, su nombre entró en el Índice. Más aún, en el «caso Quevedo» es posible presenciar una frecuente desconexión entre su cuerpo y su corpus literario ya que en vida y tras su muerte, numerosas personas usaron su nombre para firmar textos controversiales.<sup>4</sup> Abundan poemas que se le atribuyen post-mortem, diciendo que Quevedo había vuelto de la muerte para escribirlos. Por ejemplo, el índice de Marín de 1707 prohíbe una «Carta desconsolatoria, escrita desde la otra vida por Don Francisco de Quevedo... que comienza “Yo me estaba muerto hasta 101 años”» (260). La figura Quevedo fue un objetivo fácil para la eidolopoeía o el acto de hacer «hablar» a los muertos.<sup>5</sup> Por tanto, la obra de Quevedo es un ejemplo de cómo su nombre trascendió su vida y se volvió signo de la disidencia, la rebeldía y el inconformismo político y social.

A continuación analizo la forma en la cual el corpus literario de Quevedo trascendió la finitud de su cuerpo, no como influencia, sino bajo la forma del fantasma o el muerto viviente. Analizo cómo Quevedo «escribió» más allá de su muerte, esta vez desde México, especialmente en la impronta que tuvo su obra en las glosas del padrenuestro que se diseminaron a ambos lados del Atlántico por al menos dos siglos.<sup>6</sup> Me centro en las glosas prohibidas por la Inquisición

3. Sobre la glosa en el *sponsus* litúrgico de Limoges. Zumthor (2000 : 196).

4. Para comprender la complejidad de la autoría en la obra quevediana véase Rey (2000: 311).

5. Sobre eidolopoeía véase Rush (2015: 5).

6. Sobre la influencia de la obra quevediana en la literatura novohispana léase Terán Elizondo (2009) y Herrera (2003).

en tanto, al haber sido censuradas, muestran con mayor vigor esa condición controversial, sediciosa o peligrosa para la paz social.<sup>7</sup> De todas las glosas del padrenuestro premodernas, dos se le atribuyen a Quevedo. Una de ellas apareció en su *Parnaso español* de 1678, obra póstuma, y la segunda aparece fechada en 1640 y es atribuida —y para algunos críticos, apócrifa.<sup>8</sup> Especialmente esta segunda glosa cementa una tradición de crítica política que se expande más allá de la península. Esta relación entre política y religión que aparece en los padrenuestros es congruente con la obra y pensamiento de Quevedo, como lo muestran su *Política de Dios* (1626) y la *Virtud militante* (1635). En suma, estas dos glosas quevedianas o pseudo-quevedianas muestran ya la conjunción de poética, política y religión, y como veremos, ingeniosas dinámicas de lealtad y traición.

Este vaivén entre la lealtad y la traición a una figura paterna que es central en las glosas del padrenuestro es un vaivén edípico que manifiesta una lucha intestina. El espacio de esta lucha puede considerarse patriarcal y homosocial. Sin embargo, no por que haya la amenaza de la traición entre hombres hay que considerar estas glosas destronadoras de la hegemonía patriarcal. Todo lo contrario, el hecho de que estas dinámicas de lealtad y traición emerjan en la oración del padrenuestro permite que el patriarcado se refuerce aunque se critique. Por tanto, pese a que haya en ellas visos de sedición, el espacio en el que se desenvuelven es cohesivo y sólido: es el espacio de los hombres.

Esa misma oscilación entre la lealtad y la traición es característica de la obra, el pensamiento y la vida de Quevedo. Una de las formas de comprender este vaivén es acercarse a la censura que el autor experimentó y a una de sus obras censuradas, *El Chitón de las tarabillas* (1630). Esta obra, publicada bajo pseudónimo, muestra cómo Quevedo podía en un texto simultáneamente defender

7. Como muestra la obra de Ana Castaño (2012), la cantidad de glosas del padrenuestro en lenguas romances o no romances es considerable. Por motivos de espacio y método, me restringí a aquellas que habían llamado la atención del inquisidor por su material específicamente político.

8. Si es apócrifa o no, léase Pérez Cuenca (2013: 67-83). La glosa del padrenuestro aparece en *El parnaso español*. Francisco de Quevedo (1866: 486-488). La segunda glosa aparece con diferentes versiones en numerosos manuscritos en la Biblioteca Nacional de España: MSS 12935, 7764, 7968, 13684, 18202, 3940, 1952, 18311. De forma general esta glosa se identifica por el primer verso que dice «Felipe que el mundo aclama» (MSS 12935). También se encuentra con el título «El Padre Nuestro glosado sobre las calamidades de España por Francisco de Quevedo 1640». Esta versión aparece repetida al final de tres volúmenes o compilaciones con material relacionado con el conde duque de Olivares: MSS 7764, 300-308, MSS 7968, 233-251v., MSS 13684, 290. Otra versión aparece en un volumen con sátiras en contra del válido como un papel adjuntado (MSS 18202, 20-29v). Hay asimismo una versión en dos volúmenes que contienen 114 y 18 poemas de Quevedo respectivamente (MSS 3940 y MSS 1952). Finalmente hay otra versión, tardía, que aparece en un volumen de poemas de un poeta desconocido de finales del siglo dieciocho. En este volumen el poeta cita la glosa de Quevedo y se anima él mismo a hacer su propia glosa (más pequeña) en contra del francés. Esto muestra el efecto directo de la glosa de Quevedo en la práctica poética de muchos autores (MSS 18311, 203 y 218-224v).

y atacar a una figura masculina autoritaria y autorizada (en este caso, el rey y su privado). En *El Chitón*, Quevedo oscila entre apoyar y denunciar las políticas económicas de Felipe IV y de su privado. Por su crítica mordaz, *El Chitón* fue censurado y entró en el Índice de Sotomayor de 1640.<sup>9</sup> Una aproximación a su censura muestra las complicadas redes de lealtad que se ciernen entre los censores, los inquisidores y los autores.<sup>10</sup> Estas redes establecen un vaivén que va de la complicidad a la traición. Este vaivén reverbera en las glosas del padrenuestro españolas o novohispanas que van de la jura de lealtad a la revuelta.

### Quevedo y la censura

De todos los autores barrocos españoles, no hay otro que haya experimentado tanto el acecho de la censura inquisitorial como Francisco de Quevedo y como evidencia están los Índices de Libros Prohibidos publicados por el Santo Oficio. Como refieren Manuel de la Pinta Llorente y Enrique Gactó, en diciembre de 1629 los redactores del índice se reunieron a hablar del «caso Quevedo», deliberando si se incluía o no su nombre en el Índice (Pinta Llorente 1953: 47; Gactó Fernández 1991: 41). El resultado de estas discusiones se manifestó en el *Novus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum* de Antonio Zapata publicado en 1632. La entrada, en la segunda clase, dice: «Don Francisco de Quevedo. Varias obras que se intitulan y dicen ser suyas impresas antes del año de 1631, hasta que por su verdadero autor reconocidas y corregidas se vuelvan a imprimir» (Zapata 1632: 399). Esta entrada es problemática porque no censura algo específico. Es decir, considera que todo lo firmado bajo el nombre de Quevedo era apócrifo y prohibido hasta que el autor se apropiara de estas obras ante los ojos del inquisidor. Quevedo entonces se encontró ante la disyuntiva de rechazar o aceptar la autoría de un número indefinido de obras. Si las aceptaba, debía expurgarlas. Si las rechazaba, el problema se detenía pero no desaparecía. Quevedo, por su parte, no las aceptó, como lo muestra el prólogo de los *Jugetes de la niñez* (1629), en donde habla del «entremetimiento de obras ajenas que me achacaron» (1788: 20). Este prólogo muestra que no sólo el inquisidor luchaba con la obra quevediana, Quevedo también se veía abrumado por numerosos casos de falsificación y contrabando.

El índice de Juan de Pineda y Sotomayor (inquisidor de 1632 a 1643) heredó el problema 'Quevedo' e intentó resolverlo a su modo. Esta vez, el índice no decía qué se prohibía sino qué se permitía, es decir, sus obras de tema religioso y sus

9. *El chitón* fue prohibido en el Índice de de Sotomayor de 1640 en la tercera clase: «El Chiton de las Taravillas, obra del licenciado todo lo sabe. Libro ansi intitulado, sin nombre de Autor, ni lugar de impresión, en 40 hojas, del todo prohibido» (245).

10. A diferencia de Luis de Góngora, quien fue también censurado pero cuya obra no entró en el Índice, Quevedo tuvo mayores problemas con los inquisidores. Véase Deanda Camacho (2010: 50).

traducciones de obras clásicas.<sup>11</sup> Frente a las «varias obras» prohibidas del índice de Zapata, aparecen las «permitidas» del de Sotomayor. Si el índice de Zapata dice que está en poder del autor reconocerlas, el de Sotomayor se solidariza con quien las ha repudiado. En este sentido, el prólogo a los *Juguetes...* parece haber facilitado la «redención» pública de Quevedo pero no solucionó el problema de la censura ya que es evidente que para el censor era difícil nombrar las obras de Quevedo. Como dice Gilles Deleuze, el arte barroco es definido por el exceso («it overthrows its frame») y la obra quevediana es, por donde se le vea, excesiva (1993: 125). Por ser un *corpus* sin contornos definidos de contenido incómodo, la obra de Quevedo en los ojos del inquisidor era digna de vigilancia y de censura.

Los textos de Quevedo que escandalizaron a la Inquisición son *El Buscón* (1626) por su irreverencia a temas religiosos; los *Sueños* (publicada en su versión expurgada como *Juguetes de la niñez* en 1629) por su tema diabólico; *El Chitón de las tarabillas* (de 1630) —firmado con pseudónimo— por su crítica al reino; y un padrenuestro glosado en forma de manuscrito que circuló como anónimo y que le ha sido atribuido. Enrique Gactó ha analizado las censuras de los *Sueños* y *El Buscón*, y en particular las peleas entre Quevedo y sus censores (Gactó Fernández 1991). Un vistazo a *El Chitón de las tarabillas* y su censura, permite un primer encuentro con esas dinámicas de lealtad y traición que se constituyen como la impronta quevediana en las glosas del padrenuestro a ambos lados del Atlántico.

### La censura y *El Chitón*

En el Archivo Histórico Nacional de España, en la correspondencia de fray Juan Ponce de León, el némesis de Quevedo, aparece una carta anónima a la Suprema denunciando el libro *El Chitón de las tarabillas* considerando el texto «escandaloso, sedicioso y dogmatizante, injurioso y burlador de las cosas sagradas».<sup>12</sup> La denuncia ofrece una censura teológica y aunque es anónima, el que aparezca en

11. El índice dice: «Su *Política de Dios, Gobierno de Cristo*, impresa en Madrid, en virtud del privilegio del mismo autor, año de 1626, por la viuda de Alonso Martínez, se permite y no de otra impresión. Asimismo se permiten los libros siguientes *La vida de Santo Tomás de Villanueva*, de cualquier impresión. *La defensa del patronato de Santiago*. El libro intitulado *Juguetes de la niñez*, impreso en Madrid por el mismo autor, año de 1629. *La cuna y la sepultura*. La traducción de *Epíteto y Phocílides* en castellano, impresa en Madrid. La traducción de *Rómulo* del marqués Virgilio. La traducción de *La vida devota de San Francisco de Sales. El conocimiento propio. Consolación de Séneca a Galión* en castellano. Todos los demás libros y tratados impresos que corren en nombre de dicho autor se prohíben lo cual ha pedido por su particular petición no reconociendo por propios» (Sotomayor 1640: 425).

12. La carta dice «doy noticia... de un librito impreso en Huesca en primero de enero de 630 cuyo título es el de *El Chitón de las tarabillas*, obra del licenciado Todosesabe, a vuesa merced que tira la piedra y esconde la mano... [lo considera escandaloso porque] enseña doctrinas contra buenas costumbres... [sedicioso porque] puede amotinar una república... [dogmatizante porque da proposiciones como] pecados conocidos... [e injurioso al estado eclesiástico porque] la sustancia es irrisoria, atrevida y chacota». Correspondencia de fray Juan Ponce de León, Archivo Histórico Nacional de España, Inquisición MSS 4444, Expediente 13.

la correspondencia de Juan Ponce de León confirma que sea Ponce el redactor, ya que éste era calificador inquisitorial. Lo que es sorprendente es que Ponce nunca dice el nombre de Quevedo en la carta. Sin embargo, insinúa los temas típicos del autor diciendo: «nótese que es modo que tiene de hablar de las cosas divinas este autor en todos sus escritos», o «como lo tiene de costumbre este autor en casi todos sus escritos reza dellos» —en donde el verbo «rezar» alude ya a la glosa del padrenuestro que podía circular en la época bajo su nombre. Pero el tiro de gracia aparece cuando el denunciante introduce el nombre de Quevedo en una sinécdoque, manifestando que «aunque no puso su nombre en la inscripción del libro... el estilo del hablar... dicen manifestamente que es el mismo autor del Infierno enmendador, del Sueño del juicio, del Infierno... y otros muchos». Ponce se auto-censura al no decir el nombre «Quevedo» pero lo sugiere a través de la sinécdoque y la circunlocución. La censura «oficial» de fray Jerónimo Delgado remeda a Ponce en su reticencia al decir que «En este estilo... vimos pintado un infierno en forma de entremés».<sup>13</sup>

¿Por qué los censores no desvelan el nombre Quevedo y sólo lo insinúan? Sin considerar ningún lazo de lealtad entre Ponce y Quevedo, hay que notar que lo que se interpone entre ellos es el pseudónimo. El pseudónimo, como dice Jacques Lacan, es una huella que se ha intentado borrar ante los demás pero esa borradura certifica que hubo tanto una acción de escritura como una de borradura (Lacan 1999: 188). En el pseudónimo la ausencia del nombre propio evidencia la existencia de un autor. El pseudónimo provee al autor de impunidad y frente a la censura, crea mayores problemas para la persecución de la obra. En el caso Quevedo, los censores encontraron la «marca» de su escritura pero la reticencia del autor a firmarla con su nombre parece obligarlos a callar, ellos también. Al respetar el pseudónimo, la censura abre espacios de libertad textual. Efectivamente, como lo vemos con *El Chitón*, la Suprema lo prohíbe en la tercera clase, en las obras con seudónimos o anónimas y con ello, desposee a Quevedo del texto (Sotomayor 1640: 245).

*El Chitón*, por su lado, es un excelente ejemplo de esta dinámica de lealtad y traición característica de la censura. *El Chitón* está firmado por el Licenciado Todosesabe, un autor que lo sabe todo y no se atreve a decir su nombre. Así como calla su nombre el autor quiere callar a alguien más, es decir, quiere darle «chitón» (silencio) a alguien que ha hablado de más (a una tarabilla). Pero este libro nunca dice el nombre de esta persona vilipendiada. Avizorar a esta «tarabilla» requiere deshacer los múltiples pliegues del discurso barroco y en específico, del discurso quevediano. Como dice Gilles Deleuze, en el pliegue barroco hay un «desvelar y velar el Ser, una presencia y una ausencia del ser» (1993: 30). El personaje que se ataca en *El Chitón*... está encubierto y al mismo tiempo descubierto. Cada crítico tiene su propia versión de quién es este personaje y muchos

13. Archivo Histórico Nacional de España, Inquisición MSS 4444, Expediente 13.

críticos son inamovibles en sus conclusiones.<sup>14</sup> Por mi lado, tomando en cuenta las evidencias que el texto nos da, especialmente en el uso de la alegoría, encuentro que *El Chitón* se dirige al conde de la Roca, don Juan Antonio de Vera y Figueroa (1583-1658), quien había sido nombrado en 1630 embajador de España en Italia y quien fue uno de los cronistas de Felipe IV (1605-1665) y de su válido, el conde duque de Olivares (1587-1645) (Colomer 2005). Las coordenadas que da Quevedo para desvelar este personaje son numerosas: lo llama Excelencia y Señoría y lo trata de tú y vos (Quevedo 1998: 63).<sup>15</sup> El conde de la Roca fue embajador en Italia y por tanto es Excelencia.<sup>16</sup> Asimismo, el conde tuvo lazos estrechos con Quevedo, como lo muestra su correspondencia, lo que explica su tratamiento informal.<sup>17</sup> Más aún, el texto define a ese apóstrofe como un «coronista», «renegado de tu patria» o «fugitivo de tu sangre», coordenadas que apuntan de nuevo al conde de la Roca que era cronista y estaba en el extranjero (Quevedo 1998: 112, 127). Sobre todo, el texto ofrece una alegoría que apunta directamente al conde de la Roca. Esta alegoría es rocosa y se vuelve la clave para desvelar este personaje. Ya desde el subtítulo se dice que *El Chitón* denuncia al que ha «tirado la piedra y escondido la mano» (64-65). A continuación dedica la obra a «Pedrizco de Rebozo, Granizo con Máscara [...] tira chinas, ya ripio, ya guijarros [...] tan empedrado cuanto se ordena y tan apedreado [...] ¿Ves tú que eres más veces echacantos que tirapiedras? [...] arroja tarazonas de montes y mendrugos de cerros» (69-70). No hay una sola mención a la palabra 'roca' en el texto y es probablemente esta ausencia más significativa si consideramos que el libro esté destinado al conde de la Roca.

La omisión del nombre, de nuevo, puede leerse como signo de lealtad pero todo el discurso lapidario que despliega la obra efectúa una sutil traición. En este momento la pregunta es ¿por qué Quevedo protegió al conde de la Roca? Es probable que lo haya hecho por el peso político que éste tenía en la corte. Pero entonces ¿por qué lo vilipendió? Aquí hay que considerar que el conde de la Roca redactó en 1628 los *Fragmentos históricos de la vida de don Gaspar Guzmán, conde de Olivares*, lo que muestra su estrecha amistad con el de Olivares. Cuando éste último puso en efecto sus medidas económicas, hubo un sinnúmero de libelos infamatorios en su contra y es muy probable que el conde de la Roca haya

14. Trevor J. Dadson atribuye este manuscrito al conde de Salinas (1564-1630), quien pudo haber meritado el título de 'Excelencia' en tanto fue virrey de Portugal pero quien no fue cronista (1987: 343-348).

15. Ignacio Arellano considera que hay muchos autores en un lugar de uno solo (1998: 306).

16. El *Memorial histórico español* de 1864 considera que 'excelencia' se usaba «a los condecorados de aquella dignidad» y por dignidad, entiéndase la de embajadores o virreyes (1851: XV).

17. En su carta del 5 de junio de 1645 Quevedo le pide a Francisco de Oviedo que le dé noticias del de la Roca: «No me escribe vuestra merced nada del venerable conde de la Roca, que me dicen ha muchos meses está en ese lugar. Suplico a vuestra merced me avise en qué figura de demonio anda, que lo deseo saber» (Quevedo 2005: 179).

escrito uno de esos libelos.<sup>18</sup> Como contrapunto, Quevedo escribió *El Chitón* para defender a Olivares y acallar al de la Roca. De hecho, como refiere Luis Astrana Marín, fue precisamente Olivares quien le pidió a Quevedo que escribiera *El Chitón* pero también fue él quien prohibió su circulación.<sup>19</sup> La razón por la cual Olivares no apoyó el texto se encuentra en el mismo tono de la obra.

*El Chitón* es un discurso lapidario en todos los sentidos. El objetivo del libro es defender al rey y su valido pero es una obra satírica y aún debe decirse, una sátira quevediana, por lo cual el libro va constantemente en contra de su propio programa. José Antonio Maravall enfatiza cómo la sátira de Quevedo tiene el «propósito de apoyar el sistema establecido, pero apura hasta tal punto cuanto pueda discutirse de él, que acaba dándole una fuerte sacudida» (1980: 76). La sátira quevediana en *El Chitón* desmantela el objetivo de la obra: el elogio. En su intento de alabar a Felipe IV, Quevedo critica a todos los reyes de España; en su intento de alabar al conde duque de Olivares, critica la función misma del privado; y en su intento de buscar remedios, expone la álgida crisis económica española.

Aunque *El Chitón* es una defensa, el narrador no defiende ciegamente. En su diálogo con el que «tira la piedra y esconde la mano» (104) el licenciado Todosesabe concuerda con su enemigo en numerosas ocasiones: «—Yo no te lo canonizo... mi ojeriza tengo yo con el hombre que priva, mas no con lo privado, y sin embargo, no me tienes de tu parte» (121). Al ofrecer la visión del «enemigo» como una perspectiva autorizada y desautorizar su propia visión por medio del humor, Quevedo nos muestra una peculiaridad del barroco, según Gilles Deleuze, que gira en torno al principio de contradicción (1993: 20). En este caso, la contradicción no significa que la verdad cambie sino que el punto de vista se considera discontinuo. La discontinuidad es prueba de una flexibilidad mental que abre espacios para el pensamiento ajeno, y que permite a Quevedo ser juez y parte, es decir, ser intermitente en su propio pensamiento. La discontinuidad en el pensamiento de Quevedo o su principio de contradicción lo conduce, como vemos en *El Chitón* a reconocer la veracidad en la opinión del otro al mismo tiempo que lo critica. Es así como Quevedo oscila entre atacar y defender simultáneamente al rey y su privado.

### Las glosas del padrenuestro

El principio de contradicción quevediano y barroco rige las glosas del padrenuestro, las cuales por un lado establecen una alianza de fe y por el otro, una amenaza de sedición. En rasgos generales, la oración del padrenuestro sólo debe

18. Sobre las políticas económicas de Olivares, véase Urí Martín (1998: 279-292) y García del Paso (2002: 323).

19. Dice Quevedo: «Yo empecé a escribir aquel libro por mandado de vuecelencia; tengo sospechas que no di buena cuenta de lo que se me encargó, pues ha más de un año que vuecelencia lo atajó. Confieso ha sido particular favor hacer vuecelencia que me responda el silencio, por excusarme la reprehensión y la censura» (1946: 244).



establecer una alianza de fe.<sup>20</sup> Cuando una persona reza un padrenuestro confiesa la fe que tiene en la autoridad de ese Dios masculinizado de la Iglesia católica. Pero la glosa del padrenuestro establece distintas condiciones. Esta glosa que circuló en los siglos diecisiete y dieciocho añadía a la plegaria una dimensión política, lo que complicaba las cosas. De entrada, hay que recordar que glosar una oración sagrada era un acto prohibido ya que el decálogo estipulaba que no se debía usar la palabra de Dios en vano. Además, el papado estipuló que no debía usarse la palabra sagrada con intención profana, y esto incluía las glosas de oraciones sagradas.<sup>21</sup> Como muestran los procesos inquisitoriales en España y en las Américas, inventar nuevas versiones de oraciones sagradas era blasfemia y herejía, y si se sumaba una crítica al gobierno, había desacato o sedición, esto es, ultraje a las autoridades locales y la amenaza de un levantamiento popular (Palop Ramos 1989: 85).

Las glosas del padrenuestro siguen la tradición del contrafacta medieval, es decir, se apropian del registro religioso para formular una crítica política. En estas glosas se superponen las dos figuras de Dios y del rey. A estas personas, el yo poético les ofrece una profesión de fe con la condición de que intervengan y les dé justicia, remedio o venganza. En esta negociación, el yo poético aprovecha para criticar numerosos personajes que detentan el poder pero nunca el poder mismo. Ni el patriarcado ni su hegemonía se cuestionan, al contrario, al dar autoridad a estas figuras patriarcales, la hegemonía se refuerza. Lo único que se cuestiona aquí es la estabilidad del tejido social que se ve amenazada con la posibilidad de un alzamiento. Asimismo, tanto las figuras paternas como los enemigos cambian según el momento histórico y la locación geográfica de las voces poéticas. En España, se le pide al rey que defienda al reino de Francia o del privado. En la Nueva España, ya no hay rey, sólo Dios y los mexicanos le piden que los libre de ese 'perro obscuro' que es el español. En España la monarquía es criticada pero nunca cuestionada, en el México colonial es la monarquía española la que se busca destronar.

La oración glosada por tanto es una jura de fidelidad y una amenaza. Precisamente esta dualidad alertó y desencadenó la máquina inquisitorial. La primera glosa del padrenuestro que fue prohibida se atribuye al conde de Villamediana y aparece en el índice de Zapata de 1632.<sup>22</sup> La denuncia se lee: «Paternoster, glosado en verso, que comienza «Prudente rey a quien aman tus vasallos» (831). Esta es una versión muy suavizada y no podría considerarse escandalosa, su escándalo

**20.** El padrenuestro se basa en siete proposiciones: 1) santificar el nombre de Dios, 2) pedir la venida de su reino, 3) acatar su voluntad, 4) pedir el pan de cada día, 5) pedir perdón, 6) pedirle que nos libre de la tentación, 7) y pedirle que nos libre del mal.

**21.** Inocencio IX y Alejandro VII en su bula apostólica de 1644 prohibieron inventar nuevas oraciones, sólo los dominicos y la Sagrada Congregación de las Indulgencias podían aprobar nuevas oraciones (Levy Maria y Barreto 1868: 95).

**22.** Sobre su atribución véase Fuente Ballesteros (1987: 29).



reside sólo en el acto de glosar la oración sagrada.<sup>23</sup> Más tarde, el índice de de Sotomayor de 1640 renueva la prohibición de la glosa de Villamediana y registra una segunda glosa, la cual se atribuye normalmente a Quevedo. La entrada dice: «Pater noster glosado cuyo principio es “Príncipe que el mundo aclama”» (862). Esta segunda glosa coincide con las localizadas en la Biblioteca Nacional de España atribuidas a Quevedo e intituladas «El Padre nuestro glosado sobre las calamidades de España, por don Francisco de Quevedo... año de 1640» y que inician con el verso «Felipe, que el mundo aclama».<sup>24</sup> Esta es una de las glosas más repetidas y expandidas a ambos lados del Atlántico. Su fama hace que reaparezca en el índice de Marín de 1707 junto a otra que inicia con el verso «Fabio en nombre de los alterados de Granada» (488). Más tarde, el índice de Pérez de Prado de 1747 ya no prohíbe la de Quevedo pero sí la de «Fabio...» y de forma general prohíbe versiones del «Credo, el Padre nuestro, los Mandamientos y demás doctrina cristiana» (511, 1005). El índice de Rubín de 1789 reitera la prohibición general de las «glosas al Padre nuestro», y en específico prohíbe dos, «El Padre nuestro glosado, según se reza en el ejército» y un «Padre nuestro glosado que cantaba el ejército de España en Portugal» (203). Estos últimos dos son, con seguridad, las padrenuestras en contra de los franceses. Finalmente, hay que notar que la glosa novohispana en contra de los españoles no llegó al índice — aunque fue prohibida por edicto en México en 1766.<sup>25</sup> Asimismo hay que notar que estas glosas son manuscritas y no llegan a estar impresas, lo que indica que circulan en la ciudad letrada pero no tienen necesariamente un alcance popular. Con todo, mirando los índices, lo que se deduce es que hubo una energética actividad de los poetas que entre 1632 y 1789 re-escribieron numerosas glosas del padrenuestro a ambos lados del Atlántico.

La glosa de Quevedo que aparece en su *Parnaso español* (publicada póstumamente en 1648)<sup>26</sup> inicia «Padre nuestro te llamo, no de todos» y debe considerarse seminal en tanto ya aún la religión con la política. Con todo, a diferencia de las subsiguientes, esta glosa es existencialista e incluso paulista, como han mencionado María Vallejo González (2015: 131) y Santiago Fernández Mosquera (2004: 10). Si fue de Quevedo, esta glosa fue probablemente escrita durante o después de que Quevedo estuviera en la prisión de San Marcos de León y se sintiera amenazado por la enfermedad (Jauralde 1998). Esta glosa se destaca de las otras porque no ataca a un enemigo, sino que expone la lucha intestina que libra el ser consigo mismo. Asimismo, es una obra que reflexiona sobre la mortalidad. Así como Luis de Góngora y Argote nos dice que terminaremos

23. Esta versión es un elogio del rey (Cotarelo y Mori 1886: 282-284).

24. Biblioteca Nacional de España, MSS 12935/22, MSS 13684.

25. Archivo General de la Nación de México, Inquisición 1095, Exp. 20, 306-320. Sobre las diferencias entre la censura en la Nueva España y la censura en España véase Terán Elizondo y Fernández Galán (2017: 186).

26. Isabel Pérez Cuenca la considera apócrifa (2013: 67-83).

en «tierra, en humo, en polvo, en sombra, en nada», Quevedo dice que somos «tierra, / sombra, ceniza, enfermedad y guerra» (1969: 337). El tono sombrío del poema llega a su clímax hacia el final cuando el yo poético pide clemencia «con lágrimas y gritos, / acreedor eterno, / que tu corazón tierno / nuestras deudas perdone en sus procesos / si no por deudas moriremos presos» (338). Las deudas de que habla Quevedo son tanto morales como económicas —ya que es muy probable que sus deudas lo tuvieran literalmente preso. Cuando habla del Mal, la glosa no denuncia los poderosos sino la noción misma del poder y la propensión humana al Mal:

*Y libranos del mal, no digo sólo  
de aquellas cosas que por mal tenemos [...]  
sino de las riquezas,  
de la prosperidad y las grandezas,  
de los puestos y cargos  
que apetecen por bienes los mortales,  
siendo castigos, siendo nuestros males,  
dulces al apetito, al seso amargos,  
líbranos, pues, de mal, Dios soberano,  
que libranos de mal tu santa mano  
en tan ciegos abismos,  
será libranos de nosotros mismos.*

Quevedo 1969: 339

Librarse del mal, dice Quevedo, es librarse de sí mismo. Más que describir la lucha en contra de alguien más, lo que se describe es la lucha del ser con sus debilidades y sus apetitos. Los que buscan el poder y la riqueza se corrompen, pierden los «sesos» y terminan haciendo y siendo el mal. Este neoestoicismo senequista permite que la glosa escape la censura, pues como texto ético y metafísico no ataca ni al rey ni al privado.<sup>27</sup> El Mal no es causado por los poderosos sino por los efectos embriagantes del poder. Aunque esta glosa no es una denuncia, ya reúne los principales puntos de las glosas subsiguientes: política, religión, poesía e incluso economía.

La siguiente glosa que se le atribuye a Quevedo en 1640 e inicia con el verso «Felipe, que el mundo aclama» cambia el tono ético por el político y mordaz. Esta glosa denuncia el mal gobierno de Felipe IV y su valido, el conde duque de Olivares. El rey se describe como pusilánime pues «muerto estás pues no lo sientes» y despilfarrador pues su largueza «crece / a extremos de desperdicio».<sup>28</sup> Se le describe como perezoso pues, por su «dormir de lirón [...] nadie te teme y ama». Tres temas se vuelven constantes en esta glosa y en las siguientes: el eco-

27. Sobre el senequismo en Quevedo véase Blüher (1969) y Ettinghausen (2009).

28. Hay numerosas versiones de este poema. Aquí uso la versión de la Biblioteca Nacional de España, todas las citas vienen del MSS 13684.

nómico, seguido en importancia por la política exterior y la política interior (el privado). En la glosa atribuida a Quevedo se denuncia, en el lado económico, que el vellón y el cobre caían, que la sal y la plata subían, que surgían impuestos al luto, al candelero, al solimán. Se piden menos impuestos: «... si nos quitares menos, / ten por cierto que tendrás / *más*»; y que se reconozca que sólo Castilla, León y Andalucía contribuyen al erario: «En Navarra y Aragón / no hay quien tribute un real, / Cataluña y Portugal / son de la misma opinión». Respecto a la política exterior, el poeta culpa al «holandés pirata» de la pérdida de la flota de Indias y en la política interior, ataca al privado, a quien retrata como un mastín cebado con «sangre humana» y con el «*pan nuestro*». Finalmente, el yo poético pide al rey que lo entregue al pueblo diciendo: «Yo la voz del pueblo soy / *Dánoslo hoy*». La lealtad al rey se encuentra condicionada pues el yo poético advierte que hasta «a los duros pedernales / gasta el importuno acero» y previene sobre la inminencia de una crisis social: «Ya, Felipe, repara / tu reino que está perdido / y ha de dar un estallido / si tu brazo no lo ampara» y «a ignorancia excede / imaginar que no puede / tu vara, cetro y poder / caer». La negociación, sin embargo, aparece en el «si» condicional, pues «si tu gobierno mejora / te alzaremos en las palmas / y serás de hacienda y almas / por imperio y por amor / *señor*». El poeta reconfigura el acuerdo político y económico, pide la destitución del valido y la baja de impuestos. El poeta pide reformas, no la revolución.

Si Quevedo fue o no el autor de estas glosas no es tan importante como el hecho de que su firma quedó en ellas como marca de la disidencia política que caracterizó su vida y su obra. Si uno se embarca en saber si él fue el autor, uno tiene que considerar las innumerables obras falsamente atribuidas a Quevedo, su práctica de no firmar, el «manoseo» propio del género de la glosa y la complicada tradición de la autoría en la España barroca. Lo importante aquí es destacar la «marca Quevedo» en las glosas, pues esta segunda glosa va firmada por él, aunque esta firma se considere desautorizada.

En México, aunque hay evidencia de dos glosas anteriores a la de «Felipe que el mundo aclama», estas dos glosas son más religiosas que políticas y están escritas para atacar a otros religiosos. La primera de 1614 se denuncia a la Inquisición de Michoacán por atacar a un fraile agustino quien, según Ana Castaño, sería español, por lo cual la glosa iría ya en contra de los españoles (2012: 30). La segunda glosa de 1621 se denuncia por atacar a los jesuitas, a quienes se les llama «lobos hambrientos», vaticinando el epíteto de «perros obscenos» que aparece en la glosa del siglo dieciocho.<sup>29</sup>

La primera glosa de corte político que se prohíbe en México es precisamente la atribuida a Quevedo, con lo cual este autor establece su huella en el suelo mexicano y en el devenir de este género al otro lado del Atlántico. La glosa se denuncia el 22 de octubre de 1633 en Zacatecas y el comisario Diego Herrera

29. Archivo General de la Nación de México, Inquisición 486, Expediente 30.

de Arteaga la considera «muy picante para su majestad».<sup>30</sup> Esta glosa inicia con el verso «Felipe el reino te aclama» y difiere de su contraparte peninsular porque censura la monarquía española a distancia, manifestando su localización periférica y novohispana. Si la glosa peninsular habla desde la primera persona del singular, la novohispana usa el «nosotros» y se solidariza con «*aquellos* [que] están con el agua a la garganta» (mis cursivas). El problema económico se reitera. Se denuncia el aumento de los impuestos y dice que «pondrán tributo a los años / y harán paguemos las horas / *de cada día*». Los piratas holandeses de Europa se convierten en piratas ingleses en América. Y si bien el poema no pide ajusticiar al valido, al menos pide un culpable, «para que le apedreemos / al que causa estos extremos». Al igual que en la versión peninsular se reitera la lealtad del vasallo: «Mira que la voluntad / de tus hijos es, de suerte, / que, aunque les mandes dar muerte, / responderán con lealtad». Pero se sigue amenazando con la inminencia de una crisis: «Ea, Felipe, repara / tu reino / que está perdido, / que ha de dar un estallido / y le falta poco para *caer*». En este primer padrenuestro colonial se establecen ciertas directivas en la performance de este género: se muestra que siempre habrá una traducción, en el sentido de traición, de la versión «original» peninsular, y que esa traducción se ve determinada por la perspectiva periférica colonial. Es precisamente la distancia que hay entre el poeta colonial y la monarquía lo que facilita una mayor osadía en las glosas novohispanas.

La osadía se patentiza en la segunda glosa que había «venido de España» a México en 1676 y que fue denunciada por ser un «seminario de discordias próximas e inmediatas a escándalo y turbaciones».<sup>31</sup> En esta glosa se presiona a Carlos II (1661-1700) para abdicar en favor de su medio hermano Juan José de Austria.<sup>32</sup> A Carlos II se le describe como un «infante tierno» que debe abdicar para que «el hermano vuestro gobierne la monarquía». Esta glosa desacredita al rey y ataca su principio de autoridad, lo que es una falta de respeto, una irreverencia y un desacato. Aunque busca justificarse, diciendo que su memorial «nace

**30.** Archivo General de la Nación de México, Indiferente Virreinal, Expediente 5216. Hay dos ejemplares, todas las citas vienen de este expediente. Los dos son similares al texto peninsular de 1640 que inicia con «Felipe, que el mundo aclama» pero muestran algunas variaciones. Mientras que el peninsular está en décimas, el novohispano está en cuartetos; difieren en las formas de glosar y hacer el pie quebrado.

**31.** Archivo General de la Nación de México, Inquisición 626, Expediente 3, 103-119. Hay cuatro censuras, una es de Antonio Nuñez de Miranda, la ‘sor Filotea’ de sor Juana. La glosa se manda a recoger y se prohíbe por edicto.

**32.** Carlos II fue rey de 1655 a 1700 y fue el último de la casa Habsburgo. Se le llamó el Hechizado por su deteriorado estado físico, producto de la costumbre endogámica de los Habsburgo. Como murió sin hijos, tras él vino la crisis de sucesión que aprovechó Francia para instalar el linaje borbónico. Juan José de Austria fue el hijo bastardo de Felipe IV y hermano mayor de Carlos II. Fue virrey de Sicilia, de Cataluña, de los Países Bajos, de Portugal, y se distinguió por su fama en el campo de batalla al luchar en las revueltas de Nápoles, frente a Francia en Dunkerque y contra los levantamientos de Flandes.

de un justo celo», este poema cuestiona el pacto entre el rey y el vasallo pues dice «El reyno es, al rey, deudor / de hacienda, vida y estado, / pero debe su cuidado / defenderle con valor, / es el reino tu acreedor». El yo poético advierte al rey que él tiene una responsabilidad con el pueblo que tiene que cumplir. Al igual que la glosa de 1640 la voz poética en la glosa novohispana de 1676 asume la representación del pueblo diciendo «yo en su nombre te pido». Con este último padrenuestro del siglo diecisiete, se evidencia que la tradición que inició Quevedo en la primera mitad del siglo se dispersó y reforzó en México para formular críticas y demandas al imperio español.

En el siglo dieciocho la tradición de hacer glosas se modifica y nuevas alteridades emergen, esta vez dependiendo del lugar de la enunciación. En España la alteridad es Francia y en la Nueva España, España misma. El imperialismo francés que se impone en la monarquía española con la dinastía borbónica y el imperialismo español que se impone sobre la colonia con el exclusivismo mercantilista generan numerosas críticas que se manifiestan en las glosas. En España, en 1746 hay unos mandamientos y una glosa del padrenuestro en contra de los franceses que es denunciada en las Inquisiciones de Zaragoza y Cuenca. El fiscal Herreros Marino Fernández teme que esta glosa «[esté] aumentando el odio y sedición contra la nación fronteriza».<sup>33</sup> Las censuras de Jerónimo García y Sebastián Cuartero coinciden en que este texto «hace herejes a los españoles [...] y abre camino a la sedición entre naciones católicas». Tanto los mandamientos como el padrenuestro atacan a los franceses e incitan a la violencia. En los mandamientos el yo poético recomienda ejecutar todos los pecados en perjuicio del francés. Y el «Padre nuestro en contra de los franceses» pide a Fernando VI que se deshaga de los vecinos: «al francés echáis por suelos». Esta misma versión atraviesa el Atlántico y aparece décadas más tarde en la Nueva España, siendo denunciada tres veces, en 1784, en 1789, y en 1809.<sup>34</sup> Estas glosas coinciden con la versión peninsular al manifestar su temor ante la influencia francesa: la instalación de la dinastía borbónica, los efectos de la Revolución o una eventual ocupación.

En México, además de esta glosa en contra de los franceses, aparece una glosa en contra de los españoles. Esta glosa amenaza con un levantamiento en contra de la monarquía y al hacerlo, bordea el delito de la traición. El «Padre nuestro contra los europeos» mexicano aparece desde 1766.<sup>35</sup> En él se llama continuamente a los españoles «perros obscenos». En la visión del poeta, la obscenidad de los españoles es la obscenidad de un poder que no se esconde sino

33. Archivo Histórico Nacional de España, Inquisición MSS 4425, Expediente 4.

34. Archivo General de la Nación de México, Inquisición 1208, Expediente 28, fols. 335-353. Archivo General de la Nación de México, Inquisición 1267, Expediente 7, fols. 39-40bis. Archivo General de la Nación de México, Inquisición 1445, Expediente 38, fols. 225-227.

35. Archivo General de la Nación de México, Inquisición 1095, Expediente 20, fols. 306-320. Hay dos versiones, la que se cita aquí y que inicia «Será dable que nos cuadre» y otra versión similar que se denuncia en 1796 y aparece en la causa contra el solicitante José María de Jesús.

que manifiesta su violencia sin apologías. Como dice Michel Foucault, una de las formas más efectivas de la dominación es la sutil y completa invisibilidad del poder (1978: 53). Si los gobernados no se dan cuenta de que operan bajo un sistema de dominación, no presentan ninguna resistencia. Pero si el poder se vuelve tiránico o intransigente, si su violencia constitutiva es visible, se vuelve escandalosa y asistimos entonces al obscuro espectáculo del poder. Jean Baudrillard ha enfatizado cómo los medios de comunicación ofrecen esta obscenidad político-mediática. Así como la pornografía ofrece un espectáculo sin mediaciones, dice Beaudrillard, así los medios ofrecen el espectáculo de un poder abusivo que actúa de forma cruda y anapologética (2003: 29).

Esta visibilidad del poder imperial es condenada por el glosador del padre-nuestro. Pablo González Casanova considera que esta glosa «revela una conciencia tan clara de la manera en la que se puede utilizar la religión, tanto en serio como en broma, con propósitos mundanos y revolucionarios». <sup>36</sup> Efectivamente, la glosa era tan abrasiva que los inquisidores Cristóbal Fierro Torres, Julián Vicente de González y Julián Amestoy la prohibieron por «amenazar grandes inconvenientes contra la quietud y seguridad del estado». <sup>37</sup> Esta oración tiene como objetivo que Dios desaparezca a los españoles: «O si Dios vuestros anhelos / destruyera, provocado, / fuera el reino desahogado / de tantos perros obscenos [...] líbranos de esta canalla / y al reino no vengan más, / ni vean para acá jamás, / ninguno gachupín en quien / nunca veremos el bien, / en fin, *líbranos del mal*». Aquí, el español encarna el mal. Una de las estrategias que usa el yo poético para desacreditar a los españoles es subrayar su falta de virtudes y su propensión al pecado, especialmente a la codicia. En la glosa los españoles aparecen como materialistas, avaros e ingratos. Para ellos, dice:

No hay más padre que la plata,  
ni más Dios que el reino nuestro  
[...] no habrá dos  
que avaros no sean, de modo,  
que a ellos quieran vaya todo  
y que nada venga *a nos*  
[...]  
Entre la plata nos criamos,  
de la cual sois poseedores,  
estos crecidos favores  
debíais, perros, compensar,  
de que sois *nuestros deudores*.

36. Sobre la importancia política véase Vicente Mendoza (1996) y Pablo González Casanova (1958: 102, 356).

37. Archivo General de la Nación de México, Inquisición 1095, Expediente 20, fols. 306-320, 1766. En 1779 apareció una «Respuesta de los españoles a los criollos» o coplas contra los criollos, como menciona la causa, pero no se tiene aún el texto.

La codicia española es escandalosa. La colonia es rica en plata pero no recibe sus beneficios, los peninsulares no la comparten ni la agradecen. El pacto entre los hombres se ha roto. El rey ha desaparecido y sólo queda Dios. El yo poético defiende su osadía y dice retador: «Esto digo y a más voy / y si algún agravio os hago / y queréis darnos el pago / que sea breve, *dánoslo hoy*». La voz es temeraria: «en el criollo no hay miedo». La voz es sumisa ante Dios pero ante los hombres es políticamente independentista. Esto es significativo pues en 1796 esta glosa aparece en los papeles del fraile solicitante José María de Jesús Estrada quien, según una testigo, defendía al cura José María Morelos y Pavón (1765-1815), el cura que lideró la segunda etapa de la independencia mexicana. Al cuestionar el proyecto colonial, al mostrarse retador, el yo poético apunta a la posibilidad de una alzamiento popular, lo que vuelve esta glosa sediciosa.

En suma, la glosa del padrenuestro en contra de los españoles expresa las tensiones económicas y políticas que se cernían entre la administración española y la sociedad novohispana y muestra la gradual reflexión de los criollos mexicanos sobre la posibilidad de su independencia. De esa manera, se demuestra que las glosas del padrenuestro —signadas *ab initio* por Francisco de Quevedo— fueron un incentivo poético y político para los movimientos pre-independentistas del México colonial. En las glosas del padrenuestro del siglo dieciocho, atestiguamos la huella disidente, irreverente y crítica de la obra quevediana. Esta tradición del padrenuestro en suelo mexicano daría aún muchos frutos más, como documenta Ana Castaño, quien encuentra otras glosas en el siglo diecinueve exaltando a presidentes como Antonio de Santa Ana, criticando a generales como Mariano Arista e incluso, ya a finales del siglo veinte, vilipendiando a expresidentes como Carlos Salinas de Gortari.<sup>38</sup>

## Conclusión

El padrenuestro glosado busca la intercesión de Dios o del rey ante las demandas de un pueblo en crisis. El poder de esta figura paterna siempre está siendo negociado, a veces es reforzado y a veces desestabilizado. La lealtad siempre es condicional y está supeditada a las satisfacciones que ofrezca el padre a ese colectivo cuyo levantamiento siempre se avizora como una posibilidad. En el esquema triangular de las glosas del padrenuestro siempre se ataca una alteridad. Esa alteridad, en las glosas del diecisiete, es interna, es el válido o el rey; en las glosas del dieciocho es externa, es el francés, y en la Nueva España, el español. Ello nos dice que cada espacio geográfico tiene su propia hegemonía a la cual obedece y ante la cual disiente. Las glosas siempre piden algo: que se bajen los impuestos, que se destituya al válido, que se cambie al rey, que se saque de España a los fran-

**38.** Ana Castaño documenta el padrenuestro que inicia «Padre Salinas / que estás de paseo, muy rementada sea tu madre...» (2012: 23-31).



ceses, que se saque de la Nueva España a los españoles. El cariz del enemigo se transforma en los distintos ángulos de visión. En todos los casos se provee a los enemigos del poder necesario para representar una amenaza y se le da el poder a una figura patriarcal para remediarla.

Reflexionar sobre las glosas del padrenuestro que fueron prohibidas por la Inquisición nos conduce a repensar la función política, religiosa y jurídica de la *apelación*. Apelar aquí se entiende en su pluridimensionalidad, como el acto de nombrar y constituir al otro, así como de pedir auxilio y recurrir a una autoridad mayor para que resuelva una decisión considerada injusta.<sup>39</sup> Por medio de la plegaria, estas glosas invocan y constituyen una fuente de autoridad y le piden que resuelva sus problemas. Al nombrar y constituir a esa figura de autoridad, estas glosas desvelan tanto el mecanismo religioso que crea y confía en un Dios, como el mecanismo político en el cual el pueblo le da poder al rey y se somete ante él.

Más aún, al reflexionar sobre la apelación como una invocación, es preciso contemplar el rol de la conjura. Carlos A. Jáuregui, siguiendo a Jacques Derrida en *Los espectros de Marx*, nota cómo en la conjura se invoca esa otredad que se busca aniquilar.<sup>40</sup> La invocación es, por tanto, un homenaje y una traición, una eidolopoeia y una profanación. En el aniquilamiento de esa otredad, nos diría Aimée Cesaire, el ego también se desintegra, con lo cual la conjura implica tanto destrucción como auto-destrucción, es decir, esa lucha intestina que refiere Quevedo (2000: 41). Las glosas, *El Chitón* o la censura inquisitorial invocan a otro, y al intentar destruirlo, se auto-destruyen, mostrando el punto ciego de un régimen masculino, patriarcal, autoritario que se destrona sin cesar.

Finalmente, pensando en el rol de la apelación, estas glosas nos hacen pensar en la función lingüística *apelativa* que busca tanto la persuasión como la coerción y el mandato. Apelar entonces es pedir e incluso exigir y mandar. Precisamente esta intensificación se manifiesta en la ambivalencia política de las glosas que piden auxilio a la par que erigen una amenaza. El subterfugio que le permite al yo poético llegar a exigir y mandar es precisamente la opacidad que le ofrece el anonimato o la autoría colectiva que implica el género de la glosa. Esta estrategia le permite a un yo poético denunciar un lamentable estado de cosas y al mismo tiempo escapar la censura o hacer como Quevedo y salvar el cuerpo del *corpus*.

En suma, glosando el padrenuestro, Quevedo inició una tradición poética, política y religiosa en ambos lados del Atlántico en donde se tejía una compleja red de afiliaciones, traiciones y negociaciones. Con todo, no podemos considerar Quevedo anárquico, todo lo contrario, fue monárquico y religiosamente ortodoxo, pero eso no le impidió ejercitar un espíritu crítico y reflexivo. Por ello, su principio de contradicción se prolonga en los padrenuestros que sugieren,

39. Aunque Althusser (1993) no habla de «apelar» sí habla de «interpelar» como mecanismo que designa y constituye a un sujeto simultáneamente.

40. Sobre la noción de la conjura véase Derrida (1993) y Jáuregui (2007: 243).



como Quevedo, que el hombre siempre está intestinamente revuelto. Eve Sedgwick (1985) ha llamado homosocial la relación de atracción que se erige en el ámbito patriarcal y ha notado que junto a la afinidad, la antipatía también crea lazos entre los hombres. El odio crea lazos tan fuertes como la solidaridad y el amor. Los documentos inquisitoriales, la obra satírico-política de Quevedo (en específico *El Chitón*) y las glosas del padrenuestro son un excelente ejemplo de este espacio homosocial, un espacio edípico en donde siempre existe la posibilidad de matar al Padre, pero también un espacio edénico en el cual se refuerzan los lazos fraternos, paternos y filiales. En la obra, el pensamiento y la impronta de Quevedo, asistimos a ese espectáculo que atemoriza y fascina, un espectáculo homicida, fratricida, patricida, o regicida en donde, no obstante, la solidaridad y la unión prevalecen. Ultimadamente, esta lucha es de hombres, las mujeres brillan por su ausencia.

## Bibliografía

- ALTHUSSER, Louis, *Essays on Ideology*, Londres, Verso, 1993.
- Archivo General de la Nación de México, Indiferente Virreinal, Expediente 5216.
- , Inquisición 303, Expediente 8, fols. 55v-56.
- , Inquisición 486, Expediente 30.
- , Inquisición 626, Expediente 3, fols. 103-119.
- , Inquisición 1095, Expediente 20, fols. 306-320.
- , Inquisición 1208, Expediente 28, fols. 335-353.
- , Inquisición 1267, Expediente 7, fols. 39-40bis.
- , Inquisición 1445, Expediente 38, fols. 225-227.
- , Inquisición MSS 4425, Expediente 4.
- , Inquisición MSS 4470, Expediente 13.
- ARELLANO, Ignacio, «Acotaciones marginales a *El chitón de las tarabillas*», *La Perinola*, 2 (1998) 303-310.
- Biblioteca Nacional de España, MSS 1952.
- , MSS 3940.
- , MSS 7764.
- , MSS 7968.
- , MSS 13684.
- , MSS 10912.
- , MSS 12935.22.
- , MSS 18202.
- , MSS 18311.
- BAUDRILLARD, Jean, *Passwords*, Londres, Verso, 2003.
- BLÜHER, Karl Alfred, *Séneca en España*, Madrid, Gredós, 1969.
- CASTAÑO, Ana, «El 'Padrenuestro' y los siete pecados capitales: Glosas paródicas a ambos lados del Atlántico», *Actas del XV Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Beatriz Mariscal y Aurelio González (eds.), México, FCE, 2007.
- , «Parodia política y oración: glosas mexicanas al Padrenuestro (de la Colonia a nuestros días)», *iMex, México interdisciplinario/Interdisciplinary Mexico*, 2, 3 (2012) 11-32.
- CÉSAIRE, Aimée, *Discourse on Colonialism*, New York, Monthly Review Press, 2000.
- COLOMER, Juan Luis, «El conde de la Roca y el marqués Virgilio Malvezzi. Dos diplomáticos panegiristas del conde duque de Olivares», *Por discreto y por amigo. Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, Christophe Couderc y Benoit Pellistrandi (eds.), Madrid, Casa de Velázquez, 2005.
- COTARELO y Mori, Emilio, *El conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*, Madrid, Impresores de la Real Casa, 1886.
- DADSON, Trevor, «¿Un memorial inédito del conde de Salinas en contra de la política del Conde Duque de Olivares?», *Hispania*, 47, 165 (1987) 343-348.
- DEANDA CAMACHO, Elena, «Ofensiva a los oídos piadosos. Poéticas y políticas de la obscenidad y la censura en la España trasatlántica» [Tesis de doctorado], Nashville, Vanderbilt University, 2010.

- DELEUZE, Gilles, *The Fold. Leibniz and the Baroque*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1993.
- DERRIDA, Jacques, *Spectres de Marx*, París, Galilée, 1993.
- ETTINGHAUSEN, Henry, *Quevedo neoestoico*, Pamplona, Eunsa, 2009.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Quevedo y los santos», *Criticón*, 92 (2004) 7-37.
- FOUCAULT, Michel, *Vigilar y castigar*, México, Siglo XXI, 1978.
- FUENTE BALLESTEROS, Ricardo de la, «Un manuscrito del conde de Villamediana», *Revista de Folklore*, 79 (1987) 28-31.
- GACTÓ FERNÁNDEZ, Enrique, «Sobre la censura literaria en el siglo XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición (intolerancia y derechos humanos)*, 1 (1991) 11-61.
- GARCÍA DEL PASO, José, «El problema del vellón en *El chitón de las tarabillas*», *La Perinola*, 6 (2002) 324-362.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Pablo, *La literatura perseguida en la crisis de la colonia*, México, Colegio de México, 1958.
- HERRERA, Arnulfo, «Dos apuntes sobre la influencia de Quevedo en los poetas novohispanos», *La Perinola*, 7 (2003) 209-239.
- JAURALDE, Pablo, *Francisco de Quevedo. 1580-1645*, Madrid, Castalia, 1998.
- JÁUREGUI, Carlos A., «Ñam Ñam. Conjura gótica, terror e insurgencia contra-colonial», *Colonialidad y crítica en América Latina. Bases para un debate*, Carlos A. Jáuregui y Mabel Moraña (eds.), Puebla, UDLA, 2007.
- LACAN, Jacques, *Écrits*, París, Seuil, 1999.
- LEVY MARIA, Jordao y Joao Augusto da Graca Barreto, *Bullarium patronatus Portugalliae Regum in Ecclesiis Africae, Asiae, atque Oceanie*, Lisboa, Ex Typographia Nationali, 1868.
- MARAVALL, Antonio, «Sobre el pensamiento social y político de Quevedo», *Homenaje a Quevedo*, Víctor García de la Concha (ed.), Salamanca, Universidad de Salamanca, 1980.
- MARÍN, Vidal, *Novissimus librorum prohibitorum, et expurgandorum index*, Madrid, 1707.
- MÁRQUEZ, Antonio, *Literatura e Inquisición en España. 1478-1834*, Madrid, Taurus, 1980.
- MENDOZA, Vicente T., *Glosas y décimas de México*, México, FCE, 1996.
- PALOP RAMOS, José-Miguel, «Delitos y penas en la España del XVIII», *Estudis: Revista de historia moderna*, 15 (1989) 65-104.
- PÁRAMO, Luis de, *De origine et progressu Officii Sanctae Inquisitionis delegatae, eiusque dignitate et utilitate, De Romani Pontificis potestate et delegata Inquisitorum: Edicto Fidei, et ordine iudiciario Santi Officii, quaestiones decem*, Matriti, Ex Typographis Regia, 1598.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos XVII y XVIII)», *Criticón*, 119 (2013) 67-83.
- PÉREZ DE PRADO, Francisco, *Index Librorum Prohibitorum ac Expurgandorum Novissimus*, Matriti, Ex Calcographia Emmanuelis Fernandez, 1747.

- PINTA LLORENTE, Manuel de la, *La Inquisición española y los problemas de la cultura y la intolerancia*, Madrid, Cultura hispánica, 1953.
- QUEVEDO, Francisco de, *El chitón de las tarabillas*, Manuel Urí Martín (ed.), Madrid, Castalia, 1998
- , *El parnaso español y musas castellanas*, Madrid, Antonio Galiana, 1866.
- , *Epistolario*, Luis Astrana Marín (ed.), Madrid, Reus, 1946.
- , *Juguetes de la niñez*, Madrid, Imprenta de González, 1788.
- , *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, James O. Crosby (ed.), Woodbridge, Tamesis, 2005.
- , *Poesía*, José M. Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1969.
- Real Academia de Historia, *Memorial histórico español*, Madrid, Imprenta de la Real Academia de la Historia, 1851.
- REY, Alfonso, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4 (2000) 309-344.
- RUBÍN, Agustín, *Índice último de los libros prohibidos y mandados expurgar para todos los Reynos y Señoríos del Católico Rey de las Españas*, Madrid, Antonio de Sancha, 1789.
- RUSH, Sherry, *Speaking Spirits. Ventriloquizing the Dead in Renaissance Italy*, Toronto, University of Toronto Press, 2015.
- SANDOVAL, Bernardo de, *Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*, Madrid, Et Panormi ex Typographia Io. Baptista Maringo, 1628.
- SEDGWICK, Eve, *Between Men: English Literature and the Male Homosocial Desire*, New York, Columbia University Press, 1985.
- SOTOMAYOR, Juan de Pineda, *Novissimus librorum prohibitorum ex expurgandorum index*, Madrid, 1640.
- TERÁN ELIZONDO, María Isabel y María del Carmen Fernández Galán Montemayor, «La Inquisición y la censura de libros en la Nueva España del siglo XVIII», *Revista Mexicana de Historia del Derecho*, 36 (2017) 181-216.
- , «Quevedo en la Nueva España: Imitación y emulación en Sueño de sueños de José Mariano Acosta», *La Perinola*, 13 (2009) 105-131.
- URÍ MARTÍN, Manuel, «Crisis y arbitrista: Quevedo y el pensamiento económico español del Siglo de Oro», *La Perinola*, 2 (1998) 263-300.
- VALLEJO GONZÁLEZ, María, «Las imágenes del pecado en la poesía religiosa de Quevedo», *Sobremesas literarias: En torno a la gastronomía en las letras hispánicas*, Jesús Murillo Sagredo y Laura Peña García (eds.), Madrid, Biblioteca Nueva, 2015.
- ZAPATA, Antonio, *Novus Index Librorum Prohibitorum et Expurgatorum*, Hispali, Ex Typographeo Francisci de Lyra, 1632.
- ZUMTHOR, Paul, *Éssai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 2000.



# Francisco Santos: ¿un heredero de «Quevedo el Grande»<sup>1</sup>, en el último tercio del siglo XVII?

**Alain Tourneur**

Université de Lille  
alain.tourneur@univ-lille.fr

## Resumen

En el último tercio del siglo XVII, el moralista madrileño Francisco Santos desarrolló una obra literaria exitosa, rica de quince libros de ficción, deleitosos y provechosos, satíricos y devotos. Como los mayores escritores de su tiempo, Santos siguió el ideal humanístico de la imitación. De origen modesto, sin estudios académicos, tomó préstamos de múltiples autores coetáneos. Unos críticos señalaron que Santos creó así su propia literatura, inspirándose en varias influencias, entre las cuales destacan Cervantes, Saavedra Fajardo, Zabaleta, Gracián, y Quevedo. El propósito de este artículo es contribuir al conocimiento de la recepción póstuma de Quevedo, analizando unas formas de incorporación del gran satírico en la prosa narrativa de Santos: desde una posible impregnación, hasta la presencia de Quevedo como personaje de la ficción imaginada por Santos.

## Palabras clave

Francisco de Quevedo; Francisco Santos; imitación; plagio; hibridación; caricatura; pastiche; parodia

## Abstract

*Francisco Santos Heir of «Quevedo The Great» from the last third of 17<sup>th</sup> Century?*

In the last third of the seventeenth Century, Francisco Santos, a Spanish moralist from Madrid, developed a successful literary work, rich in fifteen fiction books, entertaining and edificant, satirical and devote. In accordance with the greatest writers of his time,

1. Francisco Santos homenajeó así a Francisco de Quevedo, en 1685, enumerando los grandes escritores de Madrid, mediante la voz del narrador de *El Sastre del Campillo* (Santos, 1723a: 1): «[...] hable el Fenix de España, Fray Lope de Vega Carpio, Montalvan, Villayzan, Quevedo el Grande, Villaviciosa, Cancer, Moreto, Matos, Luis Velez de Guevara, Zabaleta, y otros infinitos».

Santos followed the humanistic ideal of imitation. From a modest family, with any academic studies, he multiplied indebtedness to contemporaneous authors. Some critics noted that Santos created thus his specific literature, inspired by several influences, such as Cervantes, Saavedra Fajardo, Zabaleta, Gracián, and Quevedo. The purpose of this article is to contribute to the knowledge of Quevedo's posthumous reception, by analysing different forms of incorporation of the great satiric in Santos' narrative prose: from a possible impregnation, to the presence of Quevedo as a character of Santos' fiction.

### Keywords

Francisco de Quevedo; Francisco Santos; imitation; plagiarism; hybridation; caricature; pastiche; parody

Mi interés por la prosa narrativa española en tiempos de Carlos II de Habsburgo me ha conducido a fijarme en el escritor madrileño Francisco Santos, y en la influencia literaria que pudo recibir de Francisco de Quevedo. Santos tenía cuarenta años y era soldado de la Guardia Vieja Española de Felipe IV cuando inició su carrera de escritor. Entre 1663 y 1697, publicó quince libros de ficción narrativa,<sup>2</sup> en los que intentó ser actor de la sociedad de su tiempo, tratando de intervenir en los debates contemporáneos. Con este propósito, produjo una literatura deleitosa y provechosa, en la que articuló sátira social y moralización, hasta la obsesión.<sup>3</sup> A lo largo de treinta y cuatro años, se dedicó a denunciar y a enmendar las mentalidades y los comportamientos de sus contemporáneos, que juzgaba condenables, según el punto

2. Francisco Santos, *Día y noche de Madrid* (1663); *Alva sin crepúsculo* (1664); *Las Tarascas de Madrid y Tribunal Espantoso* (1665); *Los Gigantones en Madrid por defuera* (1666); *El No importa de España* (1667); *Periquillo el de las Gallineras* (1668); *La verdad en el potro y el Cid resucitado* (1671); *El Rey Gallo, y Discursos de la Hormiga* (1671); *La Tarasca de Parto en el Mesón del Infierno* (1672); *El Diablo anda suelto* (1677); *El Sastre del Campillo* (1685); *Cárdeno Lirio, Alva sin crepúsculo, Madrid llorando* (1690); *El vivo y el difunto* (1692); *El Escándalo del mundo y Piedra de la Justicia* (1696); *El Arca de Noé y Campana de Belilla* (1697).

3. Véase García Santo-Tomás (2017: 35).

de vista católico rigorista de la segunda Contra-Reforma. Conoció un éxito literario honorable, como lo atestiguan las numerosas reediciones de sus libros en el último tercio del siglo xvii y en el siglo xviii, así como la exportación de varios textos suyos.<sup>4</sup>

En 1677, Fray Juan del Castillo y Sotomayor, un censor religioso de *El diablo anda suelto* de Santos, valoró aquel texto. Lo asemejó a un trabajo de Quevedo, por su «erudición oportuna». También elogió el estilo de una «obra toda tan limada, que parece se ha fraguado en la oficina de Don Francisco de Quevedo». Además, el censor religioso consideraba a Quevedo como un canon literario, una «vanidad honrosa de la Nación Española, y universal librería de las Naciones extranjeras».<sup>5</sup> Así se nota la excelente recepción de Quevedo en la segunda mitad del siglo xvii. Citarlo podía servir de argumento promocional para la venta de un libro. A mediados del siglo xviii, Diego de Torres Villarroel elogió también a Santos. En el diálogo *El Ermitaño y Torres*, estimó que en «su invención», Santos «excedió a Quevedo, pero no en el estilo».<sup>6</sup>

La erudición subrayada por Fray Juan del Castillo y la invención recalcada por Diego de Torres Villarroel eran conceptos fundamentales para el escritor humanista. Según Baltasar de Céspedes, no solo se consideraba humanista el que había adquirido el saber clásico de los griegos y latinos, leyendo sus textos originales, sino también el que sabía imitar a los antiguos, forjando su propio estilo de escritura.<sup>7</sup> Siguiendo la teoría de Séneca, el escritor humanista no debía copiar servilmente, sino que debía «digerir» su modelo y hacerlo suyo, como las abejas liban el néctar de las flores para transformarlo en una miel propia.<sup>8</sup> Imitar, citando las fuentes de forma más o menos disfrazada, era una forma de rendir homenaje a los clásicos.<sup>9</sup>

4. Por ejemplo, su primer libro, *Día y noche de Madrid*, fue reeditado en 1666, 1674, 1693, 1708, y 1766. También formó parte de la edición de las *Obras* completas de Santos, en 1723. Cinco ediciones antiguas de *Día y noche de Madrid* están conservadas en la Biblioteca Nacional de Francia, en París, y una edición *princeps* se encuentra en la Biblioteca Municipal de Lyon, registrada en el Colegio jesuita de la Trinité, en 1676.

5. Dos ediciones de *El Diablo anda suelto* fueron publicadas en Madrid, en 1677, por Roque Rico de Miranda. Los cuatro ejemplares conservados actualmente en la Biblioteca Nacional de Madrid, pertenecen a la misma edición y no presentan aquella censura de Fray Juan del Castillo y Sotomayor. Fue Víctor Arizpe (1991: 15-16) quien citó dicha censura: «[...] por nuestra Corte habla este Cortesano de Madrid, en estos dies y seis discursos; cuyo estilo, aunque no es humilde; la moralidad remontada, no violenta; la erudición oportuna, no afectada, las metáforas, y simbolos ajustados, y la obra toda tan limada, que parece se ha fraguado en la oficina de Don Francisco de Quevedo, vanidad honrosa de la Nación Española, y vniversal librería de las Naciones estrangeras [...]».

6. Torres Villarroel (1795: 27-28): «Los libros de Santos, aunque encaminados a la encomienda de las costumbres con la reprensión de los vicios y llenos de reprehensiones y severas moralidades, han sido bien recibidos de todo linaje de hombres. Su invención los encomienda y sazona y en esta parte excedió a Quevedo, pero no en el estilo. Si el Santos hubiera hecho que concudiesen en sus obras con los donaires de la inventiva los de la locución, hubiera logrado mayor número de votos entre los críticos. Con todo esto —dijo el ermitaño— es su lectura muy graciosa y entretenida...»

7. Véase Darst (1985: 7).

8. Véase Laigneau-Fontaine (2017: 57-67).

9. Véase Maurel-Indart (2011: 25-26)

Así, los escritores españoles más creativos e innovadores del siglo xvii practicaron la imitación: Cervantes, Góngora, Quevedo y Gracián, por ejemplo, leyeron, memorizaron e imitaron a los clásicos griegos y latinos, forjando su propio estilo.<sup>10</sup> En el caso concreto de Quevedo, «le benefició su formación literaria extraordinariamente rica y polifacética para conseguir la forma narrativa —o pseudonarrativa— de sus *Sueños*, y para las transformaciones que esta experimenta de una pieza a otra del ciclo» (Nolting Hauff 1974: 104).

En cuanto a Santos, su origen social muy modesto, no le permitió tener aquella instrucción clásica, humanística.<sup>11</sup> Sin embargo, leyó e imitó a los maestros españoles de su tiempo, para escribir sus sátiras devotas. Varios críticos del siglo xx señalaron así las numerosas fuentes de Santos, entre las cuales destaca la influencia de Quevedo.<sup>12</sup> Entonces, en mi propósito, trataré de mostrar cómo Santos pudo inspirarse en Quevedo, cómo pudo imitarlo, e incorporarlo en sus textos. También intentaré demostrar en qué medida el soldado escritor modeló aquella presencia de Quevedo en sus textos, para construir, legitimar y promover el moralismo satírico y devoto de sus libros. Primero, intentaré determinar algunos recursos imitativos de Santos. Luego, estudiaré unas referencias a Quevedo y a su literatura, mencionadas por personajes de Santos. Por último, examinaré la representación de Quevedo como personaje de la ficción literaria de Santos.<sup>13</sup>

### ¿Santos, un plagiador de Quevedo «a pluma armada»?<sup>14</sup>

En el siglo xx, varios críticos calificaron de plagio la imitación practicada por Santos. John Hammond demostró cómo Santos escribió un largo pasaje de *El Rey Gallo y discursos de la Hormiga*, inspirándose en el *Sueño de la muerte*, sin mencionar a Quevedo (1949). Pretendió además que Santos plagió *El Criticón* de Gracián en tres textos: *La Verdad en el potro y el Cid resucitado*, *Periquillo el de las Gallineras*

10. Véase Schwartz (2007: 15).

11. En 1663, Santos empezó el prólogo de su primera novela escribiendo, con una humildad quizás retórica: «Pobre de mí, que sin haber estudiado doy un libro a los ojos del mundo», «no hirió en mí el buril de la Gramática (falta que continuamente lloro, pues conozco que en lo misterioso del Latín están escondidos los más realizados secretos divinos y humanos)» (Santos 2017: 102). También se escribió que Santos compuso sus libros «con ningún estudio, solo con su mucha aplicación, y trabajo» (Medel del Castillo 1723: «Al muy ilustre señor don Martin Antonio de Vega Mauleon y Cruzat»).

12. Sobre las múltiples fuentes de inspiración de Francisco Santos, véanse los estudios de Winter (1929: 458), Hammond (1949: 329-331; 1950: 50; 1951: 166), Hafter (1959: 5-11), Rodríguez Puértolas (1973: XXX-XXXVII), Navarro Pérez (1976: XXIX), Arizpe (1991: 15-30), Arellano (1998: 33-42) y García santo-Tomás (2017: 21-31).

13. En este estudio, seguiré la tipología del préstamo definida por Hélène Maurel-Indart (2011: 266-299).

14. Esta metáfora literario guerrera que estigmatiza la intensiva actividad de plagio supuestamente practicada por Santos es de la autoría de Julio Rodríguez Puértolas (1973: XXX).



y *El Rey Gallo y discursos de la Hormiga* (1950). Monroe Z. Hafter calificó también *El no importa de España* de Santos, de vasto plagio de la *Idea de un príncipe político cristiano* de Saavedra Fajardo (1959). En la introducción de su edición crítica de *El no importa de España y la Verdad en el Potro*, Julio Rodríguez Puértolas comenzó a anunciar las fuentes de Santos relativizando, recalcando la pertenencia de Santos al Barroco, y por lo tanto subrayando su coincidencia con otros autores de su siglo:

Santos coincide dentro de su mundo barroco con los representantes extremos del mismo; con Mateo Alemán y Avellaneda en cuanto al pesimismo y la negra visión del mundo y del hombre en sus tonos más abyectos; con Quevedo en la expresión; con Gracián en el contenido filosófico (1973: XXIII).

Es interesante notar aquí la relación establecida por el crítico entre Santos y Quevedo, en cuanto a la «expresión». Como Rodríguez Puértolas no desarrolló este propósito, no se puede saber a qué se refirió exactamente. Aun así, al iniciar su capítulo dedicado específicamente a las «Fuentes» de Santos, Julio Rodríguez Puértolas cambió de tono: recordó los trabajos de Hammond y calificó la escritura de Santos de «copia descarada [...] de ciertos autores», que en el caso de Gracián «adquiere, por su cantidad y calidad, la categoría de plagio a pluma armada» (1973: XXX); incluso afirmó que «Suárez de Figueroa es aprovechado sin piedad por Santos, así como Quevedo, que junto con Gracián y Zabaleta son sus otros grandes modelos» (XXXII).

Sin embargo, aquella tesis fue refutada: Milagros Navarro Pérez estimó que Santos gustó de «incorporar a sus relatos una carga erudita, nota frecuente en una época que exigía del escritor buena información general sobre toda clase de materias». En cuanto a los «préstamos» que tomó Santos «de los grandes coetáneos», la estudiosa opinó que debíamos actuar con cautela, «ya que la simple coincidencia de un tema en varios escritores [era] escasamente significativa dada la comunidad de fuentes y el hecho de que los dogmas literarios eran de dominio público» (1976: XXIX-XXX).

Un buen ejemplo de ello sería la última frase del prólogo de *El Rey Gallo y discursos de la Hormiga* de Santos, comparable con la primera frase del *Sueño del juicio final* de Quevedo, que escribió «Al conde de Lemos, Presidente de Indias» (2017: 89-90):

Los Sueños dice Homero que son de Júpiter y que él los envía, y en otro lugar que se han de creer. Es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas o las sueñan reyes y grandes señores, como se colige del doctísimo y admirable Propertio [...].

En cuanto a Santos, escribió «Al amante lector» (1991: 86):

El Dante tiene la culpa, y Propertio fue causa, y si Homero dice que los sueños son de Júpiter, yo digo que son del cansancio de la vida, enviados por descanso [...].

Como Quevedo, Santos menciona a Homero, y a Propertio, para justificar el uso del *Sueño* como motivo literario. La expresión de Santos «si Homero dice que los sueños son de Júpiter» parece ser una reorganización de la quevedesca «los sue-

ños dice Homero que son de Júpiter». Ambos se valen de la misma tradición clásica que adaptan en sus propios textos. Pero esta fuente común, propiedad del dominio público, está reescrita de manera distinta, para significar cosas distintas. En su texto dedicado al conde de Lemos, «Presidente de Indias», Quevedo parece adoptar el punto de vista de Homero: los sueños emanan de la divinidad más alta —«Júpiter» o Dios—, y por lo tanto «se han de creer». Quizás Quevedo juegue aquí con el doble referente de la palabra «sueños», asimilando sus «sueños» literarios a los «sueños» enviados por Dios, y sugiera que sus textos «se han de creer» también. Con la expresión «es así cuando tocan en cosas importantes y piadosas» reforzaría lo serio y lo devoto de los temas tratados en sus Sueños. Además, si Quevedo añade que estos «sueños» enviados de Dios tienen credibilidad cuando son soñados por los «reyes y grandes señores», quizás sea para alabar al destinatario de su texto, el conde de Lemos, a sus nobles lectores, y al rey Felipe IV. En cuanto a Santos, su referencia a los clásicos se parece a un pastiche paródico, humorístico: el moralista opone a la concepción espiritual de Homero su propia concepción prosaica del sueño, y el contraste súbito e inesperado entre ambas concepciones, puede hacer gracia. A lo mejor, al escribir «cansancio de la vida», Santos designa a la vez el cansancio generado por su doble oficio de soldado-escritor, y el pesimismo de su visión del mundo. Este doble cansancio podría originarle los sueños de sus textos satíricos y morales.<sup>15</sup>

Ignacio Arellano (1998: 33-42) matiza el juicio que Rodríguez Puértolas (1973: XXXII-XXXIII) formuló respecto al retrato de un personaje de *Las Tarascas de Madrid* de Santos, cuyo modelo hubiera sido el dómine Cabra de Quevedo. Santos escribió (1976: 431):

Tenía en la frente preñada dos verrugas como dos huevos; los ojos tan hundidos que apenas se veían; las cejas muy largas; las narices de la hechura de un tomate grande y maduro; los bigotes como de gatos; la barba tan salida que a vistas se iba de los ojos, sin poderlo conseguir. Tenía en ella unos pelos como de cabra vieja; los carrillos muy chupados y de una rasgada boca le salían unos colmillos de jabalí.

Quevedo describió así al «licenciado Cabra»:

Él era un clérigo cerbatana, largo solo en el talle, una cabeza pequeña, los ojos avendados en el cogote, que parecía que miraba por cuévanos, tan hundidos y oscuros que era buen sitio el suyo para tiendas de mercaderes; la nariz de cuerpo de santo, comido el pico, entre Roma y Francia, porque se le había comido de unas búas de resfriado, que aun no fueron de vicio porque cuestan dinero; las barbas descoloridas de miedo de la boca vecina, que de pura hambre parecía que amenazaba a comérselas;

15. Santos suele recalcar su doble función de soldado escritor. Por ejemplo, en su dedicatoria al conde de los Arcos, escribió: «Segunda vez buelve à los pies de V. Exc. Francisco Santos, obrando como soldado atento, rindiendo, y postrando à las plantas de su Capitan parte de sus despojos, que en la campaña del discurso ganó a fuerza de desvelos [...]» (Santos 1671: «Al Excelentissimo Señor D. Pedro Lasso de la Vega»).

los dientes le faltaban no se cuántos, y pienso que por holgazanes y vagamundos se los había desterrado; el gáznate largo como de avestruz, con una nuez tan salida que parecía se iba a buscar de comer forzada de la necesidad; los brazos secos; las manos como un manojo de sarmientos cada una. Mirado de medio abajo parecía tenedor y compás, con dos piernas largas y flacas. Su andar muy espacioso; si se descomponía algo le sonaban los güesos como tablillas de san Lázaro. La habla ética, la barba grande, que nunca se la cortaba, por no gastar, y él decía que era tanto el asco que le daba ver la mano del barbero como su cara, que antes se dejaría matar que tal permitiese: cortábale los cabellos un muchacho de nosotros (2007: 557-558).

Arellano califica el retrato dibujado por Santos de «recuerdo quevediano poco ceñido al ejemplar», con elementos que son «adaptaciones (tampoco excesivamente cercanas) del retrato del diablo Cojuelo de la obra de Luis Vélez de Guevara». Concluye que se trata más bien de una «composición híbrida» (1998: 35). Arellano pone en tela de juicio otro retrato de Santos, dibujado en *El Rey Gallo y discursos de la Hormiga* (1991: 191), y señalado por Rodríguez Puértolas (1973: XXXIII, nota 68) como imitado de Quevedo:

Un hombre venerable por un aspecto, barba letrada, el rostro de otros tiempos, [...] los ojos casi en la cueva del cerebro; la color en poder de ladrones por lo robado; las mejillas entre brujas, por lo chupado; la boca aquedada; las narices aisladas; la alegría como entredicha; [...] el vestido muy del tiempo en los remendado...

Ignacio Arellano encuentra su «verdadero modelo», no en el dómine Cabra, sino en «el viejo Desengaño del discurso *El mundo por de dentro*». El texto quevediano funciona como «catalizador, o evocador» de una caricatura que Santos amplía con «elementos sueltos» del *Buscón* y del soneto «Señor don Juan, pues con la fiebre apenas» (1998: 36). También, el retrato de una dueña en el canto VIII del *Rey Gallo y discursos de la Hormiga* está considerado como una «adaptación muy cercana del retrato de la dueña Quintañoña de la *Visita de los chistes*» (39). Al comparar los textos de ambos autores, Ignacio Arellano precisa que «Santos rebaja extraordinariamente la potencia grotesca del modelo, reduce muchos motivos (a diferencia de la tendencia amplificatoria que suele regir este tipo de imitaciones), cambia la formulación borrando en ocasiones la ingeniosa expresividad quevediana» (41). El crítico concluye su estudio subrayando «la intensidad de las imitaciones quevedianas de Santos, que evidencian una impregnación constante, con frecuentes hibridaciones de motivos» (42). Así, bien parece que Santos no copió servilmente los textos de su modelo, sino que los leyó entre otras fuentes, y se inspiró en ellos, forjando su propio estilo.

### Quevedo mencionado por los personajes de Santos

Quevedo no está solamente presente en los textos de Santos mediante reminiscencias, hibridaciones o adaptaciones textuales, sino también gracias a la mención de su nombre. A lo largo de su carrera de escritor, Santos mencionó

efectivamente el nombre de su fuente de inspiración, en ocho libros suyos.<sup>16</sup> Empezó a hacerlo ya en su primera novela publicada en 1663. En el «Discurso Quince» de *Día y noche de Madrid*, o sea en el último tercio de la novela, Santos escribió (2017: 322-323):

Largo trecho se habían apartado cuando a lo lejos vieron un bulto todo blanco, con una luz, que a ratos andaba hacia ellos y a ratos se paraba, y que grande cantidad de perros alrededor le ladraban con repetidos aullidos. Y Juanillo, muy arrimado a Onofre, le dijo:

- ¡Hola! Parece que aquel bulto cuando quiere se alarga y se acorta.
- Así es verdad —dijo Onofre—, pero no temas, que puede ser cosa que después nos haga convertir el temor en risa.
- También puede ser —replicó Juanillo— el alma de Garibay, que, según Quevedo dice, siempre anda cargada de perros. O puede ser la de la lavandera de Toledo, o el alma de Pedro Grullo, que, como andamos entre verdades manifiestas, nos vendrá a hacer compañía.

Todo este discurso había hecho la medrosa imaginación de Juanillo cuando, ya más cerca, conocieron que era una mujer de las que llamamos traperas, que andaba mirando las basuras de la calle toda revuelta en una mantilla blanca, con un esportillo y en la mano un palo con un garabato.

Por la voz de su personaje Juanillo, Santos cita a Quevedo, e incorpora a dos personajes que aparecen en el *Sueño de la muerte* y en la *Visita de los chistes*,<sup>17</sup> que son «el alma de Garibay» y «el alma de Pero Grullo». Primero, la referencia a Quevedo parece enseñar la erudición de Juanillo. Mal nacido, educado por una madre modesta y viuda, que lo dejó huérfano temprano, Juanillo tenía el destino de un pícaro. Pero Santos invierte los códigos de la picaresca, creando un personaje bueno, voluntario, sinceramente devoto, determinado a utilizar su libre albedrío para ser un ejemplo de virtud, según el ideal contra-reformista. Por lo cual, la mención de Quevedo hacia el final de la novela completaría la construcción de Juanillo como personaje culto, o por lo menos como buen conocedor del *Sueño de la muerte* o de la *Visita de los chistes*, según la edición leída. Además, el hecho de que un chico de una categoría social humilde como Juanillo conociera aquel texto y lo citara, sería una señal de la amplia recepción de Quevedo como canon literario, en la segunda mitad del siglo XVII. Citarlo, entre gente no privilegiada, sería una marca de buen nivel cultural.

16. Santos mencionó el nombre de Quevedo en *Día y noche de Madrid* (Santos 2017: 322-323), *Las Tarascas de Madrid y Tribunal espantoso* (1976: 341), *El No importa de España* (2011: 183-184), *La Verdad en el potro y el Cid resucitado* (1973: 156-157), *El Rey Gallo y discursos de la Hormiga* (1991: 167), *El Sastre del Campillo* (1723: 1), *El Escándalo del mundo y Piedra de la Justicia* (1723: 133-134); *El Arca de Noé y Campana de Belilla* (1723: 258).

17. Ambos títulos corresponden a dos ediciones de un mismo texto de los *Sueños*, ligeramente modificado por Quevedo: dicho texto fue publicado con el título del *Sueño de la muerte* en *Sueños y discursos* (Barcelona 1627), y con el título de la *Visita de los chistes* en *Juguetes de la niñez* (Madrid 1631).

Por otra parte, el fragmento de *Día y noche de Madrid* que nos ocupa parece funcionar como un cuento chistoso autónomo, insertado en la trama narrativa de la novela. Primero, el narrador describe una forma misteriosa que los ojos de Juanillo ni los de su amigo Onofre pueden identificar en la calle oscura: «un bulto todo blanco con una luz, que a ratos andaba hacia ellos y a ratos se paraba», que «parece que [...] cuando quiere se alarga y se acorta». El narrador completa esta visión extraña con el clamor de «una grande cantidad de perros alrededor» que «ladraban con repetidos aullidos». La reacción temerosa de Juanillo «muy arrimado a Onofre», está justificada, pero puede aparecer ridícula al lector, y generar un efecto cómico. Onofre intenta tranquilizar a su amigo, diciéndole «no temas», y alude a una posible «cosa que después nos haga convertir el temor en risa». Sin embargo, Juanillo no se sosiega y, al contrario, enumera posibles identidades fantasmales: «puede ser [...] el alma de Garibay [...]. O puede ser la de la lavandera de Toledo, o el alma de Pero Grullo». El joven se ridiculiza, mostrándose supersticioso y crédulo, influido por los refranes populares de su tiempo —«Como el alma de Garibay, que ni la quiso Dios, ni el diablo» (Correas 1906: 359) designa a las personas indecisas, estúpidas, o las cosas perdidas; «Ser como el alma de la lavandera de Toledo» (Garmendia 2016: 510) se burla de los decidores de pleonasmos—, o por Pero Grullo, el personaje paremiológico cuyas profecías —las perogrulladas— son necedades tautológicas (Correas 1906: 193). Santos satiriza irónicamente estos refranes pertenecientes al fondo cultural común de su tiempo, cuando hace decir a Juanillo: «andamos entre verdades manifiestas». Pero lo burlesco de la escena alcanza su clímax en su desenlace, al revelarnos el narrador que a Juanillo le engañó su «medrosa imaginación»: creía ver un fantasma, y en realidad era una trapera «que andaba mirando las basuras de la calle toda revuelta en una mantilla blanca». Así, a través de esta escena, Santos se vale de un tono irónico y burlón para evidenciar los fallos de cierto pensamiento popular erróneo, sin fundamento en la razón,<sup>18</sup> sino en la ignorancia, en la imaginación y en los refranes engañosos. En contrapunto, y en la trama de la novela devota de Santos, se sobreentiende que la única creencia verdadera es la fe católica.

Así, es probable que el escritor devoto mencione a Quevedo en esta sátira humorística para legitimar y amplificar su propia sátira de los lugares comunes. Así Santos dialogaría con su lector y la fama satírica de su ilustre modelo que condenó en muchos textos la necedad de los refranes, desde las *Premáticas*, hasta

**18.** A lo largo de su obra literaria, como tema recurrente con fines didácticas, Santos suele oponer la razón —que relaciona con la luz del conocimiento, la observación de la realidad, y la verdad—, a la imaginación —que el escritor asocia a la ignorancia, al error y al engaño. Víctor Arizpe (1991: 39-51) vio en ello una forma de vanguardismo a la Ilustración, pero la estética de Santos es más bien barroca, impregnada de la ideología contra-reformista que siempre vincula la razón, el conocimiento, la verdad, en la fe católica y en la salvación del alma, tras la muerte.

*El Cuento de cuentos y La Hora de todos*.<sup>19</sup> En el *Sueño de la muerte* —o *Visita de los chistes*—, Quevedo satiriza el refrán popular «el alma de Garibay no la quiso Dios ni el diablo», en una escena burlesca. Primero, el narrador presenta al «alma de Garibay» como una entidad grotesca, confusa, aterradorante, rechazada por toda la sociedad:

¡Oh, qué voces y gritos se oían por toda aquella sima! Unos corrían a una parte y otros a otra, y todo se turbó en un instante. Yo no sabía dónde me esconder. Oíanse grandísimas voces que decían:

— Yo no te quiero, nadie te quiere.

Y todos decían esto. Cuando yo oí aquellos gritos, dije:

— Sin duda éste es algún pobre, pues no le quiere nadie. Las señas de pobre son, por lo menos.

Todos me decían:

— ¡Hacia ti, mira que va a ti!

Y yo no sabía qué me hacer y andaba como un loco mirando dónde huir, cuando me asió una cosa (que apenas divisaba lo que era) como sombra. Atemoricéme, púsoseme en pie el cabello, sacudióme el temor los huesos.

— ¿Quién eres, o qué eres, o qué quieres —le dije—, que no te veo y te siento?

— Yo soy —dijo— el alma de Garibay, que ando buscando quien me quiera, y todos huyen de mí [...] (Quevedo 2017: 394-395; 540-541).

Esta presentación burlesca de «el alma de Garibay» puede haber inspirado a Santos, para la escritura de su escena animada entre Juanillo y Onofre. En ambos textos se manifiesta el temor, casi el pánico del protagonista, causado por el ruido —los «repetidos aullidos» de los perros en Santos, las «grandísimas voces» del pueblo en Quevedo. El sentimiento de terror se origina también en la confusión de los sentidos y sobre todo en la incapacidad del protagonista de identificar lo que ve: por la informidad de la trapería —«un bulito todo blanco»— y por la «medrosa imaginación» de Juanillo, en Santos; por la incorporeidad del «alma de Garibay» en Quevedo —«me asió una cosa (que apenas divisaba lo que era) como sombra [...] ¿Quién eres, o qué eres, o qué quieres —le dije—, que no te veo y te siento?».

Pero el recurso narrativo elegido por Santos parece ser distinto del que usa Quevedo, para satirizar la superstición popular, humorísticamente. Si el soldado escritor construye un como cuento chistoso en pocas líneas, Quevedo desarrolla su sátira del refrán popular en una escena burlesca, dominada por una larga réplica enunciada por «el alma de Garibay». En su discurso, el personaje fantasmal responsabiliza la murmuración de ser la causa de su mala reputación y de su rechazo por la población, culpable de ser mentirosa y hereje:

[...] y tenéis la culpa vosotros los vivos, que habéis introducido decir que el alma de Garibay no la quiso Dios ni el diablo, y en esto decís una mentira y una herejía.

19. Véase Gendreau-Massaloux (1981: 141-153).

La herejía es decir que no la quiso Dios, que Dios todas las almas quiere y por todas murió; ellas son las que no quieren a Dios: así que Dios quiso el alma de Garibay como las demás. La mentira consiste en decir que no la quiso el diablo: ¿hay alma que no la quiera el diablo? No por cierto, que pues él no hace asco de las de los pasteleros, roperos, sastres, ni sombrereros, no la hará de mí. Cuando yo viví en el mundo me quiso una mujer calva y chica, gorda y fea, melindrosa y sucia, con otra docena de faltas: si esto no es querer el diablo, no sé qué es el diablo, pues veo, según esto, que me quiso por poderes, y esta mujer en virtud dellos me endiabló, y ahora ando en pena por todos estos sótanos y sepulcros. Y he tomado por arbitrio volverme al mundo y andar entre los desalmados corchetes y mohatrereros, que por tener alma todos me reciben; y así todos estos y los demás oficios deste jaez tienen el ánima de Garibay. Y decidles que muchos dellos que allá dicen que el alma de Garibay no la quiso Dios ni el diablo, la quieren ellos por alma y la tienen por alma, y que dejen a Garibay y miren por sí (Quevedo 2017: 395, 541).

Después de esta demostración retóricamente construida y argumentada, tras este ataque satírico de «el alma de Garibay», el narrador cierra la escena con una punta propia, que acaba denunciando y ridiculizando la estupidez versátil de la gente:

En esto se desapareció con otro tanto ruido. Iba tras ella gran chusma de traperos, mesoneros, venteros, pintores, chicharreros y joyeros, diciéndola: «¡Aguarda, mi alma!». No vi cosa tan requebrada, y espantóme que nadie la quería al entrar y casi todos la requebraban al salir (Quevedo 2017: 395-396, 541-542).

Al comparar el texto de ambos escritores, se percibe un nítido contraste entre el estilo de Quevedo y el de Santos: este compone un discurso breve, alternando réplicas cortas y narración en un lenguaje sencillo de registro coloquial, cuando el autor del *Sueño* hace discurrir largamente «el alma de Garibay» en una lengua culta, estructurada por una demostración argumentativa. Santos parece privilegiar el principio de verosimilitud, produciendo un texto conciso adaptado a la brevedad de la escena narrada, y adoptando un registro de lengua correspondiente al nivel social de sus protagonistas. Por lo cual, si Santos elige aquí, como Quevedo, la ficción narrativa, para componer su propia sátira humorística, crea un discurso muy distinto, que no puede ser calificado de imitación o aún menos de plagio, con respecto al supuesto modelo mencionado.

Por otra parte, es de notar que la referencia de Santos a Quevedo es aproximativa, puesto que en el *Sueño de la muerte* —o *Visita de los chistes*—, no aparecen los «perros» mencionados en *Día y noche de Madrid*. Quizás el escritor-soldado haya recordado mal el texto de su referencia literaria, o tal vez haya metafórico en «perros» las «grandísimas voces» que gritaban al «alma de Garibay» «Yo no te quiero; nadie te quiere», como se lee en Quevedo (2017: 394, 541). Otra hipótesis es que Santos haya cruzado dos reminiscencias: la del texto de Quevedo y del refrán satirizado, con la de la figura de Esteban de Garibay, un historiador del siglo xvi, famoso por sus teorías polémicas y las leyendas



fantasmales de las que fue el objeto.<sup>20</sup> Una última suposición es que Santos haya recordado *Los cuentos de Garibay*.<sup>21</sup> Este texto burlesco consta de cien microcuentos ingeniosos: cada uno termina por una agudeza destinada a hacer reír al lector. Pero en ninguno de los cien chistes aparece el nombre de Garibay, se evocan almas o perros. Además, *Los cuentos de Garibay* fueron editados en 1890, a partir de un manuscrito anónimo del siglo xvi —según su letra. En su advertencia, el editor declara con cautela que «no puede afirmarse que este Garibay sea el mismo autor de la *Historia genealógica*» (Paz y Meliá 1964: 192). Así, lo más probable es que Santos haya introducido el motivo de los perros para simbolizar el rechazo del «alma de Garibay» por la sociedad, quizás para denunciar la murmuración asociada a esta figura paremiológica.

Así, podemos suponer que Santos mencionó a Quevedo por erudición, como canon literario, tal vez para orientar la lectura de su texto, para legitimar y reforzar su vena satírica y humorística, denunciadora de los refranes populares. Santos pudo recoger la idea de su modelo y marcar su gratitud al mencionar su nombre.

### «Quevedo», un personaje de Santos

Santos no solo citó a Quevedo a través de sus personajes, sino que también lo convirtió en personaje de ficción. Gracias a esta estrategia literaria, Quevedo está presente en *La Verdad en el Potro y el Cid resucitado*, de 1671.<sup>22</sup> En esta novela del escritor soldado, el «Cid resucitado» y la «Verdad» aparecen en el sueño del narrador.<sup>23</sup> El ilustre personaje histórico y la figura alegórica dialogan en un lugar llamado «la Gran Puente del Mundo». Allí, escuchan y comentan los discursos enunciados por los personajes que «van pasando tan llenos de plagas, que

20. En el siglo xvi, aquel historiador desarrolló una tesis sobre el origen del pueblo vasco —véase Caro Baroja (1972: 145-149). Garibay se hizo famoso, pretendiendo que los vascos descendían del personaje bíblico Tubal. Por su teoría, Garibay fue estigmatizado, desde su muerte en 1599, y pasó a ser un modelo de falsario y fabulador, como nos lo enseña Anchustegui Iguarta (2011: 29-53). Pero hay más: en un artículo del *Diario del Alto Aragón* de 2006, dedicado al semanario humorístico de principios del siglo xx titulado «El alma de Garibay», Bizén d'O Río Martínez evoca un rumor popular según el cual el caserón de Esteban de Garibay se llenaba de ruidos por las noches, producidos por el alma errática del difunto historiador.

21. Véase Paz y Meliá (1964: 211-222).

22. El recurso, sin embargo, no era inédito. En 1657, Francisco Manuel de Melo publicó, en Lisboa, el *Hospital das letras*. Se trataba de una ficción literaria en que dialogaban el autor de la obra, Justo Lipsio, Trajano Bocalino y don Francisco de Quevedo. Aquel diálogo hacía la apología de la literatura moralista.

23. Las referencias al Cid son numerosas en la literatura del Siglo xvii, en el teatro como en la poesía, en usos serios o burlescos, como lo ha recordado Ignacio Arellano (2012: 11-43). En la novela de Santos, si creemos al censor religioso Tomás de Avellaneda, el Cid, por su valentía y su resurrección, garantiza la moral y da crédito a las verdades enunciadas (1671: «Aprobacion»): «estas Verdades [...] tienen en su favor, y para su defensa lo valiente de vn Cid, y no menos que vn Cid Resucitado, que à vn Resucitado se le debe dar gran crédito, y persuade eficacissimamente».



de ellas se compone el mundo», según anuncia «la Verdad» (Santos 1671: 14). La mayoría de estos personajes satirizados y moralizados se expresan usando la forma poética del romance.

Al principio del «Discurso V», en unas páginas que el índice del libro anuncia como dedicadas a «Poetas locos», aparece, entre varios poetas anónimos, uno «muy cargado de anteojos» (Santos 1671: 90). El detalle hace gracia porque da a pensar enseguida en el retrato de Quevedo, y presenta al personaje de la novela como una caricatura burlesca, o una imitación grotesca del gran poeta. Es tanto más gracioso cuanto que la caricatura es un procedimiento humorístico ampliamente usado por el mismo Quevedo.<sup>24</sup> Además, el poeta «loco» anuncia a la asamblea que va a decir un «Romance en consonantes» que ha hecho «para un bufon que se passeaua muy tiesso de piernas» (91). Santos divierte ahora al lector, parodiando títulos de la poesía satírico burlesca de Quevedo, basados en defectos físicos, como por ejemplo los sonetos «A un hombre de gran nariz» o «A una fea y espantadiza de ratones». Por lo tanto, el lector de Santos se regocija al esperar una sátira cómica que le haga reír, y lo que descubre va más allá de sus propias esperanzas (91-93):

QVE tiesso que và el bufon!  
 Què estirado de cogote!  
 aquestos son los que mascan  
 sin ver la cara al escote.  
 Què alegre que se passea  
 con dançarin capirote!  
 [...] Yo me ablandarè, mas crea,  
 que no naci maçacote,  
 pues soy Español, vassallo  
 del Gran Carlos el Chicote. [...]

Estos versos escogidos son muestras de lo cómico que es el poema creado por Santos, por aparecer como un pastiche paródico, una bufonada que imite mal y con ridículo, la poesía satírico burlesca del gran maestro y sus juegos verbales<sup>25</sup>: obsérvese, por ejemplo, la acumulación forzada de palabras con rimas consonantes en «ote», hasta la alusión a Carlos II —de diez años de edad en 1671—, neciamente constituida por la antítesis entre el epíteto «Gran» y el diminutivo «Chicote» que enmarcan el nombre del niño rey.

Lo jocoso de las páginas escritas por Santos no para con este poema: tras acabar su romance, el «poeta loco» se ridiculiza aún más, alabando su propio trabajo

24. En su estudio sobre la agudeza verbal en el Siglo de Oro, Maxime Chevalier muestra cómo «la obra jocosa de Quevedo es caricatura continua, caricatura que suele aplicarse a hombres y mujeres» (1992: 134-155).

25. Para un estudio detallado del arte lingüístico de Quevedo y de los mecanismos usados por él en su poesía satírico burlesca, véanse los trabajos de Lía Shwartz (1983), de Ignacio Arellano (1984), y de Samuel Fasquel (2007).

y juzgando que «Lope no hizo mas, con quanto hizo» (1671: 93). De hecho, otro poeta de la asamblea afirma que alabarse es «tontedad, o locura» y que «siempre se ha de dejar à la censura del mundillo» (94). Pero el de los anteojos se defiende, argumentando que el «mundillo» no dice «bien de cosa alguna» y por lo tanto piensa necesario que «trate cada vno de lo que le importa, y no aguarde a que nadie le haga la puente de plata» (94). El narrador zanja la discusión, aportando su punto de vista moral: da por absurdo el auto-juicio del poeta grotesco. Lo descalifica irónicamente, concluyendo con humor: «Notable la risa que causó a todos la locura del buen poeta» (94). Al fin y al cabo, Santos parece dar vida al «poeta loco» y citar su poema ridículo para divertir a su lector, y para convencerle de lo condenables que son la mala poesía y los malos poetas. Así, escribe un texto en el que la mala imitación de Quevedo y de su arte poético, intentada por un personaje caricaturesco y paródico hasta lo ridículo, es un fracaso que genera comicidad. Para el escritor soldado, sería una forma de significar su admiración por un Quevedo que consideraría sin par; bien podría ser también una forma de expresar con auto-irrisión su probable conciencia resignada de nunca poder alcanzar el talento poético del famoso satírico.

Pero hay más: en el capítulo siguiente de *La Verdad en el Potro y el Cid resuscitado*, un hombre se presenta ante el Cid, la «Verdad» y el «Mundo», diciendo un poema serio, cuya métrica elaborada se parece a la de otros romances de la novela —se compone de diez cuartetos de octosílabos con rima asonante en o-e en los versos pares—, pero en este caso, como para producir un efecto específico, cada cuarto verso es un endecasílabo:

Yo soy Quebedo, que el Mundo  
 hasta oy no conoció;  
 el que en las chanças, y veras  
 rayo esgrimía con pluma, aliento, y voz.  
 Soy quien supo entretener,  
 con tal Arte, y tal primor,  
 que la Edad oy se lamenta,  
 de no conocerme, y faltarme al fauor.  
 Soy vn Aliento equiboco,  
 y equiboca me vendió  
 la emulacion maldiziente,  
 de quien no se libra, ni aun el mismo sol.  
 Escriui de Dios Gouierno,  
 tan en Politica vnion,  
 que la Vida de San Pablo  
 me alaba, y me sienta en su Regia Mansion.  
 Si los Sueños agrauieron:  
 à quien hieite mi razon,  
 mire entre chanças sutiles  
 setencias que admiran, y al malo le pasmó.  
 La Vida del gran Tacaño  
 alabe quien la leyó,  
 porque si oy escriuiera

hablara de muchos, que ogaño muchos son.

La Carta del Rey de Francia,  
sobre lo de Terlimon,  
digo, que mis sutilezas,  
para escribirla se valieron de Dios.

La Culpa, que parla tanto,  
calle, si puede, su ardor,  
porque ya el Cuento de cuentos  
ha quedado corto, que ay muchos cuentos oy.

En vn sueño me he quedado  
tan dormido, que ignoró  
la Fama, que era viviente  
quien muerto renaze, pues que nunca murió.

Alientate tu, que escribes  
verdades, y tèn valor,  
y el Cid consuéllese, al ver,  
que tambien Quebedo censurado se vió.

(Santos 1671: 137-138)

En este poema muy distinto del pastiche paródico citado anteriormente, la afirmación inicial «Yo soy Quebedo» llama la atención del lector por la potencia del pronombre que entabla el discurso en primera persona del singular. Santos da vida a «Quebedo» dándole la palabra, crea un como Quevedo «resucitado», al igual que en la misma novela imagina un «Cid resucitado». Por cierto, podríamos interpretar el uso de la «b» en vez de la «v» de Quevedo<sup>26</sup> como una marca de pertenencia a la ficción, como si Santos recurriera a este artificio para diferenciar su creación del hombre real. No obstante, «Quebedo» con «b» podría resultar más prosaicamente de la fluctuación de la ortografía en el siglo xvii, o de la transcripción del manuscrito de Santos por los tipógrafos del impresor Lucas Antonio de Bedmar.<sup>27</sup> Cualquiera que sea la razón de su ortografía, «Quebedo» aparece a los lectores como una representación literaria de Francisco de Quevedo, lo que corroboraría el uso de la forma poética para estructurar el discurso del personaje. Así, vamos a tratar de definir la visión que Santos tiene del gran poeta.

26. Esta ortografía de Quevedo con «b» está empleada en las ediciones de *La Verdad en el Potro y el Cid resucitado* de 1671, 1686 y 1723. Solo la edición publicada por Enrique Rodríguez Puértolas en 1973 adopta la ortografía de Quevedo con «v».

27. Todavía no se ha encontrado ningún manuscrito que permita comprobar la ortografía de Quevedo por Santos. Pero si consideramos que el soldado ha escrito «Quebedo», no se ha de descartar la posibilidad de que lo haya hecho sin la voluntad de producir cualquier efecto literario. En varios manuscritos del siglo xvii conservados en el Archivo General del Palacio Real de Madrid, Quevedo está escrito, efectivamente, a veces con «v» y otras con «b», dando cuenta de la fluctuación ortográfica todavía existente en aquella época. Por otra parte, en lo que al trabajo de los tipógrafos y a las posibles variaciones textuales atañe —un aspecto material que es necesario tener en cuenta a la hora de analizar un texto impreso—, véanse los estudios de Jaime Moll, Roger Chartier y Francisco Rico reunidos en *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, bajo la dirección de Rico (2000).

Como «el Cid», «Quebedo» se distingue de los demás personajes de la novela, por tener una identidad que remite a una persona que existió concretamente en la realidad humana, a diferencia de la «Verdad» que es una alegoría, y del «Mundo» constituido por tipos sociales, anónimos. Por lo tanto, Santos parece rendir homenaje a la superioridad de Francisco de Quevedo, a su fama de gran escritor, convirtiéndole en un personaje novelesco tratado como un héroe histórico, digno de ser recordado individualmente, al contrario de la muchedumbre irrelevante de los mortales ordinarios. Por otra parte, esta relevancia concedida a «Quebedo» por la jerarquización de los personajes de la novela y por su estatuto de «resucitado», reforzaría el poder persuasivo de las palabras que enuncia, según la creencia del Padre Tomás de Avellaneda, el censor religioso de *La Verdad en el Potro y el Cid resucitado*, «que a vn Resucitado se le debe dar gran credito, y persuade eficacissimamente» (1671: Aprobación).

Tras el golpe de efecto generado por la afirmación de su identidad, el poeta sorprende al lector diciendo de sí «que el Mundo hasta oy no conoció»: ¿insinúa que va a revelar alguna incógnita sobre sí mismo, o subraya solamente el hecho de que sea su primera aparición en la novela? También puede ser un recurso de Santos para recordar al lector que está leyendo un texto de ficción destinado a criticar la sociedad de su tiempo, y aquí, cómo no, para despreciar a los que ignoren a Quevedo.

Enseguida, «Quebedo» hace referencia a su actividad pasada de escritor satírico, valiéndose de una metáfora de combate: su «pluma» era como una espada que hería al revelar verdades de manera burlesca.<sup>28</sup> De este modo, Santos identifica a Francisco de Quevedo como un autor de sátiras acérrimas, lo que confirma Henry Ettinghausen (2000: 60):

Como todos sabemos, Quevedo no es nada, si no es un escritor sumamente combativo. Su visión del mundo podría calificarse de nacionalcontrarreformista, y hasta de neoconservador *avant la lettre*.

Lo más probable es que Santos tenga admiración por Quevedo, y coincida con él al adoptar una línea satírica conservadora, defensora del orden monárquico y de los valores contrarreformistas de la Iglesia católica.<sup>29</sup> Sin embargo Santos, hombre modesto, soldado supernumerario al servicio de la Guarda Española del rey, cuyo nombre aparece en ningún documento del archivo del Palacio Real de Madrid,<sup>30</sup> dista, socialmente, del aristocrático Quevedo, cuya familia está «en-

28. Santos escribió «el que en las chanças, y veras / rayo esgrimía con pluma, aliento, y voz».

29. Según el Padre Tomás de Avellaneda (*La Verdad en el Potro*, «Aprobación»), Santos es un escritor valiente que no teme «el riesgo de sacar a luz un Libro de tantas verdades», y «con tal artificio ingenioso, con tales façones, y tales sales, muestra sus Verdades, que sin duda pierden lo agrio, y son muy dulçes al paladar del Entendimiento».

30. Como soldado sin plaza, sin gajes, el nombre de Francisco Santos no aparece en los rooles

raizada en la burocracia de la Corte», como lo señala Pablo Jauralde Pou (1998: 67). Además, para Milagros Navarro Pérez, la ideología de Santos no corresponde exclusivamente a la de Quevedo, sino que responde a la de un español de la Contrarreforma (1976: XXV):

La Monarquía, la Jerarquía social y la Religión son intocables. España tiene pleno derecho a la hegemonía mundial por su pasado, su poder y el valor de sus ideales. El Rey, señor absoluto de haciendas y vidas es indiscutible: los errores no radican en la torpe actuación de la persona real, sino en la de los ineptos validos y ministros que impiden la comunicación directa entre el Rey y su pueblo.<sup>31</sup>

Así, si hay similitudes de opinión entre Quevedo y Santos por ser los dos escritores españoles del siglo XVII, satíricos, moralistas, apólogos de la monarquía y de la Iglesia católica, resulta difícil medir la influencia del mayor en su supuesto seguidor.

En el segundo cuarteto del poema, «Quebedo» parece carecer de modestia: subraya el efecto entretenido que producía en los lectores, elogia su propio «Arte», valorado por la «A» mayúscula, intensificado por el demostrativo «tal», y amplificado por la insistencia en su destreza. Incluso pretende que por haber tenido tanto talento, la gente lo extraña en la actualidad. Por una parte, este discurso imaginado por Santos sería una forma de homenajear a Quevedo como canon literario sin par, admirable y añorado. Sin embargo, el hecho de que tal homenaje sea rendido por el mismo «Quebedo», introduce una ambigüedad: estos versos no dejan de recordar el auto-juicio y la auto-valoración del poeta loco «muy cargado de anteojos» del capítulo anterior, ridiculizado y descalificado por otro poeta del relato y por el narrador, portavoces probables del punto de vista moral de Santos.

Pero hay más: el «Quebedo» de *La Verdad en el Potro y el Cid resucitado* se presenta como una voz poética ambigua y engañosa, que juega con las palabras y denuncia la engañosa e implacable murmuración al que el mismo «sol», símbolo de potencia absoluta, no puede librarse (Santos 1671: 137):

Soy un Aliento equiboco,  
y equiboca me vendió  
la emulacion maldiziente,  
de quien no se libra, ni aun el mismo sol.

---

conservados en la sección histórica del Archivo General de Palacio. Tampoco aparece su nombre en los documentos relativos a incidentes o peticiones transmitidos al Bureo de la Camara del rey, ni en los archivos del reinado de Carlos II.

31. Esta reflexión sobre la ideología conservadora del español de la Contra Reforma parece corresponder al Quevedo de *La hora de todos*, que satiriza la sociedad oponiéndose a la política de Olivares, pero que al mismo tiempo permanece fiel a Felipe IV y a la Iglesia, como lo muestran los análisis de Lía Shwartz, Louis Cardaillac, James Iffland, y Edmond Cross reunidos bajo la dirección de Lía Shwartz (1981).

En estos versos, el juego antitético del adjetivo «equivoco» con su femenino «equivoca» parece imitar los juegos verbales que solía producir Quevedo, lo que aporta verosimilitud al discurso de su personaje. En su trabajo sobre «Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal», Maxime Chevalier subraya efectivamente la «expansión y selección» del «equivoco quevediano» (1992: 146-155). Gracias a este paralelismo antitético, Santos parece asociar, además, al engañador con el engañado, quizás para acentuar su denuncia de la maldición de que pudo ser víctima Quevedo.<sup>32</sup>

Luego, «Quebedo» cita los títulos de siete textos en prosa del Quevedo real, que comenta brevemente. Así, puede que Santos utilice la voz de su personaje para hacer alarde de su conocimiento sobre Quevedo, sin pedantería. También puede que tenga una intención didáctica, ofreciendo a su lector una selección de la producción del gran escritor que le parezca más interesante, o que corresponda más con sus intereses ideológicos y literarios. De hecho, «Quebedo» comienza su panorama refiriéndose a los textos políticos y religiosos de Francisco de Quevedo<sup>33</sup>: evoca la *Política de Dios y gobierno de Cristo*, y *La Vida de San Pablo Apóstol*, cuyos títulos reales están ligeramente adaptados, por las necesidades métricas del poema. Es posible que Santos se refiera a estos textos en prosa dedicados a la devoción y a la política, para aportar una garantía intelectual y literaria a su propia prosa narrativa, devota y con pretensiones políticas.<sup>34</sup> Sería, para Santos, una forma de ganar la confianza de sus censores religiosos, protectores y lectores, conservadores devotos defensores de la ideología contra-reformista, desarrollada por Quevedo.<sup>35</sup>

32. ¿Aludiera Santos a los rumores que rodearon los motivos del encarcelamiento de Quevedo en San Marcos de León? Véase al tanto a Jauralde Pou (1998: 759-776).

33. En cuanto a esta vertiente de la creación quevediana, véase el estudio de Lía Schwartz, *Política y literatura en Quevedo: el prudente consejero de la monarquía*, Santander, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Cantabria, 2006.

34. Del mismo modo que Francisco de Quevedo intentó actuar en la política de España mediante su literatura, tratando de ser «un consejero prudente de la monarquía», como lo demuestra, por ejemplo, Lía Shwartz (2006).

35. Como se puede leer en los textos liminares de sus publicaciones de 1671, el soldado Santos dedicó *La Verdad en el Potro y el Cid resucitado* al conde de los Arcos, comendador de la Orden de Alcántara, gentilhombre de la cámara del rey, recién nombrado Capitán de las tres Guardias españolas por Mariana de Austria. Aquel mismo año, la reina gobernadora firmó una cédula para proteger la edición de *El Rey Gallo y discursos de la Hormiga*, un «espejo de príncipes» publicado por Santos. Así, Santos pudo desarrollar el contenido devoto y político de su ficción narrativa, en acuerdo con sus propias convicciones, pero también para aportar su contribución a la política de su tiempo, y esperar cierta protección de los más altos actores del poder monárquico providencialista, en alianza con la Iglesia Católica. En cuanto a los lectores de Santos, las únicas informaciones que pude conseguir proceden de los exlibris de las ediciones antiguas, conservadas en la BNE de Madrid, en la Biblioteca del Palacio Real de Madrid, y en otras bibliotecas europeas: la biblioteca del rey constaba de por lo menos un ejemplar de cada libro de Santos; nobles sin fama y religiosos de distintos órdenes, poseían también libros de Santos en sus bibliotecas. La compañía de Jesús parece haber contribuido particularmente a la exportación de los libros de Santos: una edición

Por otra parte, Santos parece hacer la apología de la sátira burlesca de Quevedo en *Los Sueños*. «Quebedo» argumenta que su «razón», o sea su «potencia intelectual» y «su discurso» (RAE 1737: 500, 2; 501, 1) pudieron herir. Pone de realce el carácter divertido y edificante de su discurso que «entre chanças» propone «sutiles sentencias que admiran». Además, si el sujeto incierto del verbo «pasmar» fuese también la «razón», en la expresión «al malo le pasmó», eso significaría que gracias al poder de sus textos, el escritor tendría la capacidad de aniquilar la acción del «malo», o sea «lo que se opone a la razón o la ley», al «perverso o depravado en sus costumbres», al «bellaco, agudo y malicioso», al «pecador» (RAE 1734: 465, 2-466, 1). Así, a través del discurso de «Quebedo» Santos evocaría también la acción moralizadora de la escritura quevedesca.

En los versos siguientes, «Quebedo» cita la *Vida del gran tacaño*, aludiendo muy probablemente al *Buscón* publicado por primera vez en Zaragoza en 1626, con el título de *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagabundo y espejo de tacaños* (2007). «Quebedo» declara que «ogaño»<sup>36</sup>, «muchos son» los avaros, lo que da a pensar que Santos usaría la voz de su personaje para denunciar la avaricia. En varios textos, Santos desarrolla efectivamente este tema. Suele asociarlo a la caridad, describiendo la miseria de los pobres con mucha compasión y mucho pudor, y llamando a la generosidad de los ricos.<sup>37</sup>

Santos parece aludir luego a la concepción providencialista de la política, cuando «Quebedo» dice que Dios inspiró a Quevedo su carta al rey de Francia Luis XIII. Aquella carta denunciaba las masacres cometidas por los soldados franceses y holandeses en la toma de la ciudad de Terlimón, en 1635. Denuncia-

---

*princeps* de *Día y noche de Madrid* fue adquirido por el Colegio jesuita de la Trinité de Lyon, en 1676; la edición *princeps* de *La Verdad en el Potro y el Cid resucitado* que me sirve de referencia para el presente artículo, fue comprado por el Colegio Mayor de la Compañía de Jesús de Praga, en 1715 (esta edición se puede consultar en <<https://bit.ly/2An3pT7>>).

36. «ogaño» «quiere decir este año presente», según Covarrubias (1611: 1134, 2).

37. Por ejemplo, en *Día y noche de Madrid* (2017: 137), Santos apostrofa al rico y lo exhorta para que se comporte generosamente:

¡Abre los ojos, rico miserable, pues has escuchado el llanto del pobre y ves cómo a tus descuidos se desvela el mismo Dios para cuidar de lo que a ti te tocaba de derecho con el hacienda que te dio! — Perdona, Onofre —prosiguió Juanillo—, si te he cansado; que en llegando a estos lances, como pobre, aunque se entenece el alma, el corazón me ofrece alientos para decir lo que pasa en Madrid tan verdaderamente como lo has oído.

Esta punta dirigida al rico avaro, lanzada por Juanillo, el representante del punto de vista moral de Santos, nos parece sería, directa, sin equívocos, sin ironía alguna. No parece presentar reminiscencias del *Buscón*, ni en el estilo, ni en el tono de un discurso sin motivo de hacer reír al lector. La voz indignada de Juanillo alerta al rico, para que se ablande y cambie su mentalidad, al nombre de Dios. Santos aparece aquí como un escritor paradójico: un conservador respetuoso del orden aristocrático, y al mismo tiempo un provocador que intenta cambiar la mente y los comportamientos de sus contemporáneos, al nombre de una estricta defensa de los preceptos católicos, como aquí la denuncia de la avaricia como pecado mortal. Además, el anclaje de la sátira de Santos en la realidad madrileña de su tiempo reforzaría la verosimilitud y el poder persuasivo de su ficción literaria. Así, en este fragmento de *Día y noche de Madrid*, el escritor devoto y moralista distaría de Quevedo en el estilo, pero no en su ideología.



ba también la profanación del Santo Sacramento por soldados protestantes, que habían dado de comer ostias a sus caballos.<sup>38</sup> La defensa de los dogmas católicos contra-reformistas es un tema recurrente en la obra de Santos. Así, la invención de Quevedo como personaje, serviría a Santos de referente literario y de garantía moral, para reforzar sus propias ideas, y amplificar su impacto en el lector.

«Quebedo» acaba la presentación de sus obras selectas, aludiendo a *La culta latinaparla*.<sup>39</sup> Pero la burla sarcástica de Francisco de Quevedo contra la mujer que ostenta sus latinismos hasta producir un discurso confuso,<sup>40</sup> aparece reducida por el personaje de Santos, en una moderada petición a que «calle, si puede, su ardor». Si comparamos esta formulación con la lengua aguda, los neologismos mordaces forjados por Quevedo para burlarse de este tipo de mujeres, forzoso es de constatar lo inofensivo de «Quebedo». Este se aleja de su referente real, reemplazando lo acérrimo de la sátira original por lo suave de la cortesía. ¿Respondería Santos a alguna inclinación particular o al gusto de su tiempo?<sup>41</sup>

En el cuarteto siguiente, «Quebedo» parece evocar los aleas de la «Fama», presentada como una figura alegórica versátil con el poder de memoria y de ignorancia:

En vn sueño me he quedado  
tan dormido, que ignoró  
la Fama, que era viviente  
quien muerto renaze, pues que nunca murió.

El juego conceptista brindado por Santos en los dos últimos versos da a pensar que la fama tiene el poder de matar al artista, tanto como tiene el de darle vida eterna. Al constatar este poder de la fama, «Quebedo» anima al escritor de «verdades» a que siga escribiendo, a pesar de los riesgos que pueda correr, al revelar los engaños y las corrupciones:

**38.** La profanación del Santo Sacramento en Terlimon, en 1635, dio lugar a la escritura de numerosos textos, en defensa del dogma eminentemente contra-reformista. Véase el artículo de Belén Molina Huete (2009: 123-145).

**39.** Santos menciona también el *Cuento de cuentos*, un texto satírico-burlesco centrado en el lenguaje popular. *La culta latinaparla* y el *Cuento de cuentos* fueron publicados juntos en los *Juguetes de la Niñez*, en 1631.

**40.** Véase la «Dedicatoria» de *La Culta latinaparla* de Quevedo (2003: 97): «Siendo vuestra merced más conocida por los circunloquios que por los moños, de tan lindas sinédoques y cacofonías, y tan airosa de hipóboles y tan nebrisenense de palabras que tiene más nominativos que galanes; y siendo la dama de más arte (de Antonio) que se ha visto, más merlincoica que Merlín, obligación le corre al más perito (y no es fruta) de encimarla en los precipicios inaccesos de otra, si no tan sidérea estimación aplaudida, si bien de menos trisulca pena (Plauto sea sordo), dirigiéndola este candil para andar por las prosas lúgubres».

**41.** En su aprobación de *La Verdad en el Potro y el Cid resucitado*, el Padre Tomás de Avellaneda elogia el estilo de Santos que «con tal artificio ingenioso, con tales façones, y tales sales muestra sus Verdades que sin duda pierden lo agrio, y son muy dulçes al paladar del Entendimiento (Santos 1671: «Aprobacion»).



Alientate tu, que escribes  
 verdades, y tèn valor,  
 y el Cid consuéllese, al ver,  
 que tambien Quebedo censurado se vió.

Aquí, el tuteo empleado por Santos puede dirigirse a cualquier decidor de verdades como él, susceptible de encontrar adversidades por parte de los que las denuncias apunten. Al final, esta reflexión desemboca en el tema de la censura, con un mensaje de consuelo dirigido al Cid, cuya censura está comparada con la que sufrió Quevedo. En cuanto a este último, es posible que Santos haga referencia a los primeros *Sueños* de Francisco de Quevedo, censurados en 1610 y 1612, como lo recuerda Jaime Moll en su estudio titulado «Quevedo y la imprenta»(1994: 8). Así, Santos parece haber creado al personaje de «Quebedo» también para recalcar las dificultades encontradas por los escritores al criticar la sociedad de su tiempo públicamente, y al defender su punto de vista.

Tras el romance, la «Verdad» explica al Cid resucitado quién fue Quevedo, haciendo el panegírico del famoso escritor (Santos 1671: 138-139):

Quien fue Quebedo, preguntó el Cid? Y la Verdad respondió: El mayor hombre que las Edades conocieron, gran Teologo, gran Filosofo, gran Poeta, gran dezidor de verdades; por esso fue amargo, porque dixo su sentir verdadero. Hasta oy, solo ha avido vn Quebedo, y esse fue Don Francisco de Quebedo y Villegas, eminentissimo sobre los Nacidos, a quien la Inmortalidad levantó Estatua permanente por todos los siglos: Dios le tenga en su Gloria.

El hecho de que este elogio sea enunciado por la «Verdad» elimina cualquier interpretación irónica de los superlativos «mayor hombre que las edades conocieron», «eminentissimo sobre los Nacidos». Santos parece celebrar sinceramente todas las aptitudes literarias de Quevedo: alaba su talento en diversos dominios como la religión, la filosofía, la poesía y la sátira. El comentario de la «Verdad» sobre la amargura del gran satírico nos da a pensar que Santos tenía el mismo análisis pesimista de la sociedad en que vivía. Por otra parte, Santos insiste en el nombre completo de «Don Francisco de Quevedo y Villegas», quizás para recalcar la relevancia del famoso escritor, y para que no haya confusión de identidad posible. Santos acaba su panegírico, haciendo hincapié en el carácter universal y eterno de Quevedo, como si lo considerara su ídolo. La última frase nos recuerda que este elogio es póstumo.

Así, Santos aparece como un sincero admirador y un agradecido deudor de Quevedo, por la variada y siempre edificante presencia que le reserva en su ficción satírica y moralizadora. La imitación del maestro como canon literario, lejos de ser un plagio servil, operaría con reminiscencias y adaptaciones constitutivas, entre otras fuentes, del estilo propio que el escritor autodidacta pudo forjar a partir de sus lecturas. Aquella deuda parece haber sido agradecida por Santos a través de las diversas referencias explícitas que hizo a Quevedo.

El soldado devoto mencionó el nombre de su inspirador en ocho relatos de su creación, y convirtió a Quevedo en personaje de *La Verdad en el Potro y el Cid resucitado*. Cada una de aquellas menciones o apariciones de Quevedo lo homenajean, lo elogian, presentándole como un referente literario, tanto al nivel estético como ideológico. Santos alimentó así la fama póstuma del gran escritor. También pudo sacar provecho de él para promover sus libros. Pero, más que una mera estrategia comercial, la presencia de Quevedo como gran satírico, como denunciador de las corrupciones de su tiempo según una línea conservadora, monárquica y contra-reformista, permitió probablemente a Santos legitimar sus propias opciones estéticas e ideológicas. Pudo amplificar el impacto de su narrativa satírica, denunciadora y moralizadora, en la mente de los lectores del último tercio del siglo xvii.

## Bibliografía

- ANCHUSTEGUI IGUARTA, Esteban, «El universo identitario de Esteban de Garibay y Zamalloa», *Ingenium*, 5 (2011) 29-53.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Pamplona, Universidad de Navarra, 1984.
- , «Una nota sobre influencias quevedianas en *El rey gallo y discursos de la hormiga*, de Francisco Santos», *La Periñola*, 2 (1998) 33-42.
- , *Dos mitos españoles en escena: el Cid y la Celestina en la comedia del Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2012.
- ARIZPE, Víctor, «Introducción», *El rey Gallo y discursos de la Hormiga*, Francisco Santos, Londres, Tamesis Books, 1991.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Paralelismo, ‘compositio’ y estilo en dos sueños y dos fantasías morales de Quevedo», *Edad de Oro*, 13 (1994), 7-21.
- CARO BAROJA, Julio, *Los vascos y la historia a través de Garibay*, San Sebastián, Txertoa, 1972.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- CORREAS, Gonzalo, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales y otras fórmulas comunes de la lengua castellana*, Madrid, Jaime Ratés, 1906.
- COVARRUBIAS, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Madrid, Luis Sánchez, 1611.
- DARST, David, *Imitatio (Polémicas sobre la imitación en el siglo de Oro)*, Madrid, Orígenes, 1985.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «La sátira antijudía de Quevedo», *Estudios sobre la sátira española en el Siglo de Oro*, Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), Madrid, Castalia, 2006.
- FASQUEL, Samuel, «Quevedo et la poétique du burlesque dans l’Espagne du dix-septième siècle» (Tesis de doctorado), Universidad de Lille 3, Lille.
- GARCÍA SANTO-TOMÁS, Enrique, «Introducción», *Día y noche de Madrid*, Francisco Santos, 2017.
- GARMENDIA, Vincent, «Ser como el alma de la lavandera de Toledo», *De Madrid al cielo. Dictionnaire des expressions espagnoles avec toponymes et leur équivalent français*, Vincent Garmendia, Saint-Denis, Connaissances et Savoirs, 2016.
- GENDREAU-MASSALOUX, Michèle, «Réflexions sur l’utilisation quévédienne du lieu commun et sur sa portée subversive», *La Contestation de la société dans la littérature espagnole du Siècle d’Or, Travaux de l’Université de Toulouse-Le Mirail*, t. XVII, Université de Toulouse-Le Mirail, 1981.
- GREINER, Franck, «Préface», *Roman et religion de Jean-Pierre Camus à Fénelon, Littératures Classiques*, 79 (2012) 9-30.
- HAFTER, Monroe Z., «Saavedra Fajardo plagiado en *El no importa de España* de Francisco Santos», *Bulletin Hispanique*, 61-1 (1959) 5-11.

- HAMMOND, John H., «A Plagiarism from Quevedo's *Sueños*», *Modern Language Notes*, 64 (1949), 329-331.
- , *Francisco Santos' indebtedness to Gracián*, Austin, The University of Texas Press, 1950.
- , «Francisco Santos and Zabaleta», *Modern Language Notes*, 66 (1951) 168-170.
- JAURALDE POU, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1646)*, Madrid, Castalia, 1998.
- LAIGNEAU-FONTAINE, Sylvie, «Critiques, techniques et topiques du plagiat chez quelques épigrammatistes néo-latins du cercle lyonnais (1530-1540)», *Machines à voler les mots. Idéologies, pratiques et techniques du plagiat*, Paloma Bravo, Sylvie Laigneau-Fontaine y Giuseppe Sangirardi (eds.) Dijon, Éditions Universitaires de Dijon, 2017.
- La Vida y hechos de Estebanillo González, hombre de buen humor*, Enrique Suárez Figaredo (ed), *Lemir-Textos*, 13 (2009) 389-632.
- MAUREL-INDART, Hélène, *Du plagiat*, Paris, Gallimard, 2011.
- MEDEL JUSTO DEL CASTILLO, Francisco, «Al muy ilustre señor don Martin Antonio de Vega Mauleon y Cruzat», *Obras en proa, y verso...*, t. I, Francisco Santos, Madrid, Francisco Martínez Abad, 1723.
- MOLINA HUETE, Belén, «Nuevas flores poéticas de Pedro Espinosa y Cristobalina Fernández de Alarcón: un reencuentro con olvidados poemas de certamen», *Analecta Malacitana Electrónica*, 26 (2009), Universidad de Málaga, 01-10-2018 <<https://bit.ly/2IuupSU>>.
- MOLL, Jaime, *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco-Libros, 1994.
- NAVARRO PÉREZ, Milagros, «Introducción», *Obras selectas*, t. I, Francisco Santos, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976.
- NOLTING-HAUFF, Ilse, *Visión, sátira y agudeza en los sueños de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1974.
- PAZ Y MELIÁ, Antonio (ed.), *Los Cuentos de Garibay, Sales españolas o agudezas del ingenio nacional*, Madrid, Atlas, 1964.
- QUEVEDO, Francisco de, *Los Sueños*, Julio Cejador y Frauca (ed.), Madrid, Espasa Calpe, 1972.
- , *Cuento de cuentos*, Antonio Azauste Galiana (ed.), *Obras completas en prosa*, Vol. I, T. I, Alfonso Rey (dir.), Madrid, Castalia, 2003a.
- , *La Culta latinaparla*, Antonio Azauste Galiana (ed.), *Obras completas en prosa*, Vol. I, T. I, Alfonso Rey (dir.), Madrid, Castalia, 2003b.
- , *Historia de la vida del Buscón, llamado don Pablos, ejemplo de vagamundos y espejo de tacaños*, Pablo Jauralde Poe (ed.), *Obras completas en prosa*, Vol. II, T. II, Alfonso Rey (dir.), Madrid, Castalia, 2007.
- , *Los Sueños*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, 2017.
- RAE, *Diccionario de la lengua castellana*, Madrid, Imprenta de la Real Academia Española, 1726-1739.

- RICO, Francisco, *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.
- RÍO MARTÍNEZ, Bizén D'O, «El alma de Garibay», *Diario del Alto Aragón* (11-06-2006), 08-07-2018, <<https://bit.ly/2NeLBga>>.
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio, «Introducción», *El no importa de España y La Verdad en el potro*, Francisco Santos, Londres, Tamesis Books, 1973.
- SANTOS, FRANCISCO, *El Sastre del Campillo, Obras en prosa, y verso...*, t. II, Madrid, Francisco Martínez Abad (ed.), 1723a.
- , *El Escandalo del Mundo, y piedra de la justicia, Obras en prosa, y verso...*, t. II, Madrid, Francisco Martínez Abad (ed.), 1723b.
- , *El Arca de Noé, y Campana de Belilla, Obras en prosa, y verso...*, t. IV, Madrid, Francisco Martínez Abad (ed.), 1723c.
- , *La Verdad en el potro y el Cid resucitado*, Madrid, Lucas Antonio de Bedmar, 1671; Enrique Rodríguez Puértolas (ed.), Londres, Tamesis Books, 1973.
- , *Las Tarascas de Madrid y Tribunal espantoso, Obras selectas*, Milagros Navarro Pérez (ed.), Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1976.
- , *El rey Gallo y discursos de la Hormiga*, Víctor Arizpe (ed.), Londres, Tamesis Books, 1991.
- , *El no importa de España*, Enrique Suárez Figaredo (ed.), *Lemir-Textos*, 16 (2011), 87-204.
- , *Día y noche de Madrid*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2017.
- SCHWARTZ, LÍA, «Sobre *La Hora de Todos*. Discurso satírico e historia», *Co-Textes*, 2 (1981) 3-15.
- , *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.
- , *Política y literatura en Quevedo: el prudente consejero de la monarquía*, Santander, Universidad de Cantabria, 2006.
- SCHWARTZ, LÍA, «Entre dos siglos y dos continentes: los 'antiqui' 'auctores' y las literaturas hispánicas», *Insula*, 725 (2007) 12-15.
- TIRSO DE MOLINA, *La joya de las montañas, Obras dramáticas completas*, Blanca de los Ríos (ed.), Madrid, Aguilar, 1946.
- TORRES VILLARROEL, Diego de, *El Ermitaño y Torres, Obras de Torres Villarroel*, T. VI, Madrid, Viuda de Ibarra, 1795.
- WINTER, Calvert J., «Notes on the works of Francisco Santos», *Hispania*, 12 (1929) 457-464.





# Una versión expurgada de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela

Alessandra Ceribelli

Universidade de Santiago de Compostela  
alessandra.ceribelli@gmail.com

## Resumen

El ejemplar expurgado de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela nos muestra dos diferentes actitudes de censura del siglo XVIII: de un lado, la búsqueda de simples palabras sin tener en cuenta los dobles sentidos; del otro, la concepción de la censura como simple consejero del lector delante del conceptismo quevediano. Además, la importancia de este ejemplar en particular está en la menor presencia de pasajes tachado con respecto a otros, lo que probablemente permitió un mejor conocimiento y una mayor accesibilidad a la posteridad.

## Palabras clave

*El Parnaso español*; Francisco de Quevedo; musas; Universidad de Santiago de Compostela; censura

## Abstract

*An expurgated version of Quevedo's El Parnaso español in the University Library of Santiago de Compostela*

The censored copy of *El Parnaso español* by Francisco de Quevedo from the library of the University of Santiago de Compostela shows us two different attitudes of the censorship in the XVIII century: on one side, the search for concrete words without considering the double meanings; on the other, the conception of censorship like a simple advisor to the reading facing the *conceptismo quevediano*. In addition, this particular copy is important because it contains less crossed-out verses than others, fact that could possibly give more access to posterity.

## Keywords

*El Parnaso español*; Francisco de Quevedo; muses; University Santiago de Compostela; censorship

En la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, el investigador tiene la posibilidad de consultar un ejemplar expurgado de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo impreso en Madrid en 1659 por Pablo de Val y a costa de Mateo de la Bastida.<sup>1</sup> En la portada, se puede leer un comentario añadido a mano por el censor donde se especifica su nombre, Claudio Adolfo de Malboán,<sup>2</sup> y que la obra ha sufrido la censura según las indicaciones del Índice de 1707.<sup>3</sup> Como ya notado por Fernando Plata (1997), la crítica siempre se ha fijado más en la censura de las obras en prosa que en la poesía de Quevedo. Sin embargo, esto no es señal de menor o mayor calidad o interés por parte de la Inquisición. En este artículo me propongo analizar los pasajes tachados en dicho volumen, confrontándolos con las indicaciones del Índice susodicho.

### Análisis del ejemplar expurgado

Antes de centrarse en el estudio de los pasajes expurgados, es necesaria una descripción bibliográfica del libro impreso. In. 8° (20 cm)— 5 ffch. 1-502 ppch. 9 ffch., presenta en la portada una orla tipográfica, donde leemos: EL PARNASSO / ESPAÑOL / Y / MUSAS CASTELLANAS, / DE DON FRANCISCO DE / QUEVEDO VILLEGAS, CABALLERO / DE LA ORDEN DE SANTIAGO , / SEÑOR DE LA VILLA DE / LA TORRE DE IVAN / ABAD. / CORREGIDAS, I ENMENDADAS / De nuevo en esta impresion , por el Doctor / Amuso Cultifragio, Academico / Ocioso de Lobaina. / Plieg. (+) 66. / CON LICENCIA / En Madrid, POR PABLO DE VAL / Año de M.DC. LIX. [filete] / Acosta de Mateo de la Bastida, Merca / der de Libros. Sigue en la vuelta de la portada el *Simmachianus Affer adversus Marcionem* y un soneto dedicado a Quevedo. En f. 2r aparece un grabado de Iuan de Noort que representa la coronación de Quevedo en el Parnaso por Apolo delante de las nueve musas. Se trata de la regrabación de la placa de la primera reedición. El f. 2v está en blanco, mientras que la dedicatoria a Juan Luís de la Cerda, Duque de Medinaceli y de Alcalá por parte de Mateo de la Bastida se encuentra en el f. 3. El f. 4r recoge

1. La signatura del ejemplar es la siguiente: Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela, Biblioteca Xeral 27831 <<https://bit.ly/2y7rsCU>>.

2. Poco se sabe de este personaje. Se han encontrado otros libros expurgados por él alrededor de 1721, unas memorias dirigidas al Rey en 1715, pero se le conoce sobre todo por dos traducciones: la primera, del francés al español, de la *Oración fúnebre del Serenísimo Señor Luis Delphin* (1712) y del toscano y portugués al castellano, de la *Sinagoga desengañada* (1733). En ambas portadas se le califica a Claudio Adolfo Malboán como «Predicador de Su Majestad Católica, Calificador del Supremo Consejo de la Santa General Inquisición de España». Además, de él se lee en una crónica de la época sobre la canonización de san Juan de la Cruz que es «animoso soldado de aquella celestial Compañía», es decir de los jesuitas (Alonso de la Madre de Dios 1729: 561).

3. El Índice de 1707 es conocido como Índice de Valladares-Marín y es el primero que contiene las indicaciones para la censura de *El Parnaso español* de Quevedo. De hecho, el anterior tenía fecha de 1640, cuando todavía no se había publicado el conjunto poético quevediano.



la indicación de las aprobaciones por Pedro de la Escalera Guebara y Juan de Valdés, la Licencia del Consejo de Castilla a favor de Santiago Martín Redondo (Madrid 6 de marzo de 1660), la Tasa (5 maravedís cada pliego. El libro tiene 66 pliegos) y las Erratas (Madrid, 3 de septiembre de 1660., Carlos Murcia de la Llana). El f. 4v queda en blanco, así como el f. 5r, mientras que en el f. 5v aparece un grabado de la musa Clío. El texto va de la página 1 a la 502, mientras que los sumarios (503-519). El colofón (520), dice: CON LICENCIA, / [filete] / *En Madrid*, POR PABLO DE / VAL. / Año de M.DC.LIX. /. El ejemplar contiene los siguientes errores de paginación: 27 (en vez de 29), 64 (94), 127 (172), 226 (229), 153 (315). Los grabados de las seis musas son aquellas de la primera edición pero regrabadas: Clío (f. 2r), Polimnia (28), Melpómene (100), Erato (123), Terpsícore (207) y Talía (281).

Para facilitar el análisis he recopilado los versos que sufrieron la censura en una tabla, siguiendo la división en musas, indicando el poema según el primer verso y la numeración de Blecua, acompañándolos con la paginación del ejemplar en cuestión:<sup>4</sup>

<b>Polimnia</b>	«No digas, cuando vieres alto el vuelo» (110/ p. 72)	Epígrafe: «Monjas y beatas». VV. 8-14: «Traza es la cuerda, y es rebozo el velo. Si le vieres en alto radiante, que con el firmamento y sus centellas equivoca su sitio y su semblante, ¡oh no le cuentes tu por una dellas! Mira, que hay fuego artificial farsante, que es humo y representa las estrellas».
-----------------	--	--

4. Para que la lectura de la tabla sea lo menos cansada y complicada posible, he aislado el primer verso y los versos censurados, copiándolos en dos columnas paralelas. Si los versos en cuestión superan las dos líneas, he preferido evitar el uso de las barras oblicuas para la división de versos y utilizar la división en verso original. Además, he optado para la modernización de la grafía y la puntuación de la edición de José Manuel Blecua (2004).

**Erato**

Todo «Bostezó Floris, y su mano hermosa» (405/ p. 148)

«Bostezó Floris, y su mano hermosa, cortésmente tirana y religiosa, tres cruces de sus dedos celestiales engastó en perlas y cerró en corales, crucificando en labios carmesíes, o en puertas de rubíes, sus dedos de jazmín y casta rosa. Yo, que alumbradas de sus vivas luces sobre claveles rojos vi tres cruces, hurtar quise el engaste de una de ellas, por ver si mi delito o mi fortuna, por mal o buen ladrón me diera una; y fuera buen ladrón, robando estrellas. Mas no pudiendo hurtarlas, y mereciendo apenas adorarlas, divino humilladero de toda libertad, dije, ‘Yo muero, si no en cruces, por ellas; donde veo morir virgen y mártir mi deseo’».

«Después que te conocí» (423/ p. 168)

VV. 29-32:  
«Ya no importunan mis ruegos a los cielos por la gloria, que mi bienaventuranza tiene jornada más corta».

«Si en suspiros por el aire» (424/ p. 168)

VV. 9- 12:  
«Oír a los condenados no se niega en el infierno, y el escuchar los quejosos, aun se permite en el cielo».

**Terpsícore**

«Santo silencio profesó» (646/ p. 212)

V. 18: «los abades sus mujeres».

«Toda esta vida es hurtar» (647/ p. 213)

V. 17: «El que bien hurta bien vive».

«Yo, que nunca sé callar» (651/ p. 216)

VV. 67-68: «que ya no hay oficio santo sino el de la Inquisición».

«Deseado he desde niño» (653/ p. 217)

VV. 39-40: «anteyer monte Calvario, agora monte Olivete».

«Fui bueno, no fui premiado» (661/ p. 224)

VV. 27-30: «y en ley de cortesanía, peor que aun la verdad es una mentira tardía. Di en mentir en profecía».

«Ya está guardado en la trena» (849/ p. 231)

VV. 66-68: «a monseñor cardenal; que el rebenque, sin ser papa, cría por su potestad».

«Con un menino del Padre» (850/ p. 232)	VV. 5-24, pero sobre todo los VV. 23-24: «en el dar ciento por uno parecido a Dios será». VV. 85-86: «con su poquito de credo/ sin sermón y sin desmayo».
«Todo se sabe, Lampuga» (851/ p. 235)	V. 62: «con barba sacerdotal».
«Allá va en letra Lampuga» (852/ p. 236 237)	V. 77: «es canónigo de paso». V. 91: «peca con mucha cordura».
«Mancebitos de la carda» (853/ p. 238)	V. 24: «más habladores que monjas».
«Allá vas, jacarandina» (854/ p. 241)	V. 75: «a manera de rosarios».
«Zampuzado en un banasto» (856/ p. 245 246)	VV. 129-132: «Después que el padre Perea acarició a Satanás con el alma del corchete vaciado a lo catalán».
«A las bodas de Merlo» (872/ p. 277)	VV. 139-140: «que aun con Dios, si no le tiene, pienso que no querrá estar». VV. 111-112: «Son, si lo apuras, hijos de bendición, hijos de curas».
«Allá van con un sombrero» (874/ p. 279)	VV. 5-6: «Va con pasos de pasión de crucificar amantes».
<b>Talía</b>	
«Antiyer nos casamos; hoy querría» (517/ p. 286)	VV. 12-14: «Mujer que dura un mes se vuelve plaga; aun con los diablos fue dichoso Orfeo, pues perdió la mujer que tuvo en paga».
Todo «Conozcan los monarcas a Velilla» (568/ p. 309)	«Conozcan los monarcas a Velilla, por la superstición de la campana; que a mí, por una pícara aldeana, me la dio a conocer la seguidilla. Crédulo, ¿por qué pasas a Castilla agüeros de Aragón? ¡Oh plebe insana! Siempre ceñuda con la alteza humana, nunca propicia a la primera silla. Yo temo que se toquen las mujeres, que denota los moños y arracadas, apretador y cintas y alfileres. Mas tocarse campanas apartadas de mi sueño y mi casa y mis placeres, aquí, y en Aragón, son badajadas».

«Anilla, dame atención» (682/ p. 341 342)	VV. 25-27: «Dicen que habiendo de ser los que os rondan sacristanes, la Capacha y la Dotrina».
«Ya que a las cristianas nuevas» (708/ p. 382)	VV. 5-96. V. 96: «de los responsos y el <i>parce</i> ».

### Sumarios

Los poemas aquí están marcados con una X y son:

- «A todas partes que me vuelvo, veo»
- «No digas, cuando vieres alto el vuelo»
- «Bostezó Floris, y su mano hermosa»
- «Santo silencio profesó»
- «Toda esta vida es hurtar»
- «Yo que nunca sé callar»
- «Deseado he desde niño»
- «Fui bueno, no fui premiado»
- «Ya está guardado en la trena»
- «Con un menino del Padre»
- «Todo se sabe, Lampuga»
- «Allá va en letra Lampuga»
- «Mancebitos de la carda»
- «Allá vas, jacarandina»
- «Zampuzando en un banasto»
- «El que cumple lo que manda»
- «Allá va con su sombrero»
- «Conozcan los monarcas a Velilla»
- «Anilla, dame atención»

## Análisis de los poemas expurgados

En el Índice de 1707 los pasajes para ser expurgados contaban un total de 362 versos, el fragmento de un asunto y 5 poemas enteros (441-442). Si miramos a la tabla que acabo de presentar, notamos incongruencias entre las directivas de la Inquisición y la tarea final del censor. De hecho, los versos que aquí contamos son 195, poco más que la mitad, incluidos los dos únicos poemas completamente tachados.

A primera vista, lo que llama la atención es una prevalencia de censura en la musa Terpsícore, la de la sátira, mientras que podemos notar la total ausencia de intervención en «Clío» (poesía encomiástica) y «Melpómene» (poesía funeral). En «Polimnia» (poesía moral), solo un soneto ha sido expurgado, empezando por la referencia en el epígrafe a «monjas y beatas», que poco o nada tiene que ver con el contenido del poema (Rey 1999: 287 288). Esto y las referencias a «velo» (v. 8) y «firmamento» (v. 10), hicieron probablemente pensar al censor que el tema tratado fuese ofensivo hacia la Iglesia, así que podríamos atrevernos a afirmar que en este caso Gonzáles de Salas influyó sobre la censura con su título inventado, aunque Rey admite que, a lo mejor, podría haber conocido una intención enmascarada de Quevedo (Rey 1999: 287).

Pasando a la poesía amorosa, encontramos el primero de los dos poemas completamente descartados en esta versión de *El Parnaso*. Se trata de «Bostezó Floris, y su mano hermosa», donde

durante un bostezo, Floris hizo tres veces la señal de la cruz (vv. 1-3), la cual quedó metafóricamente engastada en sus labios y sus dientes (vv. 4-7). Tal visión de la mujer anima al amante a intentar robarle un beso (vv. 8-13), pero, como se da cuenta de que no podrá hacerlo, se limita a adorar lo que no puede hurtar (vv. 14-19) (Rey y Alonso 2011: 195).

La referencia a la señal de la cruz y su relación con la crucifixión de Jesús, traspuestas al tema amoroso e irreverente que abarca la divinización de la amada, hacen que este madrigal esté completamente prohibido ya en la primera edición, la de 1648. En la misma Musa, vemos la intervención del censor en dos romances. En el primero, «Después que te conocí», desaparecen los versos en que el autor afirma que «la existencia de la dama propicia un camino más corto para ser bienaventurado que las súplicas a Dios» (Rey y Alonso 2011: 190), poniendo otra vez la propia querida en un nivel por encima de Dios, divinizándola. En el otro romance, «Si en suspiros por el aire», las líneas condenadas contienen referencias a infierno y cielo, pero, aunque el sentido no es nada ofensivo para la Iglesia, se trata otra vez de una homologación del tema religioso al amoroso, así que se considera peligrosa toda la estrofa en cuestión.

Volviendo a tomar en mano la tabla inicial, otro aspecto que llama la atención es el gran número de poemas censurados en «Terpsícore», sobre todo letrillas satíricas y jácaras. Considerando los pasajes tachados, es evidente la preeminencia de la semántica religiosa, pero ahora ya no tratada desde un punto de vista amoroso sino satírico, con dobles sentidos obscenos, alusiones sexuales y denuncias abiertas a instituciones, como en el caso de la misma Inquisición en «Yo, que nunca sé callar», u ofreciendo consejos muy poco cristianos, como en «Toda esta vida es hurtar» y «Fui bueno, no fui premiado». Todos sabemos que las jácaras pintaban el mundo del hampa, poblado por malvivientes y prostitutas, y en algunos casos los protagonistas de estos poemas rechazan abiertamente la religión, como por ejemplo en «Zampuzado en un banasto». Podría ser también chocante para la sensibilidad de la época el uso de metáforas o símiles de corte piadoso empleados refiriéndose a temas escabrosos, como en el caso de «Allá vas, jacarandina» y «A las bodas de Merlo» o para hacer chistes sobre defectos físicos, como vemos en el caso de los montes Calvario y Olivete en «Deseado he desde niño». El poeta alude también a las faltas de los mismos religiosos, subrayando su pecaminosidad más que su humanidad y fragilidad. Este aspecto se puede notar en composiciones como «Santo silencio profeso», «Ya está guardado en la trená» y en «A las bodas de Merlo», tanto que los jefes de la mancebía se ponían delante del nombre, en tono irónico o a lo mejor despectivo, un «Padre», como en «Zampuzado en un banasto». En el segundo de los poemas citados, que recoge la carta de Escarramán a la Méndez, el poeta juega con una dilogía

muy común en el Siglo de oro, es decir «cardenal» como carga eclesiástica pero también como hematoma por el color purpúreo. Es llamativo que, en cambio, queda la referencia a san Pedro en el v. 35, asociado a otro personaje del hampa, Cañamar. Si seguimos leyendo esta *musa*, nos encontramos con una cantidad de pasajes obscenos y alusivos que habría que expurgar, pero que no han sido retocados, lo que llama la atención al lector moderno. Esto podría pasar por una cierta superficialidad del censor, que probablemente escurría los versos buscando palabras particulares y temas ya analizados, dejando de un lado las interpretaciones y los dobles sentidos.

Aunque la *musa* «Talía» recoge poesía burlesca, no encontramos muchos pasajes prohibidos como en «Terpsícore». El tema del matrimonio aparece a menudo en la producción de Quevedo y en «Antiyer nos casamos; hoy querría» un hombre comunica en el terceto final que «prefiere un cambio constante de mujeres que quedarse con una sola» (Candelas Colodrón 2007: 150), afirmación claramente escandalosa para cualquier época. Sabemos que nuestro autor no lanzaba solamente críticas hacia la religión y las instituciones más tradicionales, sino que intentaba también dar explicaciones a acontecimientos asombrosos, como vemos en «Conozcan los monarcas a Velilla», donde se relata que «en un pueblo próximo a Zaragoza llamado Velilla, hay una campana que tañe sola avisando a los cristianos, generalmente, de que va a ocurrir algún hecho lamentable, casi siempre en perjuicio de la Monarquía Hispánica» (López 2012: 259). Según Quevedo, la causa de este fenómeno son «espíritus burlones que hacían befa de quienes daban crédito a tales portentos» (López 2012: 260) criticando y mofándose de los paisanos que creían con mucha facilidad a cualquier hecho extraño, por falta de juicio y sentido común o simplemente por sencillez y credulidad. Con «Anilla, dame atención» vuelve el tema del amor, en este caso de tipo venial, tratado utilizar de manera jocosa las *auctoritates* de Sansón y Hércules, pero la censura se centra en el primero por su carga y significado eróticos (Martinengo 2009: 78). Al final, volvemos a la temática religiosa en «Ya que a las cristianas nuevas», cuyo primer verso remite ya directamente a la expulsión de los moriscos de 1609 y al asunto de los cristianos viejos/ nuevos. Los versos tachados contienen términos cercanos a la Iglesia y personifican dos conceptos fundamentales cuales Capacha y Doctrina, es decir, respectivamente «el religioso de San Juan de Dios» (*Aut.*) y la «plática que se hace, cuyo asunto es explicar la doctrina cristiana: las que se suelen preceder a las misiones que se predicán en la iglesia» (*Aut.*). El último verso censurado se refiere a los «responsorios que, separados del rezo, se dicen por los difuntos» (*Aut.*) y relacionado con estos, de manera figurativa, el *parce*, o sea «la cédula que dan los maestros de gramática a los discípulos, en premio, por la cual se les perdona el castigo, que después merecen por alguna falta, presentándola al maestro: y por esto le dan este nombre» (*Aut.*). Según Quevedo, estas «cristianas nuevas» han huido del cementerio y son almas condenadas por haberse deshecho del perdón de los pecados por haber sido «puras moras».

Finalmente, pasamos a analizar brevemente los sumarios. Aquí aparecen unos primeros versos acompañados por una X, pero en muchos casos no coinciden con los poemas censurados en el corpus del libro, o mejor, son menos de los que el censor tocó con mano, 15 contra los 22 manipulados en la colección. Es muy probable que el signo que encontramos aquí sea del mismo censor, dado que acompañan prácticamente siempre las intervenciones que acabamos de analizar. Así que esta incongruencia de número podría ser simplemente una manera de ayudar al lector a individualizar cuáles poemas eran más peligrosos dentro de aquellos que ya habían sido afectados por la censura.

## Conclusiones

En el arco de su vida, Francisco de Quevedo sufrió a menudo el peso de la censura en sus obras, sobre todo en las sátiras con contenido religioso o que podían causar problemas de tipo social y político, como por ejemplo en el caso de los *Sueños* o del *Buscón*, cuya intrincada parábola editorial conocemos todos. En muchos casos, el lector de hoy podrían afirmar que todo esto pasó porque este autor no fue políticamente correcto. En el caso del ejemplar de *El Parnaso español* de la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela, el censor intervino en las sátiras contra el clero («Santo silencio profeso», «A las bodas de Merlo», «Ya está guardado en la treña», «Zampuzado en un banasto»), afirmaciones irreverentes de diferentes cortes («Mancebitos de la carda», «Allá vas jacarandina», «Bostezó Floris, y su mano hermosa», «Toda esta vida es hurtar», «Deseado he desde niño», «Fui bueno, no fui premiado», «Todo se sabe, Lampuga», «Allá va en letra Lampuga», «Allá van con un sombrero», «Antiyer nos casamos; hoy querría», «Conozcan los monarcas a Velilla», «Anilla, dame atención»), alusiones a la Inquisición («Yo, que nunca sé callar») y, finalmente, ironías sobre prácticas piadosas y referencias burlescas sobre conceptos doctrinales («Ya que a las cristianas nuevas», «Después que te conocí», «Si en suspiros por el aire», «Con un menino del Padre») (Gacto 1991: 44-49). En el caso de «No digas, cuando vieres alto el vuelo», el censor se dejó engañar por el epígrafe e intervino en un poema donde el contenido no tiene nada de ofensivo contra la Iglesia. Como podemos ver en muchas ocasiones, el trabajo de censura era muy puntual, tanto que para quitar los versos peligrosos se rompía hasta la cohesión sintáctica y semántica, dejando versos y estrofas inacabados y de alguna manera abandonado el lector a su destino. Sin embargo, lo que llama la atención es que, analizando el conjunto de poemas, habría muchos más que eliminar o mutilar, si seguimos los diferentes temas que empujaban a los censores a intervenir. Por ejemplo, en el caso de las jácaras, las obscenidades y los dobles sentidos estaban al acecho, así que probablemente la censura se fiaba y fijaba más en el sentido patente más que en el latente de las palabras y de los versos que en las alusiones escondidas, en las que ya sabemos era maestro Francisco de Quevedo. Estaba ya pasando lo que sugiere Lea para los últimos Índice, es decir «expurgaciones increíblemente triviales de que aparecen rebosantes» (Lea 1984, 3: 301). Sin

embargo, en muchos casos los pasajes retocados se pueden leer sin ninguna dificultad, sobre todo si el censor mete mano a varias estrofas, así que se podría decir que más que censura podría ser una especie de guía a la lectura, dejando de alguna manera un poco de libertad al lector que podía elegir si leer o menos los versos indicados como peligrosos. De todas formas, en los Índices se indicaban los textos obscenos, pero con equívocos o dilogías se respetaban *propter elegantiam sermonis* (Plata 1997: 182). Quizás, también en este caso fue González de Salas que influyó en la recepción de los poemas y de los juegos de palabras de Quevedo, dado que en los preliminares le equipara a los mejores poetas antiguos, llegando a afirmar que la fealdad del sentido está en la percepción del lector y no en las palabras en sí (Blecua 1969-1981, 1: 136). Se podría así llegar a afirmar que el editor quiso guiar los censores, aludiendo a la regla xvi del Índice. Del mismo modo, en ocho casos el censor no metió mano a pasajes y poemas que sí aparecen en el Índice de 1707. La mayoría de estos aparecen al final del volumen, en la musa Talía, así que lo más probable es que el censor se haya parado en su labor y no la haya retomado, pero anteriormente supuestamente se le escaparon una jácara y el título de un soneto, que fue tachado. Además, contrariamente a lo que ha pasado con otros ejemplares expurgados, no hay papeles pegados sobre los textos incriminados.

Para concluir, vamos a ofrecer dos posibles escenarios en los que pudo haber trabajado el censor de esta edición de *El Parnaso español*: de un lado, probablemente, no entendió los conceptos quevedianos y la manera de hacer sátira o no creyó que sus lectores podían llegar a comprenderlos en su totalidad; del otro, dejó elegir a estos mismos lectores si entrar en mundos obscenos e irrespetuosos de las tradiciones de la época. Estas dos actitudes pueden parecer opuestas, pero son una consecuencia de la otra. De hecho, si no se tenía en cuenta la capacidad del pueblo de penetrar los significados de las imágenes conceptistas de estos poemas, tampoco hacía falta destruir del todo los versos expurgados. Además, los únicos que de alguna manera sí podían acceder al verdadero significado de estos eran esas clases que ya habían adquirido de manera sólida las nociones en las que se basaba la sociedad española de la época y que simplemente necesitaba una ayuda en el esquivar aquellos versos que podían ofender su sensibilidad o la de sus compañeros. El investigador moderno podría así afirmar que, en el caso de este ejemplar de *El Parnaso español*, la censura no pretendió eliminar los pasajes arriesgados, sino indicarlos a los lectores de Quevedo, dejándoles un margen de acción y de elección, sin quitar del todo y de una vez la genialidad de nuestro autor en la búsqueda de nuevas asociaciones de ideas. Finalmente, como ya sugirió Barreda (1916: 27), la labor del censor Malboán era la defensa de los intereses del cielo con un criterio de empleado público. Parece además que las expurgaciones tenían un criterio al uso del revisador y este ejemplar lo atestigua.



## Bibliografía

- BARREDA, Ernesto Mario, «Nueva era, canto nuevo...», *Nosotros*, 23 (1916) 15-28.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2008.
- DE LA MADRE DE DIOS, Alonso, *La exaltación del amador de la Cruz*, Madrid, Joseph González, 1723.
- GACTO FERNÁNDEZ, Enrique, «Sobre la censura literaria en el s. XVII: Cervantes, Quevedo y la Inquisición», *Revista de la Inquisición*, 1 (1991) 11-62.
- LEA, Henry Charles, *Historia de la inquisición española*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982-1984,
- LÓPEZ GUTIÉRREZ, Luciano, *Portentos y prodigios del Siglo de Oro*, Madrid, Ediciones Nowtilus, 2012.
- MALBOÁN, Claudio Adolfo, «Oración fúnebre del Serenísimo Señor Luís Delphín», *Resumen de las virtudes del Serenísimo Señor Luís de Francia*, Isaac Martineau, Madrid, Imprenta Real, 1712.
- MARTINENGO, Alessandro, «Lisce colonne di cristallo», *Humanismo y pervivencia del mundo clásico*, José María Maestre Maestre, Joaquín Pascual Barea, Luis Charlo Brea (eds.), Madrid, CSIS, 2009.
- Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index*, Madrid, Thyppografiæ Musicae, 1707.
- PIAMONTI, Giovanni Pietro, *Synagoga desengañada*, Madrid, Antonio Sanz, 1733.
- PLATA, Fernando, «Inquisición y censura en el siglo XVIII: El Parnaso español de Quevedo», *La Perinola*, 1 (1997) 173-188.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español y musas castellanas*, Madrid, Pablo de Val, 1659.
- , *Obra poética*, José Bleca (ed.), Madrid, Castalia, 1969-1981.
- , *Polimnia*, Alfonso Rey (ed.), Madrid, Tàmesis, 1999.
- , *Poesía original completa*, José Bleca (ed.), Madrid, Planeta, 2004.
- , *Poesía varia*, James Crosby (ed.), Madrid Cátedra, 2008.
- , *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (eds.), Madrid, Editorial Castalia, 2011.
- Real Academia Española, *Diccionario de Autoridades*, 1739, 03-10-2018 <<https://bit.ly/1MEN5i2>>.

Apéndice: Listado de poemas y versos de *El Parnaso español* de Quevedo para expurgar según el Índice de 1707

Musa 2 (Polimnia)

Soneto 87: en el título *De monjas y beatas*

*Traza es hasta fin*

Musa 4 (Erato)

Madrigal 1

Romance 3: *Ya no es importante hasta mas corta,*

Romance 4: *Oír a los condenados hasta en el Cielo*

Musa 5 (Terpsícore)

Letrilla 5: *Las abadesas, sus mujeres*

Letrilla 6: *El que bien hurta, bien vive*

Letrilla 10: *Que ya no hay hasta Inquisición*

Letrilla 12: *Anteyer Monte hasta Olivete*

Letrilla 20: *Y en ley de hasta Prophecia*

Jácara 1: *A monseñor hasta por su potestad*

Jácara 2: *En el dar ciento hasta Dios será, E la Cuaresma hasta el primero Sata-  
na*

Jácara 3: *Con su poquito hasta sin desmayo*

Jácara 4: *Con baba sacerdotal, El canónigo de paso, Peca con mucha cordura*

*Más habladores que monjas*

Jácara 6: *A manera de rosarios*

Jácara 8: *Después que el Padre hasta Catalán, Que aun con Dios hasta querrá estar*

Baile 8: *Son si o apuras hasta de curas*

Baile 10: *Va con passos hasta amantes*

Musa 6 (Talía)

Soneto 6: *Mujer que dura hasta en paga*

Soneto 57 con título

Soneto 56

p. 476: *La tribu hasta la socorra*

Romance 2: *Sansón que tuvo hasta todas mis glorias*

Romance 29 con título

Romance 32: *Dicen que haciendo hasta la doctrina, De los resposos y el Parce*

Romance 34: *Y así vos sois hasta mi Inquisición, O vuelto Monje Benno, No valen  
hasta fin*

p. 552: *De capillas son convento*

Romance 71 con título

Romance 84: *La de deposuit potentes, Muy de deposuit potentes, Hizo Dios mi-  
lagros, Para que a sus mujeres hasta Abades, Si tu fueras Polo hasta caducos días*



# Menéndez Pelayo y la edición de las *Obras Completas* de Quevedo por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces

María Cristina Pascerini

Universidad Autónoma de Madrid  
mcristina.pascerini@gmail.com

## Resumen

En 1897 vio la luz el primer tomo de la nueva edición crítica de las *Obras Completas* de Francisco de Quevedo Villegas del académico Aureliano Fernández-Guerra y Orbe revisada por Marcelino Menéndez Pelayo. En dos ocasiones, en 1852-1859 y en 1876, Fernández-Guerra había publicado los dos primeros tomos de las obras de Quevedo en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra, pero no había dejado de reunir documentos y noticias con el fin de refundir la edición, sin llegar nunca a realizar este proyecto. El presente artículo quiere abordar algunos temas relacionados con la edición revisada por Menéndez Pelayo: en primer lugar, la labor llevada a cabo por el santanderino en colaboración con la Sociedad de Bibliófilos Andaluces para completar la edición ideada por Fernández-Guerra; en segundo lugar, las principales novedades de esta edición de las Obras de Quevedo respecto a la anterior. Finalmente el artículo tratará de la cuestión de la interrupción de esta edición, que nunca llegó a completarse.

## Palabras clave

Francisco de Quevedo Villegas; *Obras Completas* de Quevedo; Aureliano Fernández-Guerra; Marcelino Menéndez Pelayo; Sociedad de Bibliófilos Andaluces

## Abstract

*The Sociedad de Bibliófilos Andaluces's edition of Quevedo's Complete Works and Menéndez Pelayo*

The first volume of the new critical edition of the Complete Works of Francisco de Quevedo y Villegas came out in 1897, by the academician Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, reviewed by Marcelino Menéndez Pelayo. In two occasions, in 1852-1859 and in 1876, Fernández-Guerra had published the two first volumes of the works of Quevedo in the Biblioteca de Autores Españoles collection of Rivadeneyra, but he had never stopped collecting documents and news with the aim of rewriting the edition, though he never completed this project. This article tries to approach some issues related to the

edition reviewed by Menéndez Pelayo: first, the work carried out by the santanderinian, in collaboration with the Sociedad de Bibliófilos Andaluces to complete the edition planned by Fernández-Guerra; second, the main novelties of this edition of the Works of Quevedo in relation to the former one. Finally, this article will discuss about the interruption of this edition, that was never completed.

### Keywords

Francisco de Quevedo Villegas; *Complete Works* of Quevedo; Aureliano Fernández-Guerra; Marcelino Menéndez Pelayo; Sociedad de Bibliófilos Andaluces

*Y ¿cuándo veremos el primer pliego del Quevedo? Éste es mi sueño dorado.  
Menéndez Pelayo a Rodríguez Marín (EMP 13: 549)*

El 1º de diciembre de 1897 se termina de imprimir, en la Oficina Tipográfica de Enrique Rasco en Sevilla y por encargo de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, el Tomo Primero que trata el aparato biográfico y bibliográfico, de las Obras Completas de Don Francisco de Quevedo Villegas, en la Edición crítica, ordenada e ilustrada de D. Aureliano Fernández-Guerra y Orbe de la Real Academia Española, con Notas y Adiciones de D. Marcelino Menéndez y Pelayo de la misma Academia.

En la «Advertencia preliminar» a este primer tomo Menéndez Pelayo explica que lo que más honra la memoria «del preclaro arqueólogo y castizo escritor» Aureliano Fernández-Guerra es su edición crítica «de las obras del gran polígrafo español D. Francisco de Quevedo Villegas», aparecida en dos tomos<sup>1</sup> de la *Biblioteca de Autores Españoles* de Rivadeneyra en los años 1852 y 1857. En esta antigua edición se presenta «el texto correcto y expurgado de las obras en prosa de Quevedo, con eruditísimas anotaciones y discursos preliminares llenos de buena y sabrosa doctrina, y útiles sobremanera para el conocimiento de la historia del siglo XVII» (Quevedo *Obras Completas* de aquí en adelante *OOCC*, 1897: V). La edición renovada por Menéndez Pelayo responde a un encargo hecho a

1. Los dos tomos figuran en la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra respectivamente con los números 23 el primero, y 48 el segundo.

él por Luis Valdés, heredero de Fernández-Guerra, quien en varias ocasiones<sup>2</sup> había manifestado a Menéndez Pelayo el propósito de «refundir enteramente su antigua edición, y volver a escribir la biografía a la luz de los nuevos documentos que había ido allegando» (Quevedo *OOCC* 1897: VI).

El fallecimiento de Fernández-Guerra en septiembre de 1894, había dejado en suspenso el proyecto, aunque en «un gran número de abultados legajos» se encontraban todos los materiales para llevarlo a cabo (Quevedo *OOCC* 1897: VI-VII). Menéndez Pelayo, en una carta fechada 18 de octubre 1894 y dirigida a su amigo Francisco Rodríguez Marín en Sevilla, no solo mostraba conocer el proyecto de Fernández-Guerra, sino manifestaba su «dolor» por haber quedado inédito todo lo que «el pobre don Aureliano» había trabajado sobre la parte poética de las obras de Quevedo, y su disponibilidad para completar la obra (*Epistolario Menéndez Pelayo* de aquí en adelante *EMP* 13: 103). Como explica Menéndez Pelayo en la mencionada «Advertencia preliminar», él mismo, «por honrosa confianza del Sr. D. Luis Valdés», fue encargado de ordenar para la impresión los «riquísimos materiales» dejados por don Aureliano (Quevedo *OOCC* 1897: VII).

El 13 de febrero de 1895 Menéndez Pelayo hablaba de su proyecto al Marqués de Jerez de los Caballeros: su deseo era el de «hacer una edición crítica y definitiva de las obras de Quevedo» siguiendo apuntes y correcciones de Fernández-Guerra, y que la Sociedad de Bibliófilos Andaluces la publicara «en ocho o nueve<sup>3</sup> tomos salidos de las prensas de Rasco», impresor de Sevilla.<sup>4</sup> En cuanto a los primeros tomos, según sus intenciones en el primer tomo habría que tratar la biografía y bibliografía de Quevedo, mientras que en el segundo iría la obra poética de Quevedo, que a su juicio tan mal, es decir, con los yerros de las ediciones antiguas, se había impreso en la *Biblioteca* de Rivadeneyra (*EMP* 13: 232).

Ahora bien, antes de entrar más en detalle sobre la edición de las Obras de Quevedo llevada a cabo por Menéndez Pelayo, se va a hacer a continuación una breve referencia a la edición de las Obras de Quevedo de Fernández-Guerra publicada por la *Biblioteca de Autores Españoles*.

Las Obras de Francisco de Quevedo de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra se publicaron en tres tomos: los dos primeros, de prosa, a cargo de Aureliano Fernández Guerra; el tercero, de poesía, a cargo de Florencio Janer.

El tomo primero de esta edición vio la luz en 1852, e incluye:

«Dedicatoria» del editor Manuel Rivadeneyra a Fernando Fernández de Córdoba, citado con sus títulos honoríficos: Gran Cruz de la Orden Militar de San Fernando,

2. Aureliano Fernández-Guerra y Marcelino Menéndez Pelayo fueron ambos miembros de la Real Academia Española.

3. En una carta de 17 de junio de 1898 a su amigo portugués Domingo García Peres, Menéndez Pelayo habla de doce tomos «por lo menos» (*EMP* 14: 602).

4. Sobre Enrique Rasco véase la obra de José María Gutiérrez Ballesteros *La imprenta en Sevilla: el impresor Enrique Rasco (1847-1910)*.

de la de Carlos III, de la americana de Isabel la Católica, de la de San Genaro en Nápoles, de la Piana en Brillantes de Roma, gentilhombre de Cámara de S. M., teniente general de los ejércitos nacionales, etc., etc., etc., benefactor de la Biblioteca de Autores Españoles;

«Discurso preliminar» de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe fechado en Madrid el 14 de septiembre de 1852;

«Dedicatoria» de Fernández Guerra a su padre, don José Fernández-Guerra;

«Vida de don Francisco de Quevedo Villegas», fechada en Madrid a 13 de noviembre de 1852;

«Catálogo de las Obras de don Francisco de Quevedo Villegas clasificadas y ordenadas», en el que la clasificación procede por géneros literarios (discursos políticos, discursos satírico-morales, discursos festivos, discursos filosóficos, discursos crítico-literarios, cartas y documentos referentes a la vida pública y privada de Quevedo, escritos contra Quevedo, escritos en defensa de Quevedo, obras poéticas), y el orden por fecha (dentro de los géneros);

«Catálogo de algunas ediciones» de las Obras de don Francisco de Quevedo Villegas», que señala las ediciones de sus obras desde 1620 hasta 1851;

«Registro de los Manuscritos que se han confrontado para la impresión de este primer tomo de las obras de don Francisco de Quevedo Villegas», en el que se localizan los manuscritos consultados;

«Aprobaciones de las obras de don Francisco de Quevedo Villegas»;

«Elogios de don Francisco de Quevedo Villegas»;

«Discursos políticos» de Quevedo;

«Discursos satírico-morales» de Quevedo;

«Discursos festivos» de Quevedo;

«Variantes» en las ediciones de las obras;

Cierra el volumen el «Índice» del tomo primero.

El tomo segundo de las Obras don Francisco de Quevedo Villegas de la Biblioteca de Autores Españoles de Rivadeneyra se publicó en 1859, e incluye:

«Discurso preliminar» de Aureliano Fernández-Guerra y Orbe, fechado en Madrid a 12 de febrero de 1859, y dedicado al ilustrísimo señor don Juan de Cueto y Herrera;

«Aprobaciones a las obras de don Francisco de Quevedo y Villegas»;

«Elogios de las obras de don Francisco de Quevedo Villegas»;

«Registro de los Manuscritos que se han confrontado para la impresión de este segundo tomo»;

«Discursos ascéticos y filosóficos» de Quevedo;

«Discursos crítico-literarios» de Quevedo;

«Epistolario y documentos referentes a la vida de Quevedo»;

«Índice» del tomo segundo.

En el año 1876 la Biblioteca de Autores Españoles volvió a imprimir los tomos publicados en 1852 y 1859 sin señalar que se trataba de una nueva edición. Ésta, además de la fecha de impresión, tan solo guardaba una diferencia con la anterior, es decir la «Dedicatoria» del editor Manuel Rivadeneyra a Fernando

Fernández de Córdoba figuraba en el tomo segundo, y no en el primero. Por lo demás, la edición de 1876 mantenía la misma numeración de los tomos (BAE 23 para el primero; BAE 48 para el segundo), y de las páginas.

Al año siguiente, en 1877, el editor Rivadeneyra publicó el tomo tercero de las Obras, que incluía las poesías de Quevedo, y que figuraba como tomo 69 de la BAE. En la «Advertencia» a este tomo del editor Adolfo Rivadeneyra se explicaba la razón del por qué habían transcurrido quince años desde la publicación del tomo primero (1852) hasta este tomo tercero de poesías (1877): Aureliano Fernández-Guerra no había podido llevarlo a cabo, y el encargo había pasado a Florencio Janer. Sin embargo, éste había fallecido repentinamente sin terminar el tomo,<sup>5</sup> lo cual explicaría las quejas de Menéndez Pelayo sobre los errores de edición.

El tomo tercero de las Obras de Quevedo de la Biblioteca de Autores Españoles de 1877 incluye:

- Unas «Noticias y Consideraciones preliminares» de Florencio Janer que introducen a la obra poética de Quevedo;
- «El Parnaso español. Monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas», con las primeras seis Musas: Clio; Polimnia; Melpomene; Erato; Terpsichore; Thalia;
- «Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español»: Euterpe, Caliope, Urania;
- «Ilustraciones y discursos, adornos artísticos y literarios»;
- «Epicteto y Focilides en español con consonantes»;
- «Vida y tiempo de Focilides»;
- «Nombre, origen, intento, recomendación y descendencia de la doctrina estoica»;
- «Anacreon castellano, con paraphrasi y comentarios»;
- «Lágrimas de Jeremías, castellanas»;
- «Adición a las Musas»;
- «Entremés famoso de la endemoniada fingida y chistes de bacallao»;
- «Entremés famoso de la Infanta Palancona»;
- «El médico, entremés famoso»;
- «El muerto, entremés famoso»;
- «Las sombras, entremés famoso»;
- «Obras poéticas que se han atribuido, entre otras varias, a don Francisco de Quevedo Villegas» (NO terminado por el autor);

5. Estas son las palabras utilizadas por el editor: «El Sr. D. Aureliano Fernández-Guerra, que dio a la BIBLIOTECA las obras en prosa de Quevedo, no la favorece hoy, muy a pesar nuestro, con las poesías de tan insigne vate. Prometió repetidas veces completar con este tercer tomo la obra que había emprendido, dando seguridad de entregar los originales: pero dichas promesas no fueron cumplidas, y han llenado el largo espacio de quince años, al cabo de los cuales se confió a otro literato la tarea de coleccionar el presente tomo. Terminándolo estaba el Sr. Janer cuando le sorprendió la muerte, y tan sensible desgracia es causa de que la sección de *Poesías atribuidas a Quevedo*, y la de *Notas y observaciones* no tengan la latitud que hubieran alcanzado, a juzgar por los materiales que esparcidos hallamos sobre su bufete». Fechada en Madrid a 25 de septiembre de 1877, y firmada por Adolfo Rivadeneyra (Quevedo, *Obras* 1877: s.p.).

«Notas y observaciones a algunas de las obras poéticas de don Francisco de Quevedo Villegas» (NO terminado por el autor).  
El «Índice» del tomo tercero.

Hasta aquí la edición de las Obras de Quevedo de la *Biblioteca de Autores Españoles*; hay que volver ahora a la edición revisada por Menéndez Pelayo.

El 18 de febrero de 1895 Menéndez Pelayo pidió ayuda a su amigo osunense Francisco Rodríguez Marín<sup>6</sup> para realizar la edición revisada del *Quevedo*, explicándole la importancia del proyecto:

Yo quisiera que se imprimiese todo, porque las enmiendas y adiciones que don Aureliano tenía hechas en la parte publicada, y también en la biografía y bibliografía del gran satírico, anulan casi del todo la edición Rivadeneyra. Y no hablemos del trabajo acerca de las poesías, ni de lo inédito,<sup>7</sup> que es un tesoro (*EMP* 13: 241).

Rodríguez Marín le respondió declarándose entusiasta por la empresa, y dispuesto a revitalizar la Sociedad de Bibliófilos Andaluces para llevarla a cabo (*EMP* 13: 255). Su implicación en el proyecto fue decisiva, puesto que se convirtió en el mediador necesario entre Menéndez Pelayo y el impresor sevillano Rasco.

En la carta fechada 6 de julio de 1895, Menéndez Pelayo dio a Rodríguez Marín instrucciones sobre el orden que se ha de seguir en la impresión: los Documentos que antes figuraban en el segundo tomo, que se había de seguir a la Vida de Quevedo. (*EMP* 13: 398).

El 25 de julio Rodríguez Marín no solo le escribió que iba a tener en cuenta sus instrucciones, sino que le anunció la reconstitución de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, cuyos socios se convertirían con una suscripción en los únicos beneficiarios de la obra (*EMP* 13: 418).

Menéndez Pelayo se mostró conforme con que esta edición no fuera para la venta, sino solo para suscriptores. Tenía que ser una edición para bibliófilos, y únicamente pidió algún ejemplar más para el sobrino de don Aureliano, que le había facilitado todos los materiales (*EMP* 13: 433).

En diciembre de 1895 Menéndez Pelayo le preguntó a Rodríguez Marín por el *Quevedo*, que definió como «su sueño dorado», y cuya rápida publicación aumentaría el número de suscriptores a las Obras (*EMP* 13: 549). El 1º de marzo de 1896 Rodríguez Marín le contestó que había un centenar de suscripciones (*EMP*

6. Francisco Rodríguez Marín (Osuna, 1855-Madrid, 1943), abogado y académico de la Real Academia Española, sucedió a Menéndez Pelayo en la dirección de la Biblioteca Nacional de Madrid desde 1912 hasta 1930.

7. Menéndez Pelayo había mencionado lo inédito en la carta al marqués de los Caballeros de 11 de febrero de 1895: «Lo inédito es mucho, y hay entre ello dos comedias de Quevedo completamente desconocidas hasta ahora, algunos entremeses nuevos, muchos versos, especialmente satíricos y burlas, y varios opúsculos políticos» (*EMP* 13: 232).



13: 617), y a comienzos de abril le escribió que se habían encargado a la fábrica de Granada «treinta y dos resmas de papel»<sup>8</sup> para la impresión (*EMP* 13: 664).

El 11 de abril Menéndez Pelayo celebró la noticia de que la impresión del Quevedo parecía empezar pronto, y sugirió a Rodríguez Marín una doble revisión: el osunense se iba a encargar de visionar las primeras pruebas, mientras que Menéndez Pelayo iba a revisar las segundas, sin perjuicio de que Rodríguez Marín hiciera luego la revisión final (*EMP* 13: 667).

Efectivamente, la impresión del primer tomo del *Quevedo* empezó a mediados de mayo de 1896 (*EMP* 13: 728); sin embargo, la corrección de las relativas pruebas llevó a Rodríguez Marín y a Menéndez Pelayo más de un año. También hubo que tomar algunas decisiones: se renunció a poner en las Obras el retrato de Quevedo por problemas de liquidez de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces (*EMP* 14: 306); y también se optó por no insertar los planos de la comarca de origen de la familia Quevedo, para no retrasar la impresión (*EMP* 14: 316; y *EMP* 14: 321). A finales de octubre de 1897 Menéndez Pelayo envió a Rodríguez Marín las últimas pruebas corregidas del tomo primero (*EMP* 14: 375), y un mes después el osunense le comunicó que el volumen se estaba terminando de imprimir (*EMP* 14: 395).

En la nueva edición Menéndez Pelayo pretendía cumplir con los propósitos de Aureliano Fernández-Guerra especificados en la «Advertencia preliminar»:

ampliar la biografía de su autor favorito; de allegar nuevos manuscritos suyos, mostrándosele en esto muy favorable la fortuna; y de retocar y pulir, con nimio y paciente esmero, no solo el texto de los versos de Quevedo, sino el de las obras en prosa ya publicadas, ajustándole a la verdadera lección, con presencia de los códices y ediciones de mejor nota, críticamente comparados y clasificados por él durante más de cuarenta años (Quevedo *OCC* 1897: VI).

Para cumplir con estos fines, Menéndez Pelayo se ha servido: de los materiales dejados por Fernández Guerra; de su ejemplar de la antigua edición anotado y enmendado;<sup>9</sup> de documentos allegados por el mismo Menéndez Pelayo; y de trabajos publicados por otros, como el *Essai sur la vie et les oeuvres de F. de Quevedo* (1886) del francés Ernest Mérimée.

El tomo primero de las *Obras Completas* de Quevedo de 1897 se ocupa en su totalidad del aparato biográfico y bibliográfico de este autor.

Después de la «Advertencia preliminar», Menéndez Pelayo reproduce la «Dedicatoria» a la memoria del padre de Aureliano de la edición de la Biblioteca de Autores Españoles. Luego hace seguir el Discurso preliminar de la Edición de 1852, al que Menéndez Pelayo añade en nota las correcciones que el mismo Fernández-Guerra tenía puestas en los márgenes de su copia en uso de 1852.

8. Este papel lleva la marca de agua *Monllor*.

9. Posiblemente se trate de los ejemplares de 1852 y 1859 mencionados en la misma «Advertencia preliminar». Menéndez Pelayo nunca menciona la edición de 1876.

A continuación sigue la Vida de D. Francisco de Quevedo Villegas en la que, respecto a la biografía de la primera edición, Menéndez Pelayo interviene en dos sentidos: por un lado, señalando con números romanos los documentos de apoyo a la biografía que se reproducen en el aparato documental; por otro, insertando con letras mayúsculas Notas por él desarrolladas en la sección final del volumen.

En cuanto a los Documentos, respecto a la edición de 1852, en la que éstos se encontraban al final del segundo volumen, ahora están colocados después de la Vida de Quevedo. Además, en la edición de 1897 se añade entre los documentos de 1630 el «Memorial de D. Luís Pacheco de Narváez, maestro del rey D. Felipe IV en la destreza de las armas, denunciando al tribunal de la Inquisición ciertas obras políticas y satírico-morales de D. Francisco de Quevedo», de manera que los Documentos pasan a ser de CLXII (Quevedo *Obras* 1852) a CLXIII (Quevedo *Obras Completas* 1897).

Adicionalmente, Menéndez Pelayo señala con un asterisco los documentos que le parecen de dudosa autenticidad, indicando las razones en las Notas finales. Por ejemplo, Menéndez Pelayo señala como dudosos el documento X sobre el proceso de Quevedo en Alcalá (Quevedo *Obras Completas*, 1897: 176); el documento XII sobre su desafío con el capitán Rodríguez en la calle Mayor (Quevedo *Obras Completas*, 1897: 177); el documento XIII sobre la temporada que pasó en Fresno de Torote (Quevedo *Obras Completas* 1897: 177); o el documento XIV sobre su viaje a la Torre de Juan Abad y su pernoctación en Argamasilla donde compuso el *Testamento de don Quijote* (Quevedo *Obras Completas* 1897: 178).

En cuanto a los Catálogos de las obras de Quevedo, Menéndez Pelayo revisa totalmente los dos Catálogos: tanto el de las obras de Quevedo, como el de las ediciones de las obras de Quevedo.

En el Catálogo de las obras, Menéndez Pelayo mantiene la clasificación por géneros y por fechas, pero aporta numerosas correcciones quitando o añadiendo obras en los varios géneros, de manera que de las 321 obras señaladas en la edición de Fernández-Guerra de 1852, se pasa a 336 en la de Menéndez Pelayo de 1897.

En cuanto al Catálogo de las ediciones de las obras de Quevedo, hay que señalar que Menéndez Pelayo, respecto a la edición de 1852, que anotaba las ediciones de las obras de Quevedo hasta el año 1851, amplía el registro de las ediciones hasta 1894 registrando como última entrada la edición «Política de Dios y Gobierno de Cristo por D. Francisco de Quevedo Villegas. Madrid. Librería de la Viuda de Hernando y G<sup>a</sup>, calle del Arenal núm. 11, 1894» (Quevedo *Obras Completas* 1897: 484). En el mismo Catálogo quedan también registrados los dos tomos de las Obras de Quevedo editados por Fernández-Guerra en 1852 y 1859 para la Biblioteca de Autores Españoles, pero no aparecen los tomos reeditados en 1876. Sí aparece en cambio el tomo de poesías de Florencio Janer de 1877.

Finalmente, las Notas y Adiciones de Menéndez Pelayo cierran el tomo primero, biográfico y bibliográfico, de 1897.

Las Notas amplían la biografía de Quevedo, como en el caso de la Nota (A), que proporciona noticias sobre el apellido y *solar* de Quevedo, es decir sobre la familia y el lugar de origen cántabro<sup>10</sup> del poeta, localizados en la población o barrio de Cereceda entre Bejorís y Bárcena (Quevedo *Obras Completas* 1897: 533-548). Las Notas también aclaran las razones para dudar sobre la autenticidad de algunos Documentos, como la Nota (B) sobre el Duelo de Quevedo en Alcalá, basado en los «apuntamientos» del sobrino de Quevedo D. Pedro Aldrete incluidos en un códice perteneciente a D. Luis M. Candamo nunca localizado (Quevedo *Obras Completas* 1897: 548-549); la Nota (F) sobre la «apócrifa» carta de Andrés López sobre su estancia en el Fresno de Torote (Quevedo *Obras Completas*, 1897: 550); la Nota (G) sobre el desafío con el capitán Rodríguez, también perteneciente al códice de Candamo (Quevedo *Obras Completas* 1897: 550); o la Nota (H) sobre la estancia en Argamasilla y la composición del *Testamento de don Quijote* (Quevedo *Obras Completas* 1897: 550).

Las Adiciones incluyen, en cambio, unos Nuevos Documentos relativos a Quevedo aportados por Menéndez Pelayo, entre los que figuran cartas o extractos de cartas, documentos relativos a pleitos, un breve pontificio, copias de censuras de algunos libros de Quevedo, y referencias al autor y a su obra sacadas de varias publicaciones.

Al final del tomo primero de las *Obras Completas* de Quevedo se incluye la Lista de los Socios de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, de la que Menéndez Pelayo resulta ser Presidente honorario.

La preparación del tomo de poesía comenzó al poco de terminarse la publicación del tomo primero.<sup>11</sup> El 5 de febrero de 1898 Rodríguez Marín preguntó por las instrucciones para el tomo segundo de Quevedo (*EMP* 14: 451), y el 7 de febrero Menéndez Pelayo envió el plan de trabajo, anticipando que el material iba a dar no para uno, sino para dos tomos. Según sus indicaciones, primero habían de ir las poesías cuyas fechas se habían podido determinar, luego las de fecha desconocida y finalmente las poesías inéditas (*EMP* 14: 453).

A pesar de la rápida planificación, la edición del tomo segundo se retrasó por el sucederse de varias dificultades. En primer lugar, hubo dificultades económicas, tanto que el 16 de julio Rodríguez Marín anunciaba que el Ayuntamiento de Sevilla posiblemente iba a acordar la suscripción al Quevedo por cincuenta ejemplares, algo que podía salvar la situación económica de la empresa (*EMP*

**10.** El origen cántabro de la familia de Quevedo podría haber aumentado el interés en la edición de estas *Obras completas* por parte del santanderino Menéndez Pelayo, cuyo abuelo materno Agustín Pelayo Gómez de la Llanosa era originario de Tezanos de Santa María de Carriedo.

**11.** El 28 de marzo de 1898 el escritor y periodista Jacinto Octavio Picón anuncia desde Madrid que la semana siguiente va a llevar a la *Ilustración [española e americana]* el artículo sobre el tomo de Quevedo (*EMP* 14: 526), anuncio que sin embargo reitera el 4 de julio sin llevar a cabo el escrito, pues no ha podido dedicarse en ello a causa de las preocupaciones por la guerra de Cuba (*EMP* 14: 620).

14: 688). En segundo lugar, hubo retrasos de impresión, pues había que cotejar varias ediciones para sacar las variantes, y Rodríguez Marín y el impresor Rasco dudaban de la composición, lo cual les obligaba a consultar a Menéndez Pelayo para salir de dudas (*EMP* 14: 793).

Menéndez Pelayo, por su parte, se preocupaba por la tardanza con la que recibía las pruebas (*EMP* 15: 60); en algunas ocasiones ésta se debía a la falta de resmas de papel, que había de llegar de Granada; en otras, a la falta de salud de Rodríguez Marín (*EMP* 15: 124).

En julio de 1899 Menéndez Pelayo confiaba tener el segundo tomo listo para fin de año (*EMP* 15: 379). Sin embargo, la edición sufrió una larga interrupción debido principalmente a problemas económicos causados por unos mal calculados costes de la imprenta, y por el retraso en el cobro de algunas copias por parte del Ayuntamiento de Sevilla (*EMP* 15: 486). En el verano del año 1900 la repentina marcha del impresor Rasco a Madrid para trabajar en otra imprenta complicó aún más la situación (*EMP* 15: 760). En estas difíciles circunstancias Menéndez Pelayo quiso que la edición siguiera adelante, mostrándose incluso dispuesto a invertir en ella su propio dinero (*EMP* 15: 801).

En verano de 1901 el Ayuntamiento de Sevilla todavía no había abonado las copias correspondientes, pero el impresor Rasco volvió a poner en marcha la impresión (*EMP* 16: 199), aunque con ella se reanudaron los problemas en la entrega de pruebas (*EMP* 16: 279).

El 16 de febrero de 1902 Rodríguez Marín comunicó a Menéndez Pelayo que entre los libros y papeles de la biblioteca del marqués de Jerez de los Caballeros adquirida por Archer Milton Huntington, que se estaba colocando en cajas para su traslado a América, había encontrado y copiado «doce cartas de Quevedo, inéditas en parte, y del todo algunas» (*EMP* 16: 383). Menéndez Pelayo le contestó que era «gran fortuna» que hubiese recuperado esas cartas de Quevedo (*EMP* 16: 400), aunque ninguno de los dos volvió a mencionarlas por carta.<sup>12</sup>

A finales de marzo de 1902 Rodríguez Marín dio malas noticias: la imprenta de Rasco estaba próxima al cierre, y la fábrica de papel no respondía ya del encargo. Quizá con suerte se terminaría el volumen, pero para el tomo siguiente habría que buscar otra imprenta (*EMP* 16: 408). Menéndez Pelayo le contestó que le afligía y descorazonaba el completo abandono en el que había caído la edición del Quevedo, que para él era una cuestión de honra y decoro, puesto que figuraba como el único responsable a los ojos del sobrino de don Aureliano, y le instó a acabar el tomo segundo (*EMP* 16: 461). El impresor Rasco fue convencido para reanudar la impresión, y de Granada llegó papel suficiente para

12. La Biblioteca de Menéndez Pelayo de Santander conserva algunas copias de cartas de Quevedo mencionadas en el volumen de Andrés del Rey Sayagués y Rosa Fernández Lera *Fondos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo* (2016), y reproducidas por James Crosby en su obra *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo* (2005).

terminarla (*EMP* 16: 471). Durante el verano y el otoño de 1902 la corrección de pruebas del tomo fue continua, pero a mediados de noviembre Menéndez Pelayo recibió la inesperada noticia de que el papel destinado para el Quevedo se había utilizado para una impresión de la Cofradía de la Caridad, y que el impresor Rasco amenazaba nuevamente con cerrar (*EMP* 16: 644).

Menéndez Pelayo pidió que se solicitara a Rasco para que terminara el volumen, y sugirió que para los tomos siguientes se contactara con Krapf, editor suizo-alemán establecido en Vigo, que ya tenía elegantes ediciones de la *Celestina*,<sup>13</sup> *El Diablo Cojuelo*<sup>14</sup> y otras obras clásicas<sup>15</sup> (*EMP* 16: 645).

Finalmente el 20 de febrero de 1903 se terminó la impresión del tomo segundo de las Obras completas de Quevedo y primero de las Poesías, publicado por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces.

Las Notas y Adiciones son de Marcelino Menéndez Pelayo, y como editor principal figura Aureliano Fernández-Guerra, aunque el tomo de referencia para la impresión ha sido el de Janer (*EMP* 14: 453). El mismo Menéndez Pelayo explica en la «Advertencia preliminar» que para fijar el texto ha procedido de acuerdo con el plan que Fernández-Guerra había dejado trazado: considerar como texto *clásico* y preferente el de González de Salas para todas las poesías que publicó por primera vez en *El Parnaso Español* (1648), enmendando erratas y adoptando alguna variante de las ediciones posteriores; adoptar el texto más satisfactorio de todas las poesías que no se deriven de *El Parnaso*, poniendo en nota las variantes; corregir la edición de *Las Tres Musas Últimas* de 1670 según las notas dejadas por Fernández Guerra (Quevedo *OCC* 1903: VII-IX).

En el tomo las poesías se presentan según la fecha exacta o que se ha podido fijar, o según el año en que fueron impresas o recopiladas por primera vez. Este tomo incluye las poesías de fecha conocida de Quevedo desde 1599 hasta 1631.

A finales de marzo de 1903, para satisfacción de Menéndez Pelayo, el volumen empezó a circular entre los suscritores y los amigos de Menéndez Pelayo a los que éste envía alguna copia como regalo. En junio Menéndez Pelayo envió el tomo a Juan Luis Estelrich puntualizando: «la publicación va con lentitud espantosa por culpa del impresor y de la Sociedad editora, pero se acabará, no lo dudes» (*EMP* 17: 3). En abril la noticia de la muerte repentina del editor de Vigo Eugenio Krapf, posible candidato a suceder al impresor Rasco de Sevilla, había ensombrecido el futuro de la edición (*EMP* 16: 815). Finalmente se optó por continuar la impresión en Sevilla, en casa de Díaz (*EMP* 17: 115), y en octubre empezó la corrección de las primeras pruebas del tomo tercero del Quevedo (*EMP* 17: 161).

13. Seguramente Menéndez Pelayo se estaba refiriendo a la edición de *La Celestina* de 1900 para la que envió una introducción que el mismo Eugenio Krapf le había pedido el 18 de agosto de 1898 (*EMP* 14: 731).

14. Menéndez Pelayo se refería a la edición de *El diablo cojuelo* que Eugenio Krapf publica en 1902.

15. Posiblemente se trate de *El Conde Lucanor* que Eugenio Krapf publica en 1898.

A finales de octubre de 1903 Menéndez Pelayo dictó el plan para el tomo:

Cuando se acaben de imprimir las poesías de Quevedo con fecha, empezaremos la reproducción del *Parnaso*, guardando el orden de la edición de Jusepe [Jusepe Antonio González de Salas], pero numerando todas las poesías y notando los huecos de las que ya hemos impreso. Después, las *Tres Musas*, y por último, lo inédito, lo dudoso, etcétera. Hay para dos tomos, lo menos (*EMP* 17: 177).

Al principio la corrección de pruebas del tomo procedió sin demasiados problemas gracias también a la buena relación con el impresor; el 28 de diciembre de 1903 Menéndez Pelayo escribía a Rodríguez Marín: «Continúo recibiendo pruebas del *Quevedo*, y veo con gusto que Díaz se porta mejor que Rasco» (*EMP* 17: 267).

Sin embargo, también esta corrección duró varios años. La demora se debió a varias razones: no solo a retrasos por parte del impresor (*EMP* 17: 430 y *EMP* 18: 388), sino también a cuestiones graves de salud de Rodríguez Marín (*EMP* 17: 527) y a otros compromisos literarios por él asumidos (*EMP* 18: 114); además, aparecieron los primeros síntomas de la enfermedad de Menéndez Pelayo, que el 13 de abril de 1907 escribía a Rodríguez Marín:

Mi querido amigo: El Domingo de Ramos caí en cama con un tremendo ataque de reuma articular que me invadió los dos pies y el brazo derecho, causándome al principio agudísimos dolores y privándome luego de todo movimiento [...] Mala vejez se me prepara, si estos médicos modernistas no hacen un milagro. En cuanto pude mover los dedos, corrégí como Dios me dio a entender las pruebas del *Quevedo*, que ya habrá Usted recibido. (*EMP* 19: 140).

Finalmente el tomo tercero de las Obras Completas de Quevedo se terminó de imprimir en la oficina tipográfica de Francisco Díaz en Sevilla el 15 de mayo de 1907. Se trata del tomo segundo de las Poesías; el editor principal es Aureliano Fernández-Guerra, y las Notas y Adiciones son de Marcelino Menéndez Pelayo. El tomo es continuación del primero de poesías, que se interrumpe con las poesías de fecha conocida de Quevedo hasta 1631, y comprende: las poesías de Quevedo de fecha conocida desde 1632 hasta 1645 y las poesías de Quevedo por el orden que llevan en las antiguas colecciones.

En la Advertencia se menciona el retraso con el que sale la edición, y se promete mayor celeridad en la publicación de los restantes tomos.

Sin embargo, Francisco Rodríguez Marín dejó este mismo año Sevilla para instalarse en Madrid, y con su ausencia vino a faltar una pieza fundamental para la buena marcha del proyecto. En su lugar quedó encargado de la publicación José María de Valdenebro, Tesorero de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, quien en enero de 1908 prometió empezar a acometer a principios de febrero la impresión del tomo IV del *Quevedo* (*EMP* 19: 454). A principios de junio todavía no se había hecho nada al respecto, y Manuel Gómez Imaz, Vicepresidente



de la Sociedad, escribió a Menéndez Pelayo desde Sevilla que tenía intención de hablar con Valdenebro para «activar el Quevedo» (*EMP* 19: 658).

En 1909, un año después, la impresión todavía no había empezado. El 2 de mayo de 1909 Gómez Imaz escribió a Menéndez Pelayo sobre nuevas dificultades: la impresión del tomo IV del Quevedo se estaba retrasando por problemas con la fábrica de papel (*EMP* 20: 243). En septiembre Rodríguez Marín, que seguía el asunto desde Madrid, informaba a Menéndez Pelayo de que se había encargado el papel a una fábrica de Valencia, y que a su regreso de Santander iban a emprender la impresión (*EMP* 20: 436).

En noviembre de 1909 Gómez Imaz hacía saber a Menéndez Pelayo que Valdenebro tenía intención de comenzar la impresión del *Quevedo*, y que esto no había sido antes «por ausencia y males». Él mismo se comprometía con el asunto (*EMP* 20: 488). En diciembre del mismo año una carta de Rodríguez Marín anunciaba problemas con la imprenta, pues con los mismos caracteres del *Quevedo* se estaba imprimiendo otra obra (*EMP* 20: 554). En agosto de 1910 Valdenebro escribía que dicha impresión, que versaba sobre los sermones del difunto Cardenal Espínola, ya se estaba acabando (*EMP* 21: 131).

Sin embargo, la edición no progresaba. En octubre de 1910 Menéndez Pelayo escribió a Rodríguez Marín que del *Quevedo* nada había recibido (*EMP* 21: 193), y en enero de 1911 se mostró preocupado por el asunto (*EMP* 21: 395).

Menéndez Pelayo falleció en 1912 sin que saliera a la luz ningún otro volumen de las *Obras Completas* de Quevedo. Después de su fallecimiento los papeles de Aureliano Fernández-Guerra fueron devueltos a Luis Valdés, su sobrino (Mario Crespo *Biografía de Marcelino Menéndez Pelayo*: 278). El tercer tomo y segundo de poesías termina siendo el último publicado de las *Obras* de Quevedo por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces.

La Real Academia Española, que se convirtió en propietaria de la Biblioteca de Autores Españoles por donación de Manuela Rivadeneyra, hija del fundador, reeditó las *Obras* de don Francisco de Quevedo en la Biblioteca de Autores Españoles en los años '40-'50 del siglo xx: el volumen primero, en 1946; el volumen segundo, en 1951; el volumen tercero, en 1953. Las *Obras* fueron reeditadas a partir de la edición de Fernández-Guerra de 1876 y de Janer de 1877, manteniendo la antigua impostación de los tomos de la BAE (vols. 23, 48, 69), y sin mención de la edición revisada por Menéndez Pelayo. De hecho esta edición, a cargo de la Sociedad de Bibliófilos Andaluces, se había hecho al margen de la Biblioteca de Autores Españoles, y quedó como una edición incompleta de las *Obras Completas* de Quevedo, de difusión limitada y para coleccionistas.

## Bibliografía

- CRESPO LÓPEZ, Mario, *Biografía de Marcelino Menéndez Pelayo*, Valencia, Institució Alfons el Magnànim, Diputació de Valencia, 2016.
- CROSBY, James O., *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, Woodbridge, Tamesis, 2005.
- GUTIÉRREZ BALLESTEROS, José María, *La imprenta en Sevilla: el impresor Enrique Rasco (1847-1910)*, Madrid, Talleres Gráficos de Góngora, 1956.
- JUAN MANUEL, Conde de Castilla, *El libro de Patronio e por otro nombre El Conde Lucanor*, Vigo, Librería de Eugenio Krapf, 1898.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, *Epistolario*, Manuel Revuelta Sañudo (ed.), Madrid, Fundación Universitaria Española, 1982-1991, *Fundación Ignacio Larramendi-Fundación MAPFRE*, 03-10-2018 <<https://bit.ly/2RiJwTs>>
- REY SAYAGUÉS, Andrés del y FERNÁNDEZ LERA, *Fondos de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, Santander, Biblioteca de Menéndez Pelayo, 2016.
- ROJAS, Fernando, *La Celestina*, Vigo, Librería de Eugenio Krapf, 1900.
- QUEVEDO VILLEGAS, Francisco, *Obras*, T. 1, Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (ed.), Madrid, Imprenta y Estereotipía de M. Rivadeneyra, 1852, 1876.
- , *Obras*, T.2., Aureliano Fernández-Guerra y Orbe (ed.), Madrid, M. Rivadeneyra Impresor Editor, 1859, 1876.
- , *Obras, Poesías*, T.3, Florencio Janer (ed.), Madrid, M. Rivadeneyra Editor, 1877.
- , *Obras completas*, T. 1, Marcelino Menéndez y Pelayo (ed.), Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1897.
- , *Obras completas, Poesías*, T. 1-2, Marcelino Menéndez y Pelayo (ed.), Sevilla, Imp. de E. Rasco, 1903.
- , *Obras completas, Poesías*. T. 2-3, Marcelino Menéndez y Pelayo (ed.), Sevilla, Imp. de Francisco de P. Díaz, 1907.
- VELEZ DE GUEVARA, Luis, *El diablo cojuelo*, Vigo, Librería de Eugenio Krapf, 1902.





# Afinidades quevedianas en la *Cima del Monte Parnaso* (1672) de José Delitala

Manuel Ángel Candelas Colodrón

Universidade de Vigo  
mcande@uvigo.es

## Resumen

El diálogo entre la *Cima del Monte Parnaso* de José Delitala y la poesía impresa de Quevedo en 1648 y 1670 es explícito desde los mismos paratextos de la edición de 1672 de Cagliari. Desciendo ahora al detalle textual para comprobar que esa afinidad muestra una correspondencia con el propósito preliminar que el incógnito Jaime Salicio instituye en sus diacrisis. Ciño el análisis a tres aspectos de esa posible relación: el tópico del *ut pictura poesis*, con el desarrollo del *ékphrasis* y la simbiosis interartística; la galería de retratos de monarcas hispánicos; y la ejemplaridad de los personajes de la antigüedad clásica.

## Palabras clave

Delitala; Ut pictura poesis; Pintura; ékphrasis; historia romana

## Abstract

*Quevedian similarities in José Delitala's Cima del Monte Parnaso (1672)*

The dialogue between the *Cima del Monte Parnaso* by José Delitala and the printed poetry of Quevedo in 1648 and 1670 is explicit from the same paratexts of the 1672 edition of Cagliari. I now turn to the textual detail to verify that this affinity shows a correspondence with the preliminary purpose that the unknown Jaime Salicio institutes in his *diacrisis*. I confine the analysis to three aspects of that possible relationship: a) the *topics* of *ut pictura poesis*, with the development of *ékphrasis* and the interartistic symbiosis; b) the gallery of portraits of hispanic monarchs; c) the exemplary mood of characters of classical antiquity.

## Keywords

Delitala; Ut pictura poesis; painting; ekphrasis; Roman history

El diálogo entre la *Cima del Monte Parnaso* de José Delitala y la poesía impresa de Quevedo en 1648 y 1670 es explícito desde los mismos paratextos de la edición de 1672 de Cagliari, tal y como ya detallé en trabajos recientes (Candelas Colodrón 2017). Desciendo ahora al detalle textual por comprobar que esa afinidad muestra una correspondencia con el propósito preliminar que el incógnito erudito Jaime Salicio instituye en sus diacrisis. Para ello, ceñiré el análisis a tres aspectos de esa posible relación: a) el tópico del *ut pictura poesis*, con el desarrollo del *ékphrasis* y la simbiosis interartística; b) la galería de retratos de monarcas hispánicos y c) un numeroso conjunto de soluciones semejantes que, si no fuera por la explícita comunicación entre ambos libros de poemas, no pasarían de ser consideradas azarosas o fruto de la generalizada repetición de asuntos y motivos propio de la época.

### Intertextualidad. *Ut pictura poesis. Ékphrasis*

#### 1. *A una tabla de Tiziano, en que está pintada la historia de Dánae*

Vivas las tintas, mano si elegante,  
y en templeas desatadas los colores,  
animan los carmines los candores  
de tu divino rostro y tu semblante.  
El oro, que liquida el fulminante  
Júpiter por gozar de tus favores,  
áspero está y al tacto los primores  
miente de Apeles, miente de Timante.  
¡Qué mucho, si la gloria de Tiziano  
el lienzo mancha, en él las líneas tira,  
claros formando aquí y acullá lejos;  
vidas da el movimiento de su mano,  
Dánae se queja, Júpiter suspira  
y de sus ojos queman los reflejos.<sup>1</sup>

Como señala Pasquale Tola (1838: tomo II, 9 ss.), Giuseppe Delitala (1627-1701), «giovinetto d'anni quindici andò in Spagna ed intraprese il servizio militare, nel quale pervenne per gradi al posto di colonnello. Poi fu decorato dell'ordine militare di Calatrava, nominato da Carlo II re di Spagna suo cavallerizzo maggiore». En Madrid tal vez (con 15 años, en 1642) y en la corte pudo el joven Delitala contemplar dos pinturas de Tiziano alusivas a Dánae: una, que forma parte ahora de la colección Wellington, pero que formó parte de la colección real en el Alcázar y luego en el Buen Retiro y más tarde fue entregada al general Wellington después de la Guerra de Independencia; y otra, la que ahora se exhibe en el Museo del Prado con el título *Dánae recibiendo la lluvia de oro*, que también figuraba en la galería real. Más difícil sería que viese la versión que

1. El texto procede de la edición príncipe de 1672, con la modernización convencional.

Tiziano hizo de la Dánae a Alejandro Farnese en Roma y que se halla ahora en el Museo di Capodimonte de Nápoles, ya que pasó a formar parte del inventario napolitano a partir de 1736 cuando Carlos III hereda toda la colección de arte y de libros de su familia farnesina desde Parma.

Lo interesante del soneto de Delitala es que, de entender de forma recta el último terceto, hace mención a la versión primera de las llamadas *poesías* que Tiziano regaló al rey Felipe II junto a *Venus y Adonis*, la que ahora se custodia en la Apsley House y que pertenece a la familia Wellington. En el texto de Delitala se hace mención a que Tiziano hace vivir con su mano las figuras: «Dánae se queja, Júpiter suspira/ y de sus ojos queman los reflejos». En ninguno de los cuadros existentes aparece la figura de Júpiter, aunque descripciones y copias hablan de él. Los estudios más recientes, tras la restauración de la Dánae Wellington, sostienen que fue recortada la tela en su parte superior, donde se supone estaba el rostro de Júpiter: Fernando Checa Cremades, en la ficha del museo del Prado así lo explica. En los inventarios del cuadro se hace mención a Giove y no a Dánae. Tiziano (con las dudas de si forman parte de su taller) realizó otras versiones que se pueden ver en el Hermitage de San Petersburgo y en el Kunsthistorische Museum de Viena. En esta última asoma el rostro de Júpiter, tal vez como debió de ocurrir con el primer cuadro que Tiziano entrega a Felipe II para formar parte de su cámara privada.

Aparte de este detalle no menor, ya que puede ser utilizado este soneto como documento que avala la existencia de ese cuadro con esas características, Delitala desarrolla uno de los conocidos tópicos sobre la capacidad de la pintura de mentir, de engañar al espectador, al hacer creer la similitud o la identidad con el objeto reflejado. Quevedo dirá en su poema al dibujante Pedro Morante, «Bien con argucia rara e ingeniosa», cosas semejantes, aparte de mencionar dentro del más nítido de los tópicos a estos dos pintores eminentes de la antigüedad: «vive en imitación maravillosa/ grande Filipo, Augusto tu semblante/ y laberinto mudo, si elegante/ la tinta anima, en semejanza hermosa». De Tiziano dirá Quevedo:

Ya se vio muchas veces  
 ¡oh pincel poderoso, en docta mano  
 mentir almas los lienzos de Tiziano;  
 entre sus dedos vimos  
 nacer segunda vez y más hermosa  
 aquella sin igual lozana Rosa,  
 que tantas veces a la fama oímos.

El elogio de Tiziano siempre viene asociado al de ese retrato legendario de Rosa Solimana, la mujer del sultán Selin, el gran turco de Venecia, *exemplum* tópico en la defensa de la capacidad de la pintura de «mentir almas». En otro lugar, hago mención a esta cuestión a propósito de la silva *Al pincel* donde se encuadran estos versos como recurso argumentativo en la apología de la pintura como arte noble y, como consecuencia, exenta de tributación fiscal.

Alessandro Martinengo, en un conocido análisis del soneto «Bermejazo platero de las cumbres», dedicado al mito de Apolo y Dafne, se ocupó de analizar el terceto referido a Júpiter y Dánae, a la luz de la obra de Tiziano:

Volvióse en bolsa Júpiter severo;  
 levantóse las faldas la doncella  
 por recogerle en lluvia de dinero:  
 astucia fue de alguna dueña estrella.

La mención a la dueña coloca el poema de nuevo sobre la pista de la mayoría de las pinturas de Tiziano (salvo la de Nápoles, que lleva un niño alado), ya que, como sostiene Martinengo, Quevedo da tanta importancia al mito como al hecho de que la criada muestre una avidez interesada en el dinero. La faceta desmitificadora es difícil de sostener en el lienzo, a la luz de la recepción admirativa del cuadro, que el propio Delitala parece demostrar. Pero no es descartable, con Quevedo mediante, que la pintura de Tiziano cobre con esas apreciaciones un sesgo no del todo elevado.

No quisiera concluir este análisis sin mencionar la observación de Delitala, probablemente varios años después de su experiencia madrileña, sobre la textura abultada del cuadro o sobre la percepción táctil de la tela: «áspero está y al tacto los primores/ miente de Apeles, miente de Timante». Se acompaña con otro rasgo de la pintura de Tiziano que se destaca: el de las pinceladas «deshechas», una consideración que cobra naturaleza de tópico a partir de Vasari (y que hoy es repetido por los estudiosos de forma mecánica), sobre la técnica de Tiziano de las pinceladas (o mejor dicho, *borrones*) para crear los volúmenes con un ligero desdén por la línea o el dibujo, en contraposición a la técnica de Miguel Ángel, más próximo a delinear previamente el perfil de las figuras. Quevedo tratará estas dos cuestiones al tiempo a propósito de Velázquez en una de las versiones (la de *Las tres musas*) de la citada silva *Al pincel*:

Y por ti el gran Velázquez ha podido  
 diestro cuanto ingenioso,  
 así animar lo hermoso,  
 así dar a lo mórbido sentido  
 con las manchas distantes,  
 que son verdad en él, no semejantes,  
 si los afectos pinta  
 y de la tabla leve  
 huye bulto la tinta, desmentido  
 de la mano el relieve.

35. *Al Griego, pintor valiente que hizo un lienzo del incendio de Troya*

Tus tintas, tus colores y pinceles,  
 tu idea, pensamientos, simetría,  
 almas son a la noche, vida al día  
 quitándola a las láminas de Apeles.

Ni Fidias, ni Mentor ni Praxiteles  
 en oro, en mármol y en la piedra fría  
 que en sus veneros habló blanca cría,  
 igualaron tu tabla en sus cinceles.  
 Arde el gran Ilión, oh insigne Griego,  
 el incendio voraz torres abrasa  
 volviéndole en pavesas y ceniza.  
 El lienzo quema el mentiroso fuego,  
 humea el naípe y el pincel traspasa  
 y con su ardor tus líneas eterniza.

En otro soneto que Delitala dedica al Greco se desarrollan semejantes ideas, comunes al debate teórico sobre la pintura. En los cuartetos de este soneto se encomia la pintura en dos movimientos, primero con el parangón tópico de Apeles y luego, dentro de la larga y constante *disputatio* sobre la primacía de la mimesis artística entre *pictura* y *sculptura*, la excelencia del Greco frente a los escultores Fidias, Mentor o Praxiteles. No es, pues, Delitala poeta desentendido del arte: si vio estos cuadros, los debió de ver en la juventud en el Buen Retiro y debió de guardar recuerdo de ellos.

Sin embargo, por el texto resulta difícil adivinar si en realidad se trata de la famosa obra del Greco, del Laocoonte, con la imagen de una Troya toledana ardiendo en el horizonte, o de la obra de Francisco Collantes *El incendio de Troya*, que parece concordar más con lo que se indica en los versos por la referencia a la simetría, o a las torres ardiendo «volviéndose cenizas y pavesas». Es extraño que no haga referencia a los personajes que aparecen en primer plano, al sacerdote troiano Laocoonte y a sus hijos, salvo que queramos ver en la comparación entre pintura y escultura una alusión indirecta a la fuente primera del cuadro, el grupo escultórico hallado en Roma en la Domus Aurea del Esquilino que pasó a formar parte principal de la colección de arte vaticana. No debe descartarse la posibilidad de que pueda estar haciendo mención de otro cuadro perdido de El Greco, uno que figura en los inventarios del Buen Retiro (catálogo de 1689) también con el nombre de *Laocon*, diferenciado de este por su mayor tamaño y cuyo paradero actual ahora mismo se desconoce.

### 36. *Al conde de Villamediana en el poema de Apolo y Dafne*

Huye Dafne cruel la ninfa bella  
 que la margen honraba del Peneo;  
 huye de Apolo, cuyo devaneo  
 por gozalla anhelaba y por cogella.  
 Sorda a sus voces, muda a su querella,  
 con su esquivez aumenta su deseo,  
 y, huyendo de Cupido el dulce empleo,  
 tronco frondoso sus desdenes sella.  
 Vida le da tu acento repetido  
 en plectro, oh ilustre conde armonioso,  
 cuyos ecos el monte oye eminente;  
 su rigor para ti dichoso ha sido,

pues cuantas ramas forma el bulto hermoso  
laureles son para tu augusta frente.

El *ekphrasis* como punto de partida para el elogio resulta muy interesante: como el caso singular de este poema dedicado no a la historia de Dafne y Apolo, conocida y extendida desde las *Metamorfosis* de Ovidio, sino al conocido poema del conde de Villamediana que narra la fábula mitológica. El soneto comienza con la narración de la transformación, en cuyo vocabulario no falta el verbo *gozar* que tantas veces asoma en este relato como una licencia verbal des-acostumbrada en el género encomiástico. En los conocidos sonetos quevedianos sobre el mito de Dafne y Apolo, de corte paródico y elocuencia burlesca, no se ahorran por ello esos términos: «si la quieres gozar, paga y no alumbres» (4) en «Bermejazo platero de las cumbres» y «él la quiere gozar, a lo que entiendo» en «Tras vos un alquimista va corriendo». Comienza en el segundo cuarteto con la transformación, pero Delitala se distancia del suceso relatado, lo suspende, lo deja a medias y coloca la mirada en el acto creativo del poeta: «vida le da tu acento repetido». Villamediana se coloca en primer plano: a él va dedicado el apóstrofe, «oh ilustre conde armonioso» y a él se gira la alabanza, que consiste en que la fama de su pluma será tan frondosa y fértil como los ramos que sustituyen a los cabellos de Dafne.

El poema no es burlesco, pero el mito de Dafne y Apolo es lo de menos: se subordina a la excelencia creadora del conde de Villamediana. No es desdeñable en este plano de equívoco interartístico el soneto *Al suceso trágico de Píramo y Tisbe, acabando con el verso que comenzó el suyo en ocasión semejante Garcilaso*, en el que Delitala de forma ingeniosa relata con detalle la fábula de Píramo y Tisbe, desde la perspectiva de la muchacha que busca al joven y solo encuentra las prendas ensangrentadas por la sangre de la boca del león. Delitala vuelve a observar el mito desde una perspectiva oblicua, fingidamente literaturizada para poner en boca de la joven las mismas palabras, *dulces exsuviae*, con que Garcilaso comienza su famoso soneto y que remiten al libro IV de la *Eneida* virgiliana:

Tisbe exclama: «Do estás? ¡Oh trance fuerte!  
de alguna fiera son estas pisadas,  
sus tocas estas son ¡oh dura suerte!  
Rotas las miro aquí y ensangrentadas»  
y dijo ya abrazado con la muerte:  
«oh dulces prendas por mí mal halladas»

Delitala ofrece una extraordinaria percepción poética, al representar los temas clásicos o mitológicos, *sub specie artis*. Dánae a partir de la imagen elegida por Tiziano; la destrucción de Troya con la pintura de El Greco, la fábula de Apolo y Dafne en la pluma del conde de Villamediana y el dolor de Tisbe ante la ausencia de Píramo con las palabras de Garcilaso. El ejercicio poético se muestra

sobre el objeto artístico, no sobre la mimesis primaria, como una fórmula de superación del tópico muy representativa de una nueva estética creativa. Una variante paródica, *manierista* en sentido estricto, que prolonga la quevediana de invertir los valores de tales mitos.

### Monarquía Hispánica

La alabanza de las figuras de la monarquía hispánica permite una correlación evidente entre Delitala y Quevedo, a pesar de que vivan dos periodos distintos. El panteón, el escorial de estas figuras, es común a todos los escritores de la época, quizá no con la ordenación y la intención laudatoria de Quevedo, ya explicada en otros lugares. Por eso, no es inconveniente señalar que Delitala aquí sigue un esquema semejante al quevediano, si bien al final de sus series (mezcladas también a la manera quevediana con figuras de la contemporaneidad cagliaritana) se inclina por dar privilegio a las figuras religiosas, entre las que, por cierto, no falta Tomás de Villanueva, al que Quevedo dedicó hagiografía.

Carlos V es motivo de encomio para ambos: en Quevedo, para el elogio moral de un gobernante capaz de vencerse a sí mismo, al retirarse al monasterio de Yuste, en su soneto ecfrástico *A la estatua augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez*, «Las selvas hizo navegar y el viento»; en el soneto «En formidable horror se vio el Levante» de Delitala, para describir su ferocidad en la toma de Argel, con léxico heroico que recuerda pasajes de la *Iliada*:

gime furioso el mar, la blanca bruma  
azotan fieros Euro, Cierzo y Noto,  
sorbiendo leños, destrozando entenas;  
salpica el cielo su salada espuma,  
falta el timón, desmáyase el piloto  
y trocan en los astros las arenas.

No obstante, es en el epitafio *A Carlos Quinto en su muerte* donde la voz quevediana ejerce su influjo, a partir del famoso soneto dedicado al duque de Osuna: si no con ideas semejantes, sí con vocabulario idéntico o incluso con rimas que evocan el texto de Quevedo. Si en el primer cuarteto las similitudes verbales son notorias, el final, sin duda, suena a remedo indiscutible del conocido cierre quevediano:

Delitala  
Gante tu augusta fue primera cuna  
y escuela militar la invicta España;  
Francia y su rey trofeo en la campaña  
y tu nombre victoria hasta la luna;  
Quevedo  
Su tumba son de Flandres las campañas  
y su epitafio la sangrienta luna.

Delitala  
 Subiste, oh Carlos, a los altos cielos  
 y lloraron tu ocaso soberano  
 el Tajo, el Rin, Danubio, Albis y Mosa.  
 Quevedo  
 Diole el mejor lugar Marte en su cielo:  
 la Mosa, el Rhin, el Tajo y el Danubio  
 murmuran con dolor su desconsuelo.

El soneto quevediano se vale de la intimidad del locutor poético con el personaje ensalzado para construir en síntesis una vida heroica. Delitala aprovecha el discurso para dirigirlo a una figura lejanísima en el tiempo, pero, por pura arte retórica, construida con los materiales más reconocibles de la hazaña del imperio hispánico, refiere mecánica y brevemente la acumulación de victorias sobre las naciones enemigas. La ingratitud con el duque que destaca en el texto quevediano desaparece en el de Delitala, pero permanecen las metonimias y sinécdoques propias de la exaltación épica del soneto de Quevedo.

A la muerte de Felipe III también dedicaron ambas composiciones funerales, con coincidencias que más tienen que ver con la figuración habitual de Felipe III como monarca piadoso y religioso que con una imitación o apropiación más o menos directa. El parangón entre ambos permite reconocer la construcción histórica de un personaje a base de indicaciones repetidas por las instancias del poder: Quevedo, cercano en el tiempo y aún determinado por la familiaridad cortesana, escribe: «vencieron tus ejércitos, armados/ igualmente de acero y oraciones»; pero Delitala, bastantes años más tarde, por su parte, reproducirá semejante pintura: «venció su oración más que su espada».

A Felipe IV dedicó en vida Quevedo varios sonetos: muchos de ellos con alguna pequeña añadidura moral y no poca implicatura política sobre los límites del poder. Delitala le escribe composiciones funerales. Los elogios difieren: Quevedo espolea el belicismo de Felipe IV como fórmula para recuperar su status de monarca triunfante; Delitala lo muestra decidido, violento en su desempeño militar, tanto en el primer epitafio,

Mustia a los soplos de aquilón severo,  
 desgreñada la pompa floreciente,  
 sin alma el campo, sorda la corriente  
 del limpio Tajo y el cristal ibero;  
 la Esperia yace porque el golpe fiero  
 de boreal cuchilla tronchó ardiente  
 aquel clavel real que el alma siente  
 y llorará del Tibre el gran clavero.

como en el soneto, «Cristales arrollando al Oceano», que dedica a la contienda contra los ingleses en Cádiz en el famoso *annus ammirabilis* de 1625:



Pasos primeros fueron de tu infancia  
 limpiar el mar de luteranos leños  
 y postrar de Estuardo la arrogancia.  
 Tiemblen las medias lunas tus diseños,  
 el Asia tiemble, pásmese la Francia,  
 si emprende tu valor otros empeños.

La redacción de estos sonetos, alejados en el tiempo de los sucesos (llama la atención la obsesión con el episodio gaditano de 1625, recogido luego en la canción pindárica: «tú, en los abriles verdes y floridos/ pisaste, oh rey, la gaditana orilla»), recogen buena parte de la tópica heroica, pero resultan singulares en ciertos aspectos. Sorprende en el soneto primero el uso del *Canticum canticorum*, en la voz de la esposa, para rematar el soneto, después de hacer esa descripción de su violencia. El *veni auster porfla hortum meum* empleado en otros poemas de circunstancias para describir la paz conyugal o para celebrar la llegada de la reina Mariana a Zaragoza, aquí lo utiliza Delitala para describir la calma y la felicidad (tal vez la del cielo o del paraíso) tras la muerte del soberano:

Ven austro pues, favonio regalado,  
 botón purpúreo de la flor más bella,  
 delicia del abril, vida del prado;  
 pisa sus campos, sus jardines huella  
 que a tu aliento fecundo y animado  
 cada hoja será fragante estrella.

Delitala escribió la canción pindárica *A la muerte del gran Filipo IV, rey de las Españas*. La fórmula métrica no era muy común en la primera mitad del siglo XVII; pero Quevedo la emplea con relativa frecuencia. En ella escribe su *Elogio al duque de Lerma* «De una madre nacimos», el encomio *A don Jerónimo de Mata en el libro de Las tristezas de Amarilis*, publicado entre sus silvas, «El instrumento artífice de muros», y, de creer lo que indica su editor González de Salas, que la retocó para transformarla en silva, la versión primera del *Epicedio en la muerte de una ilustre señora, hermosa y difunta en lo florido de su edad*: «Deja l'alma y los ojos». No se puede asegurar que haya sido Quevedo el introductor de esta novedad estrófica, pero es indudable que en la época tal asociación era casi inmediata: la preocupación, además, de González de Salas, su editor, por explicar el mecanismo de la canción pindárica en los preliminares quevedianos permite establecer esa relación.

En la imitación y continuación poética de Quevedo que Delitala realiza, este aspecto específico no podía quedar de lado. Eso explica que dedique su ejercicio con la canción pindárica a la muerte de Felipe IV, estimulado por la lectura de tales poemas en *El Parnaso español*, aparecido muy poco después de la muerte del monarca. De Píndaro son las citas con las que encabeza las musas Calíope y Euterpe: proceden de la edición latina de Ioan Lonacero (Basilea 1635) y recogen expresiones que tienen que ver con la función encomiástica de

la poesía.<sup>2</sup> En la estructura de su composición parece evidente el modelo de la canción empleada por Quevedo para el duque de Lerma: strophe I, antistrophe I, epodo I, strophe II, antistrophe II, epodo II, con 16 versos para strophes y antistrophes y con 21 para los épodos. Estructura que respeta análogos paralelismos, sometidos al apóstrofe inicial que dirige toda la estrofa: aunque las ideas son relativamente diversas, comparten los poemas la relación de las principales hazañas de la monarquía hispánica y la mención de los principales enemigos derrotados (Países Bajos, Inglaterra, Francia, por ser precisos), en cuyo discurso poético no falta un parecido gusto por la sinécdoque. Para añadir elementos aún más específicos a esta elemental sumisión al modelo de Quevedo no debe dejarse de lado la notable afinidad en la alusión que hace Quevedo sobre los Países Bajos en la *Exhortación a la majestad del rey nuestro señor Felipe IV para el castigo de los rebeldes*: «Escondido debajo de tu armada»:

Tú al belga, que rebelde en poca tierra  
hurtada al ponto, a tu dominio hurtada,  
Te atiende el belga, habitador violento  
De poca tierra, al mar y a ti robada.

A la jura del príncipe Baltasar Carlos, celebrada en 1632, dedicó Quevedo unas singulares octavas reales, que además incluyó en su colección de silvas. Delitala deploró su muerte en un par de sonetos, escritos con mucha probabilidad poco después de su fallecimiento fulminante en 1646. La suma de las virtudes del príncipe, según Delitala, auguraba un monarca combativo, como se lee en «Si el Ebro en su corriente caudaloso» y como se puede leer en otros muchos textos de la época que extendían la especie de un sucesor preparado para la acción guerrera:

al que heredando tantos timbres reales  
los arcos esperaban triunfales  
Marte español y vencedor glorioso;  
el grande Baltasar, rayo primero  
del Júpiter austriaco, de España  
mayor estrella si mayor lucero.

Pero es evidente que el dolor de la muerte anticipada predomina en ambos sonetos: en el citado, hace que el tópicos hiperbólico del río apenado sea su recurso:

Si el Ebro en su corriente caudaloso,  
compasivo al dolor de nuestros males,  
en lágrimas no trueca sus cristales  
no es río, es un peñasco pavoroso.

2. Resulta curioso que Delitala cita el mismo libro de las odas de Píndaro que tenía Quevedo y en cuya guarda escribió un poema y que ahora custodia la BNE: *Pindari poetae vetustissimi*, traducción al latín de Ioan Lonacero, Basilea, Andrea Catrando, 1635.

pero en «Más duro que el mármol si no lloras», Delitala, con Garcilaso como evocación lejana, parece estar tomando ideas y palabras de los primeros versos de la *Inscripción al túmulo de la Excelentísima duquesa de Lerma*, de Quevedo, (que figura entre los que Quevedo vio publicados en su primera palestra lírica: en las *Flores de poetas ilustres*) con la cautela de admitir que quizá pudo haberlas hallado entre la tópica universal de la consolación:

Más duro eres que el mármol si no lloras  
 desatado en sollozos, pasajero,  
 pues ya el planeta del imperio ibero  
 las sombras mide si contó las horas  
 Si con los mismos ojos que leyeres  
 las letras de este mármol, no llorares,  
 y en lágrimas tu vista desatares  
 tan mármol, huésped, como el mármol eres.

El panteón de los monarcas hispánicos constituye la esencia de la musa heroica y la funeral: Clío y Melpómene para el Parnaso quevediano; Calíope y Euterpe para el de Delitala. Curioso que para ser complementaria la colección del poeta sardo, se presenten tales analogías. La construcción de tal panteón dinástico, en los años que van desde más o menos 1621 a 1672, con idénticas semblanzas y desde espacios dispares, aunque por momentos compartidos, se conforma y se consolida con estas composiciones.

### Personajes de la Biblia o de la Historia Antigua

Los personajes de la historia antigua que Delitala canta en tonos heroicos no se alejan de los esperables: de la Biblia trae a Salomón y la destrucción del templo de Jerusalén. Quevedo lo menciona en *Lágrimas de Jeremías*. A Alejandro Magno dedica un soneto, muy distinto del madrigal que Quevedo le compone. De Cicerón dirá

Más debe Roma a tu facundia sola  
 y a tu pluma en conceptos desatada,  
 que de Cipión a la valiente espada  
 y de Pompeyo al peto y a la gola

con una idea, que curiosamente está en las *Suasorias* de Quevedo, incluidas en el *Marco Bruto*, y que sostiene la defensa del valor de la obra escrita sobre la propia vida, en una versión particular del *ars naturam vincit*. El mismo Jaime Salicio, el comentarista de los preliminares de Delitala, desarrolla al principio como analogía entre Quevedo y González de Salas y Cicerón y Pagnésio:

No fue la menor de las glorias de Cicerón el haber dado la última mano a la obra que tan felizmente empezó el docto Pagnésio, ni merecerá don José poco aplauso en acabar las que dejó don Francisco empezadas con universales aclamaciones del

orbe, tomando por empresa el proseguirlas, para que don Francisco viva más allá de la vida y vuelva por don José a cobrar voz entre sus cenizas su fama.

A Marco Bruto y a la anécdota de la muerte de Porcia Delitala también dedica sus versos: que Quevedo, con su *Marco Bruto*, que salió publicado mientras se hallaba el propio Delitala en Madrid, haya puesto sus reflexiones en esta figura histórica no permite adivinar la línea de la imitación.

Frine, presentada como ramera famosa de la antigüedad griega, es motivo de un soneto de Delitala: «Acusada en el ínclito Areópago». Ateneo, en el libro XIII de sus *Deipnosophistas*, cuenta varias anécdotas de su vida.<sup>3</sup> La que elige Delitala es quizá la más célebre: la del momento en que Frine, para solicitar el perdón ante el tribunal que pretende condenarla, decide desnudarse:

Allí ostentó patente la hermosa  
que de la Grecia fue dulce tirana  
y causa del amor en blandas quejas.  
Batallan los sentidos en lid dura,  
santo el senado su virtud profana,  
y vencieron los ojos las orejas.

Quevedo había elegido las otras dos anécdotas referidas por el escritor Ateneo: la de la estatua dorada de Venus que manda construir (a Fidias según Quevedo; a Praxíteles según todos los testimonios) y la de las murallas de Tebas derribadas por Alejandro Magno y que la propia Frine mandó reconstruir con el dinero obtenido de su oficio de prostituta. Entre los dos completan el cuadro de una figura sobresaliente del mundo antiguo, con una poco disimulada simpatía por el personaje femenino, capaz de doblegar las voluntades de las autoridades griegas.

De Séneca destacará el abandono de toda ambición política y la voluntad de vencerse a así mismo. Aunque es materia extendidísima, abundante en la mentalidad de la época, no es desdeñable en la utilización de tal personaje la deuda quevediana: los versos

De Nerón las hidrópicas grandezas,  
el pálido rubí, rojo topacio,  
son piedras para ti bajas del Lacio:  
son asco su esplendor y sus finezas.

traen el recuerdo de los últimos versos del soneto «¿Miras este gigante corpulento» *Desengaño de la exterior apariencia con el examen interior y verdadero*:

3. No debe olvidarse que es Erasmo de Rotterdam quien en sus *Apotegmas* las hace célebres durante el siglo XVI y XVII. Célebres y extendidas, a juzgar por las veces que asoman en el siglo XVI y XVII.

Tales son las grandezas aparentes  
de la vana ilusión de los tiranos  
fantásticas escorias eminentes.  
¿Veslos arder en púrpura y sus manos  
en diamantes y piedras diferentes?  
Pues asco dentro son, tierra y gusanos.

A Viriato dedicó Delitala un soneto: «Del pellico pasaste a militares». Quevedo, según aparece en el ms. 83-4-39 de la Biblioteca Colombina, hizo lo propio, con los mismos versos que años después dedicará al duque de Osuna: «Memoria soy del más glorioso pecho», en uno de esos casos conocidos de reutilización de materiales. En *La fortuna con seso*, aunque en discurso satírico, Quevedo recuerda que fueron los latinos quienes contaron sus victorias y que Viriato quedó sin elogio. En la construcción de una apología hispánica, Viriato aparece como figura casi central. Las palabras de Delitala son intercambiables para cualquiera de los encomios a monarcas, pero recuerdan de forma casi literal los versos que dedica Quevedo a Aníbal en el *Sermón estoico*:

Temieron tu valor entrambos mares  
al mirar tu denuedo en la estacada,  
y los filos ardientes de tu espada  
calentaste con venas consulares.  
El Africano duro  
que en los Alpes vencer pudo el invierno  
y a la naturaleza  
de su alcázar mayor la fortaleza  
de quien, por darle paso al señorío,  
la mitad de la vista cobró el frío  
en Canas el furor de sus soldados  
con la sangre de venas consulares  
calentó los sembrados,  
fue susto del imperio  
hízole ver la cara al captiverio:  
dio noticia del miedo su osadía  
a tanta presunción de monarquía:  
y peregrino, desterrado y preso,  
poco después por desdeñoso hado,  
militó contra sí desesperado,  
y, vengador de muertes y victorias,  
y no invidioso menos de sus glorias,  
un anillo piadoso,  
sin golpe ni herida  
más temor quitó en Roma en él vida.

Detrás de este *Sermón estoico* es conocida la presencia de la Sátira décima de Juvenal, predilecta de Quevedo a juzgar por la utilización que hace de ella en tantos momentos. Tal vez Delitala recurrió al satírico latino directamente,

pero las soluciones discursivas lo aproximan a Quevedo. En menor medida esto ocurre en el soneto *Desastre del valido que cayó aun en sus estatuas*, sobre el episodio de la *damnatio memoriae* del valido del emperador Tiberio, Elio Seyano, cuya estatua fue derribada y fundida por la muchedumbre decidida a vengar su ambición tiránica. La fuente de Juvenal estimula las composiciones de Quevedo y tal vez la de Delitala, Quevedo mediante, en la reflexión sobre lo efímero del poder, pero, sobre todo, trae la imagen concreta, humilde, doméstica, de los «urceoli, pelves, sartago, matellae» en que se convierte el metal de la heroica estatua abatida; Quevedo recoge esa detallada relación para precisar el contraste entre la cumbre del poder y el abismo de la caída: «No hay fragua que sus miembros no los funda/ en calderas, sartenes y asadores;/ y en aquel miedo y terror de los señores / sólo de humo en la cocina abunda»; Delitala no se resiste a repetir la misma fórmula de contraposición violenta:

Moriste con infame vituperio,  
arrastrado del vulgo torpe, insano,  
y la cabeza que adoró el romano  
fue en las cocinas bajo ministerio.

Juvenal también se asoma al soneto de Delitala *A la trágica e infausta muerte del gran Pompeyo*, en cuyos versos se advierten ecos del soneto moral quevediano «Próvida dio Campania al gran Pompeyo», a su vez imitación de los versos 236-239 de la citada sátira décima. En todos estos textos hay una idea capital: la de que la muerte temprana que evitó Pompeyo cuando contrajo fiebres contraídas en Campania, en plenitud heroica, le permitió padecer infamias ulteriores. En Juvenal, es uno más de los ejemplos romanos de lo que pudo haber traído la muerte anticipada; en Quevedo, la idea alcanza categoría universal sobre la ignorancia del hombre acerca de su vida y de su muerte; en Delitala, ocupa un lugar en el relato del Pompeyo triunfante, que no deja de resultar, a la luz de la imitación, representativo:

Provida Pompeo dederat Campani febres  
optandas sed multae urbes et publica vota  
vicerunt. Igitur fortuna ipsius et urbis  
servatum victo caput abstulit.  
Próvida dio Campania al gran Pompeyo  
piadosas, si molestas, calenturas;  
la salud le abundó de desventuras  
y el usurpó a sus glorias el trofeo.  
¿Quién podrá disculpar nuestro deseo  
si en el cerco del sol camina a oscuras?  
Sobráranle en Campania sepolturas;  
fáltanle de su muerte en el rodeo.  
Ah, infelice Pompeyo! Las tercianas  
de Campania te hicieran, hado duro,  
más gloriosa la muerte y no el perjurio

cuchillo que cortó pompas ufanas.  
 ¡Oh muerte! En la Farsalia no le viste  
 haciendo frente a César vencedora  
 por la patria que el caso lloró triste.  
 ¿Cómo, di, le guardaste para ahora  
 y acerbo fin a tantas glorias diste,  
 quitando al mundo lo que Roma adora?

Podríamos añadir a estas referencias otras afinidades de detalle minúsculo, como las del soneto «Gime el cielo, furioso el ponto brama», en el que Delitala establece un parangón entre la tormenta en la que se crean las perlas con la tormenta amorosa, con el quevediano, algo más moralizante, «Esta concha que ves presuntuosa». En ambos poemas, con Plinio como referencia, se describe cómo la perla nace de la fusión de la espuma con el cielo: en Quevedo se lee «que en un bostezo concibió un tesoro/ del sol y el cielo a quien se miente esposa»: y en Delitala el poema se presenta como concepto para equiparar este prodigio de la naturaleza con el nacimiento de su amor: «Clori, si en el furor de una tormenta,/ cuando salpica blanca espuma el cielo,/ tan precioso tesoro se fomenta».<sup>4</sup>

La minuciosidad de estas pequeñas huellas avala la lectura atenta que Delitala hizo de la poesía quevediana. No solo se apropió del marco general parnaseo; tampoco se conformó con estructurar internamente las musas, bajo distintos modelos métricos; no se limitó a colocar los poemas con un orden definido; intentó cultivar los temas repetidos de la mitología con perspectivas oblicuas, con el *ékphrasis* como recurso para superar con la multiplicación de planos artísticos la mimesis convencional; se propuso construir un panteón semejante de personajes históricos, a pesar de la distancia temporal sobre los hechos, como un acto retórico de alcance político; se aproximó a los versos, a las rimas, a las palabras, a las metáforas de Quevedo para reubicarlas a su voluntad, en un clarísimo ejemplo de apropiación casi automática del discurso poético quevediano. Delitala o De Litala, en la Cagliari de mediados del siglo xvii, tras pasar por el Madrid de los últimos años quevedianos con cargos políticos de todo género (incluidas interinidades como virrey de Cerdeña o de Nápoles), decide probar en fechas tempranas el ejercicio de poeta. En el año 1672 lega esta recreación quevediana, a modo simultáneo de homenaje, continuación y construcción de un renovado andamiaje para la poesía de la segunda mitad del siglo xvii.

4. Véase Moreno Castillo (1999).

## Bibliografía

- MORENO CASTILLO, Enrique, «Anotaciones a un soneto de Quevedo (Esta concha que ves presuntuosa)» *Bulletin Hispanique*, 101-1 (1999) 253-260.
- TOLA, Pasquale, *Dizionario biografico degli Uomini Illustri di Sardegna*, Vol. 2, Torino, Tipografia Chirio e Mina, 1838.
- DELITALA Y CASTELVÍ, Giuseppe, *Cima del Monte Parnaso Español con las tres musas últimas castellanas*, Imprenta de Onofrio Martin, Cáller (Cagliari), 1672.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso Español*, Madrid, 1648.
- , *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, 1670.
- JUVENAL, *Sátiras*, Madrid, Alianza Editorial, 1996.





# La recepción del Quevedo satírico a través del filtro de la traducción al italiano

Beatrice Garzelli

Università per Stranieri di Siena  
garzelli@unistrasi.it

## Resumen

El ensayo reflexiona sobre la recepción de la palabra quevediana en obras en prosa breves y largas (*El Buscón*, *los Sueños*, las *Cartas del Caballero de la Tenaza*) y poéticas (la jácara titulada *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*), a través del filtro de la traducción al italiano.

Analizando una serie de fragmentos extraídos de los cuatro textos *target* se estudia el motivo de la «restitución» más o menos fiel del original español a la lengua italiana mediante el cotejo entre traducciones preexistentes (antiguas o modernas) y propuestas personales alternativas. Un recorrido que demuestra cómo la traducción puede considerarse cifra interpretativa y aporte crítico acerca de obras de gran atractivo y complejidad, contribuyendo a ofrecer a un público más amplio, también de itálofonos no hispanistas, la oportunidad de conocer la vertiente satírica de un autor significativo en el panorama europeo.

## Palabras clave

Francisco de Quevedo; sátira; traducción al italiano; pérdidas y compensaciones

## Abstract

*Reception of satirical Quevedo through the filter of Italian translation*

The essay studies the reception of Quevedo's voice in long and short prose Works (*El Buscón*, *Sueños*, *Cartas del Caballero de la Tenaza*) and in poems (the jácara *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*) through the filter of their traslation into Italian.

By analyzing some passages taken from the four target texts we examine the possible «return/restitution» of the original Spanish version into Italian through the comparison between pre-existing translations (either classical or modern) and personal alternative proposals. This journey demonstrates that translation can be considered as an interpretive tool and can offer a critical contribution on complex and attractive works. Furthermore, it can give the opportunity to learn about the satirical side of a relevant author in European literature to a wider public, also including non-specialist readers.

## Keywords

Francisco de Quevedo; satire; translation into Italian; losses and compensations

El ensayo tiene el objetivo de reflexionar sobre la recepción de la palabra quevediana en obras en prosa breves y largas (*El Buscón*, *los Sueños*, las *Cartas del Caballero de la Tenaza*) y poéticas (la jácara titulada *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*), a través del filtro de la traducción al italiano moderno y contemporáneo.

Analizando una serie de fragmentos extraídos de los cuatro textos *target* estudiaremos el motivo de la «restitución» más o menos fiel del original español a la lengua italiana mediante el cotejo entre traducciones preexistentes (siglo xx y xxi) y propuestas personales alternativas, estas últimas en obras que no disponen todavía de una versión en italiano. Esta escasez de traducciones demuestra la necesidad de políticas editoriales adecuadas (Nardoni) para la promoción de la traducción de textos pertenecientes al Siglo de Oro y, en general, a la literatura española.<sup>1</sup> Por otro lado, el recorrido evidencia cómo la misma traducción puede considerarse cifra interpretativa y aporte crítico relevante (Garzelli 2018) acerca de obras literarias de gran atractivo y complejidad, contribuyendo a ofrecer a un público más amplio, incluso de italófonos no hispanistas, la oportunidad de conocer un autor destacado en el panorama europeo, estudiando al mismo tiempo el motivo de su recepción póstuma.

### La traducción de la palabra quevediana entre prosa y poesía: el Quevedo satírico

El *leitmotiv* de nuestra reflexión es la acción y el proceso de traducción, ambos entendidos no solo como «saber hacer», es decir realizar en concreto la traducción de textos quevedianos al italiano, sino también como «saber sobre», o sea sin prescindir de los conocimientos teóricos sobre la traductología (Hurtado Albir 2007), en especial de los mecanismos y las estrategias traductoras.

La traducción interlingüística español-italiano, en la línea metodológica de los *Translation Studies* (Bassnett 1980), se analiza aquí tomando en consideración, con respecto a estudios anteriores anclados en especial a un solo texto quevediano a la vez, un abanico significativo de la producción de don Francisco, tanto de prosa como de poesía. Trátase de dos obras largas y de mucho éxito como el *Buscón* (1626) y los *Sueños* (1627) —quizás las más célebres de este autor fuera de España— junto a otras dos, menos conocidas y más breves: una bajo la forma de cartas (*Cartas del Caballero de la Tenaza*, 1625) y otra perteneciente al corpus de las jácaras poéticas (*Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*, 1643).<sup>2</sup> En las primeras dos se realizará un análisis y un cotejo entre las principales traducciones modernas

1. La convocatoria «Europa Creativa», programa para el fomento de sectores culturales y creativos, representa una de las pocas ocasiones europeas a disposición del traductor literario para realizar un proyecto editorial de traducción que promueva obras de autores apreciados o emergentes en lenguas distintas de la original.

2. En el caso de las cuatro obras analizadas, la fecha de publicación indicada entre paréntesis es muy posterior a la composición de las mismas.

preexistentes, en el segundo núcleo, no existiendo traducciones previas, se intentará traducir pequeños fragmentos haciendo un comentario lingüístico.

No obstante la diferencia de género literario, periodo de composición y problemáticas predominantes de traducción, los cuatro textos *target* aparecen vinculados a la faceta del Quevedo satírico. En otras ocasiones (Garzelli 2015) señalamos que la sátira constituye la *forma mentis* del autor, una postura mental que se convierte en arte y que se expresa a través de recursos retóricos a menudo innovadores y sorprendentes, donde la palabra adquiere significados múltiples, incluso paradójicos, hasta su límite gramatical. García Valdés (1993: 14) afirmó que no existe una sola forma de sátira en Quevedo: él cultiva, por un lado, una «sátira seria» que destaca objetivos concretos, que es fruto de una reflexión madura y en la que prevalece la intención moral de censura y, por otro, una «sátira cómica» que brota espontáneamente de la actitud agresiva y de la afilada lengua del escritor. En las obras que presentamos se asiste a una *variatio* de estos motivos satíricos haciendo de la traducción al italiano un desafío que es aún más difícil al referirse a un autor polifacético como Quevedo. Además, la sátira y la ironía son rasgos de compleja transposición en otra lengua, cultura y época, incluso en la óptica del efecto suscitado en el lector, que podría sufrir -a causa de cambios diacrónicos y diatópicos- variaciones de relieve (Garzelli 2015).

En esta línea de análisis se discuten las dificultades traductorales y las diferentes estrategias de reproducción en italiano que se mueven entre dos polos opuestos: del patinado antiguo (Rega 2001) a la más patente modernización de términos o expresiones, comentando desde diferentes perspectivas los mecanismos de compensación de algunas pérdidas a través de la negociación lingüística y cultural (Eco 2003).

En este itinerario sobresale la figura del traductor moderno de Quevedo, cuyo papel llega a tener cierto reconocimiento y consideración solo en los últimos años (Buffagni, Garzelli, Zanotti 2011), y cuyo trabajo resulta imprescindible para poder sintonizarse en el pensamiento del autor, acompañando al receptor nuevo a descifrar la doctrina de la dificultad que marca el imaginario barroco.

En los ejemplos extraídos de los cuatro textos destaca una serie de personajes femeninos (solitarios o en grupo), fruto de la contundente pluma quevediana: la madre de Pablos en *El Buscón*, la falsa viuda de los *Sueños*, la «infierna hembra» de las *Cartas del Caballero de la Tenaza*, hasta llegar a las «señoras de alquiler», protagonistas de la *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*.

#### a. *El Buscón* y sus versiones modernas en italiano: cómo se traducen la ambigüedad y el doble sentido

Empezando con el *Buscón* tomaremos en consideración las principales traducciones italianas<sup>3</sup> del siglo xx (Giannini 1917, Gasparetti 1935, Profeti 1990,

3. A propósito de las traducciones antiguas en lengua italiana consúltense los estudios de Martiengo y Simini (2003), Cappelli (2013) y Pintacuda (2014).

Precht 1991, Rosso Gallo 1992) para observar cómo la palabra quevediana se transforma en la lengua italiana, modificándose bastante el contenido traducido según la distinta interpretación del traductor, su sensibilidad y la variación diacrónica del italiano. Se destaca asimismo que la interpretación del *Buscón* puede resultar diferente en el cotejo de las traducciones elegidas, en especial en los casos de ambigüedad, creados voluntariamente por la ingeniosa pluma del escritor.

El pasaje sobre el cual merece la pena reflexionar, comparando las cinco traducciones seleccionadas, es la primera descripción de la madre de Pablos contenida en el *incipit* de la novela:

Sospechábase en el pueblo que no era cristiana vieja, aunque ella, por los nombres y sobrenombres de sus pasados, quiso esforzar que era descendiente de la letanía. Tuvo muy bien parecer, y fue tan celebrada, que, en el tiempo que ella vivió, casi todos los copleros de España hacían cosas sobre ella (*Lmbroglione*, I, 1, p. 48= [MG]).

El retrato de la madre del pícaro, descrita en las páginas sucesivas como bruja y alcahueta, nos sugiere un primer problema traductológico, es decir varias interpretaciones posibles de la fuente española que conducen necesariamente a traducciones distintas, a veces contrastivas. En particular nos referimos a la relación de esta mujer —insinuada por una irónica descripción del autor— con los «copleros» de su época. Para profundizar el contexto, Aldonza de San Pedro —este es el nombre de la madre de Pablos— tiene en su árbol genealógico apellidos que Quevedo malignamente elige por su similitud con nombres de conversos (Bataillon 1982: 191), además de ser famosa y celebrada, a causa de su belleza, por «casi todos» (irónica exageración) los copleros de España. Esta última afirmación, voluntariamente ambigua, abre el campo a diferentes interpretaciones que repercuten en las versiones italianas: en primer lugar debidas al término «coplero», que no indica solamente quien «compone, canta o vende coplas, jácaras, romances y otras poesías» (*DRAE* 2011) (it. «cantastorie» o «poeta»), sino que puede designar también un mediocre poeta (*DRAE* 2011) (it. «poetastro», «versaiuolo»). Sin contar que —como recuerda Covarrubias— las coplas podían adquirir la forma de «libelos infamatorios»,<sup>4</sup> porque los copleros tenían la fama, en el siglo XVII, de denunciar una mala acción o un delito. Otra afirmación del fragmento, relacionada con los copleros, que resulta ambivalente es «hacían cosas sobre ella», expresión que podría conducir, tanto a una lectura neutra del pasaje, es decir la composición de poesías sobre la protagonista, como aludir a versos denigratorios sobre su caso, hasta llegar incluso a una interpretación sexual. Cotejando las traducciones, descubrimos que estas ambigüedades resultan aún más marcadas en italiano: Giannini (1917=G) resuelve utilizando, como en el original, una fórmula equívoca, implicada en el uso de la palabra «cantastorie» y del verbo «fare», añadiendo el signo de admiración

4. *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, s. v. «copla»= [Cov].

al final de la frase, lo que contribuye a aumentar la carga irónica de la afirmación: «Fu di molto bella e tanto famosa che, finché ella visse, quanti furono in Ispagna cantastorie ce ne fecero su lei!» (G I, 1: 4), Gasparetti (1935=*GA*), y después Profeti (1990=*MP*), optan otra vez por la palabra «cantastorie», insertando al mismo tiempo el término, un poco despectivo, «strofette», que remite a obritas poéticas de poca importancia y valor.<sup>5</sup> Muy diferentes aparecen, en cambio, las soluciones más modernas de Precht (1991=*P*) y Rosso Gallo (1992=*MG*). El primero es el único que hace prevalecer la alusión a un interés sobre todo sexual que la madre suscitaba en los autores de coplas: «Aveva un gran bell'aspetto, e fu tanto celebrata che ai suoi tempi quasi tutti i cantastorie di Spagna facevano delle cose sopra di lei» (*P* I, 1: 11.); la segunda atenúa y enfría la imagen negativa de los copleros, a través del empleo del más neutro «poeti», eliminando la posible connotación de carácter sexual y resolviendo, contemporáneamente, la ambigua frase final: «Aveva un ottimo aspetto ed era così celebre che, ai suoi tempi, in Spagna quasi tutti i poeti le dedicarono dei versi» (G I, 1: 49).

El breve recorrido a través de cinco traducciones nos demuestra la gran responsabilidad que se requiere al traductor de Quevedo y la extraordinaria variedad de textos de llegada debidos, solo con el retrato de la madre del *Buscón*, a plúrimas interpretaciones y por lo tanto, a múltiples traducciones posibles (Steiner 1975). En el caso del fragmento analizado se desprende cómo algunas versiones perdieron casi irremediabilmente la vena irónica del escritor y cómo otras eliminaron la ambigüedad quevediana sobre la presunta relación sexual entre la mujer y los copleros de España. Por otro lado, en otras traducciones —más *source oriented*— la elección de la palabra «cantastorie» (en italiano «divulgatore, talvolta insieme compositore, di storie in versi, generalmente a soggetto drammatico o passionale» [Enciclopedia Treccani]) para designar «copleros», permite indicar un significado cercano al original y la expresión «facevano cose sopra di lei» consente, gracias a la afinidad entre español e italiano, mantener en el meta-texto la duda acerca de la moralidad de Aldonza de San Pedro.

## b. Los *Sueños*, el simbolismo cromático y la traducción creativa

En el caso de los *Sueños* nos parece interesante discutir sobre las posibilidades efectivas de fidelidad<sup>6</sup> al traducir al italiano esta obra, cotejando, en un itinerario de búsqueda de la 'traducción posible', cuatro traducciones modernas: la del escritor Carlo Emilio Gadda, traductor solo de «El mundo por de dentro»

5. «Godette ottima fama e fu così celebrata che nel tempo di sua vita, tutti i cantastorie di Spagna componevano strofette sul suo conto» (*GA* I, 1: 48). «Fu di bellissimo aspetto, e fu talmente nominata che durante tutto il tempo che visse, non ci fu cantastorie in Spagna che non componesse strofette sul suo conto» (*MP* I, 1: 87).

6. Entendida como respeto y coherencia hacia el original.

(1941) y las de la serie completa, firmadas por Gasparetti (1959), Rapisarda (1988) y Bajini (1990).<sup>7</sup>

Analizando «El mundo por de dentro», cuarto sueño de la serie, podemos insertar en nuestro análisis la traducción del célebre escritor milanés Carlo Emilio Gadda, definida «espressionista» (Contini 1942: 74-77)<sup>8</sup> por el crítico Gianfranco Contini. En este trabajo aflora una especial manera de traducir que, a trechos, se transforma en pura creación, haciendo del ejemplar gaddiano —continúa Contini— «un caso-limite, d'una certa possibilità di traduzione, un fatto nella storia delle traduzioni probabilmente senza precedenti, di sommo interesse anche teorico» (1942: 74).

De hecho, son muchas las intromisiones gaddianas: por ejemplo en vez de la *Calle Mayor del mundo*, lugar de encuentro de todos los hipócritas de la tierra, se nota la curiosa aparición de *Via Merulana*, que probablemente había llamado la atención y la fantasía del escritor lombardo, como emblema de confusión por excelencia.<sup>9</sup> Además hay que destacar la inserción de neologismos léxicos y jergales, en fragmentos en los que la deformación idiomática —que ya en Quevedo llegaba al ápice del grotesco— es exasperada por Gadda a través de la mezcla de rasgos dialectales del florentino con elementos áulicos y expresiones de ámbito científico. Nos encontramos por lo tanto, frente a una traducción donde los cortes parecen limitados respecto a las añadiduras y donde el lector tiene la sensación de alejarse poco a poco del prototexto quevediano.

Permaneciendo en el campo de los retratos femeninos, escogemos una figura que sobresale de la larga procesión de los hipócritas: una viuda que simula dolor y sufrimiento por la muerte del marido y que es colocada enseguida —gracias al agudo análisis del Desengaño— en la categoría de las falsas viudas que esconden, debajo de las tocas negras, ojos secos, ya preparados para hechizar:

Oye; verás esta viuda, que por defuera tiene un cuerpo de resposos, cómo por de dentro tiene una ánima de aleluyas; las tocas negras y los pensamientos verdes. ¿Ves la escuridad del aposento y el estar cubiertos los rostros con el manto? Pues es porque así, como no las pueden ver, con hablar un poco gangoso, escupir y remedar sollozos, hacen un llanto casero y hechizo, teniendo los ojos hechos una yesca (Quevedo 1999: 292-293).

En este proceso de descubrimiento de la realidad, el papel más importante es el de la vista: lo demuestra el empleo de las formas verbales («verás», «Ves», «ver»)

7. A las cuatro traducciones indicadas (Gadda, 1941; Gasparetti 1959; Rapisarda 1988; Bajini 1990) atribuimos respectivamente las siguientes siglas: *Ga*, *Gs*, *R* y *Ba*.

8. Para un análisis de la traducción gaddiana de *La peregrinación sabia* de Salas Barbadillo, véase Cattaneo (2007: 69-86).

9. *Via Merulana* será la calle protagonista del libro *Quer pasticciaccio brutto de Via Merulana*, publicado por Gadda en 1957.

que atestiguan una invitación insistente por parte del guía a observar con atención el retrato de la viuda, denso de color. El negro, no solo remite al luto, sino también es clara alusión al pecado, engendrado por la ambigüedad y la ficción que pueden alimentarse solamente en la obscuridad, mientras que el verde, no es inteligible para un lector italiano, puesto que solo en español —y Quevedo juega con el doble sentido— significa también «indecente», «obsceno». <sup>10</sup> Otro sustantivo que presenta muchas dificultades de devolución a la lengua italiana es «yesca», que hay que interpretar literalmente como yesca preparada para incendiarse <sup>11</sup> aunque, metafóricamente, como sutil forma de embeleco, de lisonja seductora, fruto del engaño.

Analizamos ahora las propuestas de los traductores: si Gasparetti, haciendo referencia a la viuda, subraya que «sotto la cuffia nera ha i pensieri color di rosa» y, a propósito del llanto de las viudas, habla de una «lamentazione casalinga e artefatta, mentre poi hanno gli occhi che brillano come tizzoni» (*Gs*: 102), Rapisarda opta por «cuffia nera e pensieri verdi» y atribuye a la viuda un «pianto casereccio e fittizio, mentre gli occhi sono asciutti come esche» (*R*: 132). Para terminar, la solución traductora de Bajini, que resuelve con «drappi neri e pensieri verdi» y describe el llanto de estas mujeres como «pianto casalingo e finto», caracterizado por «occhi asciutti come stoppa» (*Ba*: 103).

En lo relativo a los juegos cromáticos, nos parece comprensible la elección de traducir literalmente con «pensieri verdi», naturalmente explicando en una nota el doble sentido que esconde en español. En cambio, la opción «pensieri color di rosa», si por un lado manifiesta el intento apreciable de buscar en italiano un color que remita simbólicamente a pensamientos amorosos, termina desnaturalizando el texto original, atribuyendo una connotación demasiado romántica al personaje, del cual Quevedo deja entender, en realidad, que es portador de lujuria, más que de platónicos enamoramientos. Siguiendo la línea interpretativa del prototexto, podríamos entonces proponer la forma «pensieri a luci rosse», <sup>12</sup> solución que aunque muestre una pequeña infidelidad de partida, mantiene la simbología cromática obscena, resultando perfectamente legible al lector italiano contemporáneo.

En cuanto al término yesca, Quevedo, con la forma «teniendo los ojos hechos una yesca», tiende a insinuar malignamente —pero no lo dice en concreto— que la viuda esconde ojos completamente secos, no tristes por lo tanto, y además ya preparados para hechizar, incendiándose como chispas. Las tres versiones propuestas aparecen diferentes puesto que si bien la segunda traduce literalmente, usando el plural «esche», pero añadiendo la indicación «asciutti»,

10. «Dícese del que conserva inclinaciones galantes impropias de su edad o de su estado» (*DRAE* 2011).

11. Así Covarrubias: «Es el cendal quemado o la esponja preparada o el hongo seco, o otra materia tan seca y tan dispuesta para recibir el fuego que, saltando en ella una sola centella, se emprende el fuego» (Cov. 1995).

12. En italiano el «cinema a luci rosse» es el cine x.



en la primera, la elección de «tizzoni» (español, «tizones») —que aparece más sugestiva— lleva consigo la introducción del verbo «brillare», que no encontramos en el original. En cambio, la tercera si por una parte adopta un suplemento explicativo (otra vez «asciutti»), por otra, introduce, a través de un símil, el término «stoppa», que en italiano indica una materia seca y designa también el material empleado para el pábilo de la vela. Tal vez podríamos optar por la expresión «avendo occhi come esche»,<sup>13</sup> renunciando a la tentación de insertar verbos o sustantivos *ex-novo*, solo sugeridos por el escritor, respetando mayormente el conceptismo quevediano.

Aunque cronológicamente anterior, hemos dejado por último la traducción de este fragmento de Gadda, que reproducimos de forma más completa para dar una idea del tono, del ritmo y del estilo —tan peculiares— que van más allá de la mera reflexión terminológica:

Si, questa vedova, bella vedova! E tu micco vorresti metterti a piangerle insieme? bé, questa qui, dà retta, e guardala bene un po' po': di fuori la ci ha un corpo che trasuda il de profundis, ma di dentro, te lo garentisco io, la sguazza l'anima nell'alleluia. I veli neri, e verdi i pensieri. Che buio in questa stanza! e poi, come non basti, si nascondono ancora la faccia nello scialle! Ma non è che un trucco, dillo a me, per celare le cose come stanno. Be', non le senti ora? Non ti capaciti? Col loro parlar nel naso cercano soltanto di dartela a bere. A furia di soffiarsi, tossire, sputare, a furia di sospiri e di singhiozzi ci rimedian via questa loro frignera alla casalinga, per quanto fittizia, che gli serve almeno a passar la giornata. Ché gli occhi, tu li toccassi, e'son più secchi d'una focaia (*Ga*: 60-61).

Tomando en consideración la traducción al italiano de «verde» y de «yesca», notamos que en el primer caso el escritor traduce «verdi [...] pensieri»; en el segundo, resuelve —a decir verdad con mucha eficacia— diciendo que los ojos de la viuda «son più secchi d'una focaia» (*Gs*: 61),<sup>14</sup> atenuando, sin embargo, la alusión al embeleco de la mujer e insertando una explicación *target oriented* («secchi»). En conclusión la versión gaddiana si, por un lado, evidencia una capacidad de escritura innata, extremadamente sensible hacia el idiolecto quevediano, por otro, no respeta en varias circunstancias la fuente española, transformando al escritor italiano de «traductor» en «autor» (Buffagni, Garzelli y Zanotti 2011).

### c. Las *Cartas del Caballero de la Tenaza* y la traducción hasta su límite gramatical

De las *Cartas del Caballero de la Tenaza* —obra quevediana compuesta en los primeros años del siglo xvii— no disponemos todavía de una traducción al ita-

13. La palabra «esca» es una dilogía también en lengua italiana: por un lado significa «allettamento», por otro, «materiale [...] infiammabile» (<<https://bit.ly/2EyckVB>>, 31-08-18).

14. «Focaia» corresponde al español «pedernal», «piedra de chispa».



liano. La dificultad de la traducción consiste, en primer lugar, en reproducir un *verbum* que se moldea y una distorsión de las imágenes que conduce a resultados transgresores en su vertiente tanto satírica como burlesca y, en segundo lugar, en no tener versiones traducidas previas.

Aquí reproducimos un pasaje de la carta 16 que nos permite comentar varias dificultades de transposición en italiano contemporáneo:

Infierna hembra, diabla afeitada, mientras que tuve que dar y me duró el granillo, el tiempo fue pecador, no hubo vecinas, tu maldita y descomulgada tía, que agora gruñe de día y de noche, entonces de día me comía y de noche me cenaba y, con aquellos dos colmillos que sirven de muletas a sus quijadas, pedía casi tanto como tú con más dientes que treinta mastines.

¿Qué diré de la bendita de tu hermana? Que en viéndome se volvía campana, y no se le oía otra cosa que dan, dan (Quevedo 2007: 239-240=[A]).

El texto, expresión de una sátira contundente dirigida a la mujer en general —sea «atenazadora», tía o hermana de ella— nos presenta el tópico quevediano de los afeites que esconden la fealdad y la vejez femenina, asociando la caricatura grotesca de la mujer a una criatura infernal. Por lo que concierne a los primeros dos epítetos con los que el Caballero de la Tenaza pinta a Lisa la atenazadora, a primera vista podríamos pensar en soluciones traductoras del tipo «infernale femmina» y «diavolessa imbellettata», aunque en el primer caso («infierna hembra») el autor usa un nombre con función adjetival, atribuyéndole el género femenino («infierna») hasta su límite gramatical. Para no perder esta solución creativa, podríamos sugerir la forma «inferna femmina» también en versión italiana, reproduciendo el juego agramatical de don Francisco con una opción que resultaría más *source oriented*.

Otro rasgo lingüístico significativo es «granillo» con el que Quevedo se refiere al dinero: una solución en italiano es «grana», en alternativa «quattrini», o incluso «gruzzolo». Se trata en los tres casos de términos jergales que bien podrían adaptarse al contexto picaresco. Es importante destacar que el traductor deberá diferenciar la opción traductora de «mosca» (contenida en el subtítulo de la obra)<sup>15</sup> y de «granillo» para no perder en el texto de llegada la gran variedad de términos con los que el escritor designa el lexema «dinero».

El proceso esperpéntico de animalización que atañe a la figura de la vieja tía que gruñe y que se nutre literalmente del hombre, comporta el uso del verbo «cenar» bajo una forma agramatical en italiano («di giorno mi mangiava e di notte mi cenava») para respetar no solo la grotesca antropofagia de la mujer (Bernardo 1999: 194)<sup>16</sup> que conduce a la aniquilación y a la muerte, sino tam-

15. «Cartas del Caballero de la Tenaza, donde se hallan muchos y saludables consejos para guardar la mosca y gastar la prosa» (A: 223).

16. Verbos como «morder», «cenar», «merendar», «roer», «chupar», contenidos en las *Cartas*, siguen esta línea conceptual.

bién la capacidad quevediana de desafiar y superar los límites impuestos por la gramática de su idioma.

Las imágenes sucesivas muestran menos dificultades: la «maldita y descomulgada tía» tiene «due zanne che servono da stampelle alle sue mandibole», traducción que respeta la caricatura original de la vieja sin muelas, cuyos colmillos sostienen las quijadas como muletas. Además la metáfora de la mujer campana,<sup>17</sup> que aparece poco después, nos permite mantener en italiano tanto la cosificación del cuerpo femenino («si trasformava in campana»), como el sonido onomatopéyico «dan-dan», juego que Quevedo atribuye de modo obsesivo a las peticiones de la pedigueña mujer.

#### d. La *Carta de la Perala a Lampuga, su bravo*: el dinero entre modernización y arcaísmos

En nuestro itinerario sobre la traducción al italiano de la palabra de don Francisco no podía faltar un texto poético. Elegimos la «Carta de la Perala a Lampuga, su bravo», que nos presenta, bajo la forma ficticia de la epístola, la manceba que escribe a su jaque. La riqueza de este poema y, más en general de las jácaras quevedianas, se explica a través de un *mix* deslumbrante entre agudeza verbal — que se nutre en buena parte de la jerga del hampa— y deformación grotesca de lugares, figuras y figurillas que invierte con frecuencia en la carga iconográfica.<sup>18</sup> Como en el caso de las *Cartas del Caballero de la Tenaza* no disponemos de una traducción al italiano del texto poético propuesto.

Analicemos el retrato colectivo de las «señoras de alquiler» (v. 7), en el que prenomina la idea de la mujer cosificada, exclusivamente como «cuerpo», a disposición del cliente. Este paga cuatro maravedís para sus servicios, dinero que llega a su vez a connotar la imagen misma de las daifas, que el poeta define como «mancebitas de a cuatro» (v. 8):

Dios me entiende y yo me entiendo;  
ya sé que te dan el pago  
las señoras de alquiler,  
las mancebitas de a cuatro (*PO*).

Nos parece interesante destacar aquí la dificultad técnica de traducir monedas o precios que no tienen correspondiente en la lengua italiana contemporánea. Las «señoras de alquiler» (v. 7), a las que alude la Perala, en italiano se convierten en «*signore in affitto*», remarcando así el concepto según el que, si los clientes pagan, pueden disfrutar temporáneamente del cuerpo de estas jóvenes. Estas son defini-

17. Sobre la mujer-campana véase Schwartz (1983: 82-83).

18. Para un análisis completo de las jácaras n. 849, 851, 864 desde una perspectiva iconográfica y traductológica, véase Garzelli [en prensa].

das también «mancebitas de a cuatro» (v. 8), formulación que implica, en cambio, dos distintos problemas de transposición. «Mancebas», en italiano «concubine», no se puede usar en diminutivo: «concubINETTE» no resulta de uso común. Se abren así dos hipótesis traductoras: por un lado, «concubine», pero renunciando al diminutivo con valor despectivo, por otro, «fidanzatine» (es decir novias), expresión que podríamos usar con cierta vena irónica gracias a la modalidad diminutiva. La segunda dificultad aflora en la traducción de la forma «de a cuatro», que se refiere —como explica Alonso Hernández— a «[...] la tarifa normal de las prostitutas de su tiempo [que] era de cuatro cuartos; esto permite [...] hacer juegos de palabras entre los cuartos de la paga y los del cuerpo de la que los ganaba» (1977).<sup>19</sup> Blecua, por su parte, añade que la expresión numérica designa «cuatro reales o maravedís» (PO: 1127, nota 2). Ahora bien, visto que las anotaciones de los críticos no parecen perfectamente correspondientes, tanto sobre la tipología de moneda (cuartos, reales o maravedís)<sup>20</sup> como sobre su valor y en italiano es casi imposible encontrar referentes monetarios precisos, nos parece coherente el empleo de la expresión idiomática «fidanzatine da quattro soldi».<sup>21</sup> En este caso se daría en italiano la idea de que estas señoras son de poca estimación e importancia y, al mismo tiempo, se ofrecería igual valor numérico («cuatro») del original; sin embargo, siendo la jácara un texto poético, obtendríamos a lo mejor un verso excesivamente largo. Se podría optar entonces, con el riesgo de producir una leve pérdida y quizás un texto oscuro, por el más breve «fidanzatine da quattro», agregando una nota que aclare la referencia a la antigua moneda y el significado del número.

En la misma línea la expresión «pasteles de a cuatro», que encontramos más adelante (v. 50). Esta retoma la análoga formulación monetaria en maravedís: «Con las manos en la masa / está Domingo Tizado, / haciendo tumbas a moscas / en los pasteles de a cuatro» (vv. 47-50). Quevedo se refiere —como en otras partes de sus obras—<sup>22</sup> a pasteles preparados con masa de hojaldre, muy populares en los siglos áureos. La ironía reside en su contenido: si aquí el personaje de la jácara hace uso de moscas, hay que añadir que algunos pasteleros usaban carne de res podrida (disimulando con lo picante), perros callejeros, o incluso —decía la leyenda— cadáveres ajusticiados en el cadalso.

19. Sobre el tema véase también López Sutilo (2007).

20. El barroco Covarrubias subraya que «un maravedí antiguo era la tercera parte de un real del mismo peso y valor que ahora» (Cov. 1995). Para profundizar consultar la web Numismática Antigua.

21. «Da quattro soldi» significa «di poco pregio, di scarissimo valore; anche riferito a persone, idee, teorie, opere e così via» (*Dizionario Corriere*).

22. Recordemos, a este propósito, dos pasajes del *Buscón*: «Hícele cuartos, y dile por sepultura los caminos. ¡Dios sabe lo que a mí me pesa de verle en ellos haciendo mesa franca a los grajos! Pero yo entiendo que los pasteleros desta tierra nos consolarán, acomodándole en los de a cuatro» (MG I, 7: 134). «Parecieron en la mesa cinco pasteles de a cuatro. Y tomando un hisopo, después de haber quitado las hojaldres, dijeron un responso todos, con su *requiem aeternam*, por el ánima del difunto cuyas eran aquellas carnes» (MG II, 4: 186). Sobre la crítica quevediana a la adulteración de alimentos véase Tato (2002: 376).

Con respecto a «pasteles», una buena solución traductora es «pasticci»,<sup>23</sup> dado que en italiano este término designa un plato hecho con una mezcla de ingredientes y, en sentido figurado, implica «confusión», «caos». Sobre la indicación del precio, las estrategias son parecidas a la expresión usada para las mancebitas del postíbulo. De nuevo, nos parece practicable en especial la traducción «de a cuatro» mediante la forma italiana «da quattro soldi», fórmula idiomática que, sin mencionar la precisa moneda de la época, implica la referencia al precio irrisorio y, por tanto, a la baja calidad de los pasteles.

### Conclusiones y perspectivas futuras

En este itinerario a través de cuatro textos *target* firmados por Quevedo hemos reflexionado sobre la modalidad de devolver la palabra de don Francisco en otra lengua y cultura y a distancia de cuatro siglos, con la intención de atribuir un efecto parecido (o casi) al metatexto (Eco 2003). Como hemos demostrado, en algunos casos la afinidad entre español e italiano representa un recurso excepcional para la traducción, en otros la transposición resulta casi imposible, y solamente la nota puede explicar lo irrecuperable. La presencia, solo para el *Buscón* y los *Sueños*, de traducciones previas ha permitido realizar un cotejo entre las soluciones adoptadas por los distintos traductores que indican, por una parte, la heterogeneidad de interpretaciones y por ende de opciones traductoras (del calco al préstamo, de la equivalencia cultural a la compensación), y por otra, la necesidad de volver a traducir con frecuencia los clásicos quevedianos a causa de los cambios diacrónicos que sufre la lengua de llegada. En tercer lugar se ha remarcado la exigencia ineludible de traducir por primera vez obras consideradas «menores» de Quevedo, con la finalidad de restituir en Italia un abanico un poco más completo de su amplia producción.

Las cuatro obras seleccionadas, no obstante las patentes diferencias, aparecen entrelazadas por el *fil rouge* de la sátira. Schwartz (1983: 22) afirmó que todo texto satírico quevediano es «en mayor o menor grado, problema por resolver, serie de intrincados conceptos, juego intelectual que exige un receptor dispuesto a entrar en las convenciones del juego». Este análisis se aplica perfectamente a nuestro estudio, en el que el traductor moderno se transforma en «archi-lector» y la traducción aparece como especial mecanismo de desciframiento de la doctrina de la dificultad, que puede llevar a aportes críticos de gran relevancia, tanto a nivel lingüístico como literario. Resulta por lo tanto imprescindible, al afrontar el motivo de la recepción póstuma de Quevedo, mencionar la cuestión traducto-

23. Existen otras posibilidades (menos satisfactorias) de traducción al italiano del término: por una parte «torta» o «dolce», pero no correspondientes a los hojaldres salados del Siglo de Oro, por otra, «sformato» que en realidad indica en la cocina italiana una receta más parecida a un flan o a un budín.

lógica y las políticas editoriales a esta ligadas. Incentivar la traducción (no solo al italiano) significa recoger uno de los desafíos del escritor, consiste en trasladar a otra lengua y cultura el contrapunto alegre o amargo, pero siempre desinhibido, de un don Francisco dotado —como subraya Cicala en *La Repubblica* (2016)— «di uno sguardo a raggi x: sotto il volto vede sempre il teschio, sotto la civiltà la preistoria, sotto la società la savana». Un reto que solo un «traductor-crítico», capaz de reconstruir la arquitectura antropológico-social de las obras quevedianas, podrá aceptar.

## Bibliografía

- ALONSO HENRÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- «Bando Europa Creativa», *Europa Creativa*, 20-08-2018 <<https://bit.ly/2eufg7b>>.
- BASSNET, Susan, *Translation Studies*, London, Methuen, 1980.
- BATAILLON, Marcel, *Picaros y picaresca*, Madrid, Taurus, 1982.
- BERNARDO, Margot «Dinero, carne y palabra: el intercambio sórdido en *las Cartas del Caballero de la Tenaza*», *Anuario de Letras Universidad Nacional Autónoma de México*, 37 (1999) 179-196.
- BUFFAGNI, Claudia, GARZELLI, Beatrice, ZANOTTI, Serenella (eds.), *The translator as Author. Perspectives on Literary Translation*, Berlin, Lit-Verlag, 2011.
- CATTANEO, Simone, «Salas Barbadillo e Gadda: un dialogo a distanza», *Quaderni di letterature iberiche e iberoamericane*, 31 (2007) 69-86.
- CICALA, Marco, «Vita di Quevedo, nerd spadaccino del Secolo d'oro», *La Repubblica* (05-02-2016), 22-08-18 <<https://bit.ly/2IA1QmZ>>.
- CONTINI, Gianfranco, «Carlo Emilio Gadda traduttore espressionista», *Trivium*, 1, (1942), 74-77.
- COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), Manuel Camarero (rev.), Madrid, Castalia, 1995.
- Dizionario Corriere, *Corriere della Serna*, 22-08-2018 <<https://bit.ly/2uo2Ff9>>.
- ECO, Umberto, *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003.
- Enciclopedia Treccani, *Treccani*, 15-05-2018 <<https://bit.ly/1r0TViv>>.
- GADDA, Carlo Emilio, *La verità sospetta. Tre traduzioni di C. E. Gadda*, ed. Manuela Benuzzi Billeter, Milano, Bompiani, 1977 [1941]= [Ga].
- GARZELLI, Beatrice, «Traducción y mundos posibles. *Los sueños* de Quevedo traducidos al italiano», *La Perinola*, 15 (2011) 157-169.
- , «Quevedo traducido al italiano. Notas sobre el *Buscón*», *Italia en la obra de Quevedo*, María José Alonso Veloso y Alfonso Rey (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013.
- , «Los mecanismos de traducción al italiano de la sátira breve de Quevedo. Pérdidas y compensaciones en las *Cartas del Caballero de la Tenaza*», *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción, traducción*, Manuel Ángel Candelas Colodrón y Flavia Gherardi (eds.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- , *Traducir el Siglo de Oro: Quevedo y sus contemporáneos*, New York, IDEA, 2018.
- , «Quevedo y las jácaras: deformación idiomática e iconográfica y su (im) posible traducción al italiano» [en prensa].
- HURTADO ALBIR, Amparo, *Traducción y traductología. Introducción a la traductología*, Madrid, Cátedra, 2007.
- LÓPEZ SUTILLO, Rosario, «El léxico de germanía en las jácaras de Quevedo: las prostitutas», *Actas del XVI Congreso AIH*, Pierre Civil y Françoise Crémoux (eds.), 2007.

- MARTINENGO, Alessandro, SIMINI, Diego, «La primera traducción italiana del *Buscón*», *Estudios sobre el «Buscón»*, Alfonso Rey (ed.), Pamplona, Eunsa, 2003.
- NARDONI, Valerio, «Non solo tradurre: l'editoria e la traduzione letteraria», *Le lingue dei centri linguistici nelle sfide europee e internazionali: formazione e mercato del lavoro*, Beatrice Garzelli y Elisa Ghia (eds.), Pisa, ETS [en prensa].
- «Numismática Antigua», *Tesorrillo.com*, 21-08-2018 <<https://bit.ly/2NZJqCd>>.
- PINTACUDA, Paolo, «Edizioni ritrovate dell'*Estratto de' Sogni* di Quevedo: la *principes* veneziana del 1664, la prima edizione milanese del 1671, e altre successive impressioni secentesche (con qualche nota sulla versione italiana)», *Studi Secenteschi*, vol. LV, (2014) 201-229.
- QUEVEDO, Francisco de, *Vita del Pitocco*, prima versione italiana di Alfredo Giannini con disegni di Plinio Nomellini, Roma, Formiggini, 1917= [G].
- , *Il Pitocco*, a cura di Antonio Gasparetti, Torino, Utet, 1935= [GA].
- , *I sogni*, a cura di Antonio Gasparetti, Parma, Ugo Guanda, 1988, Rizzoli (ed.) 1959= [Gs].
- , *I Sogni*, a cura di Pietro Rapisarda, Palermo, Edizioni Novecento, 1988= [R].
- , *Il Trafficone*, introduzione di Maria Grazia Profeti, traduzione di Antonio Gasparetti aggiornata da Maria Grazia Profeti, Milano, Bur, 1990= [MP].
- , *Sogni e discorsi*, introduzione, traduzione e note di Irina Bajini, Milano, Garzanti, 1990=[Ba].
- , *Vita del briccone*, introduzione, traduzione e note di Raoul Precht, Milano, Garzanti, 1991= [P].
- , *L'imbroglione*, a cura di Aldo Ruffinatto, traduzione e note di Maria Rosso Gallo, Venezia, Marsilio, 1992= [MG].
- , *Prosa festiva*, Celsa Carmen García Valdés (ed.), Madrid, Cátedra, 1993.
- , *Los sueños*, Ignacio Arellano (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.
- , *Poesía original completa*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta 2004=[PO].
- , *Cartas del Caballero de la Tenaza, Obras completas en prosa*, Vol. II, T. I Antonio Azaustre (ed.), Madrid, Castalia, 2007=[A].
- REGA, Lorenza, *La traduzione letteraria: aspetti e problemi*, Torino, Utet Libreria, 2001.
- RAE, *Diccionario de la Real Academia Española*, Madrid, Espasa Calpe, 2001= [DRAE].
- SCHWARTZ LERNER, Lía, *Metáfora y sátira en la obra de Quevedo*, Madrid, Taurus, 1983.
- STEINER, George, *Dopo Babele. Aspetti del linguaggio e della traduzione*, Milano, Garzanti, 1975.
- TATO, José Julio, «El léxico científico de Quevedo», *La Perinola*, 6 (2002), 371-382. Vocabolario Treccani, *Treccani*, 31-08-2018 <<https://bit.ly/1P0m6Na>>.







# La recepción de los *Sueños* en las traducciones italianas de los siglos XVII-XVIII<sup>1</sup>

Federica Cappelli

Università di Pisa  
federica.cappelli@unipi.it

## Resumen

El de la fortuna temprana de los *Sueños* de Quevedo en Italia es un terreno de estudio que se ha quedado lamentable e inexplicablemente a oscuras durante mucho tiempo. El presente trabajo pretende trazar un balance de la investigación llevada a cabo por la autora en este ámbito, fijando la atención tanto en el método y los medios empleados como en sus hitos principales. En este sentido, el rastreo minucioso de fondos de bibliotecas italianas e internacionales - que ha aportado relevantes resultados - se ha acompañado, cuando necesario, con un trabajo de triple cotejo textual entre el original quevediano, la eventual versión francesa intermedia (a la que muy a menudo los traductores de entonces se referían) y la traducción italiana, permitiendo echar luz en una metodología traductiva hoy inusual pero muy practicada en tiempos antiguos.

## Palabras clave

*Sueños*; traducción italiana; fortuna temprana; cotejo textual

## Abstract

*The Reception of Quevedo's Sueños in the Italian Translations of the 17<sup>th</sup> and 18<sup>th</sup> Centuries*  
The early Italian fortune of Quevedo's *Sueños* is a field of study that has remained regretably and inexplicably in the dark for a long time. The present work aims to draw up a balance of the research carried out by the author in this field, fixing the attention both on the method and the means employed and on its main outcomes. In this sense, the meticulous tracking of funds from Italian and international libraries —which provided

1. Este trabajo se inscribe en el proyecto de investigación del Ministerio de Economía y Competitividad FFI2015-65995-P - 2016-18, *La Recepción póstuma de Quevedo*, coordinado por Manuel Ángel Candelas Colodrón.

relevant results— has been accompanied, when necessary, by a triple textual comparison between the Quevedian original text, the possible intermediate French version (to which often the translators of that time were referred to) and the Italian translation, allowing to throw light on a translation methodology today unusual but very practiced in the XVII century.

### Keywords

*Sueños*; Italian translation; early fortune; textual comparison

### Premisa

A pesar de que el interés por la recepción de las obras literarias sea antiguo y se haya manifestado durante mucho tiempo con otros nombres —«investigación del libro, sociología del gusto, hermenéutica, teoría de la narración, investigación del estilo» (Jauss 2009)—, el nacimiento de una teoría de la recepción estética se hace remontar a finales de los años sesenta del siglo pasado, gracias a un grupo de estudiosos de la Universidad de Constancia, en Alemania, entre los cuales recuerdo a Jauss, Iser y Weinrich.<sup>2</sup> A partir de los resultados de sus investigaciones, la teoría literaria empieza a ampliar sus horizontes de estudio abriéndose a nuevos enfoques que, por primera vez, conceden mucha importancia a la interrelación entre autor, obra y lector y a la forma de recibir los textos.<sup>3</sup> En los últimos cincuenta años se han venido publicando muchos trabajos sobre el tema de la recepción, el cual, sin embargo, al ser un terreno de estudio ‘joven’, sigue

2. En particular, fue a partir de la aparición de dos trabajos significativos que se empezó a hablar de una auténtica teoría de la recepción; me refiero a *Para una historia literaria del lector*, de Weinrich, y *La historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria*, de Jauss (cf. Jauss 1987: 67 y Yu Fen Tai 2011: 182).

3. A este propósito, véase, por ejemplo, el relevante estudio panorámico de Montserrat Iglesias Santos, «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas» (Iglesias Santos 1994).

con muchos problemas todavía por resolver tanto a nivel teórico y metodológico como en el ámbito específico de las distintas literaturas y sus respectivos autores y textos. Desde el punto de vista teórico, por ejemplo, la estética de la recepción queda aún por definirse en cuanto disciplina y/o método, siendo como es ahora un conjunto de teorías y planteamientos distintos, entre los cuales caben el semiótico, el traductológico, el sociológico, entre otros. En cambio, por lo que al ámbito peculiar de las literaturas nacionales se refiere, perviven territorios aún vírgenes, o casi, que es necesario explorar para comprender mejor cómo, cuándo y por quién fueron acogidos los escritores y sus textos.

### Recepción quevediana

El caso de la recepción de Quevedo y su obra aparece emblemático en este sentido porque el interés específico de la crítica hacia este aspecto ha crecido considerablemente tan solo en los últimos años, por lo cual todavía queda mucho por hacer. En 2011 se publicó un número monográfico de *La Perinola* (el 15), coordinado por Carlos M<sup>a</sup>. Gutiérrez y titulado, justamente, *La recepción de Quevedo (1645-2010)*, que, en mi opinión, marcó un hito en este ámbito de estudio. De hecho, tal volumen, además de recoger los estímulos procedentes de investigaciones previas sobre el tema —«desde el último tercio del siglo xx», como escribe el propio coordinador—,<sup>4</sup> encendió la curiosidad de muchos investigadores permitiendo abrir nuevos caminos de estudio, sugerir futuras posibles investigaciones y, sobre todo, descubrir lagunas imperdonables. Creo que ya podemos afirmar, pues, que, a pesar de orientaciones y enfoques distintos, el tema de la fortuna quevediana, de esporádico y marginal, se ha convertido en sistemático y central, otorgando, además, un lugar destacado a la ‘cenicienta’ de los estudios literarios, o sea, la traducción. Como manifestación de interés por la obra de don Francisco y por lo tanto síntoma —junto con las muchas ediciones foráneas— de su difusión fuera de los confines nacionales, la traducción ha catalizado cada vez más la atención de los críticos, cuyos esfuerzos se han concentrado sobre todo en las que se llevaron a cabo en la propia época del autor o en tiempos muy próximos a ella. Basta hojear, por ejemplo, los últimos números de *La Perinola* o el programa de recientes congresos sobre recepción quevediana<sup>5</sup> para descubrir que el estudio de las traducciones del siglo xvii y principios del xviii ha adquirido un verdadero protagonismo, lo cual ha permitido recoger informaciones indispensables para empezar a conocer qué obras de nuestro autor gozaron de precoz fortuna y mayor presencia en los distin-

4. Véase Gutiérrez 2011.

5. Me refiero, por ejemplo, al congreso que se celebró en Nápoles, en 2013, sobre *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción, traducción* o a los dos congresos titulados *Quevedo en su contexto europeo*, organizados en Santiago de Compostela, respectivamente, en diciembre de 2016 y mayo de 2017.

tos países europeos, quiénes fueron sus traductores y cuál fue su *modus operandi*. Se trata, sin embargo, de datos que hay que manejar con cierta reserva siendo ellos objeto de revisión constante y, por consiguiente, provisionales e incompletos. Así y todo, las noticias de que disponemos a partir de las traducciones detectadas hasta el presente permiten afirmar ya, por ejemplo, que el público europeo de entonces prefirió y valoró casi exclusivamente la vertiente satírico-burlesca de la polifónica y temáticamente variada producción quevediana; esto significa que la labor traductora se aglutinó esencialmente en torno a dos obras, el *Buscón* y los *Sueños*,<sup>6</sup> mientras que escasean las traducciones de los tratados morales y político-religiosos de Quevedo, señal evidente de la menor predilección por parte de lectores e impresores extranjeros por estos géneros literarios.<sup>7</sup> La sola excepción en este sentido está representada por la *Primera parte de la vida de Marco Bruto*, que es «el único tratado político de Quevedo [...] con una repercusión notable en Europa» (Alonso Veloso 2015: 24).

### Primeras traducciones italianas de los *Sueños*

Pero volvamos ahora a una de las dos obras que gozaron de mayor interés fuera de las fronteras nacionales, es decir los *Sueños*, para llegar a analizar el caso específico de su recepción en lengua italiana. Reconstruir la trayectoria histórica de las traducciones en italiano de la famosa sátira lucianesca de don Francisco ha sido el objeto de mi investigación dentro del proyecto coordinado por el colega Manuel Ángel Candelas Colodrón, cuyos resultados voy a exponer ahora. Para hacerlo, sin embargo, es necesario echar antes una mirada a su acogida en el resto de Europa y, especialmente, en Francia, donde, como se sabe, la obra tuvo un éxito fulminante. La primera versión francesa, que debemos al Sieur de la Geneste, se remonta, de hecho, a 1632 y tuvo una extraordinaria fortuna editorial, como ha ilustrado Marie Roig Miranda en sus ensayos dedicados al tema; pero, además de su precocidad y gran repercusión, dicha traducción reviste una notable importancia porque fue el punto de partida de las demás versiones que circulaban por aquel entonces en Europa, esto es, la alemana, inglesa, holandesa e incluso italiana. Ejecutar este tipo de trabajo partiendo de textos distintos al

6. Véase Astrana Marín (1952: 1644b-1645a); acerca de la recepción italiana del *Buscón*, puede citarse el trabajo de Martinengo y Símini (2003), mientras que sobre los *Sueños* y su circulación en italiano, remito a algunos trabajos míos (Cappelli 2013, 2015, 2016, 2017); respecto a las traducciones francesas, véase Roig Miranda (1997, 2000 y 2011) y sobre la difusión inglesa, Arbesú (2006) y Navarro Errasti (1987). A propósito de la fortuna alemana de las dos obras quevedianas, ver Ehrlicher (2011 y 2017). En el ámbito del propio registro satírico, hay que señalar también la existencia de una traducción de *La hora de todos y la fortuna con seso* al inglés y *Discurso de todos los diablos* al francés e inglés.

7. En base a los datos actuales disponemos de traducciones en italiano de *Marco Bruto* (Nider 2011 y Alonso Veloso 2015), *Doctrina moral* (Alonso Veloso 2013) y *Política de Dios* (Candelas Colodrón 2017); tenemos noticia también de una versión en polaco, de 1633, de *Política de Dios* (Eminowicz 1984) y de *La cuna y la sepultura* al holandés de 1730 (Alonso Veloso 2016: 37).

original en español era un fenómeno habitual y muy difundido en la época. Los resultados eran adaptaciones, más que traducciones, que, en la mayoría de los casos, no contemplaban la obra íntegra. A pesar de una práctica traductiva muy ajena a las modalidades actuales, fue también gracias al conjunto de estas tempranas traducciones indirectas que los *Sueños* alcanzaron enseguida una proyección internacional.

La trayectoria traductora de los *Sueños* en versión italiana se inicia, pues, así: durante el mismo siglo xvii y a partir de la más antigua traducción francesa de La Geneste. Quizá esta fue la única evidencia ante la cual me enfrenté cuando, en 2013, me asomé por primera vez a este terreno de estudio, hasta entonces poco recorrido y fragmentario. Los datos más llamativos del nivel de descuido que caracterizaba este sector de los estudios sobre Quevedo en Italia fueron principalmente dos: en primer lugar, la falta de una catalogación exhaustiva de las ediciones y reimpressiones de las primeras traducciones italianas de las visiones quevedianas, cuyo censo, por supuesto incompleto, se basaba en las clásicas bibliografías de Toda i Güell, Astrana Marín y Palau y Dulcet, parcialmente integradas por la de Laurenti y Porqueras Mayo de 1994; en segundo lugar, a parte por un brevísimo artículo didascálico de Joseph Laurenti (1981) —entre otras cosas impreciso, como veremos—, llamaba la atención la total ausencia de estudios analíticos basados, por ejemplo, en el cotejo entre las traducciones y el texto original español o eventuales textos intermedios, como es el caso de la versión francesa de La Geneste; estudios indispensables, estos, para comprender las modalidades traductivas de tales primeros divulgadores de cultura y la manera en que fueron eventualmente manipulados los textos. Decidí por lo tanto explorar este yermo camino empezando por una investigación de tipo bibliográfico, aprovechando, cuando fue posible, la simplificación de los modernos catálogos informáticos.<sup>8</sup> En esta primera fase, mi intención era sondear meticulosamente las bibliotecas italianas y extranjeras para ir integrando, reordenando y poniendo al día los citados catálogos existentes; de tal modo, pretendía redactar una bibliografía, documentada y actualizada, que registrase y describiese todas las ediciones antiguas detectadas de las primeras traducciones de los *Sueños* al italiano, dando cuenta y razón, además, de los ejemplares concretos hallados en las distintas bibliotecas. Los resultados de esta primera fase de indagación, además de confirmar la gran difusión y popularidad de la obra en Italia, fueron bastante sorprendentes, como veremos, proporcionando datos inéditos y hallazgos inesperados. Se trató, en todo caso, de una imprescindible base de partida, por supuesto perfectible, para poder seguir investigando en este ámbito de estudio y llegar a ofrecer, hoy, unos cuantos datos ciertos.

8. Me refiero, por ejemplo, a los siguientes recursos electrónicos: el catálogo del Servizio Bibliotecario Nazionale Italiano <<https://bit.ly/2DlMiTM>>, el Metaopac Azalai italiano <<https://bit.ly/2Dt6558>>, los catálogos históricos digitales del ICCU (Istituto Centrale per il Catalogo Unico) <<https://bit.ly/2QsYcyh>>, el Metaopac internacional Karlsruhe <<https://bit.ly/2QpuVo4>>.

## El manuscrito veneciano Correr 1104

Hasta hace muy pocos años, la más temprana traducción al italiano conocida de los *Sueños* era el *Estratto de' Sogni*, realizada por el traductor véneto Innocenzo Maranaviti, cuya *editio princeps* está fechada en 1664. En cambio, el rastreo bibliográfico llevado adelante en la primera fase de esta investigación me ha permitido descubrir la existencia de una ignorada traducción anónima anterior. Se trata de una versión incompleta, nunca censada antes y localizada en la biblioteca del Museo Correr de Venecia.<sup>9</sup> Dicha traducción está incluida en un código misceláneo de 181 folios, que incluye textos fechados entre 1516 y 1705, entre los cuales prevalecen los de asunto político.<sup>10</sup> El código perteneció al aristócrata veneciano Teodoro Correr (1750-1830), quien, tras dedicar casi toda su vida a coleccionar libros, manuscritos, cuadros y preciosidades varias, antes de morir

**9.** *Le Visioni di D. Franc.co de Quevedo Kavalier dell'Ordine di Santiago tradotte dal spagnol / in Francese dal P. Genetta et da me in italiano a parola per parola*, Venecia, Biblioteca del Museo Correr (sign. Correr 1104).

**10.** A continuación transcribimos los títulos de los textos incluidos en el código, extraídos del *indice di mano* redactado por el escribano al servicio de Teodoro Correr, Pietro Bon (sobre todo en la primera parte, se evidencian lagunas significativas): *Lettere, e Capitoli in materia della restituzion di Verona* (ff. 1r-14v); *Dispute in Senato* (ff. 62r-73v); *Memoria lasciata in Venezia dalli sottoscritti ambasciatori giapponesi. 1585* (ff. 82r-83v); *Il Consiglio di Dieci restituì, et ravvivò la reputazione del già kavalier Foscarini estinta, et toltagli già con la vitta per sentenza del medesimo Consiglio di 20 april prossimo passato con l'infrascritto decreto, et attestato posto ad verbum per maggior informazione del suddetto. 1622. 16 gienaro* (ff. 96r-97v); *Ragionamento del Serenissimo D. Franc. Contarini all'eccellentissimo Maggior Consiglio per la sua assunzione al Principato. 1623 adì 10 settembre* (ff. 100r-101v); *Le visioni di D. Francisco de Quevedo Kavalier dell'Ordine di Santiago tradotte dal spagnol in francese dal P. Genetta (?) e da me in italiano a parola per parola, «1644. primo april»* (ff. 103r-120v); *Se nello stato de correnti affari sia expediente alla Serenissima Republica veneta collegarsi colla Corona di Francia* (ff. 121r-132v); *Relatio epistolica de serenissima Sveciorum Gottorum etc. regina Christina Stoccolmiae 1654* (ff. 133r-134v); *Notitia istorica cavata da gli annali del signor Gio. Francesco Illegri, 1656* (ff. 135r-136v); *era, e Novissima relazione delle stupendissime feste, e fuochi fatti nell'inclita città di Venezia per l'esaltazione al pontificato dell'eminentissimo Pietro Ottoboni veneto, chiamato Alessandro VIII, con la dichiarazione di machine fatte nella Piazza di San Marco, con il distinto raguaglio della solennissima processione fatta il giorno di giovedì 13. ottobre, con il numero di reliquie, sacerdoti, scuole, e chiergie, aste d'argento, solari, ed il numero di torcie, con la discrizone dell'apparecchio, quadri, adobbi, trionfi, ed altro in tal giorno occorso. In Venezia 1689. Si vende dal Batti. Con licenza de' Superiori* (ff. 145r-148v); *Riflessi cavati dal libro dell'Origine del Santo Officio in Venezia* (ff. 149r-155v); *Supposito quod prexistat statutum acceptatum, et in vividi observantia et disponens ut infra* (ff. 156r-167v); *Manifesto promulgato dal Gran Signore per tutto il suo impero et in particolare nella città di Tunesi a suono di tromba, timpani, piattini d'argento, permessa la copia dal padre Girolamo da Como missionario capucino* (ff. 168r-169v); «Lettera, copia» [del emperador Maximiliano I a Francesco Cappello] (ff. 170r-171v); *Parte per le lettere* (ff. 172r-173v); *Lettera del legato Gaetano a Sua Santità* (ff. 174r-175v); *Ristretto d'avvisi di Corte di Francia di 2 novembre et d'altri luoghi per la guerra* (ff. 176r-177v); *Decreto dell'imperator, eccita i suoi sudditi a ben servirlo* (ff. 178r-179v); *Avviso Re di Francia per la guerra di Milano* (ff. 180r-181v).

decidió donar, con ejemplar generosidad, a la ciudad de Venecia su palacio familiar para que fuera convertido en museo.

El de la anónima traducción manuscrita veneciana es un importante hallazgo por varios motivos. En primer lugar, porque, además de representar una nueva pieza de este complejo rompecabezas, nos permite adelantar veinte años la datación de la primera difusión del los *Sueños* en lengua italiana, al estar fechada el 1 de abril de 1644. Secundaria y consiguientemente, porque es esta, y no el *Estratto de' Sogni*, la que da inicio en Italia a la praxis, antes aludida, de la traducción indirecta a partir de la primera francesa de La Geneste; el traductor expresa abiertamente su método en el membrete: *Le Visioni di D. Franc.co de Quevedo [...] tradotte dal spagnol in Francese dal P. Genesta et da me in italiano a parola per parola* (Quevedo 1644a: f. 103r). Al proceder ambas de la misma versión francesa, lo que no es la única coincidencia (las dos traducciones vieron la luz en Venecia y el traductor de la más antigua parece ser véneto como Maranaviti), en un primer momento sospeché que pudiese tratarse de la misma traducción o, mejor dicho, que la de Venecia fuera un borrador del *Estratto de' Sogni*. Sin embargo, un rápido cotejo entre las dos bastó para desmentir esta sospecha, puesto que, no solo el traductor anónimo acepta la denominación propuesta por La Genetta, titulando la obra «Visioni», mientras que el autor del *Estratto* opta por la palabra «Sogni», sino que el primero declara también haber traducido del francés «a parola per parola», o sea literalmente; en cambio, Maranaviti prefiere ofrecer al lector un resumen del texto de la versión francesa. Se trata por lo tanto de dos traducciones diferentes.

En cuanto a la traducción del manuscrito Correr, la he definido incompleta porque consta tan solo de dos «sueños», en lugar de los seis traducidos por el Sieur de La Geneste; los dos sueños aquí vertidos al italiano son *La Vision prima del Algowazil Indemoniato* y la *Vision seconda della morte, et del suo imperio*, que ocupan los folios del 103r al 120v del código. Las dos visiones aparecen en el mismo orden de la traducción francesa, donde se les agregan los siguientes sueños: *Du Jugement Dernier* (el *Juicio final*), *De la maison des foux-amoureux* (*La casa de los locos de amor*, que como se sabe no es atribuible a Quevedo),<sup>11</sup> *Du monde et son interieur* (*El mundo por de dentro*) y *De l'Enfer* (el *Infierno*).<sup>12</sup>

Por lo que al *modus traducendi* del anónimo traductor se refiere, tras una primera confrontación —que merecería ser más minuciosa y detenida, pero aquí no dispongo del espacio ni del tiempo necesario— entre el original quevediano, la versión francesa de La Geneste y la italiana del manuscrito, he podido deducir unos pocos datos parciales que atañen esencialmente a tres cuestiones: una adhesión excesiva a la traducción de La Geneste, la posibilidad de que el anónimo tuviera delante de él también el texto en español y, finalmente, el influjo del

11. Cf. Rico García 2017.

12. Son pues los mismos de la edición española de 1627, pero ordenados de manera diferente y comprensivos de una obra de autoría ajena a Quevedo.



dialecto véneto. Efectivamente, se trata de una traducción casi completamente sometida al tejido sintáctico francés, del que el traductor se aleja solo en pocos casos, dejando suponer que tuviese a disposición también el texto español, pero que conociera muy someramente el idioma. Parece evidente también su escaso dominio de la lengua toscana, como demuestra su constante inclinación por las soluciones léxicas dialectales muy poco literarias y, en cambio, muy cercanas al habla coloquial. Se trata, en conclusión, de una traducción de exiguo valor literario, por encontrarse todavía en fase embrionaria y por la probable incapacidad del traductor de reelaborar el texto fuente para acercarlo al lector final, un objetivo prioritario en la concepción traductora del tiempo.

Sin embargo, esta traducción representa un documento de cierto relieve por atestiguar la resonancia que, ya en los años 40 de 1600, las irreverentes visiones quevedianas tenían en Italia, donde debían de circular ya en lengua original y a través de la primera traducción francesa; asimismo, testimonia que los lectores italianos estaban evidentemente reclamando una versión en su propia lengua de la obra de Quevedo que alcanzara un público más amplio.

### El «Estratto de' Sogni»

Tras el hallazgo de la traducción anónima del museo Correr, el *Estratto de' Sogni* baja automáticamente al rango de segunda versión italiana de los *Sueños*. Su título delata la tipología de esta traducción: extracto, es decir que se trata de un concentrado, donde la obra quevediana no se considera íntegramente sino solo en su 'esencia'.

En torno a esta traducción ha habido varias incertidumbres durante mucho tiempo tanto por lo que concierne a la identidad de su autor como por lo que respecta a su datación. En cuanto al traductor, seguimos casi sin noticias, ya que su nombre, Innocenzo Maranaviti, no aparece en ninguno de los repertorios biográficos de los italianos, ni antiguo ni moderno; solo se encuentra noticia de un linaje véneto con este apellido. En cambio, he podido echar luz en lo que atañe a la datación de esta versión, gracias al descubrimiento de su *editio princeps*: a propósito de ella Toda i Güell admitía en su catálogo «No coneixém la edició primera» (Toda i Güell 1927-31: n. 4100); diversamente, Joseph Laurenti, en el citado articulillo de 1981, afirmaba con orgullo haber descubierto, en los ricos fondos españoles de la biblioteca de la Universidad de Illinois, un ejemplar desconocido de tal traducción, fechado en 1670, que él reputaba ser aquella misma *editio princeps* que Toda lamentaba no haber podido detectar. En realidad Laurenti se equivocaba, puesto que, hace pocos años y curiosamente casi al mismo tiempo, un colega no quevedista de la Universidad de Pavia, Paolo Pintacuda, y yo encontramos en dos distintas bibliotecas, él en la municipal de Bergamo y yo en la Universitaria de Génova, ejemplares de una edición de 1664 del *Estratto* por el editor veneciano Gasparo Coradici<sup>13</sup>:

13. Biblioteca Universitaria de Génova, sign.: Laura. f. I. 9.



ESTRATTO / DE SOGNI / DI / D. FRANCESCO QUEVEDO. / TRASPORATATI DAL FRANCESE PER INNOCENTIO MARANAVITI. / [filete] / *All'Illustriss. Signora* / D. VIRGINIA / AMOSEO. / Contessa di Almacruda, / e Amormanco. / [Adorno tipográfico con el lema: RADICES EXPLICAT] / VENEZIA, MDCLXIV. / [filete] / Per Gasparo Coradici. / Con Licenza de' Superiori, e Priuil.<sup>14</sup>

La edición va acompañada por una dedicatoria del traductor a una ilustre señora italiana aludida bajo falso nombre, D. Virginia Amoseo, «Contessa di Almacruda, e Amormanco», a la que se suma una advertencia al lector —«A chi vorrà leggere»— y, finalmente, la licencia de impresión, todas fechada en 1664; la licencia, además, es la misma del ejemplar citado por Laurenti que, por lo tanto, al llevar la fecha de 1670, no puede sino ser una reimpresión de la de 1664.

Quizás el documento preliminar más interesante de esta primera edición sea la advertencia al lector puesta en la apertura del libro, donde Maranaviti explica cándidamente el objetivo de su labor traductora:

Per divertirmi nell'hore dell'otio, e per mantenermi la cognizione del linguaggio Francese, ho intrapresa la traduzione di un libro, che m'è capitato alle mani senza il nome dell'Auttore e senza che in esso possa vedersi dove è stato stampato (Quevedo 1664*b*: 5).

Al empezar su trabajo, pues, Maranaviti declara no conocer —una simulación, la suya, con mucha probabilidad— lo que está a punto de traducir, ni quién es el autor del texto original, pero, impulsado por la curiosidad, añade haberlo averiguado tras investigar a partir de unos sonetos antepuestos a las visiones:

Da certi sonetti però fatti a lode di chi dal Spagnuolo lo ha portato nell'Idioma Francese ho preso motivo d'indagare chi abbi prodotto il primo parto, e mi è riuscito trovare essere l'Auttore Don Francesco Quevedo (Quevedo 1664*b*: 5).

Sucesivamente, pasa a comentar su traducción 'selectiva', justificando también el título elegido, *Estratto*, en razón de la omisión de ciertos pasajes posiblemente ofensivos, que le hubieran impedido publicar su trabajo:

E perché non tutto ciò che in essa compositione è stato espresso a me è parso bene tradurre, non ho saputo porre nel Frontispicio del volume, un titolo più aggiustato, che *Estratto de Sogni*. Oltre un osservatione rigorosissima del rispetto con cui devesi parlar de Principi, ho studiato anco di abbandonare quei concetti, o pensieri parsimi troppo liberi, e scandalosi, quali se io havessi inseriti nella traduzione, non mi sarebbe stato permesso il darla alla stampa (Quevedo 1664*b*: 5).

14. Todas las citas de la traducción de Maranaviti proceden de la citada *editio princeps*; en la transcripción modernizamos únicamente la puntuación según el uso actual.

Luego añade unos comentarios relacionados con su manera de traducir, declarando haber evitado el método «a parola per parola» que, en cambio, como hemos visto, había elegido el anónimo traductor del manuscrito veneciano, por temor a que el texto final no fuera comprensible para el público italiano: «Ho anco mutato molte cose, che se pontualmente et a parola per parola le havessi tradotte, ti sariano state di difficilissima intelligenza» (Quevedo 1664b: 6). Y prosigue con una *excusatio* por los contenidos satíricos del volumen, potencialmente ultrajantes, precisando que sus críticas van dirigidas únicamente a quien «obra mal»:

Como poi con ogni accutezza ho procurato di esser sattirico quanto manco mi sia stato possibile, così io protesto altamente, che potendovi essere in ogni condition di persone chi opera bene, e chi male; solo di questi io intendo discorrere, quando biasimo alcuno (Quevedo 1664b: 6).

Completa, finalmente, su discurso con una clásica *captatio benevolentiae* donde invoca la indulgencia del lector respecto a los eventuales errores, tanto suyos como del impresor, que pueda contener el libro,<sup>15</sup> proponiéndole tres posibles y curiosas soluciones para ellos: «Se poi tu non volessi escusarli; io ti propongo tre partiti, e prendi qual più ti aggrada. O correggili, se sai. O se hai con che accender foco abbrucia l'intero volume. O rendilo al libraro se non glielo hai pagato» (Quevedo 1664b: 6).

En cuanto al texto en sí mismo, que no vamos a comentar ahora, se compone de siete sueños,<sup>16</sup> por consiguiente la edición de La Geneste utilizada por Maranaviti no puede ser la primera de 1632 ni sus reimpresiones, porque solo constan de seis visiones; más bien, el traductor veneciano debe de haberse referido a la edición de 1634<sup>17</sup> (o sucesivas), que es la primera en comprender siete sueños, al habersele añadido La Geneste la traducción del *Discurso de todos los diablos*.

En todo caso, el dato quizás más relevante respecto a esta segunda traducción de los *Sueños* al italiano es de tipo cuantitativo y concierne el alto número de sus ediciones y reimpresiones —alrededor de veinte en el arco de sesenta años—, síntoma del gran interés de los lectores italianos hacia la obra quevediana, de la cual aclamaban y reclamaban nuevos ejemplares. Respecto a las copias que he podido detectar, casi siempre se trata de reimpresiones o nuevas ediciones de la propia traducción de 1664, de siete sueños, publicada de manera independiente o encuadernada en misceláneas, solo raramente acompañada de una dedicatoria del editor

15. «Nel resto molti errori in ogni genere vi saranno; de' miei per ignoranza, e della Stampa per trascuraggine, e però ti prego a perdonarli, già ch'io li confesso» (Quevedo 1664b: 6).

16. *Dello Sbirro indemoniato, Della Casa dei pazzi innamorati, Del Disinganno, Della Morte, Del Giudizio Finale, Dell'Inferno, Querelle dei Dannati*.

17. LES / VISIONS / DE DOM / FRANCISCO / DE QUEVEDO VILLEGAS / Cheualier de l'Ordre S. Iacques. / Augmentée de l'Enfer Reformé, ou sedition Infernalle. / Traduites d'Espagnol. / Par le Sieur DE LA GENESTE. / [estampa *bona fide*] / A PARIS, / Chez PIERRE BILLAÏNE, ruë S. Iacques, / à la Bonne-Foy, deuant S. Yues. / [filete] / M.DC.XXXIII. / Avec Priuilege du Roy.

de turno<sup>18</sup> y, en un par de ediciones más tardías, aumentada con algunas «novelle curiose». <sup>19</sup> A partir de estas últimas, fechadas en los años veinte del siglo xviii, el *Estratto de' Sogni*, que podemos afirmar sin lugar a duda haber sido un auténtico bestseller en su época, desaparece del panorama cultural italiano.

### La traducción de Pazzaglia

La tercera traducción italiana de los *Sueños*, por Giovanni Antonio Novelli, llamado Pazzaglia, fue más tardía con respecto a la manuscrita y al *Estratto de' Sogni* y tuvo una resonancia mucho más reducida que esta última. Salió en Alemania en dos ediciones distintas:<sup>20</sup> la primera, publicada en Hannover en 1704, llevaba el título *Scelta delle Visioni di don Francesco Quevedo*,<sup>21</sup> es decir que era a su vez un extracto de los *Sueños*; pero no porque su autor hubiese resumido el texto de Quevedo para expurgarlo de eventuales contenidos injuriosos, sino porque incluye tan solo tres sueños, *Dello sbirro indemoniato*, *Dell'interno del mondo* y del *Giudizio finale*, más la traducción de *La casa de los locos de amor*. La segunda edición, «corretta et ampliata» con el *Sueño de la Muerte* y el *del Infierno*, salió en 1706, en Augusta, con un cambio de título: *Visioni di don Francesco Quevedo*;<sup>22</sup> por primera vez, pues, se ofrecía la traducción íntegra de la obra quevediana. Junto con esta relevante novedad, el frontispicio anunciaba también que dichas visiones eran «Trasportate dall'Idioma Spagnuolo nell'Italiano», o sea que, al parecer, no se trataba ya de una traducción indirecta extraída de la versión francesa, sino que de una traducción basada en el texto original; en realidad, el traductor, como escribe en el prólogo, tuvo en cuenta también la traducción francesa del Sieur Raclots, cuya primera edición se remonta a 1664, por considerarla «la migliore di tutte l'altre».<sup>23</sup>

18. Venezia, 1670; Milano, 1671; Venezia, 1675; Pavia, [1679].

19. Milano 1728 y Venecia 1728.

20. Dos de las principales bibliografías, la de Astrana Marín (1952: 1645a) y Palau y Dulcet (1962: 397), citan, pero no sin expresar sus dudas, otra edición de 1704 publicada en Venecia por Domenico Lovisa, pero, en mi opinión, se trata de una edición fantasma, de la que yo tampoco he encontrado rastros ni ejemplares.

21. SCELTA / delle / VISIONI / di / D. Francesco Quevedo / trasportate dall'Idioma Spagnuolo nell'Italiano / da / Gio: Ant.o Pazzaglia / Professore dell'una e dell'altra / Lingua / in Hannovera / 1704.

22. VISIONI / DI / D. FRANCESCO / QUEVEDO / Trasportate dall'Idioma Spa- / gnuolo nell'Italiano / DA / GIOVAN' ANTONIO / PAZZAGLIA / Professore dell'una e dell'al- / tra Lingua. / Seconda Editione Corretta et am- / pliata dal medesimo. / [...] / IN AUGUSTA, / Appresso Andrea Maschenbaur / 1706.

23. «Hora io, cortese lettore, havendo più volte letto dette Visioni nel testo spagnuolo dell'autore e nella traduzione francese del Signor Racolt [sic] (ch'è la migliore di tutte l'altre) intrapresi di trasportare nell'idioma italiano l'anno 1703, nella città elettorale di Hannovera [...]» (Quevedo 1706: s.n.). La versión de Raclots está incluida en una colección de obras de Quevedo: LES / OEUVRES / DE / QUEVEDO / Traduction nouvelle / TOME PREMIER. / [Adorno] / A PARIS, / Chez IEAN COCHART au Palais, / dans la Galerie des Prisonniers, / au saint Esprit. / [Filete] / M.DC.LXIV.

La versión de Raclots comprende siete *sueños*: seis de ellos coinciden con los de Pazzaglia (o sea cinco más la *Casa*), mientras que el séptimo, el *Infierno enmendado*, en la versión italiana no aparece. Falta pues una correspondencia exacta entre las dos traducciones tanto a nivel del contenido como de su disposición, porque los seis textos en común entre la versión francesa y la italiana tampoco se encuentran en el mismo orden.<sup>24</sup> De ahí que, a pesar de su declarada estima por la versión de Raclots, Pazzaglia pretenda presentar su trabajo como algo independiente, únicamente fruto de sus esfuerzos. Sin embargo, las cosas no son exactamente así o, por lo menos, no del todo, porque a esta manifiesta autonomía extrínseca corresponde cierta dependencia intrínseca que conlleva, a la hora de traducir, una marcada deuda hacia el texto de Raclots; no obstante, el traductor italiano demuestra no perder nunca de vista el texto original español, brindando, en varios casos, soluciones más pertinentes o más correctas con respecto a las francesas, con el único objetivo de producir un texto más claro, simplificado, en una palabra más cercano al público italiano.

Volviendo al prólogo de la traducción, Pazzaglia, tras hacer uso de las consabidas fórmulas de modestia y aludir a las precedentes traducciones de los *Sueños* a otras lenguas, proclama la necesidad de una nueva versión italiana, para acabar, poco después, curándose en salud —al igual que Maranaviti—, o sea justificando la intención satírica del texto:

[...] se dette Visioni toccano forse al vivo il tuo ufficio, carica, dignità, mestiere, stato o condizione non devi in modo alcuno chiamartene offeso, perché l'intenzione dell'autore è stata di riprender i vizij dei cattivi, ed guardar il decoro, e portar il dovuto rispetto ai buoni, molti dei quali se ne trovano in ogni genere e grado; se sei dunque di questi, consolati che non si parli di te, mentre le tue attioni non meritano d'esser satirizzate; se fusti poi nel numero degl'altri, piglia motivo d'emendarti, taci per non ti far conoscere e non pigliar, ti prego, le cose per traverso offendendo con malizia il zelo di chi ti pone sì bello specchio davanti gl'occhi (Quevedo 1706).

Si, como es evidente, el traductor en el prólogo se preocupa por protegerse de eventuales acusaciones o censuras, nada nos dice en cambio de los criterios o la actitud de que se ha valido para aventurarse en tan difícil labor traductora. No parecen preocuparle las cuestiones de hermenéutica o estilo que suelen afligir a todo traductor que se acerque a las obras de Quevedo. También es verdad que Giovanni Antonio Novelli no era un fino intelectual, sino un profesor «dell'una e dell'altra lingua» (española e italiana), como se lee en el frontispicio de ambas ediciones, editadas «a spese dell'autore» y desprovistas, las dos, de dedicatoria a un ilustre patrón, como entonces era costumbre. Acorde con la concepción que

24. El orden de las *Visions* de Raclots es el siguiente: *Algüazil*, *Mort*, *Jugement*, *Foux amoureux*, *Monde*, *Enfer*, *Enfer reformé*.

de la traducción entre lenguas modernas se tenía en su época,<sup>25</sup> su versión, más que el resultado de una elevada labor de erudición, parece ser el producto de un paciente trabajo de artesanía para el cual Pazzaglia emplea su conocimiento profesoral de la lengua española, unido a un discreto dominio del italiano y del francés, que le sirve de instrumento intermedio. En su tarea traductora, todo esto le lleva a echar continuamente un vistazo a la versión francesa y cuando esta no le ofrece soluciones apropiadas y convincentes se desvía de tal modelo, dando prueba de su atención al texto español, que también tiene constantemente a mano, como he ilustrado en un precedente trabajo (Cappelli 2015). El resultado final es un texto que, regido por un constante afán explicativo, satisface ampliamente el gusto del público sin cometer infracciones tales que traicionen la intención del texto de partida.

### Conclusiones

Con esta tercera traducción, cuya fortuna parece agotarse con sus dos ediciones de principios del siglo xviii, se cierra también la trayectoria traductora más temprana de los *Sueños* en lengua italiana; la simple cifra de tres traducciones en poco más de sesenta años confirma el auge que alcanzaron en Italia, como en el resto de Europa, las visiones satíricas de Quevedo, aunque hay que reparar en la distinta difusión y repercusión que tuvo cada una de sus tres versiones: si la primera manuscrita es importante porque permite adelantar veinte años la fecha de la circulación de los *Sueños* en la lengua toscana, atestigüando así un precoz, aunque tímido, interés del ambiente cultural italiano por la obra quevediana, la segunda, el *Estratto de' Sogni*, a pesar de ofrecer una versión condensada del texto original, representa un auténtico bestseller con sus veinte entre ediciones y reimpresiones; finalmente, la tercera, más allá de su importancia por ser la única en considerar la obra en su integridad, no parece haber tenido una gran repercusión, al faltar reimpresiones o nuevas ediciones derivadas de las de 1704 y 1706. En cuanto al método traductor que rige tales versiones, como hemos venido ilustrando, hay notables diferencias entre unas y otras, puesto que la primera se presenta como un mero ejercicio lingüístico en el que el anónimo traductor procede vertiendo el texto de la más antigua traducción francesa de La Geneste literalmente, sin preocuparse ni de su posible público ni de la calidad del producto final; en la segunda, en cambio, aun traduciendo a partir de la misma versión francesa, Maranaviti declara evitar ese modo de proceder, aportando modificaciones y cortes para no perjudicar la lectura del texto de llegada; el mismo afán aclarador parece regir la tarea traductora de

25. Me refiero a la definición de «modesto artigianato» que Cesare Greppi (1971: 58) atribuye a la traducción de las lenguas modernas, vista en contraposición con respecto al noble arte de traducir de las lenguas clásicas.

Pazzaglia en la tercera versión italiana de los *Sueños* que, por primera vez, tiene en consideración el texto original español, aunque en combinación con otra versión francesa previa, la de Raclots.

Hasta el momento mis investigaciones acerca del temprano interés despertado en Italia por las sátiras oníricas quevedianas no han aportado nuevos datos sobre ulteriores traducciones o reimpresiones de las precedentes en el curso del siglo XVIII, cuando la obra quevediana desaparece de repente y por completo del escenario literario peninsular; hay que mirar hacia el siglo XIX para volver a encontrar algún rastro de esta pasada fortuna, aunque en este caso no se trata de traducciones, sino otra forma de recepción y divulgación de los *Sueños* en territorio italiano: el comentario literario. En 1838, en un conocido semanario napolitano de la época, *Il Lucifero*, el escritor y periodista romántico Cesare Malpica publicó un pormenorizado análisis de las sátiras quevedianas con la clara intención de recuperarla del olvido y darla a conocer a los lectores italianos; pero esta es otra historia que ya he contado, solo quería recordarla brevemente porque constituye una prueba de un renovado interés, en Italia, por todos los aspectos románticos típicamente españoles que la cultura neoclásica había desdeñado y rechazado y que, en cambio, los románticos vuelven a ensalzar.

## Bibliografía

- ALONSO VELOSO, María José, «Noticia sobre una traducción al italiano de *Doctrina moral* de Quevedo», *La Perinola*, 17 (2013) 203-228.
- , «La recepción europea del *Marco Bruto* de Quevedo: traducciones hasta el siglo xviii», Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (eds.), *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción y traducción*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- , «*La Politique de Dieu*: una traducción desconocida de la obra de Quevedo, en un manuscrito del siglo xvii», *Dicenda*, 34 (2016) 33-67.
- ARBESÚ, David, «La manipulación ideológica de las obras de Quevedo en la Inglaterra del siglo xvii», *La Perinola*, 10 (2006) 317-338.
- ASTRANA MARÍN, Luis, «Catálogo de ediciones. Traducciones e imitaciones», Francisco de Quevedo, *Obras completas. Obras en verso*, Luis Astrana Marín (ed.) Madrid, Aguilar, 1946, 1644b-1645a.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «*Politica di Dio*: una traducción de Quevedo al italiano en el siglo xviii», *Quevedo en su contexto europeo. Política y religión. Traducciones y textos burlescos*, María José Alonso Veloso (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
- CAPPELLI, Federica, «Le prime traduzioni italiane dei *Sueños* di Quevedo. Studio bibliografico», *Traduzione e autotraduzione: un percorso attraverso i generi letterari*, Monica Lupetti y Valeria Tocco (eds.), Pisa, ETS (Officina Lusitana), 2013.
- , «En torno a las primeras traducciones italianas de los *Sueños* (la versión de Pazzaglia)», *La transmisión de la obra de Quevedo: edición, recepción y traducción*, Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón (eds.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- , «Ancora sulle prime traduzioni italiane dei *Sueños* quevediani. Note sulla *Vision prima* nel manoscritto Correr 1104», *Diacritica*, 12 (2016) 17-31.
- , «Nuevos documentos sobre la fortuna de los *Sueños* en Italia: la mirada de un lector romántico», *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, Alfonso Rey y María José Alonso Veloso (eds.), Vigo, Academia del Hispanismo, 2017.
- EMINOWICZ, Teresa, «Sobre una traducción de la *Política de Dios*, de Francisco de Quevedo, al polaco», *Dicenda*, 3 (1984) 273-277.
- EHRLICHER, Hanno, «Quevedo en Alemania», *La Perinola*, 15 (2011) 95-111.
- , «Visiones de Quevedo: traducciones y transferencias culturales en la Alemania del siglo xvii», *Quevedo en su contexto europeo. Política y religión. Traducciones y textos burlescos*, María José Alonso Veloso (ed.), Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017.
- GREPPI, Cesare, «Sulla traduzione letteraria nel Seicento italiano», *Sigma*, 31 (1971) 52-67.
- GUTIÉRREZ, Carlos M., «Quevedo en los siglos», *La Perinola*, 15 (2011) 11-17.

- IGLESIAS SANTOS, Montserrat, «La estética de la recepción y el horizonte de expectativas», *Avances en teoría de la literatura*, Darío Villanueva (ed.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1994.
- JAUSS, Hans Robert, «El lector como instancia de una nueva historia de la literatura», *Estética de la recepción*, Madrid, Arco libros, 1987.
- , «Teoría de la recepción. Fundamentos teóricos y metodológicos». *Hermenéutica y literatura*, 2009. 03-10-2018 <<https://bit.ly/2y9CEyV>>.
- LAURENTI, Joseph, «Una sconosciuta edizione italiana dei *Sueños* di Francisco de Quevedo: Venezia, Gasparo Coradici, 1670», *La Bibliofilia. Rivista di Storia del libro e di Bibliografia*, 83, disp. III (1981) 231-236.
- MARTINENGO, Alessandro, SÍMINI, Diego, «La primera traducción italiana del *Buscón*», *Estudios sobre el Buscón*, Alfonso Rey (ed.) Pamplona, EUNSA, 2003.
- NAVARRO ERRASTI, M<sup>a</sup>. Pilar, «Quevedo en lengua inglesa», *De clásicos y traducciones. Versiones inglesas de clásicos españoles (ss. XVI-XVII)*, Julio César Santoyo e Isabel Verdaguer (eds.), Barcelona, PPU, 1987.
- NIDER, Valentina, «Niccolò Serpetro traductor del *Marco Bruto* de Quevedo», *La Perinola*, 15 (2011) 171-190.
- PINTACUDA, Paolo, «Edizioni ritrovate dell' *Estratto de' sogni* di Quevedo: la 'princeps' veneziana del 1664, la prima edizione milanese del 1671, e altre successive impressioni secentesche (con qualche nota sulla versione italiana)», *Studi secenteschi*, 55 (2014) 201-229.





# Variantes de lengua y variación morfosintáctica en la prosa de Quevedo: primeros apuntes

Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta

Universidad Autónoma de Madrid  
alvaro.octaviotoledo@uam.es

## Resumen

Consideramos en este trabajo el conjunto de variantes morfosintácticas presentes en las tradiciones de diversas obras en prosa de Quevedo y, junto a ellas, la lengua de los autógrafos quevedianos para tratar de esclarecer, de un lado, en qué medida la prosa de este autor se aproxima o se distancia de los fenómenos de variación propios de su tiempo y, por otra parte, qué rasgos pueden asignarse a programas de enmienda lingüística más amplios por parte de algún testimonio concreto y qué razones pueden existir para ello. Pretendemos, así, contribuir a un mejor conocimiento de la lengua quevediana y a la identificación de sus particularidades dentro del espacio variacional característico de las primeras décadas del siglo XVII.

## Palabras clave

Francisco de Quevedo; morfosintaxis; ecdótica; variantes de lengua; dialectología histórica; sociolingüística histórica

## Abstract

*Linguistic variants and morphosyntactic change in the prose of Quevedo (First notes)*

By considering the set of all morphosyntactic variants present in different prose works by Quevedo and, along them, the language he displays on his known autographs, we aim at ascertaining to what extent this author's language replicates or distances itself from variation phenomena characteristic of his time, on one hand, as well as which features can be assigned to a broader linguistic rearrangement programme by a particular witness, and which causes this kind of behaviour, on the other. We thus wish to contribute to a better knowledge of Quevedo's linguistic usage and its particularities within the space of variation typical of the first half of the 17th century.

## Keywords

Francisco de Quevedo; morphosyntax; ecdotics; linguistic variants; historical dialectology; historical sociolinguistics

*Pero la hiedra / desliza verdes palabras / en la fronda /  
y una centella / vuela hacia lo más recóndito / y establece /  
en nuestro interior / la voz del bosque (Clara Janés)*

## Lingüística histórica y edición. Las variantes de lengua

Largo tiempo han vivido los historiadores de la lengua apartados de la tarea de editar los textos clásicos del siglo XVII español. Tal descuido ha dejado en miseranda orfandad a los historiadores de la literatura, practicantes habituales de la cirugía ecdótica sobre el corpus de textos del canon áureo. Las consecuencias son, claro está, las esperables: incluso en magníficas ediciones recientes, como la de las *Obras completas en prosa* de Quevedo coordinada por Alfonso Rey (que abrevio en adelante como *Oc*), se hace fácil detectar pequeñas inconsistencias de *iudicium* nacidas del desconocimiento de tal o cual aspecto de la historia morfosintáctica del idioma, y ello hasta en casos aparentemente sencillos, como el de la edición de textos para los que disponemos de autógrafos quevedianos. Así, los editores de *Las cuatro fantasmas de la vida* (en adelante, *4Fant*) deciden enmendar contra el autógrafo el verbo *placar* (1a), operación quizá innecesaria si se tienen en cuenta tanto la variabilidad que en la lengua clásica muestran todavía las formaciones verbales con *a-* inicial respecto de las no prefijadas (cf. por ejemplo *bajar* frente a *abajar*, que alternan en este texto y en la *Virtud militante* lo mismo en el autógrafo, Q, que en la edición zaragozana de 1651, Z: 1b) como la mayor proximidad de *placar* al étimo latino (PLACĀRE), lo que posiblemente favoreció su empleo en la lengua literaria (especialmente con el sentido de ‘calmar la ira de un dios’) desde las primeras documentaciones en la prosa de Villena hasta, por ejemplo, la poesía de Boscán (1c).<sup>1</sup> No parece procedente, por otro lado, la enmienda frente a ambos testimonios por la que el editor añade un pronombre átono (o *clítico*) de objeto indirecto *se* en un entorno de la *Virtud militante* (en

1. Para ejemplos de este tipo de alternancia en la lengua medieval (la clásica aún necesita de tratamiento específico), así como para el deslinde entre formas prefijadas y verdaderos parasintéticos, cf. ahora Batllori / Pujol (2012) y Gibert / Pujol (2015). Cultismo de índole semejante parece el empleo de *quietarse* en este pasaje del autógrafo de la *Providencia de dios*, que varios testimonios posteriores enmiendan igualmente añadiendo la *a-* prefijal: «Si no te *quietas* en las palabras de Cristo, a ti dice aquellos oprobrios» (*ProvDios*, 570.4). Tampoco es imprescindible, con todo, decantarse por *placar*: el entorno concreto (*para placar*) favorece el error de elisión gráfica por contacto de vocales idénticas; además, tanto Villena como Boscán se formaron en el oriente peninsular, lo que podría influir en su preferencia por la forma no prefijada frente a un *aplacar* claramente dominante en Castilla. Lo que me interesa subrayar aquí es que la variante merece una discusión lingüística que la edición no ofrece: de hecho, variantes como esta se consideran «erratas triviales» de Q, que se consignan en el aparato como «mera curiosidad» (*Oc* 2010: 296).

lo sucesivo, *VirMil*: 2a), pues el *le* de los testimonios se refiere (con leísmo ‘de cosa’, como es usual en Quevedo) al antecedente *mandato*: la corrección se antoja inspirada en otro pasaje en que Z suprime un *se* de objeto indirecto presente en el autógrafo, pero es de notar que, en este caso, el clítico duplica un objeto indirecto inmediatamente precedente (*a estos*), duplicación aún rechazada por algunos escribientes del siglo xvii (entre los que, dicho sea de paso, no suele contarse Quevedo, a juzgar por los datos que ofrecen los autógrafos):<sup>2</sup> la de (2b) es, pues, una lección equipolente respecto de la que tanto la primacía textual del autógrafo como el *usus scribendi* quevediano recomiendan la preservación de *se* en el texto crítico, mientras que en (2a), en cambio, no hay razón alguna para añadir el pronombre. El mismo *usus scribendi* invita, por ejemplo (de nuevo frente a la opción elegida en *Oc*), a la preservación del *sea* presentador de un supuesto o una entidad que figura en los testimonios de *Doctrina moral* aun a pesar de su eliminación en la prínceps de *La cuna y la sepultura* (en adelante, *Cuna*: 2c), que más parece deberse a trivialización *facilior* que a autocorrección propia de una fase redaccional tardía:<sup>3</sup> este *sea* (hoy empleado aún en la formulación de problemas matemáticos) era relativamente novedoso en la época y muy del gusto de Quevedo, quien lo emplea con matiz concesivo en la misma obra (2d, donde coinciden todos los testimonios).<sup>4</sup>

(1)

- a. para *placar* a dios] Q para *aplacar* a dios ZOc (*4Fant*, 339.13).
- b. *abájanse* para alcanzar] Q *bájanse* para alcanzar Z (*4Fant*, 379.2).  
es rueda y sube para *bajar*] Q sube para *abajar* Z (*VirMil*, 540.12-13).

2. Para la duplicación clítica del dativo en la lengua clásica, cf. sobre todo Girón (2002), Company (2006), Dufter / Stark (2008), Gabriel / Rinke (2010), García Salido / Vázquez Rozas (2012). Quevedo, como decimos, la aplica de forma muy mayoritaria en sus autógrafos cuando el sintagma de objeto indirecto precede al verbo y tiene referencia animada (como en 2b): «y al que no fuere *invidioso* [...] *le* invidiarán el no serlo» (*VirMil*, I, 465); «al hombre se *le* pegó de tratar con el demonio» (*VirMil*, 474); «Cristo a los que *le* seguían no les dijo que le trujesen lo que tenían» (*VirMil*, 499-500), etc. No falta, sin embargo, alguna excepción: «El que a *estos tales* niega lo que le piden es liberal con lo que niega» (*VirMil*, 485). Con referencia inanimada, la duplicación es vacilante: «Por esto, a la naturaleza lo diste todo» (*VirMil*, 469); «A la *invidia* la pesa de los beneficios que otro goza» (*VirMil*, 485); «Al pecado de la lujuria la ingratitud *le* añade los gravámenes nefandos» (*VirMil*, 487). Cuando se anteponen pronombres inespecíficos, en fin, la duplicación tiende a inhibirse: «A *nadie* duele, si no es al bien público» (*VirMil*, 474); «¿a *quién* no es fácil y suave [...] ser como desea que sean todos?» (*VirMil*, 478); «bienhechor de aquellos a *quien* no concede el beneficio» (*VirMil*, 485); «¿Veis que *aquel* agradece las mercedes a dios que las logra?» (*VirMil*, 498).

3. Empleo en los ejemplos el símbolo Ø para llamar la atención sobre una supresión sintácticamente significativa en un testimonio o grupo de testimonios. Para la colación del ms. As[ensio] me he valido de la edición de López Grigera (1969).

4. También es Quevedo de los primeros en emplear *o sea* como secuencia presentadora de un supuesto o entidad alternativos (cf. el it. *ossia*), germen del actual conector reformulativo *o sea* (cf. ahora Pons Bordería 2016): «Ni es el *ne* latino, *o sea* púnico propio, pues hoy los turcos, en lengua esclavona, el *no* dizen *ny*» (*EspDef*; 74r).

- c. así como *placaron* los vientos con este sacrificio a la venida, convenía con sacrificio de persona humana *placarlos* a la tornada (Villena, *Glosas a la Eneida*, 2, 7, 296).  
con sacrificios santos y continos / trabajaba en *placar* a la gran madre / del niño que jamás pudo *placarse* (Boscán, *Hero y Leandro*, vv. 89-91).

(2)

- a. Pues su mandato es merced, agradezcámoste con nuestra obediencia] QZ agradezcámoste Oc (*VirMil*, 511.9-10).  
b. El mundo que fue de los asirios pasó a los persas; destos, a los medos; a estos *se le* quitaron los griegos] Q a estos *le* quitaron Z (*4Fant*, 331.9-10).  
a. *Que sea* Sócrates, el primero a quien canonizó el oráculo: si crees a Aristófanes, era mentecato] TUZv *Y sea* Sócrates AsLZ *Y Ø* Sócrates CunaOc (*DM-Cuna* 145.6-7).  
b. *Sea* que estés versado en todos los libros de generación, alma y cielo y meteoros, y que sabes defender todas las cuestiones problemáticamente: dime de qué te puede aprovechar (*DM*, 154.4-6).

En otras ocasiones, los editores esbozan explicaciones de carácter lingüístico que, desafortunadamente, van descaminadas: así ocurre con la corrección de un *quien* con antecedente inanimado en el manuscrito elegido como *optimus* para editar la *Doctrina moral* (aquí, *DM*: 3a), que «[s]e enmienda [...] porque se refiere a cosas y no a una persona» (*Oc* 2010: 866), observación hecha a despecho de la presencia de *quien* con antecedentes no animados en los propios autógrafos quevedianos (3b), reflejo de un fenómeno recesivo, pero aún no inhabitual en el siglo xvii.<sup>5</sup> En cambio, frente a la extraña forma *torciendos* (4) «se respeta esta peculiar grafía quevediana, tal vez apócope de la forma reflexiva *torciéndose*» (*Oc* 2010: 343, n. 200): pero tales apócopes no alcanzan ya al siglo xvii (apenas si llegan, de hecho, a las primeras décadas del xvi), y el autógrafo presenta, aquí sí, un claro error de escritura por anticipación de las eses finales de *los cuellos*. Más allá de la *constitutio textus*, las imprecisiones lingüísticas pueden afectar al comentario, y con ello a la interpretación: un pasaje de la *Virtud militante* (5a) merece una nota explicativa (5b) que acierta a desentrañar el sentido del texto, pero yerra en su análisis gramatical, pues *Él* no tiene como antecedente (que sería, por lo demás, lejanísimo) a un supuesto *privado*, sino que equivale a un demostrativo en la lengua actual y es correferente con *beneficio* ('este es el solo

5. Nótese que la corrección en sí misma es seguramente válida, pues el *quien* probablemente deba atribuirse al copista del manuscrito L, dada la preferencia unánime por el relativo *que* en los demás testimonios; lo que no resulta aceptable es el argumento lingüístico, es decir, el criterio que supuestamente sustenta el *iudicium* en este caso, pues llevaría a rechazar *quien* en el siguiente pasaje de *Política de dios, gobierno de Cristo* (en adelante, *PolDios*, que cito por la edición de *Oc*) en que solo el impreso madrileño de 1626 (M) se muestra refractario a un uso que recogen todos los demás testimonios tempranos y se antoja, por tanto, legítimamente quevediano: abrojos en *quien* se ahogue el grano] abrojos en *que* se a. el gr. M (269.13).

beneficio'), lo mismo que, algo más arriba, *Ella se refiere a dignidad* ('esta es una dignidad'); con una puntuación que, además, permita reconocer el valor consecutivo de *con que* 'con lo que, de modo que'<sup>6</sup> y el comitativo de *con* 'junto con, acompañado de' («Él es el solo beneficio, con que la fortuna siempre da codicia con el escándalo. Los privados son mártires...»), la redacción deja de parecer «muy enrevesada» (como en tantos casos, solo lo es en la mente del editor) y pasa a ser enteramente normal para un texto de la primera mitad del Seiscientos.

(3)

- a. estas son [...] *cosas suyas* y para llevar a sí a los que las merecen y [...] las alcanzan, que son las por *quien* se deben hacer votos] L las por *que* se deben TUZvZOc (*DM*, 169.8-10).
- b. *sentido en quien* parece que juntamente se ve la alma cuando con él ve el cuerpo (*VirMil*, I, 467).  
la *medicina* más eficaz y suave para nuestras dolencias, *de quien* nuestra voluntad usa sin consentimiento a veces de la justicia (*VirMil*, I, 472)  
la 'a' es una alef defectuosa [...], y la 'a' *nuestra* de redondo es casi la misma; fórmase así: 'a', *a quien* para diferenciarla de la hebrea, solo quitaron la pierna superior (*EspDef*, IV, 64v).

(4)

Colígease que estos andan, para asegurarse del golpe, *torciendos* los cuellos] Q Oc torciendo Z (*4Fant*, 343.21).

(5)

- a. Si [el privado] asiste siempre a su rey, dicen que le cerca y le teme; si no le asiste, que le desprecia. Ella es una dignidad esclava del trabajo, combatida de la envidia [...], que nadie la ve caída en tan profunda sima que no se la ahonde para que siempre caiga. Él es el solo beneficio con que la fortuna siempre da codicia. Con el escándalo, los privados son mártires (digámoslo así) de la lealtad a sus reyes (*VirMil*, II, 501-502).
- b. *Él*: parece que el cargo de privado, aludido un poco más atrás, es el referente de este pronombre. En cualquier caso, se trata de una redacción muy enrevesada, que interpreto del siguiente modo: 'la fortuna provoca la codicia de los demás, la cual propicia la caída del privado, es decir, el *escándalo*, y este es el único beneficio que obtiene el privado' (*Oc* 2010: 502, n. 187).

Las consecuencias del extrañamiento de las tareas ecclóticas no son, desde luego, menores para los historiadores de la lengua, entre los que abunda una actitud perezosa hacia las vicisitudes del establecimiento de los textos críticos que manejan cómodamente en las ediciones filológicas al uso, incurriendo así en el peligro de tomar por propias de un autor formas o construcciones que no son sino peculiares

6. Para el desarrollo seiscentista del valor consecutivo de *con que* que llevará a la génesis del conector *conque* en la segunda mitad del siglo, cf. Girón (2004).

de un anónimo copista. Baste un ejemplo: al inclinarse por el testimonio BNE MSS/9073 (en adelante, Ma) como *codex optimus* para la edición del *Sueño de la muerte*, James O. Crosby adoptó (de forma ecdóticamente irreprochable) la veste lingüística de dicho manuscrito en su texto crítico; como consecuencia, este presenta cuatro ejemplos de formas esdrújulas de segunda persona plural en *-deis*, frente a la norma común que, hasta las últimas décadas del siglo, prefirió claramente mantener (en competencia ocasional con la solución actual, *-is*) la antigua terminación *-des* (6a):<sup>7</sup> tal innovación, sin embargo, no puede en modo alguno imputarse a Quevedo, que no la utilizó jamás en este ni en otros textos, sino que es exclusiva del escriba de Ma frente al resto de testimonios de ese «sueño», y sin duda refleja una alternativa de bajo prestigio en las primeras décadas del xvii que solo hacia mediados de siglo alcanzaría cierta aceptación en la manuscritura, como muestran las cartas de Felipe IV a María Jesús de Ágreda (6b).<sup>8</sup>

(6)

- a. Si esto *entendierades* así [...], *viérades* que [...] si esto *entendiéradéis* así [...] *viéradéis* que Ma (*Muerte*, 120-121.290-292).  
y no la *estuviérades* aguardando] no la *estuviéradéis* ag. Ma (*Muerte*, 121.294-295)  
dijera tanto, que *enmendárades* el refrán] que *enmendáradéis* el ref. Ma (*Muerte*, 143.591).
- b. si por algún camino *llegáredes* a entender qué es su santa voluntad (Felipe IV, *Corr.Ágreda*, 497 [4.10.1643], 57).  
Para que me digáis con toda lisura y llaneza lo que *entendiéredes* será mayor servicio de nuestro señor (ídem, íbid., 237 [5.12.1649], 161).  
Si juntamente no me *dijéradéis* en vuestra carta vuestro achaque y vuestra mejoría, fuera grande mi cuidado (ídem, íbid., 497 [30.7.1658], 218).

Si cumple, pues, convenir en que resulta recomendable una colaboración más estrecha de editores y lingüistas en torno a los textos clásicos, el análisis de variantes se presenta sin duda como campo fértil para tal confluencia, según el desiderátum formulado hace casi tres décadas por quien tan bien supo entender la necesidad de esta alianza de saberes: «il campo di lavoro del filologo deve in

7. Para este fenómeno sigue valiendo la exposición de Cuervo (1893), que aporta otros ejemplos de formas en *-deis* a partir de 1608 (Cuervo 1893: 84), por ejemplo en el *Criticón* de Gracián (cf. igualmente Enguita 1986: 315). Cito las variantes quevedianas por la página y línea (separadas por un punto) de la edición de este texto (en adelante, *Muerte*) a cargo de Karl Maurer y Kurt Ochs a partir del trabajo previo de Ilse Nolting-Hauff (Maurer, Ochs, Nolting-Hauff 2013), la única que a día de hoy presenta todas las variantes tanto de la tradición impresa como de la manuscrita, incluidos los dos testimonios («Aldecoa» y «Hospederías reales», que abreviamos como Al y Hr) descubiertos hace una década en Villanueva de los Infantes (cf. Rodríguez Cáceres 2007, 2008).

8. También extiende el copista de Ma la desinencia *-deis* a una antigua forma llana ya en desuso, que Quevedo emplea en la reproducción de una conocida muletilla fraseológica: Agora lo *veredes*, dijo Agrages] Agora lo *veredeis*, d. Ag. Ma (*Muerte*, 162.839).

buona parte spostarsi del testo all'apparato» (Segre 1991 [1998: 43]). Conviene preguntarse, sin embargo, por vías particulares mediante las que las preocupaciones del historiador de la lengua puedan acabar resultando útiles para el editor procedente de otra disciplina, pues los intereses de uno y otro no necesariamente coinciden. Desde la aparición de los trabajos pioneros de Sánchez-Prieto (1998: 57-66) y Fernández-Ordóñez (2002), el objeto de estudio del lingüista que indaga en un aparato ha quedado fijado en torno a la noción de *variante de lengua*,<sup>9</sup> esto es, la transformación del texto que obedece a la particular competencia lingüística del copista nativo (en razón del tiempo en que vive, su dialecto y sociolecto, sus preferencias estilísticas o de registro, etc.) y no puede, por tanto, constituir un error separativo a efectos ecdóticos. Así:

La distinción fundamental, aquella que deslinda la variante textual de la de lengua, obliga a no considerar como errores ninguna de las alteraciones [específicamente lingüísticas, ÁOdT] que potencialmente se hayan podido introducir en el curso de la transmisión, situación de la que se desprende la ubicación de la variación lingüística en el terreno de lo no reconstruible (Rodríguez Molina 2018: 107-108).

Aunque, desde luego, no son errores y poseen naturaleza intrínsecamente poligénica, las variantes de lengua sí pueden ser *sustantivas*, esto es, afectar al contenido, por cuanto la variación del significado es consustancial a la alternancia de las expresiones sintácticas, que con frecuencia ofrece opciones no enteramente equivalentes (piénsese, por ejemplo, en las alteraciones del orden de palabras o en el uso de diferentes tiempos verbales). Así, las variantes de lengua pueden solaparse con las tradicionalmente consideradas adiaóforas,<sup>10</sup> pues

distintos hablantes-copistas pueden realizar los mismos o parecidos cambios entre variantes no sinonímicas de forma independiente. La poligénesis afecta de lleno a una amplia nómina de variantes lingüísticas que tradicionalmente se considerarían sustantivas y que, por lo general, engrosan la categoría de las adiaóforas (Fernández-Ordóñez [en prensa]).

### Lengua del copista y del autor. Variantes singulares y en bloque

Así las cosas, el historiador de la lengua se extasiará con frecuencia, entusiasmado, ante variantes aisladas (que para él son, en realidad, testimonios de *variación* lingüística, ya en la sincronía pretérita en que se compuso la obra o en la diacronía

9. Ambos autores han continuado reflexionando acerca de la naturaleza de estas variantes: *cf.* sobre todo Sánchez-Prieto (2006) y Fernández-Ordóñez (2012 y [en prensa]).

10. Convendría, sin embargo, distinguir unas de otras en el aparato: las de lengua «tendrán su lugar reservado en un aparato crítico de carácter lingüístico, separadas de las adiaóforas de estricta naturaleza textual» (Fernández-Ordóñez, en prensa), idea que ha sido acogida en el manual de ecdótica de Pérez Priego (2011: 65-69).



que acompaña a una transmisión dilatada en el tiempo) que en nada interesan a efectos de la *constitutio textus*, que ni por asomo pueden hacerse remontar a la voluntad del autor y que, consiguientemente, son de escaso interés, en principio, para cualquier otro especialista. Sin salir del ámbito de las desinencias de segunda persona plural, el lingüista sin duda tomará buena nota de la forma contracta (7a) que ofrece uno de los testimonios contemporáneos de Quevedo de la *Política de dios* (el ms. Heredia Spínola, aquí Hs), tan llamativa al menos, por lo tardía, como la solución aparentemente hiática (7b) del ms. de Úbeda (U, del siglo xviii) que transmite la *Doctrina moral*. Dos ejemplos del futuro metatético *terná*, prácticamente difunto hacia 1625, afloran entre las variantes del manuscrito Frías (F) de la misma *Política de dios* (7c), mientras que la edición zaragozana de *Virtud militante* aporta un sorprendente *soberbio* (7d), con sufijación desusada ya en torno a 1600. Junto a estas llamativas preservaciones, claro está, los testimonios filtran innovaciones no siempre fáciles de rastrear en el estándar escrito: es lo que ocurre, por ejemplo, con un caso de dequeísmo (7e) en que vienen a coincidir dos manuscritos dieciochescos de *Doctrina moral* (T es el de la Biblioteca Provincial de Toledo). Los dos mss. citados de *Política de dios* permiten además, junto a un testimonio del *Sueño de la muerte*, rastrear la pervivencia en las décadas centrales del siglo xviii del indefinido *naide* (7f), forma que no parece haber repugnado a buen número de escribientes áureos.<sup>11</sup> Por interesantes que sean estos fenómenos, sin embargo, ninguno de ellos puede tenerse por quevediano: antes al contrario, todos ellos resultan enteramente ajenos a su *usus scribendi*.<sup>12</sup>

(7)

- a. pedid y recibiréis] recibirés Hs (*PolDios*, 324.5).
- b. No hayáis miedo] No hayáes miedo U (*DM*, 172.8).
- c. Preguntar a un enfermo si quiere ser sano [...] se *tendrá* entre nosotros por cosa excusada] se *terná* entre F (*PolDios*, 302.13-14).  
pues así *tendrá* virtud] pues así *terná* virtud F (*PolDios*, 304.15-16).
- d. Su tema de la soberbia y del *soberbio* es querer para sí la gloria de dios] Q del *soberbio* es Z (*VirMil*, 521.2-3).

11. Para la historia de las formas originariamente paroxítonas de segunda persona plural (*cantades*, *tenedes*, *partides*), cf. la completa exposición de Rodríguez Molina (2012) y las referencias allí citadas; el recorrido de los futuros metatéticos en época clásica ha sido explorado sobre todo por Girón (1997) y Moreno Bernal (2004); para el surgimiento del dequeísmo en las fuentes del siglo xviii, cf. Serradilla (2017); respecto de *naide*, Malkiel (1945) sigue siendo referencia obligada, aunque sus datos solo se extienden al siglo xvi: para la presencia de esta solución en algunos testimonios calderonianos, cf. Rodríguez Molina / Octavio de Toledo (2017: 35).

12. Con todo, los historiadores del idioma se harán lenguas, agradecidos, de aquellas ediciones cuyos aparatos incluyan también estas variantes ecdóticamente deleznable, como bien señaló Contini (1986: 167): «Ma questo apparato ridotto è atto a soddisfare le esigenze del linguista (soprattutto nella veste di storico della lingua)? Bisogna rispondere recisamente di no: con le varianti minoritarie o addirittura *singulares*, superflue ai fini della ricostruzione dell'originale, si rischierebbe di eliminare materiale prezioso».



- e. Conviene que te certifiques de que] Conviene *de* que te certifiques de que TU (*DM*, 117.5-6).
- f. sin meterme con *nadie*] con *naide* Hr (*Muerte*, 199.1435).  
con señal para que *nadie* le mate] Hs para que *naide* le mate F (*PolDios*, 214.25)  
[los demás testimonios suprimen este segmento].  
que *nadie* supo ser rey cabal] que *naide* supo F (*PolDios*, 223.23).  
¿A quién [...] se da sino los poderosos? A *naide*] Hs *om. alii* (*PolDios*, 325.16).

Más provechosa para el acercamiento a la lengua quevediana que la rebusca de estas variantes aisladas se revela la observación de modificaciones muy repetidas en testimonios aproximadamente contemporáneos de la producción de las obras (dentro de un margen máximo de unos cuarenta años: cf. Fernández-Ordóñez 2006): pueden identificarse así fenómenos e incluso áreas gramaticales enteras particularmente sensibles a la variación en una época dada, y con ello cabe acercarse al trasfondo sobre el que se desenvuelve el empleo de las opciones morfosintácticas por parte de Quevedo. Este comparte con los copistas de su tiempo construcciones ya en claro retroceso durante las primeras décadas del Seiscientos, como los llamados «futuros analíticos» del tipo *cantarlo he* (junto a las formas con enclisis del tipo *cantarelo*, ya dominantes a fines del siglo XVI: 8a) o el esquema de doble marca de la posesión (mediante pronombre y complemento adnominal) del tipo *su casa de Juan* (8b: cf. *Su tema de la soberbia* en 7d).<sup>13</sup> Al lado de estas opciones «conservadoras», nuestro autor acoge también en sus autógrafos innovaciones sintácticas cuya progresión en las primeras décadas del siglo XVII refrendan igualmente las copias, como el uso exceptivo de la secuencia *sino es* ‘salvo, sino’ (8c), ejemplos del doblado mediante clítico de los dativos posverbiales (8d) o muestras de la subjuntivización de *cantara* a través de su presencia en subordinadas completivas o finales (8e).<sup>14</sup>

**13.** La historia de las secuencias con duplicación posesiva ha sido estudiada por Company (1994); su pervivencia fue mayor con un término pronominal, como en este pasaje quevediano autógrafo: «¿quién no dice que somos locos, inorantes y soberbios, no teniendo nosotros vicio que no le debamos a *su* comunicación *de ellos*?» (*EspDef*, 7r). Para los «futuros analíticos» y su competición con las secuencias enclíticas, cf. Bouzouita (2011, 2016) u Octavio de Toledo (2015a); en los autógrafos quevedianos se encuentran ambas soluciones: «*Conocerase* en aquella [fineza] cuánto se adelantó su gozo [sc. de Cristo] por tal madre» (*Palabras*, 119.8-9), «Temerán los justos, considerando el castigo; *reírse han* de la locura» (*VirMil*, 518.27-28). En la *Política de dios*, que abunda en contextos favorables al uso de estas secuencias, 13 casos de mesoclisia (*cantarlo he*) conviven con 19 de enclisis (*cantarelo*), lo que muestra una preservación de los «futuros analíticos» notablemente superior a la usual en la época; se hace evidente en Quevedo, por lo demás, el empleo de ambas soluciones para favorecer la *variatio*, como en esta traducción de un pasaje bíblico (*P* 2:9): «*Reges eos in virga ferrea, et tanquam vas figuli confringes eos. Governarlas has* en cetro de hierro, y *quebrantarlas* como vasijas de barro» (*PolDios*, 383.19-20).

**14.** Para la evolución de la secuencia *sino es* con valor exceptivo (e incluso adversativo), cf. Octavio de Toledo (2008); consta su uso en los autógrafos de Quevedo: «A todos parece hombre, *si no es* a sí propio, pues no se trata como tal (*VirMil*, 544.6-7), «A nadie duele *si no es* al bien público» (*VirMil*, 474.5-6), etc. El doblado clítico mencionado se refiere al surgimiento

- (8)
- a. Dad, y daros han; dad más, y *os darán* más] dad más, y *daros han* más HsF (*PolDios*, 325.13).  
*Preguntarásme* que, supuesto esto, cuál es la cosa que un hombre ha de procurar aprender] *Preguntarme has* que Z (*DM-Cuna*, 149.6-7).  
 Declarad lo que queréis decir, si no, yo *os lo declararé*, si os fiáis de mi] TUZv si no, *declarárselo he* yo As si no, *declararelo* yo LZCuna (*DM-Cuna*, 173.4-5).
- b. Él luego tocó su casa y todas las murallas de su ciudad] Q todas *sus* m. de la c. Z (*VirMil*, 553.3).  
 Otro que estaba al lado del rey que rabió] estaba a *su* lado del rey Zv (*Muerte*, 141.560).  
 es lugarteniente de los diablos] es *su* lug. de los d. Ma (*Muerte*, 128.397).
- c. en todo este capítulo Cristo no trata *sino* de la resignación de los bienes] trata *sino es* de la res. Hs (*PolDios*, 281.21-22).  
 No hay otro oficio en palacio que medre dando, *sino* el de las audiencias] dando, *sino es* el de las HsF (*PolDios*, 293.6).  
 No hay otra cosa *sino* Venecia] otra cosa *sino es* Ven. HrAl (*Muerte*, 159.793).
- d. veis aquí lo que mandó que hiciese a aquel rico] Q lo que *le* mandó Z (*VirMil*, 526.19-20).  
 Pidiéron a Jesús que [...] ] FZ Pidiéronle a J. que HsM (*PolDios*, 228.22).  
 Id y decid a esa vulpeja] Id y *decilde* a esa v. F (*PolDios*, 268.5).  
 Preguntar a un enfermo si quiere ser sano [...] se tendrá entre nosotros por cosa excusada] Preguntarle a un enfermo F (*PolDios*, 302.13-14).  
 sin preguntárselo yo a ellos] sin preguntarlo yo a ellos BVM (*Muerte*, 118.248).  
 lo que *le* sobra a la sepultura] lo que sobra a la sep. SaDi (*Muerte*, 120.290).
- e. para que san Pedro y los que con él estaban [...] *abriesen* los ojos] *abrieran* los ojos Hs (*PolDios*, 235.25-28).  
 ¿qué mucho que los hombres se inquieten [...] de que lo pidiese todo uno o se lo *diesen*?] de que se lo *dieran* todo M (*PolDios*, 281.7-9).  
 ¿Querías que de una manera se *cumpliese* la divina voluntad y de otra la justicia, y no en ti?] TUZv se *cumpliera* la d. v. AsLZCuna (*DM-Cuna*, 174.5-6).

---

del esquema, hoy generalizado, *le compré flores a mi madre*, que resulta en cambio muy difícil de encontrar por escrito antes de la segunda mitad del siglo xvi, pues lo común era entonces *compré flores a mi madre*: cf. de nuevo las referencias citadas en la nota 2; es uso que aflora aquí y allá en los autógrafos quevedianos: «Había de dejarle [sc. Cristo a Juan] su madre por madre, habíasele de dejar *a su madre* por hijo» (*Palabras*, 112.6-7), «tras robar su hacienda al difunto y dificultarle el descanso *a su alma*» (*VirMil*, 506.11-12), «¿Qué *le* daré al Señor por todo lo que me da?» (*VirMil*, 494.23), «En las voces griegas, dos cosas *le* faltaron a Alderete» (*EspDef*, 68v). La forma *cantara* es en origen un pluscuamperfecto de indicativo, y solo lentamente se irá deslizando hacia el ámbito del (imperfecto de) subjuntivo (cf. Veiga 1996, 2006); durante el Siglo de Oro es aún inhabitual en subordinadas distintas de las condicionales (cf. Nowikow 1993), pero se dan ejemplos (claramente muy minoritarios frente a los del empleo de la forma en *-se*) en los autógrafos de Quevedo: «la palabra griega o española antigua la volvió en latín para que se *entendiera*» (*EspDef*, 57v), «no era verisímil que en otras bodas *estuviera* la madre del señor» (*Palabras*, 109.5), «no les dijo que le trujesen lo que tenían, sino que lo dejasen con todo lo que *pudieran* tener» (*VirMil*, 499.37-500.1), etc.

Naturalmente, tanto los autógrafos como las copias dan también testimonio de una intensa covariación que permite identificar fenómenos en plena ebullición durante el periodo clásico (pero no antes), como la pugna temporal *he cantado / canté*, con la esperable disparidad de criterio dentro de un conjunto amplio de variantes (9a); y en torno al nexa o complementante de las oraciones sustantivas, por ejemplo, se articula todo un haz entero de fenómenos que concurren simultáneamente en la prosa áurea, pero no en la medieval o la moderna: presencia o ausencia de la marca de rección *de* con verbos de comunicación (9b) y en completivas dependientes de sustantivo (9c), duplicación del nexa (o *recomplementación*: 9d), supresión del nexa (o *asíndeton*: 9e) o presencia del artículo ante subordinaciones de infinitivo (9f).<sup>15</sup> Puede comprobarse de este modo que las alternativas sintácticas inherentes a la prosa de Quevedo se desenvuelven dentro del espacio variacional propio de su tiempo, con relación al cual el autor madrileño se inclina por la preservación de algunos fenómenos en declive y la promoción de otros incipientes, al tiempo que autógrafos y copias se hacen eco de la disponibilidad de soluciones competidoras respecto de fenómenos o ámbitos intensamente covariantes en su época. Las variantes de este tipo difícilmente pueden considerarse fruto de retoques conscientes a lo largo de fases redaccionales sucesivas, es decir, variantes *genéticas*, pues Quevedo mismo se muestra tan asistemático en su empleo como sus copistas, sino que informan, más bien, de la correspondencia entre el *usus scribendi* quevediano y la variación espontáneamente producida (y, por tanto, seguramente inconsciente o semiconsciente) de los amanuenses de mediados del Seiscentos. Pero la observación de conjuntos enteros de variantes se revela como un método adecuado para separar la variación habitual de la más anómala: en el mismo terreno de las completivas, por ejemplo, ni los autógrafos ni los testimonios de las obras examinadas ofrecen ejemplos de

15. Las dos formas del pretérito perfecto, cuya competencia en el siglo xvii aún esta pendiente de un estudio detallado, alternan en los autógrafos de Quevedo, igual que en las copias, en entornos donde la norma peninsular prefiere hoy la solución compuesta: cf. «*Hoy se nació*», decimos al que se *libró* de manifiesto peligro» (*Palabras*, 113.13-14) junto a «tú, que *has merecido* el comercio del cielo» (*Martirio*, 419.3-4). Para la progresión en el siglo xvii de la marca *de* ante oraciones dependientes de sustantivo, cf. Bogard / Company (1989) y Granvik (2017). La presencia del artículo ante oraciones de infinitivo, que tiene en el Seiscentos un punto culminante, ha sido estudiada entre otros por Lapesa (1984), Meinschaefer (2008), Torres (2009) u Octavio de Toledo (2014a); es esquema de uso abundante en los autógrafos de Quevedo: «negar a Jesús *el ser* Cristo» (*Persecución*, 29.8), «invidió a tu entendimiento *el* reconocerse, y a tu voluntad, *el* elegir lo mejor» (*VirMil*, 470), etc. La *recomplementación* en época clásica ha merecido menor atención: aunque se trata claramente de un fenómeno ya recesivo (cf. García Cornejo 2006), su presencia en los autógrafos quevedianos no es desdeñable: «De que se colige *que*, pues Cristo luego hizo el milagro socorriendo la falta del vino [...] que las palabras [...] no miraron al socorro del vino» (*VirMil*, 498.5-7), «¿Quién juzgará *que*, reduciéndose a estas tres tentaciones todos los que llama beneficios el mundo, *que* no merecen antes fuga que agradecimiento?» (*VirMil*, 501.11-13), «diciendo *que*, siendo los hombres ingratos y la ingratitud tan condenada, *que* no es justo hacerlos bien» (*VirMil*, 506.31-32), etc. Para el auge del *asíndeton* entre la segunda mitad del siglo xvi y la primera del xvii, cf. ahora Pountain (2015) y Blas / Porcar (2016).

oraciones de infinitivo no concertadas (imitación del *accusativus cum infinitivo* latino), con la única excepción de *Desvelos soñolientos* (9g): he aquí, pues, un retoque que casi con seguridad puede considerarse, de un lado, enteramente deliberado y, de otro, no propio de Quevedo. Por otro lado, tanto el empleo bastante moderado del asíndeton en los autógrafos como la asistematicidad de este fenómeno en las copias (en las que el nexa en ocasiones se suprime y en otras se añade) permite concluir que la eliminación direccional (esto es, sin contraejemplos de reposición) de *que* en nada menos que 60 entornos de la versión del *Sueño de la muerte* que ofrece *Desvelos soñolientos* es igualmente intencional y ajena a Quevedo.<sup>16</sup> Cabe, pues, empezar a matizar una dicotomía frecuente en los trabajos recientes sobre las variantes de la prosa quevediana. En efecto, la argumentación en torno al alcance de la intervención de Quevedo en posibles versiones sucesivas de sus obras ha solido polarizarse en torno a la dupla autor-impresor: si da la sensación, por ejemplo, de que las prensas zaragozanas apenas modificaron intencionalmente el texto de los manuscritos de los que partieron para editar por vez primera *El buscón* (Zaragoza, Pedro Vergés 1626), la primera parte de la *Política de Dios* (íbidem, 1626) o, ya póstumamente, la *Virtud militante* (Zaragoza, Herederos de Pedro Lanaja 1651), se concluye que estos y otros impresos promovidos a orillas del Ebro por el librero Duport carecen, en su conjunto, «de variantes redaccionales ajenas al autor» (Rey 2000: 328), esto es, que tras los supuestos retoques de contenido y estilo se halla el mismo Quevedo.<sup>17</sup> Pero, como acabamos de ver, las variantes de lengua de *Desvelos*

16. El asíndeton comparece prácticamente en todas las obras en prosa de Quevedo, pero con frecuencias bastante dispares y, en general, modestas: si un autógrafo breve, como el de *La primera y más disimulada persecución de los judíos contra Cristo* (aquí, *Persecución*), contiene la nada despreciable cantidad de 6 casos, se localizan en cambio solo 3 en *Sobre las palabras que dijo Cristo a su santísima madre en las bodas de Caná* (aquí, *Palabras*), texto igualmente autógrafo de extensión semejante, y únicamente 4 en las primeras dos secciones de *VirMil*, con un volumen de texto considerablemente mayor. La intervención de *Desvelos* respecto de este fenómeno, «especialmente en *Muerte*», fue señalada ya por Arellano (1997: 58). Un conjunto de modificaciones unidireccionales de tal magnitud indica necesariamente una refundición, al menos lingüística, del texto de partida: un caso similar de promoción de los entornos asindéticos se da, por ejemplo, en la segunda redacción del *Camino de perfección* de Teresa de Jesús (Octavio de Toledo 2011), pero ningún otro escrito quevediano apoya una intervención semejante por parte de su autor, por lo que este comportamiento debe atribuirse al testimonio. El trabajo de Bertozzi (2016) muestra ahora con claridad que las variantes de *Desvelos* difícilmente pueden imputársele a Quevedo, *pace* González López (1998, 1999): es cuestión sobre la que espero volver, desde la perspectiva de las variantes de lengua, en fecha próxima.

17. *Cf.* en el mismo sentido Tobar (2010a: 138): «Resulta por lo tanto difícil creer que el cuidado puesto en algunas variantes estilísticas privativas de Z [la príncipes del *Buscón*, ÁOdT] proceda del corrector o de los cajistas que se mostraron negligentes no pocas veces en el desempeño de sus tareas». De nuevo, el descuido de los operarios de la imprenta se contraponen al aparente celo quevediano por lograr la «lima estilística» de sus obras. Pero no es necesariamente cierto que «si se defiende una alteración ajena a Quevedo, se considerará que amanuenses y tipógrafos del siglo XVII intervenían frecuentemente en los textos poco menos que a modo de creadores» (Tobar 2010a: 135); es posible, como en el caso de *Desvelos*, que el original de imprenta contuviera en ocasiones cambios introducidos por un «tercer hombre» con sus propios intereses y preferencias de estilo.

(impresa igualmente por Vergés en 1627) apuntan a la intervención de un refundidor con una clara voluntad de estilo, coincidente solo en parte con la del señor de la Torre de Juan Abad: al menos en este caso, entre el manuscrito de partida -copia más o menos deturpada de algunos «sueños»- y el que llegó a la imprenta medió una pluma (fuera esta la de Lorenzo van der Hamen u otra) que introdujo *motu proprio* no solo variantes individuales de toda índole, sino bloques de enmiendas sintácticas de muy amplio alcance.

(9)

- a. Dice que le *dio* un apoplejía el que debiera decir que se la comió] Q que le *ha dado* una ap. Z (*4Fant*, 398.3-4).  
 Él quitó una oreja y a él le *han quitado* las dos] le *quitaron* las dos Hs (*PolDios*, 241.18-19).  
 creo que nació inocente [sc. el mundo], que poco a poco se *ha apoderado* dél la insolencia de los afectos] se *apoderó* dél Hs (*PolDios*, 312.23-24).  
 una voz sola de que *nació* el rey de los judíos [...] es bastante a que Herodes [...] ejecute el más inhumano decreto] de que *ha nacido* el rey M (*PolDios*, 215.5-7).  
 dejáis que otros hagan por vuestra alma lo que no *habéis querido* hacer] lo que no *quisisteis* hacer Zv (*Muerte*, 135.488-489).
- b. puedes [...] alabarte *de* que [...] alabarte Ø que Z (*DM-Cuna*, 111.8).  
 se queja Ø que le levantéis que [...] se queja *de* que le lev. DiZv (*Muerte*, 162.836).
- c. no poner a uno en ocasión *de* que se despeñe] en ocasión Ø que se desp. Hs (*PolDios*, 252.3).  
 la culpa tiene el amor propio Ø que reprehendamos por vicioso en el vecino lo que en nosotros presumimos ser digno de imitación] TUZv amor propio *de* que repr. AsLZCuna (*DM-Cuna*, 113.1-3).
- d. Cierta cosa es que si tú quieres que los otros hagan todo lo que tú deseas [...] y crees que mereces tú esto, *que* cualquiera cosa que te sucediere de otra suerte te perturbará] y crees que mereciste tú, Ø cualquiera cosa Z (*DM-Cuna*, 134.14-16).  
 Dirás que, aunque las cosas son [sean TUZv] así verdad, Ø él no las dice porque te enmiendes] verdad, *que* él L (*DM-Cuna*, 124.16-17).  
 y que adonde él está Ø no son menester] que adonde él está *que* no son men. Di (*Muerte*, 124.339-340).  
 no les mandaba solo que se sirviesen de todo, sino que también Ø con todo sirviesen a su Dios] sino que también *que* con todo Cuna (*DM-Cuna*, 93.8-9)  
 porque Satanás ha dicho que sus ministros Ø todo lo quieren para sí] ministros *que* todo lo quieren Hs (*PolDios*, 288.13-14).
- e. le dicen *que* se hinque de rodillas] le dicen Ø se hinque Hs (*PolDios*, 254.4).  
 [la hacienda] se colige *que* es bueno tenella para no tenella] se colige Ø es bueno TU (*DM-Cuna*, 107.6).  
 si alguno confiesa *que* otro sabe tanto, es solo donde a él le parece que no le creerán] confiesa Ø otro L (*DM-Cuna*, 142.5-6).  
 no les mandaba solo *que* se sirviesen de todo, sino *que* también con todo sirviesen a su Dios] solo Ø se sirv. de t., sino Ø también con todo Z (*DM-Cuna*, 93.8-9).  
 pareciole Ø hacia dios mejor acogida a su sacrificio] pareciole *que* hacia M (*PolDios*, 213.23-24).

- donde parecía Ø estaba depositada la escuridad] parecía *que* estaba Di (*Muerte*, 127.376-377).
- f. ¿de qué sirve Ø llorar y entristecerte?] sirve *el* llorar Zv (*DM-Cuna*, 136.8-9).  
no es en tu mano Ø detener las horas] mano *el* detener T (*DM-Cuna*, 84.6-7).  
si él teme Ø verse libre, mucho amará sus grillos] teme *el* verse libre Z (*DM-Cuna*, 122.10).  
por eso Cristo condenó *el* pretender las primeras cátedras] Q condenó Ø pre-  
tender Z (*VirMil*, 536.12-13).  
lo que más he estimado es *el* haber visto el juicio] es Ø haber visto HrBVM  
(*Muerte*, 126.365).
- g. En esto se conoce *que* los ginoveses *no son* verdad, porque adelgazan y quiebran]  
se conoce *no ser* verdad estos hombres, pues adelg. Zv (*Muerte*, 149.671-673).

Merece la pena, pues, trazar «mapas variacionales» exhaustivos (Octavio de Toledo 2006) con todas las variantes lingüísticas de un texto que permitan recuperar las «obsesiones sintácticas» de cada testimonio, esto es, las alteraciones representadas por un bloque de variantes unidireccionales relativamente nutrido, que en el caso de la prosa de Quevedo cabe cotejar no solo con los mapas de variantes de otros textos, sino también con el uso autógrafo. Puede ocurrir, así, que un testimonio favorezca individualmente el empleo de un determinado fenómeno, como ocurre con el asíndeton en *Desvelos*, con el *sino es* exceptivo en uno de los manuscritos recientemente descubiertos del *Sueño de la muerte* (10a) o con la preferencia uniforme por *adonde* frente a *donde* en las oraciones relativas de la edición zaragozana de *Virtud militante* y *Las cuatro fantasmas de la vida* (10b). Conocer mejor el elenco de opciones favorecidas por los testimonios individuales ayudará sin duda a poder discriminarlas de las promovidas por el propio autor, que a su vez cabe rastrear cotejando los autógrafos con las modificaciones introducidas en el resto de la tradición: la pluma de Quevedo, por ejemplo, se decanta uniformemente por el empleo de *truj-* frente a *traj-* para las formas fuertes de pretérito (*trujo*, *trujese*, *trujera*: 11a), mientras que las copias reflejan, en cambio, la covariación propia de la época (11b);<sup>18</sup> también es constante en los autógrafos la

18. Solo en *España defendida*, por ejemplo, pueden contabilizarse hasta 8 casos de *truj-* en tiempos del pasado, mientras que *traj-* solo se emplea en una forma no pretérita, el futuro de subjuntivo: «mientras otro *no trajere* mejor declaración de por qué Iberia se dijo así» (*EspDef*, 47r). Un contraste semejante entre el uso de los autógrafos y la situación de variación en las copias se da con la marcada preferencia quevediana por el alomorfo *la* ante nombres femeninos con [á] inicial, que puede seguirse bien el caso de *alma*: en los autógrafos, un solo ejemplo de *el alma* («y te tienes por mayor cosmógrafo que Ortelio, porque eres mayor en el cuerpo del libro, no en *el alma* de lo escrito», *EspDef*, 95r-v) contrasta con el empleo uniforme de *la alma* en los 11 contextos de *VirMil*, que sin embargo se modifican sistemáticamente en *el alma* en la edición zaragozana de 1651 (lo mismo que 9 casos de *la agua* y uno de *la África*); así, al proponer *la alma* en dos entornos (106.102 y 123.328) y *la agua* en un tercer lugar (159.798) del *Sueño de la muerte*, la edición de *Desvelos* está con toda probabilidad respetando el uso original quevediano frente al resto de la tradición, lo mismo que la prínceps zaragozana de *Doctrina moral* en tres pasajes en que prefiere *la alma* a *el alma* (80.4, 144.3 y 175.7). En este caso, contamos incluso con un juicio metalingüístico



preferencia por el diptongo frente al hiato (es decir, por la solución antihiática) en la terminación de los verbos de la primera conjugación con vocal final en el radical (11c), opción que algunas copias ocultan enteramente,<sup>19</sup> y es igualmente regular en los testimonios de mano de Quevedo el empleo de *así* o *alrededor* frente a las competidoras *ansí* o *al derredor*, aún corrientes en la primera mitad del siglo xvii y preferidas por algunas copias (11d).<sup>20</sup> La posibilidad de establecer, con ayuda de los autógrafos, la preferencia sistemática del autor por determinadas formas y esquemas nos sitúa, por otra parte, ante los límites de la intervención editorial sobre la lengua de un texto: la lengua no resulta reconstruible, naturalmente, en una tradición compuesta íntegramente por copias, dado el carácter potencialmente poligenético de cualquier variante lingüística; pero si pueden establecerse firmemente ciertos patrones regulares de la morfosintaxis quevediana, ¿por qué no extenderlos a la edición de textos suyos para los que carecemos de autógrafos? Y ¿por qué, al contrario, continuar recogiendo en las ediciones soluciones de testimonios individuales que sabemos ajenas al uso del autor, como las formas en *-deis* antes

---

güístico de Quevedo: «*El alma* decimos; y supuesto que *el alma bueno* no se puede decir, *el*, que es artículo masculino, ha de ser *la*, y pronunciar *la alma*» (*Cuento de cuentos*, 38.5-7); no carece de interés que la furibunda censura del *Cuento de cuentos* por el aragonés oculto tras el seudónimo de Juan Alonso Laureles se oponga frontalmente a este criterio («*el alma* [...] no es solecismo, sino hermosa figura del lenguaje», *Venganza*, 11) y, pasando a la práctica, enmienda *la habla* en *el habla* al citar un pasaje de la dedicatoria quevediana (Valiñas 2014: 11, n. 49).

19. Para la historia de este fenómeno, cf. Alonso González (1996). Los dos últimos ejemplos de (11) solo pueden recuperarse de forma conjunta en el autógrafo de *Palabras*, pues el primero se sustituye por *traen* en el resto de la tradición (cinco manuscritos del siglo xviii) y el segundo se corrige en *caen* en tres de los manuscritos. Una situación semejante se produce en el caso de la vacilación quevediana entre el género masculino y el femenino para el sustantivo *serpiente*, que queda patente en el autógrafo de *VirMil* (5 usos en masculino por 4 en femenino) pero se inhibe sistemáticamente en la edición zaragozana: horrendo animal es *el* serpiente] Q es *la* serpiente Z (*VirMil*, 483.31-484.1); por lo cual *los* serpientes fueron enviados, y con el simulacro *del* serpiente que pendía del madero guarecían] Q *las* serpientes f. inv. Z *///* simulacro de *la* serpiente Z (*VirMil*, 524.16-17). En este caso, el uso quevediano no es firme, pero la existencia misma de esta alternancia autorial solo puede recuperarse a través de los autógrafos.

20. Para la alternancia *así* / *ansí*, cf. Rodríguez Molina (2015); para *alrededor* / *al derredor*, cf. Octavio de Toledo (2016: 112-117): *alrededor* es la única forma presente tanto en *Virtud militante* como en una carta autógrafa al duque de Osuna de 21.2.1616 («lo ando *al derredor*, de suerte que se lo he de rodear», *Cartas*, 16, 195). Dentro de los testimonios de *Doctrina moral*, el más inclinado al uso de *ansí* es el ms. Z, que prefiere esta forma en cuatro entornos (106.8, 140.9, 124.17 y 106.8), los dos últimos compartidos con los ms. T y As, respectivamente. En *Muerte*, favorecen la presencia de *ansí* el ms. Hr (que enmienda por su cuenta en 161.828-829 y 193.1328) y, sobre todo, el ms. Di[jon] (que opta por *ansí* en solitario en 106.105-107.1, 108.126 y 167.909; de consuno con el ms. Sa[ntander] en 121.307, 125.355, 160.815-816 y 161.817-818, y junto con la príncips barcelonesa en 165.875 y 166.895; además, estos tres testimonios coinciden en *ansí* en 165.875). Podrían rastrearse igualmente opciones divergentes en el terreno de la fonética: Quevedo, por ejemplo, escribe siempre *prisa* en sus autógrafos, frente a la presencia de la solución conservadora *priesa* en las copias, por ejemplo, en el *Sueño de la muerte* (134.473-474: con grandísima cólera y *prisa*] HrDiAl cólera y *priesa* MaSaBZcZvVM) o en la *Doctrina moral* (101.2-3: un breve contento a quien da *prisa* un dolor forzoso] da *priesa* un dolor Z).

mencionadas? Dejo meramente apuntadas las preguntas, en la creencia de que podrían merecer algún debate.

(10)

- a. Si deste juicio hubiera allá no digo parte, *sino* nuevas [...], otra cosa fuera (126-127.369-371)] parte, *sino es* nuevas Al.  
no dio *sino* pesadumbre (138.522)] no dio *sino es* pes. Al.  
No había entonces otro puto *sino* oxte, que siempre fue oxte puto (151.700-701)] otro puto *sino es* oxte Al.  
no se puede dar a nadie *sino* por hacerle mal (159.794-795)] nadie *sino es* por Al.  
no hacía *sino* chillar y bullir (858-859)] no hacía *sino es* chillar y b. Al.  
no se hace *sino* lo que él quiere (886-887)] no se hace *sino es* lo que Al.  
no hacen *sino* decir «el ánsar de Cantipalos, que salió al lobo al camino» (175.1037-1038)] no hacen *sino es* decir Al.  
que, pues podía decir «padre eterno», no dijese «padre eternal», ni Satán, *sino* Satanás (188.1259-1260)] ni Satán, *sino es* Satanás Al.
- b. los lleva *donde* quiere el dueño] Q los lleva *adonde* quiere el d. Z (4Fant, 332.5-6).  
que no tenía *donde* reclinar la cabeza] Q no tenía *adonde* recl. Z (4Fant, 335.4-5).  
fueron a dar a la parte de *donde* huían] Q de *adonde* huían Z (4Fant, 388.13).  
la muerte está ejecutiva *donde* no está Cristo] Q ejecutiva *adonde* no Z (4Fant, 433.5-6).  
el portal *donde* le parió] Q el portal *adonde* le parió Z (VirMil, 493.13).  
las trojes *donde* ha de guardar la abundancia] Q trojes *adonde* ha Z (VirMil, 521.22-23).  
no dicen que le lleven *donde* está Lázaro [...]. No pide que él sea llevado *donde* está Lázaro] Q le lleven *adonde* está /// llevado *adonde* está Z (VirMil, 550.2-4).

(11)

- a. como Cristo glorioso *trujo* a Moisés y a Elías [...] y los *trujo* a que en su gloria y luz viesen el fin de las sombras de la ley (Persecución, 26.22-27.1).
- b. quisiera que le *trujeran* [...] dineros] quisiera que le *trajeran* dineros Hs (PolDios, 292.3-4).  
ya vemos que a Cristo el demonio le *trujo* al templo] a Cristo le *trajo* el demonio F (PolDios, 31.17).  
te *trajeran* ignorante de la verdad] TUZvCuna te *trujeran* ig. AsLZ (DM-Cuna, 108.9-10).  
que a mí me *trajo*] que a mí me *trujo* HrBZcZvV (Muerte, 106.97).
- c. Quien esto mirare no *cairá* (VirMil, 488.32-33).  
Sichor se llama el Nilo porque *sichor* quiere dezir 'negro', porque *trai* aguas negras (EspDef, 43v).  
esos no *train* orejas de oír (Persecución, 25.11).  
a estos que con capa de Elías favorecen la sinagoga no se les *cai* la capa (Persecución, 31.12-32.1).
- d. esto es *así*] esto es *ansi* Z (DM, 106.8).  
*así* han de hacer] *ansi* han de hacer HrAlDiSa (Muerte, 161.820).  
*Alrededor* venía gran chusma] *Al derredor* v. g. c. MaHr (Muerte, 108.121).  
ha de tener cuerpos muertos *alrededor*] c. muertos *al derredor* F (PolDios, 297.28).  
que tenga *alrededor* águilas] que tenga *al derredor* águilas F (PolDios, 298.1).



## Mapas variacionales y dimensiones de la variación: dialectos y registros

La observación de mapas variacionales completos ayuda, por otra parte, a explicar cuáles pueden ser las razones de la divergencia entre los autógrafos y el resto de testimonios. En un reciente panorama de dialectología peninsular, Fernández-Ordóñez (2016) señala como propios de la variedad oriental aragonesa dos fenómenos, el llamado «leísmo aragonés» (*se les dije* ‘se lo dije [a ellos / a ustedes]’) y el diferente empleo de las formas pronominales tónicas como términos de preposición.<sup>21</sup> Pues bien: las variantes individuales del impreso zaragozano de *4Fant / VirMil* (que puede cotejarse directamente con el autógrafo de esos mismos textos) y del ms. Z -custodiado en Zaragoza- de la *Doctrina moral* exhiben comportamientos afines con tales rasgos dialectales (12a);<sup>22</sup> ambos testimonios comparten, además, el marcado mediante la preposición *de* de las oraciones de infinitivo en función de sujeto u objeto directo, rasgo por entonces ya marcadamente oriental que aflora igualmente en el impreso zaragozano de la *Doctrina moral* (12b). Si se observan los bloques de variantes con comportamiento direccional se comprueba, además, que el impreso de *4Fant / VirMil* reacciona en nada menos que 27 ocasiones contra el empleo de *le* referido a objetos animados y en otras 4 contra el leísmo «de cosa» (12c), en 9 entornos frente al loísmo y en 6 casos frente al láismo del texto original (12d);<sup>23</sup> buena parte de las modificaciones introducidas en la imprenta pueden achacarse, pues, a la coloración dialectal de sus operarios o, en

**21.** «Dentro de esta área oriental, Aragón ofrece algunas características propias: 1) El pronombre dativo *se*, sincrético en número, puede acompañarse de un clítico de dativo «doblado» que expresa esa categoría. El uso, que alcanza a los hablantes de nivel sociocultural medio-alto, se da a menudo cuando el clítico de acusativo tiene antecedente neutro o escueto y puede omitirse: *Se les dije* [a ellos/ellas eso], *Se le dije* [a él/ella eso] ‘Se lo dije’ o ‘Les dije/Le dije Ø’. 2) El empleo de *yo* y *tú* como pronombres regidos por preposición, por analogía con el comportamiento de las demás personas gramaticales: *pa tú, con yo*» (Fernández-Ordóñez 2016: 392).

**22.** El «leísmo aragonés» está abundantemente atestiguado en la prosa de Gracián, contemporánea de ese impreso zaragozano: «[la malicia] dio por otro extremo, que fué meterse a villana [...]. Llegó esto a tanto exceso [...] que, porque no se *les* hurtassen o matassen, traçaron los villanos meterla dentro de sus entrañas» (*Criticón*, I, 285), «Hallaron aquel áspero camino, que tan solitario se *les* avían pintado, lleno de personas corriendo a porfía» (*Criticón*, II, 300), «intimoles luego sin moverse, con un gancho, un lettero [...], y comentóseles el Hermitaño» (*Criticón*, II, 232), «Tú no solo no les quitas la vida, pero dizen que se *les* alargas veinte o treinta años más» (Gracián, *Criticón*, III, 354), etc. En el origen del fenómeno parece estar la traslación de la marca plural al final de la secuencia de clíticos, fenómeno compartido con diversas variedades americanas (*se los dije*) e ilustrado en el ejemplo de (12). La preferencia por *con sí* en lugar de *consigo* es propia del aragonés medieval y comparece igualmente en Gracián: «de suerte que se carea él mismo *con sí* mismo» (Gracián, *Agudeza*, 15, 429).

**23.** Aunque de forma mucho más modesta, también la prínceps zaragozana de la *Política de dios* ofrece ejemplos de reacción contra el leísmo «de cosa»: Dos veces le llamó rey, y a la primera le aceptaron [sc. los judíos] el nombre de rey, y por eso *le* repitió la segunda] por eso *lo* repitió Z (*PolDios*, 217.1); esta compañía, este lado que llaman ministro, ellos se *le* buscan] Hs<sub>2</sub>M ellos se *lo* buscan FZ<sub>1</sub> (*PolDios*, 22.9).

último término, de la copia que manejaron (una copia, quizá, tan orientalizante como el ms. Z de la *Doctrina moral*). Del mismo modo, una variante única de esa prínceps de la *Virtud militante* que favorece el empleo del demostrativo *aqueste*, tan propio del este peninsular como extraño a la prosa de Quevedo,<sup>24</sup> encuentra su correspondencia en un bloque de tres intervenciones en igual sentido en el ms. Hr del *Sueño de la muerte* (12e), testimonio que ofrece también un caso de empleo de la preposición *en* con el valor de *con*, un fenómeno no ya oriental sino directamente levantino, pues es característico de las áreas de contacto del español con el catalán, lengua en la que la pronunciación de *amb* ‘con’ se aproxima mucho a la de *en* ‘en’: no es de extrañar, pues, que esta confusión preposicional se produzca en varias ocasiones en la prínceps barcelonesa de ese «sueño» (12f); y es posible localizarla, además, en el ms. Al[decoa] de ese mismo texto, que trae también un caso de *de* ante oración de infinitivo en función de sujeto y un ejemplo de *nadi*, indefinido exclusivamente oriental ya en el siglo xvi (12g).<sup>25</sup> Así, las variantes de lengua indican que no pocos de los manuscritos del *Sueño de la muerte* considerados genéticamente más tempranos (por cuanto podrían representar una primera fase redaccional del texto) presentan una clara impronta dialectal del este peninsular, territorio que Quevedo recorrió en 1626 durante la famosa «jornada de Aragón» de Felipe IV, posiblemente esmaltando su camino por aquellos reinos de copias locales que acabarían empleándose, más o menos retocadas o deturpadas, en la prínceps de Barcelona y, con afán corrector, en la versión de *Desvelos*.<sup>26</sup> Huelga decir que ninguno de estos fenómenos puede atribuirse a Quevedo, sino que proceden, necesariamente, de sus copistas orientales.

24. El demostrativo *aqueste* (siempre mucho más frecuente que *aquese*) tuvo siempre una presencia claramente mayor en oriente (Enrique-Arias 2012: 101-103), y a partir del siglo xvi se elimina rápidamente en Castilla (Girón 1998) salvo para su uso en verso, donde resultaba útil a efectos métricos y, quizá, como marcador de distancia comunicativa o registro poético: así, Quevedo emplea este demostrativo más de un centenar de veces en sus obras rimadas, pero nunca en sus escritos en prosa.

25. Sobre la interferencia *en / con*, cf. Blas (1992). Para *nadi* en el siglo xvi, cf. de nuevo Malkiel (1945).

26. Se antoja igualmente oriental la introducción en dos pasajes del ms. Al del sufijo despectivo *-azo* (cf. Fernández-Ordóñez 2016: 391): un trapajo rancio] un trapajazo rancio Al (*Muerte*, 140.547); el muerto HrBVM] el muertazo AlZv (*Muerte*, 200.1454). Es igualmente de origen oriental, y característico de esa zona en el siglo xvii, el empleo de *bajo* como adverbio locativo (esto es, con el valor de ‘abajo’) y al modo de una preposición (*bajo la cama*), uso extendido por el conjunto de la Península solo en el siglo xviii (cf. Octavio de Toledo 2015b); se encuentran ejemplos de ambos entornos en el ms. Ma del *Sueño de la muerte*, si bien conviene apuntar que en el Siglo de Oro este uso pudo darse esporádicamente más hacia el oeste, en la mitad oriental de Castilla la Nueva y Madrid: nos fuimos más abajo] más bajo Ma (*Muerte*, 125.351); parece que está ya siete estados debajo de tierra] siete est. bajo tierra Ma (*Muerte*, 149.680). Son inequívocamente orientales, en cambio, la falta de preposición entre el adverbio locativo y su término (cf. Octavio de Toledo 2016: 209-215) o la construcción temporalizada con *al que* (hoy es más frecuente *a la que*) que ofrece la prínceps barcelonesa y respetan varias de las ediciones posteriores: temblar delante de ellos de respeto] t. delante Ø ellos de r. BVM (*Muerte*, 161.821); Él que acabó de decir esto, cuando se llegó un muertecillo] Al que acabó de decir esto, se llegó un m. BVM (*Muerte*, 142.578).

(12)

- a. llámense viles por que no *se lo* llamen] Q no *se los* llamen Z (*4Fant*, 373.7-8).  
Los demás pobres son pobres *en sí* solos y por sí solos] Q pobres *con sí* solos Z (*VirMil*, 559.8).  
Que a *ti* mismo y a tus imaginaciones y pensamientos debes todas tus inquietudes] a *tú* mismo Z (*DM*, 124.10-11).
- b. Más siente [el enfermo] que se llegue el tiempo de darla [el alma] que *el* darla] Q que *de* darla Z (*VirMil*, 409.9-10).  
¿Con qué agradecerás a la pobreza *el* hacerte esento de aduladores [...]?] pobreza *de* hacerte Z (*DM*, 108.8-9).  
Sin duda es más fácil Ø advertir faltas en los más doctos que escribir sin ellas] fácil *de* advertir Z (*DM*, 159.4-5).  
siendo imposible Ø saberlas] siendo imp. *de* saberlas Zv (*DM*, 151.1).
- c. al cauteloso que *le* lisonjea, al astuto que *le* adula, al mentiroso que *le* alaba] Q que *lo* lisonjea /// que *lo* adula /// que *lo* alaba Z (*VirMil*, 467.20-21).  
el postrero día del mundo, en que Cristo *le* juzgará] Q Cristo *lo* juzgará Z (*VirMil*, 510.17-18).  
No dice que no haga bien, sino que *le* haga mirando a quién] Q que *lo* haga Z (*VirMil*, 485.20-21).  
con cuánta prisa y puntualidad pagan el entierro y *le* disponen] Q y *lo* disponen Z (*VirMil*, 506.6-7).
- d. dicen que no *los* toca a ellos] Q no *les* toca Z (*4Fant*, 348.17).  
no solo no los dan algo, sino que *los* quitan a los pobres lo que tienen] Q sino que *les* quitan Z (*VirMil*, 554.13).  
y *la* darás gracia [a naturaleza] por lo que te sobra] Q y *le* darás Z (*4Fant*, 350.7).  
debemos perder*la* el miedo] Q perder*le* el mi. Z (*4Fant*, 415.4).
- e. Muy enfermizos son *deste* achaque de soberbia] Q *de aqueste* ach. Z (*VirMil*, 529.35).  
¿qué significan *estos* que te acompañan?] qué sign. *aquestos* que te ac. Hr (*Muerte*, 121.299-300).  
en *esa* redoma] en *aguesa* redoma Hr (*Muerte*, 145.619).  
negadme que *esto* no es verdad] que *aquesto* no es v. Hr (*Muerte*, 166.893-894).
- f. Considérome yo a los hombres *con* unas honras títeres que chillan] hombres *en* unas honras tí. Hr (*Muerte*, 150.691-692).  
los dueños venían encima *con* marena] los dueños iban encima *en* marena BVM (*Muerte*, 107.109-110).  
cada uno carga *con* lo que puede] carga *en* lo que puede BVM (*Muerte*, 131.431).  
llamome *con* la seña de los sombrereros] llamome *en* la s. BVM (*Muerte*, 181.1140-1141).
- g. vinieron unos demonios *con* unas cadenas de muelas y dientes] demonios *en* unas cad. Al. (*Muerte*, 113.190-191).  
la mayor señal de ser bueno es Ø ni temer ni deber] bueno es *de* ni t. Al (*Muerte*, 137.514-515).  
Y lo mejor es que *nadie* nos puede ver] que *nadi* nos puede ver Al (*Muerte*, 179.1106).

Los testimonios no solo introducen modificaciones de orden diatópico, esto es, en razón del dialecto de quienes los redactan: otra fuente importante de altera-

ciones es la voluntad de variación concepcional (en términos de Koch / Oesterreicher <sup>2011</sup>), esto es, la introducción de marcas lingüísticas que procuren una mayor o menor distancia comunicativa entre emisor y receptor. Es común, pues, que los testimonios quevedianos, y en particular los impresos, promuevan la presencia de elementos asociados a la escrituralidad más elaborada del momento.<sup>27</sup> Así ocurre, al parecer, con la asimilación del infinitivo y el clítico que le sigue con resultado palatal (*decille*), que no encuentro en los autógrafos quevedianos y se introduce con frecuencia en la imprenta (13a), frente, por ejemplo, a la solución metatética con el imperativo (*decilde*), muy del gusto de Quevedo pero ocasionalmente inhibida, en cambio, en el resto de la tradición (13b).<sup>28</sup> Los impresos parecen igualmente reacios a admitir la concordancia negativa (o «doble negación») con indefinidos como *ningún*, y lo sustituyen por el término de polaridad *algún* (13c), mientras que la construcción concordada no es difícil de encontrar en los autógrafos, por mucho que el propio Quevedo la censurase en el *Cuento de cuentos* (13d).<sup>29</sup> Y es patente la preocupación de algún testimonio impreso por sustituir a un conector corriente como *pero* otro de mayor prestigio y registro más alto, como *mas* (13e), tendencia que en *Desvelos* alcanza incluso al más común de los conectores, *y* (13f); en cambio, una copia trivializadora y hecha al desgaire, como el ms. Z de la *Doctrina moral*, puede eliminar formas que fomentan la distancia comunicativa y sustituirlas por otras más oralizantes, como ocurre con el cambio del nexos causal *pues* por un *que* hipotáctico (13g).<sup>30</sup> Estas y muchas otras modificaciones de la arquitectura textual en las que, por razones de espacio, no nos es dado entrar aquí -tales como los cambios en el orden de palabras tendentes a promover una estructura canónica Sujeto-Verbo-Objeto, la sustitución de la coordinación entre oraciones por la subordinación o a través de la conversión de una de ellas en una cláusula reducida (una oración absoluta de gerundio o participio, generalmente), el favorecimiento

27. Los cambios sintácticos condicionados por esta clase de variación vienen siendo objeto de atención en los estudios diacrónicos de la última década: cf. por ejemplo Pons (2006), Kabatek (2012) u Octavio de Toledo (2014b, 2017a, 2018).

28. De nuevo, Quevedo sí emplea la solución asimilada en el verso, como evidencia la rima: «Cansado más de *cansalla* / que de cansarse a sí Febo, / a la amorosa batalla / quiso dar principio nuevo, / para mejor *alcanzalla*» (*Fábula de Dafne y Apolo*, vv. 7-11). Este mismo hecho apoya la idea de que el tipo *decille* se asociaba a una mayor distancia comunicativa.

29. En otro lugar (Octavio de Toledo 2014b) he trazado la trayectoria histórica de este fenómeno a partir del tratamiento del cuantificador *nada*: los resultados muestran con claridad que el rechazo de la concordancia negativa cobró un gran auge a lo largo del siglo xvii y se asoció principalmente a los productos textuales que cabe asociar al polo de la máxima distancia comunicativa, lo que hace sospechar que este comportamiento tiene su raíz en la imitación de la sintaxis latina, en la que, como señala el propio Quevedo, la «doble negación» se consideraba solecismo.

30. La mera adición de conectores, tal como se observa con frecuencia en *Desvelos* o en el ms. Di del *Sueño de la muerte* (también muy inclinado a la reescritura elaborada del texto), puede considerarse igualmente un síntoma de textualización en la dirección de la distancia comunicativa: Ø [Si te pareciere que es ya mucho sueño] *Mas* si te par. Di (*Muerte*, 101.24); Alto, Ø [ven conmigo] Alto, *pues*: ven conmigo Di (*Muerte*, 119.274).

de redes de correferencia mediante la introducción de anáforas (que con frecuencia sustituyen a sintagmas plenos, con lo que se evitan repeticiones léxicas y se favorece la relación puramente sintáctica entre oraciones) o la eliminación de concordancias *ad sensum*, anacolutos y construcciones informativas (de tópico dislocado o constituyente focalizado, por ejemplo)-, forman parte de las estrategias de *sintactización* (Octavio de Toledo 2017b) que se emplean característicamente en las copias áureas, ya sean manuscritas o impresas, para dotar al texto de un aspecto lingüístico que se juzga más acorde con los modelos prestigiados de la escritura culta: puesto que los copistas son, como se ve, perfectamente capaces de aplicar estas enmiendas de un modo medianamente sistemático, conviene descontar (o, al menos, poner en cuarentena) esta clase de variantes a la hora de considerar cuál pudo ser la intervención específicamente autorial en las sucesivas fases redaccionales de una obra, en caso de que existan pruebas independientes de la existencia de tales fases.

(13)

- a. no es menester más que oírlos MaHrAlDiZv] oillos SaBVM (*Muerte*, 141.566).  
sin haberlo yo menester HrAl] sin habello yo men. BVMZv (*Muerte*, 177.1079).  
no pudo llegar a meterlas en paz] a metellas en p. B (*Muerte*, 189.1273).  
Doy que te aфанas por dejarlos más ricos [sc. a los hijos] por dejalles (dejallos Cuna) más ricos ZvCuna (*DM-Cuna*, 107.7-8).  
dieron lugar a los malos para que sembrasen en su heredad cizaña, y aguardaron a que se durmiesen para sembrarla (sembrarlo Hs)] para sembralla M (*PolDios*, 269.3-5).
- b. Miralde pidiendo de beber a la samaritana (*VirMil*, 507.22-23).  
Este es mi hijo amado [...]: oilde a él] Q oidle a él RAM<sub>1</sub>M<sub>2</sub>S (*Persecución*, 29.14) [corregido en todos los testimonios no autógrafos].  
y decidles a los del mundo que [...] BZcZvVM y decidles a los del m. HrAl (*Muerte*, 190.1290).
- c. Por más que se desvele tu vanidad no ha de hallar ninguno] hallar alguno Cuna (*MD-Cuna*, 114.1-2).  
aun oírla nombrar no quiere ninguno] no quiere alguno Cuna (*MD-Cuna*, 123.1-2).  
¿Quién te ve fatigar [...] en demostraciones, no pudiendo [...] hacer ninguna?] hacer alguna Cuna (*MD-Cuna*, 140.6-8).  
y no llegará a tiempo ninguna advertencia] a tiempo alguna adv. M (*PolDios*, 264.10).
- d. No puede con ningún género de crueldad ser destruida la religión de Cristo (*VirMil*, 534.22-23).  
el avariento solo estima que le den, no otra cosa ninguna (*VirMil*, 546.9).  
con ocupar el credito en cosas que no merezen ninguno (*EspDef*, 40v).  
No quiero nada peca en lo de las dos negaciones, y debe decirse quiero nada (*Cuento de cuentos*, 38.8-9).
- e. En la prosperidad puede uno ser cuerdo y lo puede [Hs: debe] ser, pero pocas veces lo vemos] y lo debe ser, mas pocas veces M (*PolDios*, 252.4-5).  
Pero esto del padecer] Mas esto del pad. M (*PolDios*, 262.22).  
no solo le depuso, le derribó y condenó] depuso, mas le derr. M (*PolDios*, 255.9-10).

Espira Cristo: cerró los ojos. ¿Para qué los cerró? El texto santo lo dice: para que [...] ojos, *mas* cerrolos (el texto santo lo dice) para que M (*PolDios*, 264.23-24).

Despertolos no para dormirse Cristo, *sino* para que vieses que oraba al padre] Cristo, *mas* para M (*PolDios*, 263.5-6).

Yo entendí salir, *pero* [...] Ent. yo salir, *mas* [...] BVM (*Muerte*, 160.811)

- f. *Eclegmatis* dizen lo que es lamer [...], *errhina* moquear. Y son tales los nombres de sus recetas [...], que [...] *errhina* moquear. *Mas* son Zv (*Muerte*, 111.159-162). Y lo que más he estimado es el haber visto el juicio] *Mas* lo que Zv (*Muerte*, 126.365).

los hombres han de mirar a la tierra, pues fueron hechos della, y las mujeres al hombre] hechos della, *mas* las m. Zv (*Muerte*, 141-142.569-571).

La verdad adelgaza y no quiebra] adelg. *mas* no q. Zv (*Muerte*, 149.671).

Y sois tan necios que [...] *mas* sois tan n. Zv (*Muerte*, 167.897-898).

ando buscando quien me quiera y todos huyen de mí, y tenéis la culpa vosotros] de mí, *mas* desto vosotros tenéis la c. Zv (*Muerte*, 192.1309-1311).

Y tienen razón] *Mas*, bien mirado, tienen razón Zv (*Muerte*, 179.1109-1111).

- g. gran dignidad es la suya, *pues* tiene alma semejante a Dios] suya, *que* tiene Z (*PolDios*, 90.9-10).

es desdicha, *pues* eso les causa ignorancia] desd., *que* eso Z (*PolDios*, 108.14).

¿Para cuándo guardas la risa, *pues* no te ríes del que se está muriendo [...]?] risa, *que* no te ríes Z (*PolDios*, 120.3).

merece el limosnero nombre de fiel, *pues* vuelve lo que le prestaron] fiel, *que* vuelve Z (*PolDios*, 166.6).

### Variantes en la imprenta: supresiones y adiciones de causación material

A la hora de evaluar las variantes de lengua de los testimonios impresos conviene también, finalmente, no perder de vista las modificaciones textuales que pudieran derivarse de la propia (mala) praxis de los operarios de la imprenta manual. A primera vista, por ejemplo, algunos pasajes de la *princeps* zaragozana de la *Doctrina moral* (14) podrían parecer intensamente retocados por Quevedo en otras versiones (las tachaduras representan segmentos ausentes en otros testimonios; los elementos en cursiva, texto adicional propio de la *princeps*); sin embargo, un mero vistazo a las planas correspondientes de ese impreso permite sospechar que nos hallamos ante un caso palmario del empleo de «medios feos», esto es, de la supresión o adición de fragmentos triviales de texto en el taller aragonés:<sup>31</sup> así, en el f. 3r (14a) el texto se encuentra evidentemente compactado y prodiga las abreviaturas, mientras que el f. 11r (14b) presenta líneas de me-

31. Sobre estas modificaciones, fruto de un cálculo deficiente del volumen de texto del original de imprenta que debía corresponder a cada plana del impreso, cf. Moll (1982, 1988, 2000, 2011), Rico (2006), Garza (2009) o Rodríguez Rodríguez (2014).

nos, y tanto allí como en los ff. 26v-27r (14c) el texto aparece muy esponjado, con espacios incluso en torno a los signos de puntuación (*cf.* las imágenes en el Apéndice); la correspondencia con abundantes supresiones de elementos que no afectan el sentido del texto, en el primer caso, y con la adición de material lingüístico superfluo, en los dos siguientes, deja a mi juicio pocas dudas sobre la verdadera naturaleza de tales operaciones, enteramente ajenas a la voluntad del autor. En consecuencia, el impresor Verges (o Vergés) no parece haber sido siempre respetuoso con los autógrafos quevedianos sobre los que trabajó: un examen más detenido podría revelar en qué pasajes la supuesta «lima estilística» de la que daría cuenta el resto de testimonios no es otra cosa que el texto original sacrificado en la burda poda de un taller oriental.

(14)

- a. Dejo los sucesos desdichados [...], los rayos, el fuego repentino, ~~los~~ ladrones, la muerte violenta, ~~los~~ diluvios, ~~las~~ guerras, ~~los~~ castigos, ~~las~~ traiciones; y *otras* cosas que no puede prevenir nuestro juicio [...]. ¿Qué enemigo tienes mayor de tu vida y quietud que tú [...]? Si el otro anda despacio, ~~te enfadas~~; si habla mucho, te enojas; ~~si le suceden desdichas, te deshaces en lástimas~~; y si tiene prosperidad, te carcomes de invidia; si te dice una mala palabra o te dan algún golpe, te afieras y deshaces; y no teniendo tú culpa de que el otro sea desvergonzado; si no te puedes vengar, te mueres de coraje. Y toda la vida te mueres de miedo de morirte, y vives tan solícito de las cosas de acá y con tanto trabajo como si no fueras mortal, y esta vida, precedera. ¿Cuál animal, por rudo que sea -escoge el más torpe-, es causa de sus desventuras, ~~tristezas y enfermedades~~ sino el hombre? Y esto nace de que ni se conoce a sí ni sabe qué es su vida ~~ni las causas de ella ni para qué nació~~. No te ensoberbezcas ~~ni creas que fuiste criado para otro negocio que para usar bien de lo que te dio el que te crió~~, vuelve los ojos, si piensas que eres algo, a lo que eras antes de nacer; y *porque* hallarás que no eras, que es eres la última miseria (*Doctrina moral* 88.3-90.6, Zv, fol. 3r = A4r).
- b. ¿Qué estéril de buenas obras el rico avariento! No da *ningún* fruto, y *mucho* menos provechoso es él que *en* el monte donde estabas: propiedad es tuya la esterilidad. Y *aun con todo eso*, ¿quién bastará a entender el avariento?; que, para tenerte y *poseerte*, cava y te desentierra y, *no contento con esto*, en teniéndote, por no tenerte -que es por no gastarte-, *te torna a cavar* y te entierra otra vez. (*Doctrina moral*, 88.3-90.6, Zv, 110.16-23, fol. 11r = B4r).
- c. ¿Qué soberbio está el gramático con la inteligencia literal de las voces, que ni sabe qué significan ni conoce *ni entiende* el uso propio dellas en las lenguas peregrinas! ¿Con qué ceño y desprecio mira a *todos* los demás el que dice que no hay *ninguna* cosa dificultosa para él en la lengua hebrea y griega [...]? Y demos que sabes todas esas lenguas y *aun démoste* que tienes de memoria todos ~~los~~ *cuantos* libros ~~que~~ en ellas hay escritos. ¿Por eso piensas que sabes algo? Pues engañaste, que ni aquellos supieron qué enseñarte ni tú puedes *en ninguna manera* saber lo que ellos no alcanzaron [...]. Así, debes tener por *muuy* cierto que la primera lección que lee la sabiduría al hombre es en el día de su muerte; y que cuando muere empieza a aprender; y que *soto tan solamente* entonces está el alma capaz de doctrina [...]. ¿Quieres ver cuánta *es la* sabiduría que se enseña en aquel postrer suspiro? *Pues advierte*, Que él solo *es el que* desengaña



al hombre de sí mismo y él solo *hace confesar clara y distintamente* lo que es el hombre y lo que ha sido. Providencia del sumo Señor es negar licencia a los muertos para hablar con los vivos, porque *sin ninguna duda* los desesperaran de la pretensión con que se entretienen de saber algo, advirtiéndolos de que la sabiduría *solamente* empieza a tenerse en la muerte. (*Doctrina moral*, 88.3-90.6, Zv, 142.9-144.10,26v-27r = D3v-D4r).

### Coda

El paciente lector puede tener la impresión, a estas alturas, de que la observación de las variantes de lengua de una tradición poco o nada puede aportar al esclarecimiento de las intervenciones autoriales sobre sucesivas redacciones de una obra; pero quizá convenga recordar que la evidencia negativa también posee fuerza argumentativa: si las variantes redaccionales «ni responden a una tipología precisa, ni son susceptibles de ordenarse según criterios lógicos o cuantitativos, ni marchan siempre en la misma dirección» (Rey 2000: 325), las variantes de lengua, en cambio, sí pueden en multitud de casos sistematizarse y analizarse cualitativa y cuantitativamente, como esperamos haber mostrado. La detección de posibles modificaciones autoriales en algunas de estas obras y en otras de Quevedo, como el *Buscón*, se ha emprendido repetidamente en los últimos años (cf. González López 1998, 1999; Fernández Mosquera 2000; Rey 2000; García Valdés 2006; Tobar 2010a, 2010b; Bertuzzi 2014, 2016), pero estos trabajos no contemplan apenas los aspectos morfosintácticos de la variación, cuyo aquilataamiento puede contribuir a un mejor conocimiento de la lengua quevediana y a la identificación de sus particularidades dentro del espacio variacional característico de las primeras décadas del siglo xvii. A falta de indicarnos con claridad dónde pudo intervenir Quevedo sobre la forma lingüística de sus textos, el cotejo de sus autógrafos con las variantes de lengua de las copias permite con frecuencia, en cambio, determinar qué clase de modificaciones no pueden constituir de ningún modo retoques quevedianos. En este sentido, las regularidades que revelan las variantes de lengua también nos ofrecen, a su manera, pequeñas centellas con que iluminar la silva textual quevediana para así devolvernos, en la medida de lo posible, la voz del autor que late en ella.



## Bibliografía

- ALONSO GONZÁLEZ, Alegría, «Si no lo *veyn* no lo *creyn*», *Actas del III Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. I, Alegría Alonso *et al.* (eds.), Madrid, Gredos, 1996.
- ÁGREDA, María Jesús de, *Correspondencia con Felipe IV*, Consolación Baranda (ed.), Madrid, Castalia, 2001.
- ARELLANO, Ignacio, «Las aventuras del texto: del manuscrito al libro en el Siglo de Oro», *Unum et diversum: estudios en honor de Ángel-Raimundo Fernández González*, Pamplona, EUNSA, 1997.
- BATLLORI, Montserrat e Isabel Pujol, «El prefijo *a-* en la formación de derivados verbales», *Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. I, Emilio Montero (ed.), Santiago de Compostela, Meubook, 2012.
- BLAS ARROYO, José Luis, «Consecuencias del contacto de lenguas en el español de Valencia», *Español Actual*, 57 (1992) 81-100.
- y Margarita Porcar Miralles, «Un marcador sociolingüístico en la sintaxis del Siglo de Oro: patrones de variación y cambio lingüístico en completivas dependientes de predicados doxásticos», *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana (RILI)*, 28 (2016) 157-185.
- BERTUZZI, Irene, «Un ejemplo de manipulación textual realizada por un editor: la edición barcelonesa de los *Sueños* de 1628», *La Perinola*, 18 (2014) 235-253.
- , «La versión del *Sueño de la muerte* en *Desvelos soñolientos y verdades soñadas*», *Bulletin Hispanique* 118, 2, (2016) 473-492.
- BOGARD, Sergio y Concepción Company, «Estructura y evolución de las oraciones completivas de sustantivo en el español», *Romance Philology* 43, 2, (1989) 258-273.
- BOSCÁN, Juan, *Obra completa*, Carlos Clavería (ed.), Madrid, Cátedra, 1999.
- BOUZOUITA, Miriam, «Future constructions in Medieval Spanish: mesoclisys uncovered», *The dynamics of lexical interfaces*, Ruth Kempson, Eleni Gregoromichelaki y Christine Howes (eds.), Stanford, CSLI, 2011.
- BOUZOUITA, Miriam, «La posposición pronominal con futuros y condicionales en el código escorialense I.i.6: un examen de varias hipótesis morfosintácticas», *Lingüística de corpus y lingüística histórica iberorrománica*, Johannes Kabatek (ed.), Berlín, De Gruyter, 2016.
- COMPANY, Concepción «Semántica y sintaxis de los posesivos duplicados en el español de los siglos xv y xvi», *Romance Philology*, 48 (1994) 111-135.
- , «El objeto indirecto», *Sintaxis histórica de la lengua española*, Vol. I:1, Concepción Company (ed.), México, UNAM / Fondo de Cultura Económica, 2006.
- CONTINI, Gianfranco, *Breviario di ecdotica*, Torino, Einaudi, 1986.
- CUERVO RUFINO, José, «Las segundas personas de plural en la conjugación castellana», *Romania*, 22, 85, (1893) 71-86.

- DUFTER, Andreas y Elisabeth Stark, «Double indirect object marking in Spanish and Italian», *Theoretical and empirical issues in grammaticalization*, Elena Seoane y María José López-Couso (eds.), Amsterdam / Filadelfia, John Benjamins, 2008.
- ENGUITA UTRILLA, José María, «Fórmulas de tratamiento en *El Criticón*», *Gracián y su época. Actas de la I Reunión de Filólogos Aragoneses*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986.
- ENRIQUE ARIAS, Andrés, «Dos problemas en el uso de corpus diacrónicos del español: perspectiva y comparabilidad», *Scriptum Digital*, 1 (212) 85-106.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La hora de la reescritura en Quevedo», *Criticón*, 79 (2000) 65-86.
- FERNÁNDEZ-ORDÓÑEZ, Inés, «Tras la *collatio* o cómo establecer correctamente el error textual», *La Corónica*, 30, 2 (2002) 105-180.
- , «La historiografía medieval como fuente de datos lingüísticos. Tradiciones consolidadas y rupturas necesarias», *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. II, José J. de Bustos Tovar y José L. Girón Alconchel (eds.), Madrid, Arco Libros, 2006.
- , *Transmisión y metamorfosis. Hacia una tipología de mecanismos evolutivos en los textos medievales*, Salamanca, SEMYR, 2012.
- , «Dialectos del español peninsular», *Enciclopedia de lingüística hispánica*, Vol. II, Javier Gutiérrez Rexach (ed.), Londres, Routledge, 2016.
- , «Las variantes de lengua: un concepto tan necesario como necesitado de taxonomía», *Atti del convegno internazionale «La critica del testo. Problemi di metodo ed esperienze di lavoro»*, Enrico Malato (ed.), Roma, Salerno Editrice [en prensa].
- GABRIEL, Christoph y Esther RINKE, «Information packaging and the rise of clitic doubling in the history of Spanish», *Diachronic studies on information structure. Language acquisition and change*, Gisella Ferraresi y Rosemarie Lühr (eds.), Berlín, Mouton de Gruyter, 2010.
- GARCÍA CORNEJO, Rosalía, «A vueltas con las construcciones *que...que*: el llamado que pleonástico», *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. I, José J. de Bustos Tovar y José L. Girón Alconchel (eds.), Madrid, Arco Libros, 2006.
- GARCÍA SALIDO, Marcos y Victoria Vázquez Rozas, «Los corpus diacrónicos como instrumento para el estudio del origen y distribución de la concordancia de objeto en español», *Scriptum Digital*, 1 (2012) 67-84.
- GARCÍA VALDÉS, Celsa Carmen, «Reescrituras quevedianas: de *Doctrina moral* a *La cuna y la sepultura*», *La Perinola*, 10 (2006) 105-121.
- GARZA MERINO, Sonia, «*Vida de san Gerónimo*: el texto en proceso de constitución», *Edad de Oro*, 28 (2009) 105-142.
- GIBERT, Elisabeth e Isabel PUJOL, «Semantic approaches to the study of denominal parasyntetic verbs in Spanish», *Morphology*, 25, 4 (2015) 439-472.
- GIRÓN ALCONCHEL, José Luis, «La doctrina y el uso de los futuros en las gramáticas renacentistas», *Historiographia Lingüística*, 24 (1997) 15-28.

- , «Sobre el reajuste morfológico de los demostrativos en el español clásico», *Actas del IV Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. I, Claudio García Turza, Fabián González Bachiller y José Javier Mangado (eds.), Logroño, Universidad de La Rioja, 1998.
- , «Procesos de gramaticalización del español clásico al moderno», *Actas del V Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. I, María Teresa Echenique y Juan Sánchez Méndez (eds.), Madrid, Gredos, 2002.
- , «Gramaticalización de los marcadores del discurso e historia de *conque*», *Lexis*, 28 (2004) 157-198.
- GONZÁLEZ LÓPEZ, Beatriz, «*Sueños y Desvelos soñolientos*: dos versiones en la reescritura de un texto de Quevedo», *Edición y anotación de texto: actas del I Congreso de Jóvenes Filólogos*, Vol I, Antonio Chas et al. (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1998.
- , «Hacia una edición de los *Sueños: Desvelos soñolientos*», *La Perinola*, 3 (1999) 159-170.
- GRACIÁN, Baltasar, *El criticón*, Vols. I-III, Miguel Romera-Navarro (ed.), Filadelfia, University of Pennsylvania Press, 1938-1940.
- , *Agudeza y arte de ingenio*, en *Obras completas*, Vol. II, Emilio Blanco (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 1993.
- GRANVIK, Anton, «Análisis histórico-comparativo de las oraciones completivas de sustantivo en español y portugués: nacimiento y evolución de una alterancia sintáctica», *Neuphilologische Mitteilungen*, 118, 1 (2017) 31-63.
- KABATEK, Johannes, «Nuevos rumbos en la sintaxis histórica», *Actas del VIII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. I, Emilio Montero (ed.), Santiago de Compostela, Meubook, 2012.
- KOCH, Peter y Wulf Oesterreicher, *Gesprochene Sprache in der Romania: Französisch, Italienisch, Spanisch*, Berlín / Nueva York, De Gruyter, 2011.
- LAPESA MELGAR, Rafael, «El uso de actualizadores con el infinitivo y la suboración sustantiva en español: diacronía y sentido», *Homenaje a Ana María Barrenechea*, Lia Schwartz e Isaias Lerner (eds.), Madrid, Castalia, 1984.
- LAURELES, Juan Alonso, *Venganza de la lengua española contra el autor del Cuento de cuentos*, Sandra Valiñas (ed.) Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2014.
- MALKIEL, Yakov, «Old Spanish *nadi(e)*, *otri(e)*», *Hispanic Review*, 13, 3 (1945) 204-230.
- MEINSCHAFER, Judith, «Nominal infinitives (and deverbal nouns) in Spanish and French», *Formal and semantic constraints in morphology*. Aditi Lahiri, Judith Meinschaefer y Christoph Schwarze (eds.), Constanza, Universität Konstanz, 2008.
- MOLL, Jaime, «Correcciones en prensa y crítica textual: a propósito de *Fuente Ovejuna*», *Boletín de la Real Academia Española*, 62, 225 (1982) 159-172.
- , «Hacia la primera edición del *Lazarillo*», *Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Vol. II, María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon (eds.), Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998.

- , «La imprenta manual», *Imprenta y crítica textual en el Siglo de Oro*, Francisco Rico y Pablo Andrés y Garza (eds.), Valladolid, Universidad de Valladolid, 2000.
- , *Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro*, Madrid, Arco Libros, 2011.
- MORENO Bernal, Jesús, «La morfología de los futuros románicos. Las formas con metátesis», *Revista de Filología Románica*, 21 (2004) 121-169.
- NOWIKOW, Wiaczesław, *Evolución funcional de los esquemas condicionales no reales en el español de los Siglos de Oro*, Łódź / Fráncfort, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego / Vervuert, 1993.
- OCTAVIO DE TOLEDO y HUERTA, Álvaro S., «*Varia lectio* y variación morfosintáctica: el caso del *Crotalón*», *Historia de la lengua y crítica textual*, Lola Pons (ed.), Frankfurt a. M. / Madrid, Vervuert / Iberoamericana, 2006.
- , Un nuevo esquema adversativo en el primer español moderno (ca. 1675-1825): la historia del nexos *sino es*», *Actas del VII Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. I., Concepción Company y José G. Moreno de Alba (eds.), Madrid, Arco Libros, 2008.
- , «Santa Teresa y la mano visible: sobre las variantes sintácticas del *Camino de perfección*», *Así se van las lenguas variando: nuevas tendencias en la investigación del cambio lingüístico en español*, Mónica Castillo y Lola Pons (eds.), Berna [etc.], Peter Lang, 2011.
- , «Espejismo de la frecuencia creciente: gramaticalización y difusión del artículo ante oraciones sustantivas», *RILCE*, 30, 3 (2014) 916-958. [= 2014a]
- , «Entre gramaticalización, estructura informativa y tradiciones discursivas: algo más sobre *nada*», *Procesos de gramaticalización en la historia del español*, José Luis Girón Alconchel y Daniel Sáez Rivera (eds.), Madrid / Frankfurt a. M., Iberoamericana / Vervuert, 2014. [= 2014b]
- , «Futuros que se miran el ombligo: mesoclis y anteposición de formas no personales en la historia del español», *El orden de palabras en la historia del español y otras lenguas iberorromances*, Mónica Castillo Lluch y Marta López Izquierdo (eds.), Madrid, Visor Libros, 2015. [= 2015a]
- , «La oculta vida dialectal de *bajo* + SN», *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, José María García Martín (ed.), vol. II, Madrid / Frankfurt a. M., Iberoamericana / Vervuert, 2015. [= 2015b]
- , *Los relacionantes locativos en la historia del español*, Berlín / Boston, De Gruyter Mouton, 2016.
- , «Juan de Mena como traductor: aspectos lingüísticos del *Omero romançado*», *Romanische Sprachgeschichte und Übersetzung*, Heidi Aschenberg y Sarah Dessi-Schmidt (eds.), Heidelberg, Winter, 2017. [=2017a]
- , «Tres siglos de variantes: el cambio morfosintáctico en el prisma de la *Historia de la poncella de Francia*», *Revista Internacional de Lingüística Iberoamericana (RILI)* 29 (2017) 43-121. [= 2017b]
- , «¿Tradiciones discursivas o *tradicionalidad*? ¿Gramaticalización o *sintactización*? Difusión y declive de las construcciones modales con infinitivo antepuesto», *Procesos de textualización y gramaticalización en la historia del espa-*

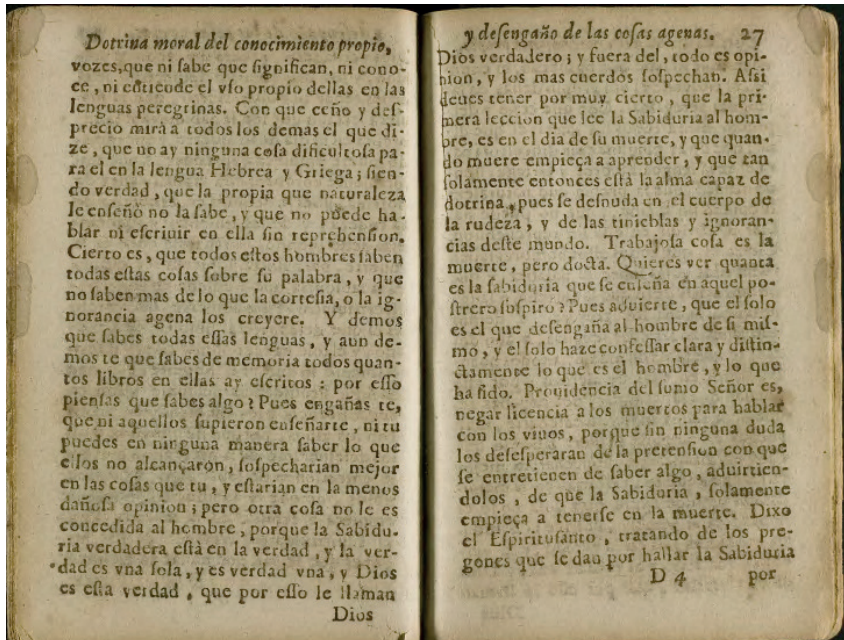
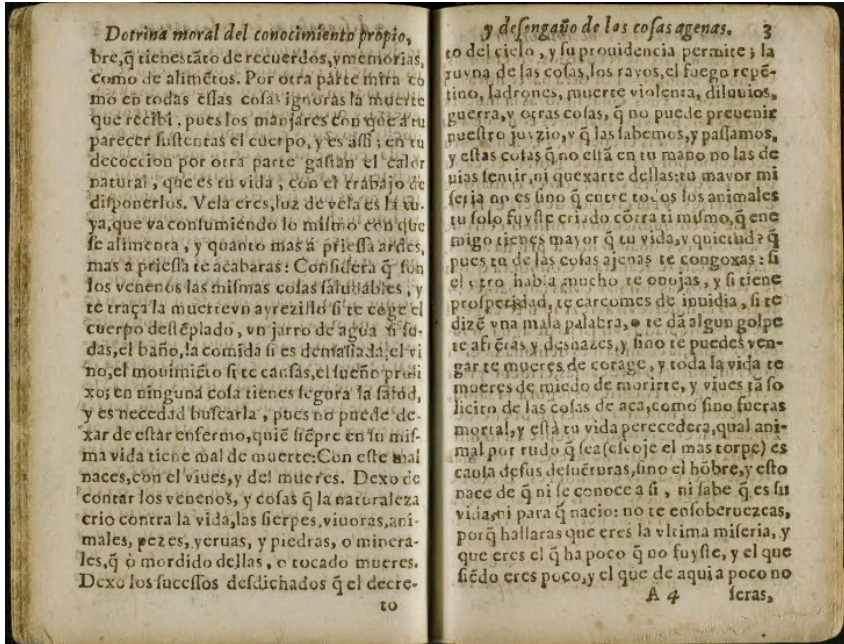
- ñol*, José Luis Girón Alconchel, Francisco Javier Herrero Ruiz de Loizaga y Daniel M. Sáez Rivera (eds.), Madrid / Frankfurt a. M., Iberoamericana / Vervuert, 2018.
- PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel, *La edición de textos*, Madrid, Síntesis, 2011.
- PONS BORDERÍA, Salvador, «Evolución diacrónica de *o sea*», *Boletín de la Real Academia Española*, 96, 313 (2016) 291-350.
- PONS RODRÍGUEZ, Lola, «Una reflexión sobre el cambio lingüístico en el siglo xv», *Actas del V Congreso Andaluz de Lingüística General*, Juan de Dios Luque (ed.), Vol. III, Granada, Granada Lingüística, 2006.
- POUNTAIN, Christopher, «Que-deletion: the rise and fall of a syntactic fashion» *En memoria de tanto milagro: estudios dedicados ó profesor David Mackenzie*, Francisco Dubert, Gabriel Rei-Doval y Xulio Sousa (eds.), Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2015.
- QUEVEDO, Francisco de, *La cuna y la sepultura*, Luisa López Grigera (ed.) Madrid, Real Academia Española (Anejos del BRAE), 1969.
- , *Sueños y discursos*, James O. Crosby (ed.) Madrid, Castalia, 1993.
- , *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645)*, Krzysztof Sliwa (ed.), Pamplona, EUNSA, 2005. [= *Cartas*]
- , *España defendida*, Victoriano Roncero (ed.) Nueva York, Idea, 2012. [= *EspDef*]
- , *Sueño de la muerte*, Karl Maurer, Ilse Nolting-Hauff y Kurt Ochs (eds.) Tübinga, Narr, 2013. [= *Muerte*]
- , *Obras completas en prosa*, vols. I-VII, Alfonso Rey (coord.), Madrid, Castalia, 2003-2018. [= Oc]
- RICO MANRIQUE, Francisco, *El texto del Quijote: preliminares a una ecdótica del Siglo de Oro*, Barcelona, Destino, 2006.
- RODRÍGUEZ CÁCERES, Milagros, «El manuscrito *Aldecoa*: un testimonio desconocido y completo del *Sueño de la muerte*», *La Perinola*, 11 (2007) 227-257.
- , «*Hospederías Reales*, otro manuscrito desconocido de los *Sueños* de Quevedo», *La Perinola*, 12 (2008) 373-387.
- RODRÍGUEZ MOLINA, Javier, «La reducción fonética *avemos cantado* > *hemos cantado* en español antiguo: nuevos datos y nuevas hipótesis», *Estudios de filología y lingüística españolas: nuevas voces en la disciplina*, Enrique Pato y Javier Rodríguez Molina (eds.), Berna, Peter Lang, 2012.
- , «El adverbio *así* en español medieval: variantes morfofonéticas», *Actas del IX Congreso Internacional de Historia de la Lengua Española*, Vol. I, José María García Martín (ed.), Madrid / Frankfurt a. M., Iberoamericana / Vervuert, 2015.
- , «La estratigrafía de los manuscritos medievales castellanos: logros y perspectivas», *Medioevo Romano*, 42, 1 (2018) 93-127.
- , y Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta «La imprescindible distinción ente texto y testimonio: el CORDE y los criterios de fiabilidad lingüística», *Scriptum Digital*, 6 (2017) 5-68.
- RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, Begoña, *Del original de imprenta al libro impreso antiguo*, Madrid, Ollero y Ramos, 2014.

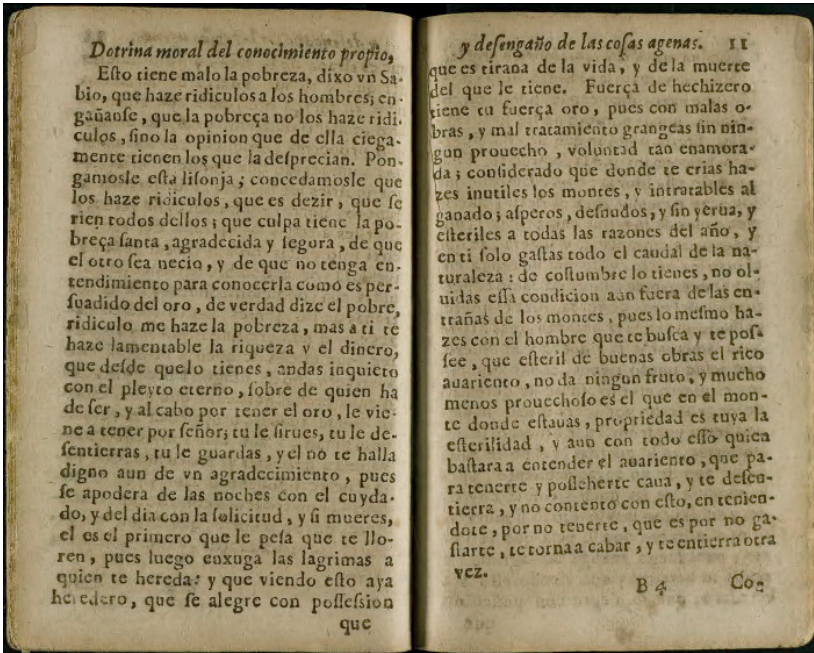
- SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro, *Cómo editar los textos medievales; criterios para su presentación gráfica*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- , «La lengua como problema en la edición de textos medievales», *Tradiciones discursivas: edición de textos orales y escritos*, Ramón Santiago, Ana Valencia y Silvia Iglesias (eds.), Madrid, Editorial Complutense, 2006.
- SEGRE, Cesare: *Ecdotica e comparatistica romanze*, Ricciardi, Milano-Napoli, 1998.
- SERRADILLA CASTAÑO, Ana María, «El auge del dequeísmo en el siglo XVIII o la desestabilización del sistema: historia de una variación lingüística», *Zeitschrift für Romanische Philologie*, 130, 4 (2014) 928-955.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «En torno a la autoría de la lima estilística en la edición príncipe del *Buscón*», *Criticón*, 110 (2010) 133-149. [= 2010a]
- , «La última revisión quevediana del *Buscón*: la edición príncipe (Zaragoza, 1626)», *La Perinola*, 14 (2010) 321-364. [= 2010b]
- TORRES CACOULOS, Rena, «Las nominalizaciones de infinitivo», *Sintaxis histórica de la lengua española*, Vol. II, 2, Concepción Company (ed.), México, UNAM / Fondo de Cultura Económica, 2009.
- VEIGA, Alexandre, *La forma verbal española cantara en su diacronía*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996.
- , «Las formas verbales subjuntivas. Su reorganización modo-temporal», *Sintaxis histórica de la lengua española*, Vol. I, 1, Concepción Company (ed.), México, UNAM / Fondo de Cultura Económica, 2006.
- VILLENA, Enrique de, *Traducción y glosas de la Eneida: libros 1-3*, Pedro Cátedra (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 1994.





Apéndice: algunas planas de la prínceps de *Doctrina moral* (Zaragoza, Pedro Verges 1630) en que abundan las supresiones o adiciones triviales.







# La recreación de la poesía de Quevedo en la obra del escritor noruego Kjartan Fløgstad

Randi Lise Davenport

UiT-Universidad Ártica de Noruega

randi.davenport@uit.no

## Resumen

Este artículo presenta una variante particular de la recepción póstuma de Quevedo: la traducción e incorporación de su soneto «Todo tras sí lo lleva el año breve» en la novela *Fimbul* ('*El invierno riguroso*') del novelista noruego Kjartan Fløgstad (n. 1944). Con unas 15 novelas publicadas, Fløgstad es uno de los novelistas noruegos más aclamados y premiados de su generación. Su conocimiento y deuda con los novelistas latinoamericanos del *Boom*, pero sobre todo también con Jorge Luis Borges, son bien conocidos. Sin embargo, juega un papel también importante en su obra la literatura barroca española, y en particular Quevedo. Así, por ejemplo, Fløgstad comparte con Quevedo su veta satírica y el gusto por el retruécano y los juegos de palabras, aunque su intento de mezclar lo culto y lo popular tiene justificaciones muy distintas al del escritor barroco. Este artículo analiza de qué manera Fløgstad incorpora la traducción del Salmo XVIII del *Heráclito cristiano* (Núm. 30 de la *Poesía original completa* de Blecua) en la mencionada novela, enfocando en particular estos dos aspectos: ¿cómo *fictionaliza* el escrito noruego la inserción del poema en su novela? y ¿cómo funciona la traducción en ese contexto novelístico?

## Palabras clave

Salmo XVIII; *Heráclito cristiano*; traducción y recepción de Quevedo; novela siglo xx; literatura nórdica contemporánea; Kjartan Fløgstad

## Abstract

*Kjartan Fløgstad's recreation of the poetry of Quevedo*

This article presents a particular variant of the posthumous reception of Quevedo: the translation and incorporation of the sonnet «Todo tras sí lo lleva el año breve» in the novel *Fimbul* ('*Fimbulwinter*') by the Norwegian novelist Kjartan Fløgstad (b. 1944). With 15 novels published Fløgstad is one of the most acclaimed and prized novelists of his generation. His knowledge of and inspiration from the Latin American novelists of

the Boom, but also from Jorge Luis Borges, is well known. However, Spanish Baroque literature also plays a considerable role in his works, and in particular Quevedo. Fløgstad shares with Quevedo the satirical vein and the preference for puns and word play, although his justification for combining high and popular culture is quite distinct from the Baroque author. The article examines in what manner Fløgstad incorporates the translation of Psalm XVIII from the *Heráclito cristiano* (Poem number 30 in Blecuá's edition *Poesía original completa*) in his novel, focalizing in particular these two aspects: how does the Norwegian author fictionalize the insertion of the poem in the novel? And, how does the translation function in this novelistic context?

### Keywords

Psalm XVIII; *Heráclito cristiano* / Poem 30 (Blecuá); Quevedo reception and translation; Twentieth-century Nordic fiction; Norwegian novelist; Kjartan Fløgstad

Este artículo trata sobre una recepción quevediana tal vez algo sorprendente y lejana de los territorios conocidos del quevedismo.<sup>1</sup> Mi propósito es simplemente dar a conocer esta pista de Quevedo en la literatura nórdica contemporánea, que además me permite juntar a dos autores importantes que aprecio, en parte por los rasgos característicos que comparten: la veta satírica y los juegos de lenguaje.

El título del artículo es algo hiperbólico, ya que me limito aquí a analizar de qué manera Fløgstad incorpora la traducción del Salmo XVIII del *Heráclito cristiano* —«Todo tras sí lo lleva el año breve»— en su novela *Fimbul* ('*El invierno riguroso*') de 1994. Estudiaré estos dos aspectos en particular: ¿Cómo *fictionaliza* el autor noruego la inserción del poema en su novela, y ¿cómo funciona la traducción en este contexto novelístico?

1. En cuanto a la transmisión y recepción de Quevedo en ambientes algo más conocidos, ver estudios recientes como *La transmisión de Quevedo* (2015) editado por Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón.

## El autor y su obra: poética, novelística, ensayística y traducciones

Kjartan Fløgstad nació en 1944 en el pueblo industrial de Sauda, en el fondo del fiordo con el mismo nombre, en la provincia de Rogaland, en la costa suroeste noruega. Empezó estudios de arquitectura, pero abandonó después de un año, y estudió más tarde literatura y lengua en las universidades de Oslo y Bergen, licenciándose en filosofía y letras en 1971.<sup>2</sup> Sin embargo, como ha sido el caso de varios autores noruegos de su generación, su formación se ha completado con experiencias no-académicas, como algunas temporadas de trabajo en la industria metalúrgica de su pueblo natal, y, sobre todo, como marinero (*greaser*) en la flota mercantil transatlántica noruega con arribos a puertos latinoamericanos a finales de los años 60. Desde entonces Fløgstad ha hecho innumerables visitas a Latinoamérica, sobre todo a Argentina y a Chile, y por ello también reconoce la impronta de la literatura latinoamericana de la época en su obra.

Debutó como poeta, de índole simbolista y modernista, en 1968 (*Valfart*),<sup>3</sup> y siguió con la veta poética en sus traducciones de Pablo Neruda (*Dikt i utvalg*, 1973) y de una colección de traducciones de poesía latinoamericana titulada *Literatura en la revolución. Poesía de Cuba* (1973), que incluye a los poetas Nicolás Guillén, Eliseo Diego, José Lezama Lima, Roberto Fernández Retamar, Fayad Jamis, Heberto Padilla, Domingo Alfonso, Anfón Arrufat, Manuel Díaz Martínez, y Nancy Morejón, además de Julio Cortázar y Roque Dalton. A la poesía latinoamericana se suma su traducción del cuento de Roberto Arlt, *El traje del fantasma* (*Spøkjelseskaptainen* 1972). También ha traducido poemas sueltos de León Felipe, Rafael Alberti y Blas de Otero.

En 1993 se publicó una antología de la obra poética de Fløgstad, que incluyó sus traducciones de estos poetas latinoamericanos y españoles, con el título significativo de *Poemas y versos de músico* (*Dikt og spelmansmusikk*) 1968-1993,<sup>4</sup> y recientemente, en abril de este año, se ha publicado un libro de sus 'poemas musicales', *Sandharpesongar* (2018).<sup>5</sup> Por ello, aunque Fløgstad es sobre todo reconocido como novelista y prosista, prácticamente todas sus novelas incorporan algo de poesía, suya o de sus traducciones, y varios compositores noruegos han puesto música a sus versos.<sup>6</sup> Comenta el músico Tom Roger Aadland que ha

2. Según me comunicó el autor en un correo electrónico el 6 de junio de 2018, terminó sus estudios de grado de español en el otoño de 1971.

3. Un listado de su bibliografía (con algunos comentarios) se ofrece en un apéndice al final de este artículo.

4. Los dos poemas de Quevedo que ha traducido Fløgstad se incluyeron en la segunda edición aumentada, de 1997.

5. Una traducción poética del título sería *Cantos del arpa de arena*, pero en realidad el 'sandharpe' no tiene nada que ver con el instrumento musical de la arpa ('harpe'), sino que refiere a una criba para separar arena y piedras (que también produce un sonido 'musical').

6. Se menciona un poema musicalizado en la novela que nos ocupa en un característico juego autorreferencial: En el capítulo «Mas salvaje que domado» el protagonista y profesor Jan A. Lyse

musicalizado el poema titular de esta última colección que los textos de Fløgstad son textos que «suenan bien y se saborean bien» [al decir].<sup>7</sup> Esta característica se puede extender a su prosa en general; estamos ante un escritor con una aguda sensibilidad lingüística y un conocimiento profundo del funcionamiento del lenguaje que pone al servicio de una gran capacidad creativa. Huelga añadir que Fløgstad escribe en *neonoruego*, una variante lingüística escrita co-oficial, que tiene su origen en una lengua creada a base de los dialectos noruegos (sobre todo del oeste) en el siglo XIX, y que cuenta hoy con cerca de 600.000 usuarios.

Entre 1974 y 2014 Fløgstad publicó 15 novelas, dos de ellas en el género policiaco bajo pseudónimo (K. Villun/K. Villum), en 1975 y 1976. Aprovecha rasgos de este género también en algunas de sus novelas «serias». Fløgstad sostiene que lo que define la novela es precisamente que sea un género «impuro» o «híbrido». Desde su segunda novela, *Dalen Portland* ('El camino del dólar') (1977), por la cual obtuvo el Premio de Literatura del Consejo Nórdico (Nordisk Råds Litteraturpris) en 1978, el más importante de la región, se establece como uno de los máximos narradores en la literatura contemporánea noruega. En esta segunda novela crea su 'Macondo' particular: el pueblo industrial ficticio Lovra, calcado sobre su pueblo natal Sauda, desde el cual narra la evolución de la sociedad noruega en la postguerra, lo que nuestro autor en un ensayo caracteriza como el cambio de una «sociedad de cultura industrial» a una «sociedad de industria cultural» («Frå industrikultur til kulturindustri»).<sup>8</sup> Los personajes principales de la novela que me ocupa aquí, *Fimbul*, también hacen una breve visita a este pueblo camino a su destino final y fatal en Oslo. En *Fimbul* se pone en tela de juicio el espacio mismo, creando la confusión entre el lugar real 'Sauda' y el lugar ficticio 'Lovra', que uno de los protagonistas, en un ejemplo de auto-referencia característico del autor, insiste en que «solo existe en los libros» (1994: 161), y donde el narrador resume el destino de los pueblos industriales noruegos con estas breves palabras: «El país había sido reconstruido, Europa

---

hace un análisis del poema «Stå med glans» (un juego de palabras basado en la polisemia de 'stå': quedar parado [el pene] o 'aprobar' un examen) de la novela *Dalen Portland* en su clase de literatura. Lyse hace un juego de palabras con el nombre del autor de esta novela, 'Kjartan': «jentene ler av hjartans lyst» > «jentene ler av Kjartans lyst». El juego se hace sobre la expresión '*le av hjartans lyst*': 'reírse a corazón pleno', donde '*lyst*' se interpreta en su sentido de 'deseo' (sexual). El profesor Jan A. Lyse también hace juegos con su propio nombre, llamándolo su análisis del poema «su propia '*janálisis*' no-autorizado», haciendo el juego «Jan A. Lyse» > «(j)analyse» = análisis (1994: 109).

7. «klinger godt og ligger godt på tungen», Tom Roger Aadland a NTB, 9.4. 2018. El personaje de nuestra novela, Nils Voren, el 'portavoz metapoiético' del autor, hace un análisis métrico de la frase inicial del primer capítulo de la segunda parte, «Palabras y obra», supuestamente considerada por él, como una frase de forma perfecta: «Las aliteraciones, las vocales en balance oral perfecto, el ritmo de los dos anapestos, con inicio y salida yámbico». (1994: 119). ¿Y la frase?: «*Det er ikkje regn. Det er Gud som ronkar*» ('No es lluvia. Es Dios haciéndose la paja'), a la que Nils Voren añade: «No era blasfema. Era forma perfecta» (119).

8. Es el título de un ensayo recogido en la antología de ensayos *Tyrannosaurus Text*, 1988.

unida, el comunismo se había estancado, y nadie ya necesitaba de acero y manganeso» (1994: 161).

El *cronotópico* pueblo 'Lovra' también figura en dos de las novelas de Fløgstad traducidas al español: *El cuchillo en la garganta* (Lengua de Trapo 2005) y *Gran Manila* (Lengua de Trapo 2012), en esta última novela se tematiza la globalización industrial con el traslado de la fábrica a la India. América Latina es otro cronotopo recurrente en la obra de este escritor, como en la novela también traducida al español, *Paraíso en la tierra* (Lengua de Trapo 2007), donde el protagonista chileno de raíces noruegas proporciona una perspectiva crítica sobre la sociedad noruega (amén de una perspectiva crítica sobre la historia chilena).

En sus últimas novelas Fløgstad ha tratado la memoria histórica de la Segunda Guerra mundial, enfocando los «vacíos» en la memoria colectiva y oficial en cuanto al tema de la colaboración, y del fascismo no erradicado, problematizando también los puntos de contacto entre el modernismo literario y el fascismo político. En la última de estas novelas, *Magdalenafjorden* (2014), hace visitas a la España de la época de la Guerra Civil y del franquismo. Las dos otras son *Grense Jakobselv* (2009), y *Nordaustrpassasjen* (2012), en general aclamadas por la crítica literaria, pero que también han despertado bastante polémica entre historiadores de la Segunda Guerra Mundial.

De su abundante obra ensayística, y demás prosa de «no ficción», interesa destacar que una parte considerable es fruto de viajes y estancias en América Latina. También ha escrito un libro sobre la inmigración noruega (no muy afortunada para la mayoría de inmigrantes) al continente suramericano (*Eld og vatn* 1999).<sup>9</sup>

### Fimbul: breve presentación de la novela

Presentaré brevemente la novela que me ocupa en este estudio antes de pasar al análisis del salmo quevediano incluido en ella, tal como lo he esbozado en la introducción.

El título «*Fimbul*» refiere a la mitología nórdica, es la época inmediatamente previa al «Ragnarok», es decir, previa al apocalipsis, fin del mundo. El vocablo se suele usar junto con «invierno» ('fimbulvinter') como metáfora de un invierno

9. La obra de Fløgstad, sobre todo sus novelas, ha sido objeto de estudios académicos desde sus primeras publicaciones, aparte de la crítica literaria especializada. Se han escrito unas 35 tesis de Master /Licenciatura entre universidades noruegas y danesas, dos de las cuales tratan sobre *Fimbul*, una con un enfoque de estudio cultural de la sociedad, y la otra sobre la filosofía del lenguaje en la novela. De las cuatro tesis doctorales (una de ellas en Alemania, y otra en los EEUU) encontradas, interesa en particular la última, de Anne Karine Kleleveland de 2017, ya que trata la presencia de la lengua y cultura hispana y el multilingüismo en su obra, aunque se centra sobre todo en la presencia latinoamericana y no trata la novela *Fimbul* (véase la bibliografía). Hay también por lo menos una tesis doctoral en curso (en la Universidad de Oslo) sobre «el proyecto histórico-crítico» en cuatro de sus obras posteriores a 1989.

muy duro, que corresponde con la ambientación de la novela. Una traducción tentativa del título al español sería «El invierno riguroso». Su estructura externa corresponde a una división en tres partes, encabezadas por los nombres de los tres últimos meses del año, octubre, noviembre, diciembre, a la que se añade un epílogo encabezado por el año 1990 y el título «La anatomía del odio», y que consta a su vez de un breve capítulo titulado «El proceso de Oslo», que es una referencia al proceso de negociaciones de paz entre Israel y los palestinos (OLP) llevados a cabo en Oslo en 1993, el año previo a la publicación de la novela.<sup>10</sup>

Tomando algunos rasgos del género de suspense, o *Thriller*, esta novela presenta una temática política de aparente dimensión internacional al contar cómo un profesor y una profesora de un Instituto de Educación Secundaria —es decir, de Bachillerato— en la costa suroeste noruega, con la ayuda del gerente de un taller mecánico, a la sazón viejo conocido y amante de la profesora protagonista, llegan a perpetrar un ataque terrorista en la ceremonia de la entrega del polémico Premio Nobel de la Paz, al primer ministro israelí Menachem Begin y al presidente egipcio Anwar Sadat, en Oslo el 10 de diciembre de 1978. Manteniendo el suspense para el lector acerca del resultado del ataque hasta el final, la novela se detiene en revelar las ideas y razones que llevan a estos personajes a perpetrar el atentado, trazando unos retratos penetrantes, tal vez no tanto en sentido psicológico como satírico, de ellos, y de sus colegas del IES de Gunneng.<sup>11</sup> La mayoría de ellos forma parte de la generación de la postguerra, la generación revolucionaria del '68, a la que también pertenece el autor. Son los primeros herederos de la sociedad postindustrial y del estado de bienestar y de educación secundaria para todos (la novela también refleja una reforma en el sistema educativo de 1977). Como contraste a esta generación, más o menos revolucionaria o no, se incluye también el retrato de la generación «constructora» del país mediante las historias rocambolescas de los padres de los personajes principales,

10. Se podría decir que los epígrafes delatan la parte «culta» de la mezcla entre lo culto y lo popular que siempre defiende el autor. La primera parte, «Octubre» (7-115) tiene 9 capítulos y lleva como epígrafe una cita breve del Diccionario jázaro (1984, español 1989) del escritor serbio Milorad Pavić [1929-2009]; la segunda parte, «Noviembre» (119-182), consta de 6 capítulos y lleva como epígrafe una cita de *Tiempo: sobre periodismo fotográfico* (1990) del fotógrafo documental danés Henrik Saxgren [n. 1953]; la tercera parte, «Diciembre» (185-290) está encabezado por una cita de Krieg ohne Schlacht. Leben in zwei Diktaturen (Guerra sin batalla. Vida en dos dictaduras), una especie de entrevista-autobiografía poética del poeta, escritor y dramaturgo alemán Heiner Müller [1929-1995], mientras el epílogo lleva como epígrafe un verso del duodécimo canto de la *Iliada*. El eclecticismo genérico de estas referencias, que también representan experimentos formales en el caso de Pavić y Müller, van acordes con la declarada «hibridez» que Fløgstad ve como necesaria en la novela. Sin embargo, *Fimbul*, que sigue, aunque de manera muy laxa, la forma de una novela de suspense, no pertenece a sus novelas más experimentales, como por ejemplo el *El 7º clima: Salim Mahmood en Media Thule*, de 1986, que la crítica no se ha puesto de acuerdo en afirmar si es una novela postmoderna o una novela que pone en tela de juicio todo el postmodernismo con medios postmodernos.

11. Fløgstad siempre ha insistido en que escribe novelas «anti-psicológicas».

incluyendo viajes de fortuna a América y los infortunios de algunos de ellos a la vuelta. Tampoco falta la generación posterior, aquí representada por un ex-alumno del IES de Gunneng, que para el pesar de sus profesores «malgasta» sus excelentes calificaciones con estudios de teología, y que, en el periodo previo al ataque, debido a su servicio militar, asiste al comandante a cargo de la seguridad y servicio de inteligencia en la entrega del Premio Nobel de la Paz. El joven aplica sus dotes filológicas de intérprete de signos en teología y en el servicio de inteligencia, pero también ante el mundo en general, y ante su compañera de estudios de la que está enamorado, en particular.<sup>12</sup> En este entramado ingenioso los personajes y la acción se relacionan, cada uno de ellos contribuyendo al rompecabezas que culmina en un final terrorífico.

Ya que mi propósito aquí no es una presentación exhaustiva de esta novela, sino ceñirme a un detalle mínimo que corresponde a la recepción quevediana más concreta en ella, prescindiré de la presentación «en primer plano» de los protagonistas y los detalles de sus acciones, y me centraré ahora en cómo Quevedo entra en la ficción.

### La inserción del Salmo XVIII de Quevedo en la acción de la novela: hipótesis y análisis

Sin embargo, primero voy a señalar que mi análisis de cómo se *fictionaliza* la inserción del salmo XVIII de Quevedo en la acción de la novela parte de la siguiente hipótesis: el encaje perfecto del poema no solamente se debe a su justificación en la acción y mediante los personajes que lo incorporan, es decir en la estructura de la novela, sino que el estilo y el lenguaje de la novela hunde una de sus raíces en la tradición *seriocómica* de Quevedo. Veremos a continuación, cómo se explica este salmo moral dentro de una novela que por lo demás tiene tintes de las sátiras menipeas en prosa de Quevedo.<sup>13</sup> No obstante, también argumentaré que *el tema* del salmo, que no aparece hasta el final, y la traducción de sus metáforas y metonimias tienen una 'función retroactiva' sobre el sentido global de la novela.

Empezamos por la presentación de los personajes que protagonizan el poema en la obra, aunque juegan un papel secundario. Sin embargo, como parte

12. Las muchas reflexiones metapoéticas / metatextuales en la novela van sobre todo a cargo de este personaje. En una de sus reflexiones filológicas discurre sobre la etimología de «pañal», que tiene la misma raíz que un vocablo que en su dialecto refiere «al grupo de feligreses alrededor del altar a la hora de comulgar», y termina preguntándose si «pañal» y «mantel del altar» es lo mismo. Este procedimiento lingüístico podríamos decir que tiene cierta reminiscencia quevediana.

13. Per Thomas Andersen, catedrático de literatura nórdica en la Universidad de Oslo, considera a Fløgstad como uno de los mejores «artífices del lenguaje» en la narrativa noruega y también uno de los mejores narradores novelísticos, pero que practica una especie de rebelión menipea permanente contra el género de la novela realista por considerarla un género burgués «sin salida». (2007: 310-311). Obviamente, Fløgstad es muy consciente de que las transgresiones genéricas no son las mismas en el siglo xvii y el siglo xx.



del colectivo del Instituto de Bachillerato de Gunneng, la pareja de esposos Tora y Ole Siestad, colegas de los protagonistas, también están en el blanco de la sátira social del autor. Como ya he señalado, el poema aparece al final de la novela, pero su inserción en la obra se prepara desde la primera parte. En el tercer capítulo («Syns skuld» / 'Aparentemente') se presentan a los profesores de Gunneng en una fiesta entre colegas del instituto con los retazos satírico-irónicos característicos del autor. Y así en el caso del profesor Ole Siestad que estaba graduado en francés y español, se le presenta tocando la guitarra (1994: 24).<sup>14</sup> El señor Siestad daba clases de francés, además de ofrecer pequeños conciertos con su esposa Tora cantando a Brassens, Char y Brel, «en original o en sus propias traducciones» (1994: 25). Sin embargo, «a su gran pesar», muy rara vez podían exhibir su repertorio y su conocimiento del español en la vida social, y nunca en clase (cosa que ha cambiado sustancialmente desde 1978 porque el español ha llegado a ser la lengua extranjera más importante en la educación secundaria noruega, después del inglés). Así queda introducido al lector el que sería el *transmisor* de la poesía quevediana. Esto no le impide al narrador ironizar sobre el turismo cultural de los Siestad, que se distancian del turista escandinavo prototípico de la época, de sol y playa, ufanándose de su veraneo largo en lugares como Cuenca y Plasencia.<sup>15</sup> Por añadidura, el juego de palabras disimulado en su nombre: Ole Siestad: 'Olé Siesta', no le otorga mucha autoridad, pero como veremos, tiene una buena mano con la poesía barroca.

Los Siestad se mencionan brevemente solo dos veces más antes del último capítulo, mientras la novela se concentra en *los protagonistas*: los profesores esposos (Elisa) Beth Asahl y Alf Asahl, radicales revolucionarios los dos, ella en la práctica, él solamente en teoría; su colega Jan A. Lyse Jaattaa, de apariencia tímida y correcta, pero con un «oso rebelde» por dentro; el gerente del taller mecánico que tiene en venta un coche fúnebre, clave en la acción, Per A. Frynseth, de familia privilegiada de la capital, pero quien prefiere llevar su vida por el lado gris/oscuro de la

14. Véase también la página 31 donde se refuerza la caracterización irónica de la pareja francófila / hispanófila.

15. «Para los Siestad lo español era un tesoro secreto, ocho semanas bochornosas de vacaciones de verano en lugares como Cuenca o Plasencia, de las cuales solo lograban resaltar el brillo a través de respuestas deliberadamente indiferentes, por ejemplo, cuando alguien les preguntaba si iban a Mallorca en las vacaciones. No. Hay Mallorca, y hay Federico García Lorca. Nosotros preferimos a Federico. Por eso iremos a la península este año también, y no a las Baleares. Aquí los interlocutores tenían que saber que Lorca no era el nombre de un guía turístico, sino que remitía al poeta García, y que «mal» en español quiere decir 'malo', así que Mallorca podría significar «mal Lorca», al igual que en la frase «Salí de Guatemala para ir a Guatepeor»: Salí de Guatemala a Guate que era peor. Nadie se reía, así que Ole Siestad añadió que en España la revolución sexual tuvo lugar el viernes 19 de septiembre entre las 22:00 y las 23:30. Por ello ahora viajo ligero cuando voy allí de vacaciones. Pantalón corto y condón, es todo lo que hace falta. Tora Siestad le pateó fuerte en la pantorrilla, y dijo de prisa que cuando yo llego a lugares como Venecia, Palermo, Inferno y Florencia, siempre me da la sensación de que los que allí viven no son seres humanos reales, sino actores en un drama histórico continuo donde nosotros los turistas venimos a actuar las partes principales» (1994: 25-26. Todas las traducciones de la novela son mías).



sociedad, y el exalumno Nils Voren, estudiante de teología y sargento de servicio militar, y enamorado de su compañera de estudios, Benedicte ('Dikte') Dae.

Aunque nuestros interpretes de Quevedo, los Siestad, no hacen su reaparición hasta el final de la novela, no faltan elementos que podríamos tildar de *quevedianos* —o barrocos— en ella. Hay que tomar en cuenta que el teórico de la novela que más ha marcado a Fløgstad es Mijaíl Bakhtin, sobre todo el Bakhtin lector de Rabelais y de la tradición carnavalesca y menipea. Por lo tanto, su lectura de la literatura española de los Siglos de Oro, como el Lazarillo y el género picaresco, en este caso el *Buscón*, también está impregnada de esta perspectiva.<sup>16</sup>

Cierto, también hay elementos «barrocos» a puro nivel denominativo, en un juego de lenguaje que siempre ha irritado a buena parte de la crítica noruega,<sup>17</sup> pero al que el autor se niega a renunciar: En uno de los capítulos finales, «El lugar en el bosque», el protagonista Jan A. Lyse está transportando una parte de un lanzabombas esquiando a través del bosque de «Nordmarka» desde el hotel en Hadeland, donde tiene lugar un seminario de literatura en el que está inscrito y supuestamente participando.<sup>18</sup> En su recorrido hacia la capital (unos 50 kilómetros al sur), Lyse se golpea la cabeza en una caída, y el narrador comenta de esta forma el dolor de cabeza del personaje: «Un badajo sonaba todavía metálico dentro de su cabeza. Sonó el gong. Góngora. Gong tras gong» («Ein kolv dunka framleis metallisk inne i hovudet hans. Gongongen gjekk. Góngora. Gong på gong», 1994: 221). En noruego coloquial se dice frecuentemente «*gongong*» por el instrumento «gong», y en neonoruego «gong på gong» quiere decir «reiteradas veces».<sup>19</sup>

Un elemento más sutil del proceso de «ficcionalización± del poema, que prepara el terreno para su inserción en la acción, es cuando en los momentos culmi-

16. Fløgstad, en el mismo correo antes referido, comenta que aparte de la antología poética de Price, solamente encontró un ejemplar de *El Buscón* y de *Los Sueños*, en su estante, pues es probable que no conozca de primera mano la obra doctrinal o ascética en prosa de Quevedo.

17. El ya citado Per Thomas Andersen admite que ni siquiera la «sobredosis» de juegos lingüísticos y retruécanos puede ocultar el talento narrativo de Fløgstad, comparable con el de Knut Hamsun (2007: 310).

18. Los tres terroristas-en-ciernes han robado el lanzabombas de un campamento militar en el suroeste. El participar en un seminario literario cerca de la capital el mismo fin de semana de la entrega del Premio Nobel de la Paz, sirve de pretext para los dos profesores y colegas, Elisabeth Asahl y Jan A. Lyse Jaartaa. Per A. Frynseth conduce el coche y es además dueño de un restaurante popular en la capital con una ubicación clave para el ataque.

19. Otro ejemplo es cuando recrea el oxímoron barroco típico de «fuego»-«nieve», o similares, como hace en un diálogo de unas 25 líneas en forma poética de 'preguntas y respuestas' en versos cortos que terminan en varios tipos de rimas, incluyendo variantes de imágenes tópicas de «agua ardiendo» o «nieve hirviendo», o «el infierno ardiente» donde «un hombre de nieve está de fuego»; entre otros juegos *interlingüísticos* que también incluyen palabras y frases en español como:

«—It's too much. / —It's too macho. / —Bésame macho. —Hombre, sweet hombre». (1994: 188). Véase la tesis de Anne Karine Kleveland (2017) sobre los aspectos interlingüísticos en la obra de Fløgstad, aunque no incluye *Fimbul*. Le agradezco a Kleveland haberme facilitado una copia de su tesis para este trabajo.

nantes de la acción, se hace referencia a un vocablo que reconocemos luego en la traducción del salmo. El narrador comenta cómo Jan A. Lyse escucha la transmisión en directo de los discursos de los Premio Nobel por la radio mientras prepara el lanzabombas «con la mano en el *acero*» / «med handa på *våpenstålet*» (274). La metonimia «*våpenstål*» —literalmente «acero para armas»— no es un vocablo muy corriente en noruego, no entra en los diccionarios al uso, lo que sugiere que es un vocablo cuidadosamente seleccionado por el autor en este contexto para «asentar» su posterior traducción del poema, que aparece en el capítulo siguiente.

Después del desenlace apocalíptico en el penúltimo capítulo, se borran mediante operaciones de los servicios de inteligencia todos los detalles del atentado en el último capítulo. En la prensa se publican dos pequeñas noticias falsas, una sobre un accidente de tráfico en Haukelifjell (puerto de montaña entre el este y suroeste) con desenlace trágico para dos profesores camino a casa después de un seminario de literatura, y otra nota sobre una explosión accidental en la capital en la que se teme una víctima mortal. Los titulares de los periódicos que publican estas dos noticias se dedican a la discusión de la celebración de la polémica entrega del Premio Nobel de la Paz, reconociendo eso sí «las eficaces medidas de seguridad».

Mientras tanto, en las ruinas de la explosión, el comandante militar Granschouw,<sup>20</sup> vestido de civil, encuentra unas pistas no recogidas por la policía (1994: 286), que no tenemos tiempo de especificar aquí, pero que en la novela permite la transición narrativa del lugar del crimen al aula del Instituto de Gunneng, donde se celebra «una emotiva ceremonia» a la memoria de los jóvenes (33 & 34 años) profesores muertos tan «sin sentido» como reza el rector (Thorsen-Retorsen, así apodado por los colegas),<sup>21</sup> quien al final de su discurso conmemorativo resalta «las ideas de la ilustración que siempre subyacía al quehacer pedagógico de los profesores Beth y Jan Absalon» (1994: 288). Quien toma el relevo del rector en la ceremonia, es Ole Siestad, quien «como último saludo a sus dos colegas fallecidos había traducido y puesto música al Salmo XVIII de Quevedo, que Tora Siestad cantó a solas con el acompañamiento de su esposo en guitarra» (1994: 288).

Con esto la inserción del poema se justifica plenamente en el nivel narrativo de la novela. Que se cante un *salmo* en una ceremonia funeral noruega no tiene

**20.** El jefe del sargento estudiante de teología, Nils Voren, quién con su cara de ángel, pero sin alas, se sacrificó tirándose desde la ventana de lo que él en sus fantasías eróticas consideraba el cielo —es decir desde el piso buhardilla de su compañera de estudio Benedicte Dae— para interrumpir el proyectil del lanzabombas que para su terror y asombro vio en el garaje con el techo descubierto en el patio trasero de la casa, cerca del restaurante «Skarprettaren», («El verdugo», haciendo referencia a la comida «étnica» fuertemente sazónada), cuyo dueño no es otro que Per A. Frynseth.

**21.** «retor» de «retórica», en el sentido de «orador», añadiendo el sufijo común de su apellido -sen. En otras ocasiones, cuando los colegas quieren destacar los dotes administrativas del rector Thorsen lo llaman «Kontorsen» siguiendo la misma técnica; «kontor» significa «despacho» (1994: 18).

nada de sorprendente,<sup>22</sup> y el lector conoce además desde el inicio las aficiones del matrimonio Siestad.<sup>23</sup> Sin embargo, no se ofrece ninguna información sobre el idioma original del poema o sobre quien es Quevedo, que sería un nombre desconocido para la gran mayoría de los lectores.<sup>24</sup> Conociendo el carácter algo «depravado», como se dice en una ocasión (1994: 48), del señor Siestad, tal vez sorprenda el contraste entre este personaje caricaturesco y el poema moral que traduce, pero para los que conocen al autor que ha traducido, podemos ver más bien un rasgo que une al autor de la novela con el poeta del salmo, por sus mezclas de lo culto y lo popular,<sup>25</sup> por su gusto compartido por lo *seriocómico* además de la extrema variedad genérica.

### La traducción del soneto en la novela

Sigue en la novela la transcripción de la traducción del salmo (1994: 286)<sup>26</sup> puesto en su forma de soneto, con rima cruzada (o alterna) en los dos cuartetos, aunque no repite la misma rima consonante en los dos cuartetos como se puede apreciar abajo: «år»-»sår», «mot»-»fot», mientras el segundo cuarteto tiene: «gjekk»-»(sø)bekk», «skikk»-»drikk». Los tercetos repiten el esquema del original, con tres rimas: «(s)umils)skritt»-»ritt», «rov»-»lov», «jaga»-»klaga». Por lo tanto, la estructura métrica es la siguiente<sup>27</sup>: ABAB / CDCD / EFG / EFG.

22. Mónica Inés Varela, comentando el problema textual de la transmisión de la poesía de la colección del *Henáclito Cristiano* (1613) en los primeros poemarios publicados de la poesía de Quevedo, indica que por el carácter religioso «el lugar que le habría correspondido de haberse incluido en la edición en musas sería dentro de la musa novena, *Urania*, puesto que, como anuncia su encabezado, recoge poesía “moral, sagrada y fúnebre”», aunque, como sabemos, fue incluida en la segunda musa, Polymnia, en la edición de González de Salas de *El Parnaso Español*. (Varela 1995: 301).

23. En el capítulo en que se introducen, el narrador regocija en el cotilleo sobre el matrimonio de los Siestad que «había durado más que la Guerra de los treinta años, que la paz que al final habían negociado era más fría que la Guerra de Invierno [la guerra ruso-finlandesa de 1939-40], y que esta tregua matrimonial había procreado carámbanos que colgaban del alero, nada más. Pero en público cantaban con timbre clara y fría en francés a dos voces» (25).

24. En otros lugares de la novela se ofrecen explicaciones, pequeñas lecciones, de vocablos desconocidos, como por ejemplo el vocablo «maggid», que utiliza Aigisthos Megson, el padrastro de Benedikte Dae, para designar a su «novio» Nils Voren (173), y que viene explicado al final del último capítulo de la segunda parte en un diálogo entre ‘Dikte’ Dae y Nils Voren, que termina con dos frases que presagian el destino de este último como ‘mensajero del milagro por venir’ o «uno que impide la peor catástrofe» (182). Véase también la tesis de Kleveland sobre «explicaciones lingüísticas» como un componente del «multilingüismo» en la obra de Fløgstad (Kleveland 2017).

25. Un ejemplo frecuente de la cultura popular son las referencias a la música popular o a las películas «del género B» norteamericanas. En una descripción del abuelo del protagonista Per A. Frynseth el narrador ensarta frases compuestas por títulos de canciones populares durante todo un párrafo (1994: 230), en lo que podríamos caracterizar como un estilo «quevedesco» a *Los Sueños* o las «prematías».

26. Lo que en noruego se llama *gjendiktning*: «crear de nuevo». Como en alemán un poema es un *dikt* / *Gedicht*, y la actividad poética es *diktning* / *Dichtung*, mientras traducir un texto poético es «fingir o crear de nuevo». De allí también el apodo de Nilsen Voren a su «novia», Benedikte > Dikte.

27. Fløgstad conoce bien el género del soneto, tanto su origen como su evolución en la poesía

Alt tar dei med seg bort, dei korte år  
 av vårt forgjengelege liv, slik hånar dei vårt mot,  
 vårt tapre våpenstål, gir sjølv den kalde marmor sår  
 som midt mot tida sette ned sin harde fot.  
 Alt før våre bein vann gå, så gjekk  
 dei dødens stig, og det er same skikk  
 som med mitt mørke liv, den skitne sølebekk  
 som det svarte hav med høge bølger drikk.  
 Kvar korte augneblink er sjumilsskritt  
 på siste reis, for tida går på rov,  
 og om vi søv og kviler, lyt vi alltid jaga.  
 Kvar minste steg i livets ville ritt  
 går mot den visse død, men er den lov  
 og ikkje straffedom, kvifor skal vi klaga?

Cabe añadir que el autor ha comentado en una reseña que el género del soneto tiene su origen en lenguas con mucha más facilidad de rima que en nuestros «bocados de consonantes germánicos». <sup>28</sup> Sin embargo, podríamos ver como una recompensa de algunas de las desviaciones del esquema del original, las anáforas iniciales del primer verso de los dos cuartetos: «Alt»-»Alt» ('Todo') y del primer verso de los dos tercetos: «Kvar»-»Kvar» ('Cada').

Lamentablemente no puedo decir a ciencia cierta cuál ha sido el original que sirvió al autor noruego para la traducción. Fløgstad me contestó en un correo electrónico el 6 de junio de 2018 que al revisar sus estantes por lo que fueron sus libros de estudio de español, allá por el año 1971, encontró una antología de R. M. Price *An Anthology of Quevedo's Poetry*, publicado por Manchester University Press en 1969, con los poemas seleccionados (únicamente) en español y los comentarios en inglés, en el cual está incluido el Salmo XVIII. Sin embargo, la página del poema no llevaba ningún apunte suyo, pues no podía asegurar si fuese este su original o no. En su antología, Price comenta que sigue las ediciones de González de Salas y de Aldrete para su selección de 52 poemas, que ha agrupado en poemas morales, religiosos, amorosos y satíricos, en la que el «Salmo XVIII» figura entre los siete poemas religiosos. <sup>29</sup> Comparando la traducción con la versión del salmo en la

---

europaea, como se puede apreciar en una reseña suya de tres poemarios de sonetos nórdicos del año 1977, titulado: «ABBA ABBA CDE CDE», y también en la breve nota «Rote Sonette Fraktion» (juega aquí con el nombre del bando terrorista alemán «Rote Armé Fraktion», y posiblemente con el significado de «rote» en neonoruego: «corrupto» o «podrido»); ambos textos son recogidos en la antología de ensayos, *Ordlyden*, 1983.

**28.** «Den [sonetten] blei til på eit språk som er langt lettare å rima enn våre germanske konsonantmunnfullar» 1983: 90.

**29.** Los seis otros poemas religiosos son, «Miré los muros de la patria mía», «Pues hoy pretendo ser tu monumento», «Bien te veo correr tiempo ligero», «Tus decretos, Señor, altos y eternos», «Señor, si es el reinar ser escupido», y «Atlante, que en la cruz sustentas cielo». La versión de Price difiere un poco de la edición de Blecua de *Poesía original (Obras completas, 1.)* de 1963, edición

antología de Price no hay nada que indique que *no* fuese esta versión el original de Fløgstad, aunque aquí hay márgenes de interpretación.<sup>30</sup> Reproduzco a continuación la versión de Price (1969: 45, *Poem 17*) que por razones de espacio no se puede poner cara a cara con la traducción de Fløgstad:

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

Se puede decir que la traducción de Fløgstad es bastante fiel al original en cuanto a las imágenes clave como «acero valiente», «mármol frío», «dureza» («su pie duro» / «sin harde fot»), «sepa andar el pie», «camino de la muerte», «vida oscura», «río turbio», «negro mar», «altas ondas bebe», «paso largo» (*sjumilsskritt*), aunque traduce «año breve» en plural, «*dei korte år*» («los años breves»). Pero cuando llegamos al primer verso del último terceto, Fløgstad no traduce la imagen del «breve *suspiro*», sino que opta por ampliar la imagen del tiempo como un «paso largo» hacia el final de la vida (v. 9), que ha traducido con el vocablo *sjumilsskritt*, literalmente «paso de siete millas», un vocablo que remite al ámbito de los cuentos de hadas y a las botas de un gigante, aunque ya es una expresión lexicalizada en noruego.

---

que figura en la bibliografía de Price, en cuanto a la puntuación: en el v. 7 Blecua pone dos puntos entre «oscura» y «pobre», Price pone punto y coma, y Blecua no pone coma al final del verso tras «río» como hace Rice. Blecua tampoco pone coma al final del verso 9, pero en el verso 11 pone comas antes y después de «parado y durmiendo», lo que omite Price. Blecua también pone coma entre «muerte» y «forzosa» en el v. 13, y dos puntos al final del verso, donde Price omite la coma y pone punto y coma al final. Además, Blecua pone «Tiempo» con mayúscula inicial en v. 4.

**30.** Como es sabido, los versos 5, 9 y 12 tienen variantes en algunos de los manuscritos del inédito poemario (en la época) *Heráclito cristiano* (v. 5: Aún no ha nacido...; v. 9: Cada...; v. 12: Corto suspiro, último y amargo (Véase Rey, *Poesía moral (Polimnia)*, 1999: 92). Lo que el autor noruego conociera del contexto original del poema en el *Heráclito cristiano* y *Segunda Arpa a imitación de la de David* (1613), se limitaba probablemente a lo que comenta Price en su introducción. En todo caso, se podría decir que la imagen del filósofo llorando las necesidades humanas y del rey poeta y músico a la que remite el título del poemario, corresponde bien al desenlace de la novela. Para las complejidades de la transmisión textual del *Heráclito cristiano*, véase Varela (1995), Rey 1999, y Fernández Mosquera (2000).

Así, en vez de terminar en el ámbito del aliento («Breve suspiro»), en el último terceto, se mantiene «de pie», por así decirlo, y recrea el duodécimo verso de esta forma: «Cada breve paso en la desenfrenada [o salvaje] cabalgata de la vida» (en noruego «desenfrenada cabalgata de la vida» son 5 sílabas nada más: «*livets ville ritt*»), y continua, creando un encabalgamiento entre el verso 12 y 13 (separando «ley» y «pena»): «lleva hacia la muerte segura, mas si es ley \ y no pena, ¿qué nos<sup>31</sup> afligimos?». Hay que decir que también falta la metáfora de la muerte «heredada», ya que en la traducción del verso 13, se resume «forzosa y heredada» en el único vocablo «*visse*»: «seguro», «inevitable».

Sin embargo, el «breve (o “mínimo”) paso» al inicio del verso 12 contrasta con el «paso de siete millas» al final del verso 9, y mantiene también una relación con el final del primer cuarteto, donde la «dureza» se ha traducido como «*pie* duro» —entiéndase del mármol—, y con el primer verso del segundo cuarteto, el «andar el pie», aquí: «Aún antes [de que] nuestras piernas [alcancen] caminar» / *Alt før våre bein vann å gå*.

Huelga añadir que el «refuerzo» de la metáfora tópica de la vida como jornada que hace Quevedo con el verbo «aguijar» lo aumenta aún más su traductor con la metáfora de la vida como una cabalgata desenfrenada o salvaje —*livets ville ritt*— en el verso duodécimo. Obviamente esto obedece en parte a las exigencias métricas de la traducción misma, pero también se podría aducir un acercamiento del poema a la temática de la acción «negra» de la novela. Además, hay que destacar que parte de la «cabalgata de la vida» en la novela transcurre en lo que antes era un coche fúnebre, que está de venta en el taller de Per A. Frynseth, y que sirve a los protagonistas para desplazarse con su equipaje letal desde el suroeste a la capital.

Según he argumentado, la *ficcionalización* de esta recreación algo sorprendente de un poema quevediano en una novela noruega contemporánea es bastante lograda desde el punto de vista narrativo o novelístico. Para concluir, comentaré cómo el poema funciona dentro de la *temática* de la novela, y cómo funciona la traducción del poema en este contexto novelístico. Me fijaré a continuación en particular en las metáforas y metonimias y lo que llamaré su «función retroactiva» sobre el sentido global de la novela.

Ya he señalado que, salvo el «último suspiro» del segundo terceto, el autor-traductor recree fielmente las imágenes barrocas quevedianas. (Según lo que cree recordar Fløgstad, le vino primero la idea de la novela, y después le pareció que el poema de Quevedo encajaría bien). También comenté que la imagen del «acero valiente» venía enlazada con el momento culminante de la acción desde el capítulo anterior.

31. Utiliza la primera persona plural en vez de la primera persona singular del original, excepto en el verso 7, en que traduce fielmente «mi vida oscura» (*mitt mørke liv*), pero usa los pronombres con más frecuencia que en el original («*vårt*» = nuestro; «*vi*» = nosotros). Se puede aducir que el plural corresponde con el estilo «colectivo» de la novela.

La metáfora de la vida como una jornada encaminada hacia la inevitable muerte hace resaltar las menciones del *tiempo* y de la *muerte* en relación con los protagonistas del siniestro en los capítulos anteriores, y las reviste de cierta solemnidad. Por ejemplo, en los capítulos «*Ytre stamveg*» (Carretera exterior) e «*Indre stamveg*» (Carretera interior) en la primera parte, donde el lector llega a conocer a la protagonista (Elisa) Beth Asahl y su relación con el gerente del taller Per A. Frynseth cuando prueba el coche fúnebre en las carreteras al borde del mar de «altas ondas» en el mes de octubre. También conocerá el lector los recuerdos del pasado familiar pequeño-burgués de la profesora, contra el que se había rebelado desde niña, y se presenta la relación problemática que tenía con su madre, ahora viuda, a la que hace una visita breve cuando prueba la marcha del coche. Se enlazan los dos capítulos mencionados mediante sus reflexiones acerca del lugar donde transcurrió su infancia, que le recuerda «el inicio» y «el fin», mientras ella en realidad «quería ocuparse de lo que está en medio. La vida» (1994: 67): «Millones de años después de que salimos del mar, andamos todavía con un sorbo de agua en la boca. No se lo puede tragar. Nunca lograrás escupirlo todo. La muerta espera» (1994: 67). Creo que podríamos decir que los tópicos quevedianos del camino, del mar y de la muerte se reúnen en estas frases *desengañadas*.<sup>32</sup>

Asimismo, el tópico del *tempus fugit* juega un papel destacado en la presentación del colega y co-terrorista de Beth Asahl, el profesor de apariencia pulcra y correcta, Jan A(bsaolon) Lyse Jaattaa, en el capítulo siguiente, titulado significativamente «Perspectiva de eternidad». Sin embargo, el tema serio recibe aquí un tratamiento bordando lo satírico cuando el tópico se *concretice* en un «reloj de bolsillo de América» —herencia del padre fallecido al nacer Jan A. Lyse— que tiene una mosca viva por debajo del cristal que literalmente hace «volar el tiempo» («el tiempo vuela» es por supuesto una expresión también en noruego: «*tida flyr*»),<sup>33</sup> causando reflexiones «filosóficas» al respecto.

32. En cuanto al tópico del camino habría que añadir que es frecuente en las novelas de Fløgstad como lugar de enlace y contraste entre «su» geografía literaria del suroeste de Noruega y la capital, cobrando para algunos críticos el valor de un cronotopo (por ejemplo para Per Thomas Andersen, que ve el viaje de la «periferia» («Lovra»/Sauda) al «centro» (la capital /Oslo) como un «motivo de decadencia» en su obra. (2007: 306).

33. Al inicio del capítulo se cuenta la historia del padre de Jan A. Lyse Jaattaa, uno de los representantes de la generación «fundadora» y aventurera, que había hecho fortuna en América, aunque la desperdió en juegos de naipes y borracheras a la vuelta. Es en una de estas borracheras que su compinche Helleik Voren —el abuelo de Nils Voren, el exalumno del IES de Gunneng y de los profesores-terroristas, el que «sabotea» la acción terrorista con su propia vida— logra meter la mosca dentro del reloj de bolsillo de Absalon Lyse (1994: 87), que sigue allí (por arte del «realismo artístico») una generación después (1994: 96), siendo ocasión de meditaciones sobre el tiempo en ambas instancias. Se libera —la mosca— al final de la novela, al estallar la granada que mata a su dueño. La encuentra sobrevolando el reloj con el cristal roto el comandante Granschouw al inspeccionar el lugar del siniestro al lado del río [Akerselva]: «A pesar del fuerte frío una gran mosca de carne azul zumbaba dando vuelta tras vuelta por encima de la esfera del reloj, como ave sin hogar encima de un nido roto. Al mismo instante que Granschouw cogió el reloj y lo metió en el



Según mi parecer, aquí se obvia el legado de la literatura española del Siglo de Oro en general, y de Quevedo en particular, en esta novela de Fløgstad, muy por encima de la influencia de la novela latinoamericana del *Boom* en este caso concreto.

En conclusión, creo justificada mi mención de que Ole Siestad ha tenido una buena mano con la poesía barroca, a pesar de las diferencias en el esquema métrico, y de algunas otras licencias poéticas ya señaladas —una con la justificación de que se ha acentuado elementos correspondientes en la novela. En general, la recreación de Fløgstad del salmo XVIII de Quevedo respeta el estilo grave del poema original, que además se presenta en el contexto de un funeral. Sin embargo, la «prosa circundante», por así decirlo, se asemeja mucho más a la práctica del estilo jocosero de Quevedo en sus sátiras menipeas. Por ello, la traducción de la prosa de Fløgstad comparte muchas de las mismas dificultades que la traducción de los textos de Quevedo. Hay que añadir que ambos autores practican géneros y estilos jocoseros para difundir crítica social y moral. Y tal vez se podría decir que Fløgstad, al igual que Quevedo, no resiste al lenguaje, se deja llevar.

---

bolsillo, la mosca subió por la luz de diciembre y desapareció» (1994: 286).



## Apéndice: Obras de Fløgstad

### Poesía

- Valfart* ('Peregrinaje', 1968)  
*Seremoniar* ('Ceremonias', 1969, poesía modernista)  
*Litteratur i revolusjonen, dikt frå Cuba* (traducciones, 1973)  
*Dikt i utval, Pablo Neruda gjendiktet av Kjartan Fløgstad* (1973)  
*Dikt og spelmannsmusikk, 1968-1993* (1993)  
*Dikt og spelmannsmusikk, 1968-1996* (1997, incluye el poema de Quevedo en *Fimbul* y «A San Lorenzo»)  
*Evig varer lengst, eller Where have all the lovers gone? Komedie i to akter* (teatro 2000)  
*Kapteinens vers, Pablo Neruda gjendiktet av Kjartan Fløgstad*, 2003  
*Sandharpesongar* (poesía con música, 2018)

### Novela

- Rasmus* (1974)  
*Døden ikke heller* (Novela de suspense bajo el pseudónimo K. Villum 1975)  
*Ein for alle* (Novela de suspense bajo el pseudónimo K. Villun 1976).  
*Dalen Portland* ('Camino del dólar' 1977)  
*Fyr og flamme* (1978)  
*U 3* (1983)  
*Det 7. klima: Salim Mahmood i Media Thule* (1986)  
*Kniven på strupen* (*El cuchillo en la garganta*, 1992)  
*Fimbul* (1994)  
*Aa. Aavaath. Kron og mynt* ('Cara y cruz' 1998)  
*Paradis på jord* (*Paraíso en la tierra* 2002)  
*Grand Manila* (*Gran Manila* 2006)  
*Grense Jakobselv* (2009)  
*Nordautpassasjen* (2012)  
*Magdalenafjorden* (2014)

### Ensayo & obra en prosa

- Den hemmelege jubel* (prosa, 1970)  
*Fangliner* (cuentos de hadas 1972)  
 Roberto Arlt: *Spøkjelseskapteinen* (traducción con epílogo del autor 1972)  
 «Introducción» a la traducción neonoruega del *Lazarillo de Tormes* de Sigmund Skard, 1976.  
*Loven vest for Pecos* ('La ley al oeste de Pecos', 1981; ensayos sobre arte popular e industria cultural; incluye como 'adenda' su traducción del soneto *A San*

Lorenzo, «Arde Lorenzo y goza en las parrillas» de Quevedo a la bibliografía de un ensayo [112] sobre el estado actual de la literatura noruega donde defiende la «literatura impura» o híbrida, recurriendo a la picaresca y la tradición renacentista y barroca.)

*Ordlyden* (ensayos 1983)

*Portrett av eig magisk liv. Poeten Claes Gill* (biografía 1988)

*Tyrannosaurus Text* (ensayos 1988)

*Arbeidets lys. Tungindustrien i Sauda gjennom 75 år* (la historia de la industria metalúrgica en Sauda 1990)

*Pampa Union* (libro de viaje a América Latina 1994)

*Ved Roma port* (panfleto 1994)

*Antipoder* (ensayos 1996)

*Eld og vatn, nordmenn i Sør-Amerika* ('Fuego y agua'-sobre noruegos inmigrantes en América Latina 1999)

*Osloprosessen* (ensayos 2000)

*Sudamericana. Latinamerikanske reiser* (edición aumentada de *Pampa Union* 2001)

*Shanghai Ekspress* (libro de viaje a China 2001)

*Hotel tropical: nettenes fedreland* (sobre hoteles tropicales 2003)

*Snøhetta. Hus som vil meg hysa* (historia de la oficina de arquitectura 'Snøhetta' 2004)

*Pyramiden, portrett av ein forlaten utopi* (sobre el pueblo minero soviético en el archipiélago de Svalbard 2007)

*Brasil 2014* (sobre el mundial de fútbol 2014)

*Etter i saumane: kultur og politikk i arbeidarklassens hundreår* (sobre política y cultura en el siglo de la clase obrera, incluye ensayo sobre la Guerra Civil 2016)

### Premios literarios / homenajes

*Entre otros:*

1978 Premio literario del Consejo Nórdico (por *Dalen Portland*, 1977 / 'Caminero del dólar')

1999 Premio de la editorial Gyldendal por su obra

1980 Kritikerprisen / Premio de los críticos literarios noruegos (por *Fyr og flamme* 1980)

2006 Premio de los oyentes de P2 (radio) por la novela *Gran Manila*.

2004 Orden de O'Higgins y la medalla de Neruda por el gobierno chileno.

### Obras traducidas al español

*El cuchillo en la garganta* (Novela, Lengua de Trapo 2005)

*Paraíso en la tierra* (Novela, Lengua de Trapo 2007)

*Gran Manila* (Novela, Lengua de Trapo 2012)

*Pyramiden: Retrato de una utopía abandonada* (Prosa, Interfolio 2011)

## Bibliografía

- ANDERSEN, Per Thomas, «Andreopponent Per Thomas Andersen», «Arne Johannes Aasen: 'Retretten til skrifta'. Språkkritikk og globalisering i nokre romanar av Kjartan Fløgstad. Doktordisputas, NTNU 6. Oktober 2006», *Edda*, 3 (2007) 305-313.<sup>34</sup>
- Biblioteca Pública de Bergen [Bibliografía que recoge también la mayor parte de sus artículos de prensa y crítica literaria, además de estudios y crítica sobre la obra de Fløgstad], 03-10-2018 <<https://bit.ly/2lBh37x>>.
- CHRISTOFFERSEN, Heidi, «Utopi og/eller dystopi? En analyse av kultursynet i Kjartan Fløgstads Fimbul», (Tesis de máster), Hovudoppgåve i kulturstudier ved Høgskolen i Telemark, Bø 2003, 03-10-2018 <<https://bit.ly/2NXXZ9s>>.
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX: (Quevedo y Jorge Guillén)», *La Perinola*, 8 (2004) 109-124.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectiva de futuro», *La Perinola*, 4 (2000) 107-125.
- FLØGSTAD, Kjartan, *Ordlyden*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1983.
- , *Tyrannosaurus Text*, Oslo, Det Norske Samlaget, 1988.
- , *Fimbul*, Oslo, Gyldendal Norsk Forlag, 1994.
- GHERARDI, Flavia y Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN (eds.), *La transmisión de Quevedo. La recepción de Quevedo en la historia literaria*, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2015.
- KLEVELAND, Anne Karine, «Den hemmelege jubelen i denne forma. Spanskpråklig kultur og flerspråkligheit i Kjartan Fløgstads forfatterskap», (Tesis de doctorado), Facultad de Humanidades, Norges Teknisk-Vitenskapelige Universitet (NTNU), Trondheim, 2017.
- PRICE, R. M., *An Anthology of Quevedo's Poetry*, Manchester, Manchester University Press, 1969.
- QUEVEDO, Francisco de, *El parnaso español y musas castellanas de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid: Melchor Sanchez, 1668.
- , *Obras completas. Vol. 1. Poesía original*, José Manuel Blecua (ed.), Barcelona, Planeta, 1963.
- , *Un Heráclito cristiano: Canta sola a Lisi y Otros poemas / Francisco de Quevedo*, Lía Schwartz e Ignacio Arellano (eds.), Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Poesía moral (Polimnia)*, Alfonso Rey (ed.), Madrid, Támesis, 1999.
- TOBAR QUINTANA, María José, «'Miré los muros de la patria mía' y la reescritura en Quevedo», *La Perinola*, 6 (2002) 239-261.

34. Publicación de las intervenciones del tribunal en la defensa de tesis doctoral de Arne Johannes Aasen.

VARELA, Mónica Inés, «*Heráclito cristiano y Lágrimas de un penitente: el problema textual*», *RILCE*, 2.2 (1995) 293-315.



# «¡Qué cuerpo deshabitado, piel de desértica vida!»: Quevedo en la poesía del exilio de Rafael Alberti

Francesca Coppola

Università degli Studi di Salerno  
frcoppola@unisa.it

## Resumen

A partir del complejo concepto del «hombre deshabitado», el presente artículo realiza un análisis comparado de siete poemas escritos por Rafael Alberti, representativos de la influencia que sobre este ejerció la producción literaria de Francisco de Quevedo. De acuerdo con la crítica, esta recepción quevedesca se circunscribe a los años 1927-1936; nuestra hipótesis, en cambio, es que las afinidades entre los dos autores se reiteran a lo largo de gran parte de la obra albertiana, sobre todo en la de los años del exilio, revelando una deuda con su fuente clásica sobre la cual todavía no se ha hecho suficientemente hincapié.

## Palabras clave

Quevedo; Alberti; poesía; recepción; exilio

## Abstract

«¡Qué cuerpo deshabitado, piel de desértica vida!»: *Quevedo in Rafael Alberti's exilium poetry*  
Starting from the complex concept of the «hollow man» the article realizes a comparative analysis of seven poems written by Rafael Alberti, representative of the influence that Francisco de Quevedo's literary production exerted over him. According to critics, this quevedian effect is limited to the years 1927-1936. On the contrary, our hypothesis is that the similarity of imagery linking the two poets keeps repeating throughout the majority of the Albertian works, especially in those belonging to the years of exile, revealing a debt to its classical source that needs to be further investigated.

## Keywords

Quevedo; Alberti; poetry; parallel imagery; exile

*Una vez más en medio de la rueda; extiende don Francisco sus  
brazos, para abrazar la nada, tropezándose solo con su Muerte, la que preside, la que  
dirige el sueño aquel sin sueño de su vida, de su  
imposible, desvanecido amor.  
(Don Francisco de Quevedo, poeta de la muerte, Rafael Alberti)*

La influencia de Francisco de Quevedo en la generación del 27 ha sido objeto de atención por parte de los estudiosos, quienes consideran la huella del autor barroco como una de las más importantes de la preguerra, sobre todo en el caso del poeta Rafael Alberti. De hecho, el gaditano es no solo el más gongorino, sino también, según Calvo Carilla (1992: 133), el «más quevedesco» de sus compañeros de generación.<sup>1</sup> De acuerdo con el estudioso, la recepción de la obra de don Francisco en la producción lírica de Alberti se circunscribe a los años que van de 1927 a 1936, poniendo de relieve cómo esta aparece a partir de *Sobre los ángeles* (1929) para dar rienda suelta al vacío de su deshabitada estancia interior. Efectivamente, en los versos de *Sobre los ángeles* el complejo concepto del «hombre deshabitado» —que recuerda y evoca al «desierto estoy de mí» quevedesco— sirve, para volver a Calvo Carilla (1997: 358), «como columna vertebral» del poemario. Dicha columna se articula por medio de determinadas elecciones léxicas con las que el gaditano revela su enorme desengaño ante la realidad: debido no solo al derrumbamiento interior que marcó el paso de la juventud a la madurez del poeta, a la sensación del fracaso académico y económico, sino también a la crisis amorosa que siguió a la ruptura de su relación sentimental con Maruja Mallo.<sup>2</sup>

Más allá del periodo estudiado y propuesto por la crítica y sin olvidar que debido a su versatilidad en numerosas obras del gaditano se parte de modelos

1. De hecho, no se puede considerar la poesía del 27 dentro de la exclusiva órbita de la conmemoración gongorina. Otros autores siguieron destacando en el firmamento literario de aquella época, entre ellos, don Francisco filtrado por Goya, Ramón Gómez de la Serna y el esperpento valleinclanesco. Así lo confirman los trabajos de Dehennin (1962), Carilla (1992), Blasco (2003), Díez Revenga (2003), Soria Olmedo (2008), Egido (2009).

2. La primera ocurrencia del concepto del «hombre deshabitado» se encuentra a partir del segundo poema de *Sobre los ángeles*, «Deshaucio», donde se describe el alma como vacía: «Sola / sin muebles y sin alcobas, / deshabitada /» (PC, II: 503). Hay, además, una entera sección del libro que lleva el significativo título de «El cuerpo deshabitado». Según Felipe Vivanco (1974: 238-239), estas primeras composiciones se podrían interpretar como una «tragedia amorosa» en la que se despliega todo el dolor del gaditano por la ruptura de una historia de amor. ¿Acaso se refería Vivanco a la Mallo?. Véase, al respecto, también González Muela (1952: 5). En último, no conviene olvidar que dos años más tarde el mismo concepto se convierte en el rasgo caracterizador del protagonista del auto sacramental *El hombre deshabitado*.

clásicos, naturalmente muy modificados,<sup>3</sup> hay que destacar que desde su encuentro con la obra de Quevedo, Alberti ya no podrá desprenderse de la riqueza verbal de su poesía,<sup>4</sup> a tal punto de que la impronta del señor de la Torre de Juan Abad se detecta también en su producción del exilio. Ahora bien, cabe subrayar que dicha impronta no se produce en forma de intertextos precisos ni de citas textuales, sino a través de una sintonización de motivos o tonalidades expresivas que reflejan su fuente clásica, cuya herencia no representa una dependencia directa en la poesía del gaditano pero, tampoco una coincidencia meramente poligenética.<sup>5</sup> Si todo poeta, así como afirma Segre (1985: 97), «al escribir, dialoga con el gran número de poetas de los que es sucesor» mediante la «capacidad para disimular suturas», el paralelismo entre el autor barroco y el gaditano resulta más eficaz puesto que del diseño total de las composiciones de Alberti se ve que este bebe del legado literario quevedesco para adaptarlo en múltiples formas: una modalidad receptiva que le permite encontrar su propia voz lírica. Para enumerar, brevemente, solo tres ejemplos de esta transmisión<sup>6</sup> empecemos por *Entre el clavel y la espada* publicado en Buenos Aires en 1941, del que José María Balcells señala la intertextualidad producida por el empleo del sustantivo «carmesíes» en el verso 10 del cuarto de los «Sonetos corporales»: «/Se asesinan de cal los carmesíes/»<sup>7</sup> (PC II: 290). A este añadimos el verso 114 de otra sección del poemario, la del «Diálogo entre Venus y Príapo»: «/de en la tuya mojar sus carmesíes/» (PC II: 306). Ambos ejemplos parecen remitir al célebre endecasílabo 13 «/relámpagos de risa carmesíes/» del soneto quevediano «Retrato de Lisi que traía en una sortija».

Seguimos con *Roma, peligro para caminantes*, cuyos poemas fueron escritos entre 1963 y 1968, en donde la adopción del «bajo estilo» de la burla tiene antecedentes en la poesía satírica del Siglo de Oro —especialmente la de don Francisco— al que se hace referencia directa más de una vez.<sup>8</sup> La primera mención se halla en el poema que abre el libro, «Monserrato, 20», que termina con unos versos en los que Alberti declara sus modelos literarios al considerarse: «/nieto de Lope, Góngora y Quevedo/» (PC IV: 106, v. 62). La segunda mención aparece en el soneto V, titulado «Artrosis (II)», que comienza de este modo: «/No puedo caminar. Estoy más cojo / que el propio don Francisco de Quevedo»

3. Sobre la influencia de Quevedo en Alberti, en particular por lo que corresponde a los elementos satíricos en el teatro y en la poesía del gaditano, véase Arellano (2004).

4. Cf. Blasco (2003: 191).

5. Cf. I. Arellano (2004: 384).

6. Para un recorrido rápido sobre la influencia de Quevedo en los poemarios albertianos puede consultarse Balcells (2001).

7. Todas las citas proceden de tres de los cuatro volúmenes de poesía que componen la obra completa de Alberti, editada en 2003 por Seix Barral y dirigida por Gonzalo Santonja (PC II; PC III y PC IV). A partir de ahora el número de los tomos, versos y páginas de la obra se indicarán en el texto entre paréntesis. Solo en un caso se hará referencia a un volumen de la prosa (PRC II).

8. Cf. Balcells (2001: 254-255).

(PC IV: 155, vv.1-2). Y, finalmente, llegamos a la poesía de senectud del autor con *Poemas diversos* (1963-1992), en donde Calvo Carilla señala la sombra de Quevedo en el soneto «Sabes tanto de mí».<sup>9</sup>

En síntesis, en muchos poemas<sup>10</sup> de Alberti encontramos huellas de Quevedo, pero nos centraremos exclusivamente en el concepto que este artículo toma como punto de partida, o sea, el del «hombre deshabitado», que —empezando por *Sobre los ángeles*—<sup>11</sup> se reitera mediante una serie de variaciones en poemarios del exilio como *Retornos de lo vivo lejano* (1952) y *Baladas y canciones del Paraná* (1954). Dicho de otra forma, el tema del vacío y de la nada, que se manifiesta en textos quevedianos gracias a un léxico preciso y que debió de llamar poderosamente la atención de Alberti, acaba plasmando una metáfora de índole metafísico-amorosa con la que el poeta de El Puerto describe desde la lejanía de América una subjetividad desgarrada y, por encima de todo, el hombre desterrado de su propio ser debido a la condición de expatriado.

Esta influencia, aún muy poco definida, merece una profundización mediante el análisis comparado de siete poemas representativos, y en los que la crítica no ha reparado —cinco extraídos de los *Retornos* y dos de las *Baladas y canciones*— para arrojar luz nueva sobre la génesis y la reelaboración de este sólido puente de imágenes que une a Quevedo con el Alberti de la posguerra, a saber: la imagen del cuerpo vacío, privado del alma o deshabitado que, como veremos a continuación, en Alberti se amplía hasta asumir los rasgos de una casa desolada. Al cuerpo se le describe también como un traje hueco, o como

9. Este soneto, datado en el diciembre de 1989, se publicó por primera vez en *ABC* el 29-09-1990. Luego apareció en forma manuscrita, en página sin numerar, al frente del tomo primero *Antología comentada (Poesía)* editada por María Asunción Mateo (1990). Hoy en día, se encuentra reunido en en los *Poemas diversos* de PC IV: 957. Además, a partir del año 2002, «Sabes tanto de mí» encabeza el poemario *Canciones para Altair* (1983-1989) traducido al italiano por Sebastiano Grasso con el título *Canzoni per Altair e altre poesie d'amore* (Milano, Biblioteca dell'eros). Tanto el soneto como el poemario están dedicados a la segunda mujer del poeta, María Asunción Mateo. Por lo que atañe a la posible influencia detectada por Calvo Carilla (1992: 143), podría tratarse, en realidad, de un influjo de menor envergadura que —por medio del terceto final «Tú sabes bien que en mí no muere la esperanza /que los años en mí no son hojas, son flores, / que nunca soy pasado, si no siempre futuro»— se vincularía al quevediano «polvo será, más polvo enamorado». La trascendencia del amor en ambos se presenta a cubierto del tiempo que destruye.

10. A propósito conviene recordar que el interés por el autor barroco destaca no solo en la producción lírica de Alberti, sino también en la prosa así como demuestra la conferencia de casi veinte páginas «Don Francisco de Quevedo, poeta de la muerte» que se publicó por primera vez en la *Revista Nacional de Cultura de Caracas*, mayo-agosto de 1960, n.140-141. El texto se puede leer en Alberti (2000: 341-358).

11. Fue Brian Morris (1959) quien probó por primera vez las reminiscencias de filiación quevediana en *Sobre los ángeles*. Véase, al respecto, su citado artículo «Parallel imagery in Quevedo and Alberti», cuya versión española puede consultarse en Morris (2008). Dichas reminiscencias son las que seguimos en este trabajo a fin de evidenciar cómo y cuánto se reiteran en la poesía del exilio de Alberti, añadiendo una inédita, detectada en el soneto amoroso «Amante ausente del sujeto amado, después de larga navegación».



un huésped: sustantivo directamente emparentado con los verbos «habitar» y «deshabitar». Y, por último, una tercera variante de esta imagen, la del desierto corazón. Todas ellas son imágenes en las que el gaditano encontró un modo perfecto para expresar su propia sensación de pérdida, desilusión y ruina interior y que detectó principalmente<sup>12</sup> en los «Sonetos amorosos» del autor barroco. Además, como ha señalado Brian Morris (2008: 92), el hecho de que Quevedo las emplee sobre todo en su poesía amorosa cuyo tono, como sabemos, es cortesano e hiperbólico «no llega a encubrir su relevancia personal o el sentimiento latente de desengaño».

Las evidentes afinidades entre los dos se pueden captar ya a partir del primero de los «Sonetos amorosos», o sea «Amante ausente del sujeto amado, después de larga navegación».<sup>13</sup> En él, Quevedo define la fuerza del amor y, en el segundo terceto, el estado en que queda el amante:

Yo dejo el alma atrás: llevo adelante,  
*desierto y solo el cuerpo peregrino,*  
 y a mí no traigo cosa semejante.<sup>14</sup>  
 (OP I: 487, vv. 13-14)

La tensión desarrollada por el cuerpo *desierto* de su propia alma perfla, de forma clara, la idea que Quevedo tenía de la soledad y, sobre todo, cómo la vivía. El uso del adjetivo *peregrino* enlaza, además, en términos de coincidencia sentimental, con el sujeto poético albertiano que en «Retornos de un día de retornos»<sup>15</sup> (PC III: 321-22-23) recrea una visita imaginaria —haciéndola increíblemente vívida— en una de las amadas casas madrileñas donde residió antes del exilio. Al final de la composición, el único consuelo que le queda al poeta enamorado de su tierra es bajar a las viejas aceras y «/perderte invisible,/ *peregrino* en tu patria, por tus vivos retornos/»<sup>16</sup> (vv. 42-43). Este texto, único del corpus en reiterar dos veces en el título la palabra clave de todo el poemario, es decir «retorno», y generando así una epanadiplosis, está colocado en la primera sección del libro *Retornos de lo vivo lejano*, cuya primera edición es de 1952 y la segunda, definitiva, de 1961. En sus versos, mediante el recurso del desdobra-

12. Si bien nuestro análisis comparado se ciñe, en cuanto al autor barroco, solo a sus sonetos amorosos, el puente de imágenes al que nos referimos se puede localizar incluso en algunos de sus sonetos morales. Cf. Morris (2008).

13. Este estudio emplea los textos de la edición Bleuca (1999). A partir de ahora el número de los versos y de las páginas se indicarán en el texto entre paréntesis (OP I).

14. La cursiva en las citas de textos primarios es mía, de no indicarse lo contrario.

15. *Retornos de lo vivo lejano*, situado en el centro de la trayectoria poética americana de Alberti y dividido en tres partes, se ha considerado como un memorial versificado porque recupera —en el exilio desenraizador— los recuerdos de un pasado perdido para siempre y que la voz lírica reconstruye, mediante reviviscencias proustianas, a través de sus poemas.

16. *El peregrino en su patria* es, además, el título de una obra de Lope de Vega. Este último verso, por lo tanto, parecería ser una clara alusión al Fénix.

miento del yo, un proceso que permite verse en otro reactualizando la presencia en los espacios del pasado,<sup>17</sup> el sujeto lírico recorre los lugares de la casa a través de un movimiento que desde el exterior lo lleva, paso a paso, al interior del hogar y, al final, nuevamente al exterior. Se empieza por la azotea donde, escribe Alberti dirigiéndose a sí mismo:

miraste tantas veces morirte  
con la noche las piedras del Escorial, las cumbres  
rodadas de otros nombres,  
*otras nieves y ocultas ramas que te habitaron*  
(vv. 10-14).

Se trata, como se puede notar, de la primera ocurrencia del concepto de «deshabitación» para indicar lo que ya le falta al poeta, el vacío interior producido por el desgarro del exilio que vuelve —aunque momentáneamente— a llenarse de nieves y ramas: metonimias del tiempo que fue. Estas nieves, precedidas por el artículo *otras*, indican que fueron más de una las casas a las que el poeta se mudó, mientras que se definen *ocultas* las ramas con motivo de subrayar lo que ya no se deja ver ni sentir en la lejanía de la separación.

Más adelante, entre los versos 19 y 21, este yo desdoblado sigue en su recorrido hasta adentrarse en el corazón de la casa: «Entra, sé el visitante de *tus propias alcobas*, / el viajero lejano de *tus mismos salones*, / el *huésped melancólico*, errabundo en tu *casa*». El sustantivo *huésped* denota la situación de precariedad del viaje alucinatorio, la condición de hombre sin raíces del sujeto poético, de nómada en su propio hogar: una realidad fuera del tiempo y del espacio fruto de la añoranza. El hecho de que el yo se prepare a «visitar» sus *propias alcobas* y sus *mismos salones* evidencia, una vez más, que esta mirada hacia adentro es un paréntesis muy breve en el contexto de una *casa* soñada, símbolo de un cuerpo desembarazado de su propia alma. En ella, junto a la chimenea el yo se ve escuchado por sus amigos leyendo un libro y, sin embargo, «En los ojos / de algunos ya es su muerte la que te está atendiendo» (vv. 24-25). La idea de la muerte, constante obsesiva de la obra quevediana, reaparece para poner el acento sobre la imposibilidad de eliminar el paso del tiempo que se manifiesta, implacable, en otra variación del cuerpo deshabitado, es decir, la imagen del traje vacío apoyado en la cama a la altura de los versos 29 y 30: «Todavía un vestido sin esperanza espera //llenarse de tus pulsos para seguir andando». Al dejar el portal, lo único que le queda al poeta es la ilusión de una reviviscencia cuyo efecto consolatorio toma la forma literaria de una *rimembranza a occhi chiusi* —pienso en el esclarecedor estudio de Antonio Gargano (1999) dedicado a esta precisa composición—, *rimembranza* que al acabar el poema se disuelve y con ella, la eterna esperanza del regreso a la patria.

17. Véase, al respecto, el comentario de Nebrera a «Retornos de un día de retornos» (1999: 143). Para una profundización sobre el concepto de «desdoblamiento» en Alberti véase también Moreno (2004).

Es útil recordar, en este sentido, y por la idéntica naturaleza del viaje alucinatorio, el célebre y polisémico soneto «Miré los muros de la patria mía» que, aun no siendo motivado por el desengaño patriótico,<sup>18</sup> presenta a un Quevedo que sale de sí mismo y observa la realidad que lo rodea. A la manera de Alberti, es decir, el yo quevedesco entra en una casa que podría interpretarse como su propio panorama interior y todo lo que contempla se encuentra inevitablemente acosado por el paso del tiempo. Es precisamente en esta alteridad, en la condición de ser otro dentro de un escenario ajeno, solitario, donde reside la vinculación con el pasado para y entre los dos poetas, aunque, eso sí, a tres siglos de distancia.

El segundo poema que examinamos y en donde brota nuevamente el concepto de «deshabitación» es «Retornos de un museo deshabitado» (PC III: 325-326). Estamos todavía en la primera sección del poemario y, en este caso también, el título destaca por ser el único del libro que presenta explícitamente, bajo la forma de un adjetivo, el concepto que nos interesa muy de cerca aquí. El museo al que se hace referencia es el Museo del Prado, donde el joven Alberti, así como recuerda en *La Arboleda Perdida* (PRC II: 89)<sup>19</sup> había pasado muchas horas pintando, hasta mitificarlo. A través, nuevamente, de una *rimembranza*, el yo lírico evoca el museo en los días de la Guerra, como se deduce del «/agónico noviembre/» del verso 12: clara alusión al noviembre de 1936, cuando ya los bombardeos sobre Madrid ponían en serio peligro las pinturas expuestas en el edificio. Las salas del Museo, por lo tanto, se recrean rememorando su desalojo y el poeta, en los versos 17 al 20, se hace presente en él:

Ésta es la dilatada galería, el querido  
salón para los ojos de la infancia del sueño.  
Oigo mis pasos, miro como nunca mis huellas  
retratarse en el polvo de los *ecos vacíos*.

La desolación que transparentan estos versos se intensifica en los sucesivos con la serie descriptiva de «/los *desiertos muros* que tantos sostuvieron /» (v. 22), los «/caballos *solos*/» (v. 24), las «/cabezas *cortadas*/» (v. 25), las «/armaduras / por donde puede el aire salir y entrar al aire/» (vv. 25-26): una enumeración *in crescendo* que encuentra su clímax en el alejandrino bimembre que cierra la estrofa con «/yelmos *desfallecidos*, guanteles *sin manos*/» y que dota a la sugerencia del vacío de un sentido aún más profundo. El museo en el que penetramos

18. Según ha observado Blecua (1984: 289), el término «patria» del verso primero ha dado lugar a confusiones acerca de la correcta interpretación del soneto que no tendría «una intención política, imposible en 1613», sino que estaría motivado por «el tema de la caducidad de lo temporal».

19. El descubrimiento del Museo del Prado ha sido contado por Alberti (2004) en el segundo libro (1917-1931) de *La Arboleda perdida* y luego resumido en las páginas 341-342 de la misma: «Desde 1917 hasta la insurrección militar de julio de 1936, el Museo del Prado había sido mi casa juvenil, la cita con las novias, con los amigos pintores y poetas, ya en esos años poeta yo, a partir de 1924, pero siempre apasionadísimo de la pintura».

junto al poeta «/de silencio en silencio/» (v. 35) y cuyas obras no son más que «/ inertes cuadros ciegos/» (v. 36) a los que, escribe Alberti: «/ le pregunto / a la luz por la vida que *los habitó*/» (vv. 36-37), tiene como única compañía «/ una larga soledad en penumbra/» (v. 40) y en el cierre de la composición, unas «/paredes *desplobladas*/» (v. 44). Proyección de Alberti mismo y de su íntimo abismo, el Prado es, en palabras quevedianas, tal y como «/El cuerpo, que de l'alma está *desierto*/» (OP I: 668, v. 5), una enésima modulación que confirma la relevancia de la imagen en la poesía del gaditano.

El dolor debido al desarraigo se hace patente incluso en el segundo bloque del poemario, el de los «Retornos de amor». En uno de sus títulos, «Retornos del ángel de sombra» (PC III: 340-41), el poeta confiesa la amenaza de la crisis interior que siempre subyace en lo más hondo y, de vez en cuando, sale a la luz, dice el poeta, de unas «guaridas» cuyo origen desconoce (v. 2). Los días se convierten en oscuros, la furia en lágrimas y hasta la amada que todo lo ilumina con su presencia pierde parte de su resplandor habitual frente al ángel de sombra: metafORIZACIÓN del malestar del sujeto lírico procedente de la conocida «angelología» de *Sobre los ángeles*. El texto, es decir, enlaza con el poemario del '29 aunque en este último libro, entre el amplio catálogo de sus criaturas divinas, aún no figuraba la del ángel de sombra que, en cambio, toma vida en *Retornos* moldeada bajo una tensión nueva. «/Vencido siempre/» (v. 18), así se define Alberti, y luego salvado por el amor, llega, inevitablemente y otra vez, ese oscuro instante «/en que de nuevo bajo a mis *guaridas*/» (v. 21): las que abren y cierran el poema surgiendo, mediante un diseño circular, un vaivén molesto por los sótanos de una conciencia descarnada. Es paradigmático, a tal propósito, el ejemplo del soneto quevediano «Preserva en la exageración de su afecto amoroso y en el exceso de su padecer», donde «/los claustros del alma herida/» del primer verso (OP I: 666) denuncian la misma angustia vital de las «guaridas» albertianas, hasta la violenta imagen del cierre estremecedor: «/mi corazón es reino del espanto/» (v. 14).

Este torturante vacío, aunque de forma más bien alusiva que explícita por lo que atañe al campo semántico, sobresale también en «Retornos de una dura obsesión» (PC III: 351, vv. 10-14), colocado en la tercera y última parte del poemario. En sus versos, Alberti reflexiona sobre su estado presente, anclado a la «lejanía de lo lejano» (Nebrera 1999: 219):

Ahí sigues, como hace un vendaval de tiempo,  
como  
cuando *desenraizándote el corazón* saliste,  
lleno de tierra herida,  
de las tierras y el mar que te acunaron [...].  
(vv. 10-14)

La del corazón desenraizado es una de las imágenes de denuncia más impactantes de todo el libro y, desde luego, una nueva variación del concepto del cuerpo deshabitado, del «/desierto estoy de mí, que me ha dejado / mi alma pro-

lia en lágrimas *deshecho*» (OP I: 525, vv. 3-4), del hueco que se ha producido en el mundo interior del poeta a causa del desgarrón individual del exilio.

Estrechamente relacionados con estos versos, son los del poema que en el libro está colocado inmediatamente después: «Retornos de una antigua tristeza» (PC III: 352). En este texto, el «/presentimiento oscuro/» (v. 7) que se apodera del yo lírico en los momentos más amargos del destierro hace que se sienta «/conducido por *naves profundas*!» (v. 10) donde solo llega un susurro de voces,

[...] un *vencido*  
*eco* solo de voces,  
*subterráneas gargantas* que murieran  
 por romper algún muro.  
 (vv. 12-15)

Si en «Retornos de un museo deshabitado» eran los pasos del propio poeta a tomar forma en el polvo de los ecos vacíos, en «Retornos de una antigua tristeza» las que llaman la atención son las voces de figuras exangües, pálidas, subidas por un íntimo subsuelo y cuyos susurros son «vencidos» en el sentido de deshechos, desvanecidos. Estos seres afantasmados vuelven de un pasado hecho de los muertos que lucharon durante la Guerra, agudizando los sufrimientos que el yo ha acumulado, la nostalgia que lo hunde en las que define *naves profundas*: forma distinta que vuelve a remitir a las «guaridas», a los «claustros del alma herida», esta vez con matiz de abandono a la desesperación.

La añoranza por la patria española persiste, de forma intensa, en otra colección de la trayectoria americana del gaditano: *Baladas y canciones del Paraná*. Escritas entre 1953 y 1954, las *Baladas* representan el intento albertiano de homenajear el paisaje argentino, el tiempo presente en el que el poeta trataba de afirmarse. Sin embargo, la memoria del pasado irrumpe también en estos versos, invadiendo su canto. El de las *Baladas* es un Alberti, como señala Ricardo Gullón (1984: 262), «que sigue viviendo espiritualmente en España» y cuyo malestar trasluce, entre otros, especialmente por dos composiciones: «Balada del que se creía dormir solo» (PC III: 497-98), situada en la sección que abre el libro, y «Canción 32» (PC III: 526), situada en la tercera. El primer texto presenta, una vez más, un viaje interior del sujeto poético que, de manera gradual, penetra dentro de sí hasta llegar al nivel más hondo de su propio ser. Al entrar en «/la casa deshabitada/» del verso 2 —símbolo del alma desolada— la describe como «/sin puertal/» en el verso 5, remitiendo a la falta de amparo a la que está sometida. En el interior del hogar figura una «/cama vacía,/ deshabitada/» (vv. 7-8): pues se reitera una pareja de adjetivos claves y tantas veces mencionados hasta ahora con el efecto de recalcar la atmósfera de vacuidad del poema. Puesto en la cama, y apoyada la cabeza en la almohada, el yo cae dormido hasta cuando la salida del sol lo despierta revelando una culebra por debajo: metafORIZACIÓN de la pesadilla que está viviendo, de un invasor espantoso y emblema, quizás, de sus miedos, de ese pasado venenoso que siempre reaparece subiendo de los canales infernales de los recuerdos.

No obstante, a pesar de la angustia ocasionada por el exilio, cabe destacar que al pesimismo de estos versos le acompaña siempre una visión esperanzada del porvenir, un sentimiento sí de soledad, pero iluminado por la fe que el poeta guarda en el anhelo del retorno. Asimismo, los versos de «Canción 32» denotan la nostalgia que Alberti experimenta en el inmenso aislamiento del continente americano al que en la primera mitad del poema apostrofa con la oración exclamativa «¡*Qué cuerpo deshabitado, / piel de desértica vida!*» (vv. 3-4) y sin embargo, en el cierre, esa América observada desde el balcón de su casa, como si estuviera contemplando su propia condición es, al fin y al cabo, «/muy sola, pero encendida» (v. 10). Igualmente, en el soneto «Lamentación amorosa y postrero sentimiento de amante» (OP I: 661-62), en el cuerpo del poeta Quevedo, que ya siente como deshabitado a causa de la idea de la muerte, sigue existiendo un «/*desierto corazón siempre encendidol*» (v. 7). Las semejanzas compositivas hablan por sí solas.

En definitiva, se puede establecer un paralelo entre la obra de los dos autores, una correspondencia —aunque camuflada— de lenguaje, motivos, imágenes, que necesita un estudio vasto y exhaustivo y que resulta, en este trabajo, solo esbozado dada la extensa producción de ambos. Queda, por lo tanto, la exigencia de calibrar la huella de Quevedo en la poesía de Alberti por más de una razón: en primer lugar, por la alusividad con que dicha huella ha sido englobada a fin de reconstruir, a través de una lectura detenida de su producción del exilio, «las líneas de filiación cultural» (Segre 1985: 94) al término de las cuales esta se sitúa. En segundo lugar, por la lección que de Quevedo pudo llegar a la literatura de los siglos posteriores y para valorizar la actualidad del autor barroco señalada por Dámaso Alonso,<sup>20</sup> sobre la cual no se ha hecho suficientemente hincapié. El giro sombríamente afectivo de don Francisco, típico del hombre moderno, mezclado al sentido de resignación se insinúa en los versos albertianos que acabamos de leer revelando una deuda con sus pre-textos barrocos y dando lugar a una doble pulsión que corresponde, por un lado, a una tristeza honda y desgarrada y, por el otro, a una melancolía dulcificada por el deseo de recuperar el tiempo perdido de la patria y que siempre conlleva un latido de luminoso vitalismo.

En conclusión, a partir de *Sobre los ángeles* Alberti descubre en Quevedo una profundidad de lo humano con la que concierta su propia experiencia y las crisis personales que padeció a lo largo de su vida. Si la primera de estas corresponde al poemario del 29, la segunda, como hemos visto en los versos de *Retornos* y *Baladas*, coincide con la añoranza sufrida durante el destierro de un lugar abandonado —la tierra de origen— que es, además, un momento de su biografía y, por lo tanto, metáfora de su propia identidad. Lo cual viene a decir que incluso

20. Aludimos al clásico y citado estudio de Dámaso Alonso (1959) en el que se identifican, como esenciales, dos características del arte de Quevedo: «lo compacto del pensamiento y un giro sombríamente afectivo».

cuando ya ha asumido su condición de exiliado —empezada en 1938— y ha superado el desconcierto inicial en ella implicado, la melancolía debida a la imposibilidad del regreso hace que el poeta recurra a la memoria para que dicha identidad no se vaya evaporando aunque, concretamente, esta se encuentra ya disipada y al borde de un abismo emocional en el que se despliegan sentimientos contrastantes. Además, a esta crisis personal debida al exilio sigue una tercera, la última importante de su vida, poco después de la vuelta a España. El entusiasmo del retorno ocasionado en 1977 se convierte en amargura ante la constatación de que la patria ya no es el paraíso perdido que guardaba en sus recuerdos: una desilusión que se hace palpable en poemarios como *Versos sueltos de cada día* (1979) y *Los hijos del drago* (1986). En este último, en particular, surge de nuevo la reflexión sobre el inexorable paso del tiempo, y se presenta al poeta sumido en la preocupación acerca de la fugacidad de la vida y la proximidad de la muerte. Un final, en la larga trayectoria literaria del gaditano, que lo acerca aún más al inframundo quevediano, a una actitud que parece mirar a la existencia con los ojos del autor barroco cada vez que un desmoronamiento psíquico se hace patente. En esta última estación de la vida, es al Quevedo de los «Sonetos morales» al que Alberti se aproxima, en las «/presentes sucesiones de difunto/» porque la voz lírica siente que su tiempo vital se acaba y le dice a sus cosas perdidas:

Volved, volved,  
 porque os estáis marchando,  
 yéndoos  
 irremediabilmente  
 sin ya poder asiros.

(PC IV: 686-690).

Solo una revisión de su obra poética, por lo tanto —desde un enfoque que se centre en el puente de imágenes existente entre los dos autores y que tenga en cuenta de que no se trata de referencias ocasionales— puede dar a conocer el cruce de caminos y estilo que Quevedo y Alberti comparten. El ejemplo que el segundo estima del primero y que se reconoce en su poesía dada la misma angustia vital, la misma visión del porvenir que no deja de presentarse como progresiva decadencia, el común sentimiento de fracaso ante el vacío al que le espera al hombre destinado, según el gaditano, y en los términos de su propia persona: «/a buscar en el tiemblo del agua lo que he sido/» (PC III: 321).



## Bibliografía

- ALBERTI, Rafael, *Poesía. Tomos II, III, IV*, Robert Marrast, Jaime Siles, José María Balcells (eds.), Barcelona, Seix Barral, 2003a.
- , *Prosa. Tomo II*, Robert Marrast (ed.), Barcelona, Seix Barral, 2003b.
- , *Canzoni per Altair e altre poesie d'amore*, Sebastiano Grasso (ed.), Milano, Biblioteca dell'eros, 2002.
- , *Prosas encontradas*, Robert Marrast, Barcelona, Seix Barral, 2000.
- , *Retornos de lo vivo lejano. Ora maritima*, Gregorio Torres Nebrera, Madrid, Cátedra, 1999.
- , *Antología comentada (Poesía)*, María Asunción Mateo, Madrid, Ediciones de la Torre, 1990.
- ALONSO, Damaso, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», *Poesía española*, Madrid, Gredos, 1959.
- ARELLANO, Ignacio, «Alberti y los clásicos (la sátira)», *El color de la poesía. Rafael Alberti en su siglo*, Gonzalo Santoja (ed.), Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, 2004.
- BARCELLS, José María, «Francisco de Quevedo y Rafael Alberti», *VIII Encuentro con la poesía: El Puerto de Santa María*, El Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2001.
- BLASCO, Javier, «Quevedo en Alberti: un motivo barroco reinterpretado a la luz de la modernidad», *IX Encuentro con la poesía: El Puerto de Santa María*, El Puerto de Santa María, Fundación Rafael Alberti, 2003.
- BLECUA, José Manuel, *Francisco de Quevedo. Obra poética I*, Madrid, Castalia, 1999.
- , «Sobre un célebre soneto de Quevedo», *Francisco de Quevedo*, Gonzalo Sobejano (ed.), Madrid, Taurus, 1984.
- CALVO CARILLA, José Luis, «Dos ejemplos de la presencia de Quevedo en Cernuda y Alberti», *Quevedo a nueva luz*, Lia Schwartz y Antonio Carreira (eds.), Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
- , *Quevedo y la Generación del 27 (1927-1936)*, Valencia, Pre-Textos, 1992.
- DEHENNIN, Elsa, *La résurgence de Góngora et la génération de 1927*, Bruxelles, Presses Universitaires, 1962.
- DÍEZ REVENGA, Francisco Javier, *La tradición áurea. Sobre la recepción del Siglo de Oro en poetas contemporáneos*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2003.
- EGIDO, Aurora, *El barroco de los modernos. Despunte y pespunte*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2009.
- GARGANO, Antonio, «Rafael Alberti, poeta dell'esilio: Retornos de un día de retornos fra 'pellegrinaggio sentimentale' e 'rimembranza a occhi chiusi', *Ripensando a Rafael Alberti. Atti del convegno internazionale*, Otello Lottini, Ignazio Delogu y Antonio Gargano (eds.), Gaeta, Bibliotheca, 1999.
- GONZÁLEZ MUELA, Joaquín, «¿Poesía amorosa en *Sobre los ángeles?*», *Ínsula*, 80 (1952).



- GULLÓN, Ricardo, «Alegrías y sombras de Rafael Alberti (primer momento)», *Rafael Alberti. El escritor y la crítica*, Manuel Durán (ed.), Madrid, Taurus, 1984.
- MORENO, Isabel, «La memoria y la esperanza (El desdoblamiento de la persona poética en Retornos de un día de retornos)», *Actas Poesía Última. Fundación Rafael Alberti*, Basilio Rodríguez Cañada y José Ramón Trujillo (eds.), Fundación Rafael Alberti, Madrid, 2004.
- MORRIS, Brian, «Parallel imagery in Quevedo and Alberti», *Bulletin of Spanish Studies*, 36, 3 (1959) 135-145.
- , *Cantaron los ruiseñores. Ensayos sobre la poesía de Rafael Alberti*, Málaga, Centro Cultural Generación del 27, 2008.
- SEGRE, Cesare, *Principios de análisis del texto literario*, Barcelona, Crítica, 1985.
- SORIA OLMEDO, Andrés, *Las Vanguardias y la Generación del 27*, Madrid, Visor, 2008.
- VIVANCO, Luis Felipe, *Introducción a la poesía española contemporánea*, Vol. 1, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1974.





# «¡Ah, de mí mismo!»: Quevedo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca<sup>1</sup>

Adrián J. Sáez

Università Ca' Foscari di Venezia  
adrian.saez@unine.ch

## Resumen

En el contexto de la profunda intertextualidad de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, este trabajo se centra en las relaciones con el Siglo de Oro y, más precisamente, en el examen de la presencia de Quevedo. Comenzando con un marco general sobre los comentarios de Luis Alberto de Cuenca sobre la figura y la obra de Quevedo en artículos y ensayos, se pasa al análisis de la impronta quevediana en la poesía cuenquista, que esencialmente se articula en un lema paratextual (*Elsinore* 1972) y los poemas «Buscando el yo perdido» (*El reino blanco* 2010) y «¡Ah de la vida!» (*Cuaderno de vacaciones* 2014).

## Palabras clave

Luis Alberto de Cuenca; Quevedo; poesía; intertextualidad; reescritura

## Abstract

«¡Ah, de mí mismo!»: *Quevedo in Luis Alberto de Cuenca's poetry*  
In the context of the strong intertextuality of Luis Alberto de Cuenca's poetry, this work focuses on its relationships with Golden Age literature, and, more precisely, on the examination of the presence of Quevedo. Starting with a general frame about Luis Alberto de Cuenca's commentaries around Quevedo and its work in articles and essays, then comes an analysis of the presence of Quevedo on Luis Alberto de Cuenca's poetry, which, essentially, is articulated in a paratextual motto (*Elsinore* 1972) and the poems «Buscando el yo perdido» (*El reino blanco* 2010) and «¡Ah de la vida!» (*Cuaderno de vacaciones* 2014).

## Keywords

Luis Alberto de Cuenca; Quevedo; poetry; intertextuality; rewriting

1. Este trabajo se ha beneficiado de una Mercator Fellowship en la Universität Heidelberg (SFB 933 «Materiale Textkulturen», marzo-junio de 2018). Debo un apunte quevediano al sabio Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta (Universidad Autónoma de Madrid), así como una mano bibliográfica a mi Antonio Azaustre Galiana (Universidade de Santiago de Compostela).

La poesía cuenquista es una suerte de *aleph* poético y artístico en el que se puede encontrar de todo (estilos, géneros, imágenes, temas, tonos, etc.). Por ello, Luis Alberto de Cuenca es un poeta clásico que puede ser al mismo tiempo áureo o radicalmente moderno al gusto, como bien apunta González Iglesias (2013: 171): en otras palabras, es el poeta de las mil caras, que con mucha intención modela su poesía y su personaje ficcional al socaire de ciertas máscaras proteicas (Jano, doctor Jekyll y Mr. Hyde).<sup>2</sup>

En este sentido, con la poesía cuenquista las cosas son siempre tan fáciles como difíciles, porque la intertextualidad más pirotécnica es un santo y seña mayúsculo que se configura igualmente como un reto cómplice de los buenos (Nagel 2017). De hecho, la apuesta intertextual es una de las pocas marcas que se mantiene constante desde sus primeros pinitos culturalistas hasta su poética de línea clara. El intenso sabor libresco de su poesía es una perogrullada que salta rápidamente a la vista (Lanz 2000; Letrán 2005), pero si normalmente se tiende a destacar su marca clásica (Suárez Martínez 2010) y otros ecos variopintos (Sáez y Sánchez Jiménez (eds.) [en prensa]), todavía queda mucha tela que cortar.

De las relaciones con el Siglo de Oro apenas se suele anotar un punto de barroquismo (Lanz 1991: 43), la huella de Garcilaso (Dadson 1997), un poco de Góngora (Ponce Cárdenas [en prensa]) y especialmente de Lope en su poesía (Rey Hazas 2013; y Sánchez Jiménez 2018), pese a que ya desde el título de un poemario (*Por fuertes y fronteras* 1996) se lanza un guiño (al *Cántico espiritual* de san Juan de la Cruz) de esta familiaridad áurea y de su preferencia por la poética *rinascimentale*, que tendría que servir de aviso para navegantes. Y, aunque el ecléctico parnaso personal de Luis Alberto de Cuenca sea otro (con Lope, Borges y Cirlot a la cabeza), también hay algún espacio para Quevedo según alcances, funciones y sentidos diversos.

### «Conversación con los difuntos»: Quevedo y Luis Alberto de Cuenca

Es claro que el contexto se presta a este juego dialéctico en tres sentidos, que son el nuevo barroco moderno, la impronta quevediana general y la cultura voraz del poeta. Primeramente hay toda una serie de similitudes entre el Siglo de Oro y este siglo de siglas (Dámaso Alonso 1962, *dixit*): el concepto algo vago de neo-barroco (Guerrero 1987) y sus derivados (el «barroco frío» de Barilli 1990), que acaso se podría bautizar mejor como «Barroco de la levedad» en feliz expresión de Sánchez Robayna (1992: 118-120) a partir de Calvino («la leggerezza») y que se caracterizaría por una serie de rasgos compartidos y renovados (intertextualidad, mutabilidad, novedad, etc.), así como por la labor de homenaje y la revalorización —generalmente implícita— de tópicos áureos (Martos Pérez 2012: 78-79).<sup>3</sup>

2. Para estas y otras cuestiones sobre el perfil del poeta, véase Iravedra (2016: 379-384) y Sáez (2018).

3. También se puede denominar «Barroco mutante, metafórico» o «un barroco en vuelo» (Sánchez Robayna 1992: 123).

A la vez, otro flanco del marco es la recepción de Quevedo en la poesía hispánica contemporánea, que constituye un ejemplo privilegiado de «esa extraña gloria parcial» quevediana, que diría Borges (1981: 44), porque —sin entrar en detalle— las distintas caras de Quevedo (amor, ingenio, sátira, etc.) han tenido eco desde la Generación del 27 (Calvo Carilla 1992 y 1997, Díez de Revenga, 2004 y Torres Nebrera, 2007) hasta un selecto grupo hispanoamericano (Bellini 1976; Hart 1990 y Acereda 2001) y más allá (Zimmerman 1988; Baena Peña 2007 y Baños Saldaña 2017). Y, aunque su cultura de filólogo de raza bastaría, puede que haya algo de mediación de Borges, Guillén o Neruda en este gusto de Luis Alberto de Cuenca por Quevedo, aunque sea más bien lejos de la admiración por su prodigiosa capacidad para el lenguaje: como Borges, parece pensar que la eficacia poética tiene que existir hasta «a despecho» de los conceptos y «no a causa de ellos» (1981: 45).<sup>4</sup>

Con todo, la clave está en saber las razones de esta afición quevediana, como se preguntaba Carlos Juárez Aldazábal en un poemario (*Por qué queremos ser Quevedo* 1999). Se pueden dar respuestas casi a la carta, pero quizá se puedan esbozar tres bazas principales: al frente están la potencia innovadora y la facilidad poligráfica de Quevedo, capaz de tocar todos los palos de la baraja literaria de su tiempo con ingenio, pero también la condición de poeta tanto querido por el auditorio más selecto como apto para todos los públicos está presente, para finalmente redondearse con la corriente de admiración quevediana de Borges y otros tantos «enquevezados» (Borges 1994: 14) escritores a los que sigue Luis Alberto de Cuenca.

Para abrir boca, conviene saber que Luis Alberto de Cuenca cuenta en su fantástica biblioteca con un ejemplar de la *princeps* de *El Parnaso español* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera 1648) de Quevedo, un testigo que carece de portada, sin embargo. Con mayor fuerza, en los libros de ensayos y lecturas de Luis Alberto de Cuenca se puede hallar un pequeño catálogo de referencias quevedianas de todo pelo<sup>5</sup>:

- La primera pista que sale al paso es la mención de *La culta latiniparla* y *El libro de todas las cosas* de Quevedo como antecedentes de *Los eruditos a la violeta* de Cadalso en una colección de ensayos (Cuenca 1995: 117).
- Amén de prólogos y reseñas de libros de amigos y colegas (Egido, García Santo-Tomás, Micó y más) (Cuenca 1996: 169-171, 2011: 422-424 y 564, y 2016: 142-143), etc.), los comentarios más o menos a la carrera se multiplican en *Libros contra el aburrimiento* (2011) y *Libros para pasártelo bien* (2016) al hilo de lecturas de todo pelo: comienza con una presentación de Quevedo como una de las «estrellas de primera magnitud» de «la galaxia entera de nuestras letras áureas» (241), luego hay una comparación entre el «divino artificio de

4. Sobre las relaciones con Borges y Neruda, véase Sáez ([en prensa a] y [en prensa c]). Para el Quevedo de Borges, véase Bellini (1976: 83-106), Chiappini (1991), Gomes (2001) y Marín (2011), entre otros muchos.

5. Se cita siempre por las ediciones consignadas en la bibliografía, con ocasionales retoques de puntuación.

un Góngora o un Quevedo» frente a la «desenvoltura familiar» de Lope (264, haciéndose eco de unas palabras de José Hierro), un recuerdo de su amistad con Paravicino (277), comentarios sueltos sobre el *Buscón* (294), las reflexiones de Azorín (381) y las versiones «monótonas» de Paco Ibáñez, que le hacían pensar que «Poderoso caballero es don Dinero» era algo así como «Poderoso caballero es Mortadelo» (491-492), al igual que apuntes sobre otras obras de divulgación histórica (2016: 134 y 436) y la consideración de que se trata de uno de los referentes de las «humoradas» de Iwasaki (2016: 350).

- En *Lección magistral*, a su vez, se juega con la sátira médica quevediana: hay una gran tradición en la literatura española desde Quevedo de arremeter contra los médicos. Es una broma. También hay una asociación de médicos escritores. Y ellos se ríen mucho y les encantan los poemas de Quevedo contra los médicos (2014: 119).<sup>6</sup>
- Por fin, hay que recordar que el soneto «Amor constante más allá de la muerte» (núm. 472) consta en la antología del *top 100* poesías españolas (2017a: 200-202) de Luis Alberto de Cuenca, una selección perfectamente natural con respecto a «probablemente el mejor [soneto amoroso] de la literatura española» (Alonso 1987: 526), aunque confiesa que también le fascina el soneto «Miré los muros de la patria mía» («Salmo XVII», núm. 29) e indica que la «obra como prosista» de Quevedo «es más copiosa e importante que su obra poética, con ser esta de un brillo y de una personalidad incomparables».

En conjunto, se trata de una serie de ideas tópicas entresacadas de aquí y allá que, con el filtro del gusto mediante, pueden decir mucho sobre el canon y la poética de Luis Alberto de Cuenca. Sin embargo, todo parece mostrar que se trata de un ejemplo paradigmático de la recepción de Quevedo en el siglo xx, personal y marcada por la cadena de opiniones al respecto.

### «Hablan despiertos»: Quevedo en la poesía cuenquista

Con este bagaje, se puede pasar ya a ver la impronta quevediana en la poesía de Luis Alberto de Cuenca, que, si de buenas a primeras hay que advertir que no constituye una marca mayor, se puede deslindar en tres momentos con otras tantas modalidades<sup>7</sup>:

1. A manera de pórtico se encuentra el inicio del poemario libresco *Elsinore* (1972), que se abre con el lema «Vencida de la edad sentí mi espada» (del soneto «Miré los muros de la patria mía», núm. 29, v. 12), dentro de uno de los paratextos («Nártex»).

6. La referencia es precisa, pues en la ASEMEYA (Asociación española de médicos escritores y artistas), en efecto, se pueden encontrar incluso trabajos de médicos sobre Quevedo: por ejemplo, véase Ebrí Torné y Ebrí Verde (2011).

7. Díez de Revenga (2018: 63) añade que, «[c]omo el gran Lope de Vega, como Góngora, como Quevedo, como tantos otros, sus letras para cantar retratan la vida cotidiana y muestran su lado más divertido, pero también su ángulo más humano». Ya al margen podría contarse una cita quevediana en un poema de homenaje a Luis Alberto de Cuenca (Aguirre 2011: 142, vv. 15-16).

2. El verdadero juego de ingenio comienza con el poema «Buscando el yo perdido» (Cuenca 2010), que tiene mucho de intertextualidad y reescritura de ideas y poemas quevedianos.
3. Y, por fin, se encuentra el soneto «¡Ah de la vida!» de *Cuaderno de vacaciones* (2014), dentro de una sección con el mismo título para redondear la cosa.

En cierto sentido, Luis Alberto de Cuenca sitúa su debut poético —y muy erudito— bajo la protección de Quevedo, de acuerdo con su amor por componer mediante anotaciones, comentarios y variaciones ajenas de ayer a hoy (con *Scholia*, 1978, al frente). Acaso se podría dar por bueno que la etiqueta titular de *Necrofilia* (1983), que revela la devoción por ingenios muertos, sea otro punto de contacto quevediano con la imagen de la «conversación con los difuntos» (soneto «Desde La Torre», núm. 131, v. 3) (Martínez Sariego y Laguna Mariscal 2010: 385), aunque sería en conjunción con los temas del amor y la muerte, que en la poesía cuenquista cifran las más de las veces el recuerdo de Rita Macau. Más bien parece que tanto el manejo de epígrafes quevedianos como la escritura a modo de glosa pueden venir por mediación de Jorge Guillén, buen conocido de Luis Alberto de Cuenca (1995: 189-207) que en varios poemarios (la «Dedicatoria final» de la última edición de *Cántico*, 1950; y especialmente *Homenaje*, 1967) ya se vale de Quevedo según estas y otras formas.

Con un buen tiempo de por medio, el primer poema más claramente quevedesco es «Buscando el yo perdido», que se presenta como un mosaico de referencias literarias que van mucho más allá de Quevedo:

¡Ah de mí mismo! Nadie me responde.  
 Con un pie en el estribo, no sé dónde  
 volver mis ojos en la noche oscura  
 del alma, ni aprobar la asignatura  
 de autoconocimiento que me queda  
 pendiente año tras año, sin que pueda  
 quitármela de en medio de una vez.  
 Os puede parecer una memez,  
 pero mi autoignorancia me está haciendo  
 fracasar en amor, salir perdiendo  
 en todo juego en el que participo.  
 ¡Si, por lo menos, alguien de mi equipo  
 me diese alguna pista! Estoy más ciego  
 que Homero y Milton juntos, y no llego  
 a saber quién soy yo en profundidad  
 (ni a ras de tierra, por decir verdad).  
 De modo que aquí ando, hecho viruta,  
 ignorante del vado o de la ruta

que conduce a mí mismo. Y no consigo  
claves que me permitan dar conmigo.

¿Qué haré? No sé qué pienso ni qué quiero.  
¿Cuándo podré salir de este agujero?

Efectivamente, el poema tiene claramente una marca quevediana, que se refleja en el arranque («¡Ah de la vida!» ¿Nadie me responde?), del soneto «Representase la brevedad de lo que se vive y cuán nada parece lo que se vivió», núm. 2) y aporta el tono de reflexión metafísica general del texto, con un punto mayor de desesperación todavía porque la invocación se destina al propio locutor poético y la falta de respuesta pasa de pregunta a desoladora confirmación. En otro orden de cosas, la fórmula «hecho viruta» (v. 17) parece calcar una típica construcción lingüística de Quevedo, que se puede encontrar a pares en la *Visita de los chistes*, versión censurada del *Sueño de la muerte* (1631): «No digo yo hecho gigote en redoma, sino hecho polvos en salvadera quiero estar» (fol. 64v).

Pero hay más, porque el poema presenta rápidamente otros recuerdos intertextuales trenzados uno detrás de otro: Cervantes («Con un pie en el estribo», v. 2, prólogo del *Persiles*), quizá un poco de Garcilaso («volver mis ojos», v. 3, acaso remita al soneto «Cuando me paro a contemplar mi estado») y san Juan de la Cruz («la noche oscura / del alma», vv. 3-4), así como posteriormente un remite claro a la ceguera de Homero y Milton trasladada —con una punta de humor— del plano físico al metafórico (vv. 13-14) y una máxima clásica (*nosce te ipsum* con todos sus problemas) como marco principal.

Junto a la erudición más estupenda, el poema muestra el gusto de Luis Alberto de Cuenca por la combinación con referentes de todo pelo y el tratamiento conversacional y ligero, ya que las dudas metafísicas iniciales se transforman velozmente en una metáfora de preocupación estudiantil con la «asignatura / de autoconocimiento» que se suspende una y otra vez (vv. 4-7) y luego el amor se entiende como una suerte de «juego» de «equipo» (vv. 10-12). Por si fuera poco, se refuerza con giros y voces coloquiales («Os puede parecer una memez», v. 8, por ejemplo) que a veces establecen jugueteos retóricos («saber quién soy yo en profundidad / (ni a ras de tierra, por decir verdad)», vv. 15-16) que contribuyen tanto a rebajar un tanto la gravedad de la meditación como a darle un sentido más general al poema.

A su vez, con el soneto se mantiene de entrada el patronazgo metafísico con la invocación personal («¡Ah de la vida!»), que deriva de una reescritura muy libre del modelo quevediano (Schwartz y Arellano 1998):



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

Pobre experiencia tengo de la vida  
 (como todos). Practico la existencia  
 (como todos). Y sufro. Y no sé nada.  
 Lo primero: soy hombre, no mujer,  
 y eso ya es un fracaso si uno quiere  
 saber de qué va el mundo, penetrar  
 en el misterio de las cosas. Luego  
 está el tema de las sendas perdidas  
 y el de esas partes de nosotros mismos  
 a las que traicionamos por servir  
 a una sola faceta (la peor,  
 la más absurda y menos favorable).  
 Pobre experiencia tengo de la vida.  
 ¡Qué pena estar tan cerca de la muerte!

Frente a otros casos de *rifacimento* donde se dejan ver las costuras intertextuales con toda la intención del mundo, el poema cuenquista disimula la impronta de Quevedo porque descarta el giro conceptista y todo el artificio de ingenio verbal para quedarse con el trasfondo apesadumbrado, que se traduce en una visión desencantada del futuro y la vida. Los cambios son mayores: para empezar, se adelanta la invocación a la etiqueta titular para convertir el poema en una reflexión monológica; en este sentido, se eliminan otros personajes (Fortuna y Horas, salud y edad, vida, vv. 3-8) con sus dosis de responsabilidad y el acento en el paso apresurado del tiempo (vv. 9-14), así como se recorta toda la exhibición de ingenio conceptual y verbal.

Si se quiere, es un poema más sencillo, pero es que, de hecho, apunta a otro blanco: más que la brevedad de la vida y la omnipresencia de la muerte («pañales y mortaja», «presentes sucesiones de difunto», vv. 13 y 14), el soneto luisalbertiano se centra en la «experiencia de la vida» en general (vv. 1 y 13) con sus preocupaciones comunes y cotidianas («como todos», vv. 2 y 3) y añade tanto los problemas del conocimiento («saber de qué va el mundo, penetrar / en el misterio de las cosas», v. 6-7) como la lucha entre las diferentes tendencias interiores de cada uno (vv. 9-12), para rematar —nunca mejor dicho— con el dolor por la cercanía de la muerte (v. 14).

Es verdad que hay un acercamiento inicial a la visión de Quevedo, pero realmente hay una suerte de compensación por la que el pesimismo se convierte en melancolía y el sentimiento desolador de la muerte se vuelve conciencia angustiada de vida. Tampoco es que haya un optimismo como en Guillén (Torres Nebrera 2007: 572), que se atreve a dar un mentís al «insostenible» Quevedo («Resumen», v. 1, en *Homenaje*), sino una adaptación a la poética risueña y vitalista de Luis Alberto de Cuenca, que apuesta por la felicidad contra el dolor.

Este proceso de lima acaso se pueda compensar con una pizca de Dante, que resuena en «el tema de las sendas perdidas» (v. 8) y ya se apreciaba entre líneas

en el poema anterior («aquí ando, hecho viruta, / ignorante del vado o de la ruta / que conduce a mí mismo», vv. 17-19), para remitir claramente al inicio de la *Divina Commedia*: «Nel mezzo del cammin di nostra vita / mi ritrovai per una selva oscura, / che la diritta via era smarrita» (Alighieri 2016, I: vv. 1-3).

En todo caso, el soneto de Luis Alberto de Cuenca se configura como una suerte de examen de conciencia rematado en desengaño puro y duro, que maneja muy libremente el patrón quevediano para adaptarlo a su poética cercana y familiar y centrar la mirada en la reflexión sobre la muerte. Es, pues, un buen ejemplo de la creciente tendencia meditativa y fúnebre de las últimas entregas cuenquistas, que constituyen un auténtico ciclo *de senectute* en el que se da una vuelta más angustiosa al constante interés por la muerte manifestada desde sus inicios.<sup>8</sup>

### Final: Quevedo y la fiesta intertextual

En suma, dentro del constante diálogo con clásicos y modernos de la poesía de Luis Alberto de Cuenca, Quevedo se suma a la fiesta intertextual, pero lo hace a su manera por varias razones porque 1) no forma parte del canon personal cuenquista, que lo valora más por su prosa y un tanto de refilón, 2) además de que interesa esencialmente por ciertas ideas y valores. Esto es: mientras a Guillén le interesaba «un poco desde fuera» porque no casaba con su forma de ser ni escribir y se limitaba a tratar de entenderlo como idea (Torres Nebrera 2007: 570), Luis Alberto de Cuenca lo tiene únicamente por un modelo de los buenos al que, sin embargo, recurre solo para la expresión del sentimiento trágico de la vida —que diría el otro—, por muy «[a]ldalid del conceptismo» (2017a: 200) que fuera.

Así, la reescritura quevediana muestra un tratamiento particular en la poética cuenquista. Por de pronto, Quevedo aparece poco en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (apenas en la pareja formada por *El reino blanco* y *Cuaderno de vacaciones*, más el epígrafe pionero de *Elsinore*) y lo hace en dos tiempos según otras tantas modalidades: de una manera puramente ocasional y ornamental se encuentra en sus inicios venecianos, mientras que casi cuarenta años después ya se decide a aprovecharlo creativamente un par de veces en sus entregas más graves. Y es que, si bien se mira, hay un abismo entre el conocimiento y la práctica poética, porque Luis Alberto de Cuenca demuestra conocer las diversas caras de la caleidoscópica poesía quevediana y tiene en mucho su veta amorosa, pero únicamente recurre a su faceta metafísica para dar un nuevo valor a la preocupación por la muerte y el tiempo.

Cierto es que se parece a otras miradas quevedianas precedentes (Borges, Neruda o Guillén), pero el manejo cuenquista del patrón destaca por una liber-

8. Al respecto, véase Sáez [en prensa b].

tad suprema que —entre otras cosas— se cuida muy mucho de dejar de lado toda pirotecnia verbal, quizá porque los juegos de ingenio más explosivos no van bien con su poética *de ligne claire* y su preferencia por la poesía renacentista, así se contenta con un par de pequeños guiños intertextuales. En plata, se podría decir que Luis Alberto de Cuenca presenta un Quevedo desnudo de sus ropajes de conceptos para quedarse con la idea de fondo, con lo que logra ofrecer un clásico renovado y una reflexión para todos los públicos.

## Bibliografía

- ACEREDA, Alberto, «De Quevedo a Darío: resonancias líricas y actitud vital», *La Perinola*, 5 (2001) 11-23.
- AGUIRRE, Francisca, «Pequeña epístola moral a Luis Alberto», *Alrededor de Luis Alberto: Homenaje a Luis Alberto de Cuenca*, J. Vázquez Losada (ed.), Madrid, Neverland Ediciones, 2011.
- ALIGHIERI, Dante, *Divina Commedia*, 3 Vols. A. M.<sup>a</sup> Chiavacci Leonardi (ed.), Milano, Mondadori, 2016.
- ALONSO, Dámaso, *Del Siglo de Oro a este siglo de siglas*, Madrid, Gredos, 1962.
- , *Poesía española: ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1987.
- BAENA PEÑA, Enrique, «La *imago mundi* quevedesca en la poesía contemporánea», *Quevedo y su época: homenaje a Jesús Sepúlveda*, F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- BAÑOS SALDAÑA, José Ángel, «Fue, será y es0: la consolidación de Quevedo como clásico en la literatura contemporánea», *Tonos digital: revista de estudios filológicos*, 33 (2017).
- BARILLI, Renato, «¿Hacia un barroco frío?», *Lápiz: revista internacional de arte*, 68 (1990) 24-25.
- BELLINI, Giuseppe, *Quevedo y la poesía hispanoamericana del siglo XX*, New York, Eliseo Torres, 1976.
- BORGES, Jorge Luis, *Inquisiciones*, Barcelona, Seix Barral, 1994.
- , *Otras inquisiciones*, Madrid, Alianza, 1981.
- CALVO Carilla, José Luis, *Quevedo y la generación del 27*, Madrid, Pre-Textos, 1992.
- , «Dos ejemplos de la presencia de Quevedo en Cernuda y Alberti, entre 1927 y 1936», *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, e L. Schwartz y A. Carreira, Málaga (eds.), Málaga, Universidad de Málaga, 1997.
- CHIAPPINI, Julio, *Borges y Quevedo*, Corrientes, Zeus, 1991.
- CUENCA, Luis Alberto de, *Etcétera (1990-1992)*, Sevilla, Renacimiento, 1993.
- , *Bazar: estudios literarios*, Madrid, Lola Editorial, 1995.
- , *Álbum de lecturas (1990-1995)*, Madrid, Huerga & Fierro, 1996.
- , *El reino blanco*, Madrid, Visor Libros, 2010.
- , *Los mundos y los días (poesía 1970-2005)*, Madrid, Visor Libros, 2012.
- , *Libros contra el aburrimiento*, L. M. Suárez Martínez (ed.), Madrid, Reino de Cordelia, 2011.
- , *Lección magistral*, Madrid, Plataforma, 2014.
- , *Cuaderno de vacaciones*, 2.<sup>a</sup> ed., Madrid, Visor Libros, 2015.
- , *Libros para pasártelo bien*, L. M. Suárez Martínez (ed.), Madrid, Reino de Cordelia, 2016.
- , *Las cien mejores poesías de la lengua castellana*, Sevilla, Renacimiento, 2017a.
- , *Elsinore. Scholia. Necrofilia (1972-1983)*, J. Ponce Cárdenas (ed.), Madrid, Reino de Cordelia, 2017b.

- , *Bloc de otoño*, Madrid, Visor Libros, 2018.
- DADSON, Trevor J., «Arte y distanciamiento del dolor: *La caja de plata* de Luis Alberto de Cuenca y sus antecedentes áureos», «*Breve esplendor de mal tinta lumbre: estudios sobre poesía española contemporánea*, Sevilla, Renacimiento, 2005. [Original: «Art and the Distancing of Grief: Luis Alberto de Cuenca's *La caja de plata* and its Golden-Age Antecedents», *Revista Hispánica Moderna*, 50 2 (1997)].
- DÍEZ DE REVENGA, Francisco Javier, «Más sobre la recepción de Quevedo por los poetas del siglo XX (Quevedo y Jorge Guillén)», *La Perinola*, 8 (2004) 109-123.
- EBRÍ TORNÉ, Bernardo, e Inmaculada Ebrí Verde, «Análisis histórico de la crisis humanística en nuestra medicina», *Medicina naturista*, 5,1 (2011) 2-7.
- GOMES, Miguel, «La voz alterna: Quevedo como signo en la obra de Borges y Paz», *La Perinola*, 5 (2001) 125-145.
- GONZÁLEZ IGLESIAS, José Antonio, «Luis Alberto de Cuenca: entre Homero y Bizancio», *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, A. Lafarque y L. Saval (eds.), *Litoral*, 255 (2013) 168-171.
- GUILLÉN, Jorge, *Aire nuestro. Homenaje*, F. J. Díaz de Castro (ed.), Madrid, Anaya-Mario Muchnik, 1993.
- HART, Stephen M., «Quevedo, Góngora y su vigencia en la poesía contemporánea», *Iberoromania*, 32 (1990) 55-81.
- IRAVEDRA, Araceli, *Hacia la nueva democracia: la nueva poesía (1968-2000)*, Madrid, CECE-Visor Libros, 2016.
- JUÁREZ ALDAZÁBAL, Carlos, *Por qué queremos ser Quevedo*, Buenos Aires, Bajo la Luna, 1999.
- LANZ, Juan José, *La poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Córdoba, Trayectoria de Navegantes, 1991.
- , «En la biblioteca de Babel: algunos aspectos de intertextualidad en la poesía última de Luis Alberto de Cuenca», *Revista hispánica moderna*, 53,1 (2000) 242-268
- MARÍN, Paola, «Francisco de Quevedo y Jorge Luis Borges: la magia secreta del escritor», *Cincinnati Romance Review*, 32 (2011) 55-69.
- MARTÍNEZ SARRIEGO, Mónica María, y Gabriel Laguna Mariscal, «La mitología clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca (1971-1996)», *Cuadernos de Filología Clásica*, 30,2 (2010) 381-413.
- MARTOS PÉREZ, María D., «El espejo de la tradición: reactivación de la tópica barroca y las relaciones entre las artes en la poesía del siglo XXI», *Un espejo en el camino: formas discursivas y representaciones estéticas para el siglo XXI*, L. Bagué Quílez (ed.), Madrid, Verbum, 2012.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, *Teselas gongorinas: estudios de tradición áurea*, Madrid, Fragua, en prensa.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, 4 Vol., J. M. Blecua (ed.), Madrid, Castalia, 1969-1981.

- , *Visita de los chistes*, en *Jugueteros de la niñez y travesuras del ingenio*, Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1631.
- REY HAZAS, Antonio, «Poesía y mujeres: Lope de Vega y Luis Alberto de Cuenca», *Luis Alberto de Cuenca: de Ulises a Tintín*, A. Lafarque y L. Saval (eds.), *Litoral*, 255 (2013) 118-123.
- SÁEZ, Adrián J., «*A Poet for All Seasons*: las mañanas triunfantes de Luis Alberto de Cuenca», *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, A. J. Sáez (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2018.
- , «Afinidades electivas: Jorge Luis Borges y Luis Alberto de Cuenca», «*En el centro de Europa están conspirando*»: *Homenaje a Jorge Luis Borges*, J. Llamas Martínez (coord.) [en prensa a].
- , «No quiero seguir vivo en este mundo»: el suicidio en la poesía de Luis Alberto de Cuenca», *Boletín de la Real Academia Española* [en prensa b].
- , «‘Tu risa es una ducha en el infierno’: la reescritura de Neruda en ‘El desayuno’ de Luis Alberto de Cuenca» [en prensa c].
- , y Antonio Sánchez Jiménez (eds.), «*Haré un poema de la pura nada*»: *la intertextualidad en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Sevilla, Renacimiento [en prensa].
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, «Poesía familiar: Luis Alberto de Cuenca y Lope de Vega», *Las mañanas triunfantes: asedios a la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, A. J. Sáez (ed.), Sevilla, Renacimiento, 2018.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Barroco de la levedad», *Barroco y neobarroco*, Madrid, Círculo de Bellas Artes, 1992.
- SCHWARTZ, Lía e Ignacio ARELLANO (eds.), *F de Quevedo*, «*Un Heráclito cristiano*», «*Canta solo a Lisi*» y otros poemas, Barcelona, Crítica, 1998.
- SUÁREZ MARTÍNEZ, Luis Miguel, *La tradición clásica en la poesía de Luis Alberto de Cuenca*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2010.
- TORRES NEBRERA, Gregorio, «Quevedo desde la mirada lectora de Jorge Guillén», *Quevedo y su época: homenaje a Jesús Sepúlveda*, F. B. Pedraza Jiménez y E. E. Marcello (eds.), Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007.
- ZIMMERMAN, Marie-Claire, «*Quevediana* de Amparo Amorós (1988): homenaje a Quevedo y reescritura poética», *Criticón*, 74 (1988) 155-166.



# Juan Goytisolo ante la obra de Quevedo: afinidades y disidencias

José Manuel Rico García

Universidad de Huelva

Centro de Investigación Patrimonio Histórico, Cultural y Natural (CIPHNCN)

Josemanuel.rico@dfesp.uhu.es

## Resumen

Goytisolo dedicó a Quevedo una atención preferente en su obra ensayística y narrativa. La estimación general que prevalece en el escrutinio hecho por el barcelonés se caracteriza por una admiración devota de la prosa satírica y la genialidad creadora del escritor áureo. No obstante, Goytisolo también considera que Quevedo encarna a través de su conducta y de su pensamiento las esencias castizas del ser español. En este sentido, Goytisolo proyecta la imagen ideológica de un Quevedo reaccionario configurada por el hispanismo francés en las décadas de los sesenta y los setenta. Así pues, este trabajo tiene por objeto no solo examinar las reminiscencias de Quevedo en la obra de Goytisolo, sino también analizar las mediaciones que influyeron en la evaluación ideológica que hizo del autor del *Buscón*.

## Palabras clave

Juan Goytisolo; Quevedo; casticismo; abyecto

## Abstract

*Juan Goytisolo facing Quevedo: similarities and dissents*

Goytisolo paid a special attention to Quevedo in his narrative and essayistic works. The general impression that prevails in the Catalan writer's scrutiny is one of serious admiration towards Quevedo's satirical prose and creative genius. Nonetheless, Goytisolo also considers that Quevedo's behaviour and though incarnates the casticist essence of the Spanish being. In this sense, he is projecting in his works the ideological image of a reactionary Quevedo as it had been built by French hispanism in the 60's and 70's of the last century. This work tries not only to examine the traces of Quevedo in Goytisolo's trajectory but also to analyse the mediations that influenced the ideological evaluation made of the writer of the *Buscón*.

## Keywords

Juan Goytisolo; Quevedo; casticism; abject

## Afinidades y escatología

Quevedo fue asunto preferente de la obra ensayística de Juan Goytisolo y tiene presencia de forma más o menos explícita en su obra creativa. Goytisolo representa un ejemplo paradigmático de cómo se fijó en la segunda mitad del siglo xx lo que denominó el maestro Alfonso Rey (2010) «la construcción crítica de un Quevedo reaccionario». Para demostrarlo, me propongo examinar, si es válida la metáfora, la gramática histórica de su discurso, la estructura profunda de sus formulaciones; esto es, las mediaciones que en él intervienen.

Si nos preguntamos cuál fue el Quevedo que interesó a Goytisolo, las abundantes referencias y alusiones al escritor madrileño en su obra se reducen a las piezas satíricas, especialmente al *Buscón*, los *Sueños* y la *Hora de todos*. En ellas encuentra el propio designio de su programa literario: la desmitificación y desenmascaramiento de la realidad a través del lenguaje y de las convenciones de la sátira. Con Quevedo comparte la reprobación de la retórica huera, rancia, castiza, previsible, y, como él, la recusará a través de la parodia y de las continuas lesiones al decoro. Goytisolo abominó de la prosa zurcida de lugares comunes que terminan por apoderarse de la propia lengua literaria hasta llegar a contaminar e inhibir el esfuerzo de configurar un estilo propio. Idéntico rechazo habían mostrado las sátiras literarias de Quevedo (Azaustre 1999), las parodias del estilo culto en obras como *La culta latiniparla*, la burla de las frases hechas en el *Cuento de cuentos* (Martínez Bogo 2013) o la sublevación de los personajes tradicionales del refranero en los pasajes finales del *Sueño de la muerte*, donde lamentan el espurio abuso que se hace de ellos, como ha estudiado Andrés Ferrer (2013).

En la *Reivindicación del conde don Julián* (1970), Goytisolo tributa un homenaje a la retórica insolente de las sátiras de Quevedo que puede ser entendido con un sentido programático. Entrevera en el discurso del narrador dos versos de don Francisco que representan un manifiesto sobre la irreverencia del lenguaje de la sátira. En el primer caso refiere el sol mediante la perífrasis «bermejazo platero de las cumbres», del soneto burlesco «De Apolo persiguiendo a Dafne» (Quevedo 1999, II: 18).<sup>1</sup> En el siguiente ejemplo, el narrador, sentado en un café tangerino contempla excitado a un nórdico afeminado, al que designa mediante la sinécdoque «sirena de los rabos», sintagma con que se mofaba de la presunta homosexualidad de Góngora uno de los poemas contra el cordobés atribuidos a Quevedo.<sup>2</sup>

1. Es la composición nº 536 en la edición de Blecua.

2. Se trata del v. 18 del romance «Poetas de ¡Oh, qué lindicos!» (nº 828 en la ed. de Blecua [Quevedo, 1999, III]). Las diecisiete composiciones que reunió Blecua en el apartado *Sátiras personales* de su edición de la poesía de Quevedo han sido objeto de numerosos estudios en los últimos años y de no pocas controversias a causa de su autenticidad. Razones estilísticas permiten dudar de la autoría de este romance (Paz 1999: 42). Martín (2008) estudió las alusiones a la sodomía y al pecado nefando en esta composición atribuida a Quevedo. Sin voluntad de exhaustividad, indicamos algunos de los



Incluso la configuración enunciativa<sup>3</sup> de obras como la *Reivindicación del Conde don Julián* (1970), *Juan sin tierra* (1975), *Makbara* (1980) o *Paisajes después de la batalla* (1982) tiene un innegable parentesco con la polifonía desconcertante de los *Sueños*. Consideremos las voces narrativas y narratarios de esos relatos: el narrador anónimo de la primera de ellas, fugitivo de la España de Franco, divisa su país desde Tánger con el deseo de traicionarlo y emular así al legendario conde de las crónicas medievales; la ambigüedad que encierran los personajes con que se identifica el *tú* interpelado de *Juan sin tierra* (desde Lawrence al místico contemplativo Charles de Foucauld); las voces mezcladas de los excluidos que pueblan las páginas de *Makbara*; o el escritor Juan Goytisolo, antihéroe y narrador homónimo del autor de *Paisajes después de la batalla*; todos son comparables a las voces narrativas de las sátiras de Quevedo, determinadas, como en el caso de Goytisolo, por un punto de vista excéntrico y por un intenso biografismo, como se encargaron de demostrar Harry Sieber (1982), Ugalde (1979), Raimundo Lida (1981: 184-185), que distinguió el eco de Quevedo en el discurso de los personajes viles, de los narradores y del propio diablo de los *Sueños*, o Lía Schwartz, que apreció con incontestable acierto, que «el sujeto de la enunciación tiende a [en los *Sueños*] confundirse con el sujeto biográfico» (1985: 226). Cabría añadir entre las afinidades, y salvando las distancias, que los *Sueños*, el *Buscón*, *La hora de Todos* y algunos otros *juguets* están unidos a los relatos citados de Goytisolo por la misma voluntad mitoclasta, por la caricatura de instituciones, grupos sociales y tópicos.

Entre estas afinidades cabe también añadir que en Quevedo, y también en Cervantes y Larra, cifró siempre Goytisolo su sentimiento de nostalgia por una vertiente muy fértil de nuestra literatura que consideraba extinguida, la humorística, la literatura del ingenio y de la agudeza, la de la graciosidad o de la sal, en otros términos del español clásico. Así lo sentía ya en un artículo de 1967, «Literatura y eutanasia», de su primer volumen de ensayos, *El furgón de cola*: «en una literatura que cuenta ante-

---

trabajos más sobresalientes acerca de este conjunto de poemas y los problemas de su atribución. Un primer estado de la cuestión y examen global de estos poemas fue el trabajo de Celma Valero (1981). Paz (1999) cuestionó la enemistad real y la autoría de muchas de las composiciones atribuidas. Por su parte, Plata (2000) sancionó la autoría de Quevedo de varios de los poemas antigongorinos a él atribuidos a partir del análisis de nuevos testimonios. En esa línea de investigación fundada en el análisis riguroso de los testimonios hay que colocar los trabajos de Conde Parrado y García Rodríguez (2005 y 2011). Dos excelentes estudios de conjunto sobre la cuestión son el artículo de Tobar Quintanar (2013) y el esclarecedor análisis de Pérez Cuenca (2014).

3. Las observaciones y reflexiones de Pere Ginferer (1999a y 1999b) sobre «el nuevo Goytisolo», esto es, sobre las complejas peculiaridades enunciativas de la *Reivindicación del conde don Julián* y de *Juan sin tierra* recogidas en el volumen *Radicalidades* (1978), fueron precursoras de estudios posteriores debidos a Benallou (1988) sobre la oralidad en *Makbara*; a Martín Morán (1988) acerca de los límites entre la ficción y la realidad en *Paisaje después de la batalla*; a Gómez Mata y Silió Cervera (1994) en una monografía de conjunto sobre la polifonía en la narrativa de Goytisolo; a Elsa Dehennin (1988) sobre las mutaciones discursivas; a Checa Vaquero (2016), en el trabajo más reciente y completo sobre la narrativa del yo en Goytisolo y su relación con el hibridismo y las transgresiones genéricas.

cedentes cómicos tan ilustres como los de Cervantes y Larra (por no citar a Quevedo y la novela picaresca en general), desde el 98 para acá parece que hemos perdido la antigua afición a la sátira y hasta la facultad de la sonrisa» (2007a: 84).

La presencia de estas y otras reminiscencias quevedianas en las novelas de Juan Goytisolo<sup>4</sup> de las décadas de los setenta y ochenta está en relación con el interés y aprecio que demostró por la figura de Quevedo en su obra ensayística de esos años. El autor de los *Sueños* está presente en las perspicaces observaciones contenidas en los ensayos de *El furgón de cola*,<sup>5</sup> o en la línea argumental de *España y los españoles*, donde Quevedo encarnaba el paradigma de la personalidad castizo-religiosa. Con todo, hasta la publicación de «Quevedo: la obsesión excremental»,<sup>6</sup> ensayo incluido en el volumen de 1977 titulado *Disidencias*, no se había ocupado monográficamente del escritor madrileño. Y lo hizo tratando acerca de la coprofilia, tema sobre el que la erudición y crítica había pasado, en el mejor de los casos, de puntillas, para juzgarlo ingrediente rabelaisiano o carnavalesco de su prosa y poesía satíricas, y considerar las imágenes escatológicas fórmulas de cosificación y de animalización que reducen al protagonista del *Buscón* y a otros seres indignos que pueblan sus fantasías lucianescas a figuras abyectas. Su ensayo fue precursor, referente ineludible y estímulo, como admitió Maria Grazia Profeti (1982: 837), para averiguaciones posteriores sobre la cuestión, como las llevadas a cabo por Neumann (1978), Rothe (1980), Brioso (2003) y Núñez Rivera (2010), o por la propia hispanista italiana, que incluso refundió el título del artículo de Goytisolo: «La obsesión anal en la poesía de Quevedo». La tesis de Goytisolo era de una audacia insólita en el panorama crítico de esos años. A su juicio, la coprofilia es asumida por los personajes y fantoches quevedianos a través del exhibicionismo como un «reducto de resistencia indómita» (Goytisolo 2007c: 570), un componente provocativo e irreverente en la exaltación de lo que hay de vil, obsceno y prohibido en el cuerpo humano; una respuesta desvergonzada del cuerpo al orden social que lo imputaba y condenaba. Es decir, la coprofilia, en su opinión, tiene una función perturbadora del orden, del sistema y de la propia identidad:

Frente a una ideología monolítica que hace abstracción del ser de carne y hueso y lo sustituye como una enteleguía, recordamos que el hombre es un animal que engulle, orina, espata y defeca, lejos de rebajar al ser humano y transformarlo en objeto,

4. El cervantismo que impregna la narrativa de Goytisolo y las reminiscencias de la poesía de Góngora en sus obras de creación han merecido el interés de numerosos críticos en los últimos años, por el contrario, la impronta quevediana no ha tenido la menor atención. Un excelente panorama y estado de la cuestión del declarado cervantismo de Juan Goytisolo ofreció Rosa Piras (1999), además del análisis de la huella cervantina en *Makbara*. De los numerosos trabajos que se han ocupado de examinar la estela de Góngora en Goytisolo me permito destacar los debidos a Sánchez Robayna (1987), Pérez Bazo (1994) y Polet (2015).

5. Véanse los titulados «Literatura y eutanasia» y «Estebanillo González, hombre de buen humor».

6. Este ensayo fue publicado por primera vez en la revista *Triunfo*, en el nº 31 del 4 de septiembre de 1976 (38-42).

contribuye, como vio muy bien Bataille, a preservar su conciencia de existir en sí y para sí. Mientras la ideología tiránica niega el cuerpo a fin de ganar el cielo o lo reduce a la condición de un instrumento de trabajo al servicio de la productividad, la presunta animalidad evita al individuo la pesadilla de la abstracción judeo-cristiana y de la reificación capitalista y burocrática (2007c: 570).

Basándose en las teorías del antropólogo social británico Edmund Ronald Leach, asimiladas indirectamente a través de los estudios sobre la función y naturaleza del tabú lingüístico de Larry M. Grimes,<sup>7</sup> a quien leyó durante su estancia en Estados Unidos, Goytisolo muestra estar embebido de algunas de las obsesiones del pensamiento estructuralista y postestructuralista. Sitúa el cuerpo en el centro de la reflexión crítica sobre la obra quevediana y enfatiza el componente subversivo de lo escatológico, en la medida en que amenaza una subjetividad cerrada y autosuficiente (higiénica, podríamos decir), pero también el orden social que no tolera la expresión indecorosa de lo corporal. En cierto modo, se trataba de ideas que su novela *Juan sin tierra* (1975) había problematizado de forma ficcional (Sahuquillo 1987). Goytisolo parece anticiparse a los planteamientos teóricos que desarrollarán autores como Julia Kristeva, con su postulación de lo *abyecto*,<sup>8</sup> o Jean Baudrillard, con su noción de lo *obsceno*,<sup>9</sup> que desafían al tiempo los límites individuales y colectivos. Ambas posiciones recuerdan la vocación antiburguesa practicada por la vanguardia artística y literaria que, no lo olvidemos, estaba encontrando en estos años una nueva eclosión a través de lo que el crítico Hal Foster ha denominado «retorno de lo real» propia de un «posmodernismo

7. Cita indirectamente a Leach a través, probablemente, del influyente estudio de Larry Grimes *El tabú lingüístico en México: el lenguaje erótico de los mexicanos* (Nueva York, Bilingual Press, 1978), publicado un año después de *Disidencias*; porque en nota se refiere a un estudio del autor, «todavía inédito» titulado *El tabú lingüístico: eufemismo, disfemismo e injuria en México*.

8. En *Los poderes de la perversión* (1980), la filósofa francesa explica que la abyección genera en nosotros el sentimiento ambivalente de repulsa y atracción ya señalado con anterioridad precisamente porque diluye la frontera entre el sujeto y el objeto: es algo que es a la vez nuestro y no nuestro, y por ello tiene mucha relación con los fluidos corporales que producimos. Además, lo abyecto halla cierta expresión física en los orificios corporales, que, en su condición de contacto entre lo interno y lo externo, cuestionan la naturaleza acabada y limitada del ser humano. En términos similares lo exponía Goytisolo partiendo del análisis sociolingüístico sobre el tabú del mencionado Larry Grimes inspiradas en las tesis del antropólogo Edmund Leach: «El tabú que envuelve a la mayoría de las expresiones culturales del *homo erectus* la actividad sexual y las deyecciones corporales obedece tal vez, como ha observado Leach, al deseo de suprimir las categorías intermedias entre el «yo», lo «mío», y el «no yo», lo «ajeno». En un sugestivo comentario a sus investigaciones, el hispanista norteamericano Larry Grimes señala con razón que «las excreciones corporales (la orina, el excremento, el semen) forman una categoría de suma ambigüedad; son productos del cuerpo que se separan y expelen al mundo exterior...» (2007c: 562).

9. Baudrillard (1991), partiendo del sentido etimológico del término «obscenidad» («traer a escena justo lo que habría debido permanecer fuera de ella», desafiando el decoro típico de la representación burguesa), Baudrillard y Barthes relacionan esta noción con la inexistencia de una mediación que permite una visibilidad excesiva, una «proximidad absoluta de la cosa vista» (62).

de resistencia». <sup>10</sup> Es obvio que en esta idea de «lo real», de raíz lacaniana, Foster está aludiendo a una comprensión compleja que tiene en cuenta todo lo que de traumático, informe, corrupto y vil posee esa dimensión, en consonancia con la tradición psicoanalítica.

Se podría afirmar, en consecuencia, que el planteamiento teórico e interpretativo de Goytisolo en este ensayo se anticipó a las bases teóricas de ciertas corrientes críticas del arte que han indagado en las nociones de lo abyecto y de lo traumático de acuerdo con las teorías de la subjetividad. En efecto, el cuerpo y la escatología ocupan un lugar con pertinencia, obsesivo en la obra de Quevedo, y proyectan un discurso crítico. El planteamiento de Goytisolo es, pues, personalísimo, apenas deudor de las leyes sobre la neurosis de Freud, de las teorías antropológicas de Leach a través de los estudios sobre el tabú lingüístico de Grimes, como hemos referido, y de las observaciones de Bataille sobre lo vil, lo informe y corrompido, que habían escandalizado en su tiempo al propio Breton.

Goytisolo intuyó que el tratamiento de lo escatológico en Quevedo fue el resultado de su percepción satírica de la realidad y de la literatura misma: escatología y coprofilia son símbolos de lo grotesco, que tienen como finalidad la desidealización del cuerpo; una estrategia consciente, en definitiva, de enfrentarse a la realidad desnaturalizada de la ficción o de la poesía idealistas para poner en relieve el mal gusto, lo grotesco, la cara púdicamente oculta de lo real; una actitud ante la realidad y la tradición literaria que examinó Burshatin (1988) en el romance «Mediodía era por filo», con el que caricaturizó Quevedo el episodio del Cid con el león.

### El Quevedo reaccionario

Goytisolo demostró en el conjunto de *Disidencias* una visión integradora de la crítica, y sobre ello había ya reflexionado particularmente en el ensayo del *Furgón de cola* titulado «Cernuda y la crítica literaria española». En él reprobó el dogmatismo crítico, las actitudes exclusivas y excluyentes de determinadas formas de acceso e interpretación de la obra literaria, idea que forma e ilustra con el rechazo del realismo crítico de Lukács, al que tilda de *dañino* porque habría condenado por formalista y decadente lo más granado de la literatura

**10.** En *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, publicado en 1996, Foster analiza la construcción crítica e ideológica de la consabida «muerte de la vanguardia» artística. Tomando como modelo otros retornos hermenéuticos radicales anteriores, como son la relectura crítica de Marx por Althusser y de Freud por Lacan, con el fin de renovar su actualidad, reivindica la necesidad de «nuevas genealogías de la vanguardia que compliquen su pasado y den apoyo a su futuro» (2001: 7). La neovanguardia vendría a representar la verdadera efectividad de la vanguardia primera producida como acción diferida. Foster recurre a Freud para explicar que la vanguardia actúa como un acontecimiento traumático, manifestándose en recodificaciones diferidas que certifican su impacto (2001: 27) y que posee la misma calidad ateleológica que caracteriza los eventos revolucionarios.

clásica y de la modernidad literaria. «La literatura —sentencia Goytisolo en esas páginas—, cuando es auténtica, prevalece siempre sobre los esquemas ideológicos que pretenden negarla» (2007a: 121). Este es el dictamen que sobresale siempre que se ocupa de evaluar a Quevedo, de quien se declara devoto en uno de los ensayos de *El bosque de las letras* (2007f: 1163) por la genialidad de su obra, a pesar de considerarlo uno de los «portavoces de la unanimidad castiza». Esta idea constituye la tesis del breve artículo «Mal bicho, pero genial», incluido en el volumen *Belleza sin ley* (2013). El *bicho* es Quevedo, con quien ilustra, en analogía con Louis-Ferdinand Céline, la necesidad de deslindar los valores literarios de una obra del comportamiento ideológico y ético de su creador o de los propios valores ideológicos y morales de la obra.

Por consabida, la idea central de este ensayo puede pecar de ingenua, pues son pocos los que aún pueden creer o exigir que el ejercicio de la literatura suponga una garantía de humanidad, en términos civiles, de quienes se dedican a tal menester.<sup>11</sup> Con todo, la reflexión de Goytisolo, por muy tópica que la estimemos, no me parece superflua ni anecdótica, pues Quevedo ha dado y continúa dando entre nosotros ocasión para repetir añejos autos de condena y rehabilitación: sería suficiente examinar el volumen 21 (2017) de la *Perinola (Ideas, actitudes y actuaciones políticas de Quevedo)* para probarlo, donde, pongo por caso, Ettinghausen, coordinador del número, se propone en su artículo restituir con una nueva vuelta de tuerca interpretativa la imagen antiimperialista, antibelicista, antiesclavista y hasta antimisógina que proyecta Quevedo en algunos pasajes de *La Fortuna con seso y la hora de todos*. Con la obra de Quevedo es aventurado, como advirtió Fernández Mosquera (1997: 163), hacer una estimación de su ideología atendiendo a las excepciones.

El referido artículo de Goytisolo presupone además que Quevedo representa un dechado de intolerancia y de los peores vicios morales e ideológicos de su tiempo, como subraya en algunos pasajes: «sus poemas satíricos y burlescos [...] compendian un vasto muestrario de racismo, antisemitismo, misoginia y homofobia que no perdonan a nadie con excepción de los militares y de los curas de misa y olla» (2013: 94).

La evaluación ideológica que hace de Quevedo no procede solamente, como cabría esperar, de Américo Castro, aunque asuma muchos de sus puntos de vista, como examinaremos a continuación. Su escrutinio sobre el autor de los *Sueños* representa un ejemplo cabal de la influencia del hispanismo francés en la construcción crítica de un Quevedo reaccionario, opinión que puso de relieve con certeras razones Alfonso Rey (2010) y que quiero sancionar ilustrándola

11. El mismo argumento había empleado ya en *Disidencias* al tratar sobre la novela *Terra nostra*, estableciendo a Quevedo y los *Sueños* como el término de comparación de Carlos Fuentes: «Condenar la novela [*Terra nostra*] a partir de la adhesión del escritor a la actual dirección del PRI, sería tan absurdo como descartar los *Sueños* de Quevedo por el hecho de haber sido este agente del duque de Osuna» (Goytisolo 2007c: 655).

con el caso de Juan Goytisolo. El profesor Rey señaló la fecha de 1967, año de publicación en Francia de los *Estudios sobre la obra poética de Luis de Góngora* de Robert Jammes, como el punto de inflexión que propició la condena de un Quevedo fanatizado por la ortodoxia tridentina, tenaz e implacable en la defensa de sus privilegios de clase. La estimación de Jammes fue secundada en Francia en los años siguientes por Cécile y Michel Cavillac (1973) en el análisis contrastivo que realizaron sobre el *Buscón* y el *Guzmán*, por Edmond Cross (1975) en sus estudios sobre el relato de Pablos, por Maurice Molho (1977) y otros; una corriente de pensamiento, en fin, que permeó durante décadas la mayor parte de las ediciones de Quevedo y de las aproximaciones críticas a su obra.

Y, en efecto, Goytisolo fue lector de primera mano de la monografía sobre Góngora de Robert Jammes. Cuando el libro del insigne hispanista era aún una novedad, comunicó por carta la primicia a don Américo Castro desde París, en 1968 (carta de 24 de julio), con palabras que denotaban la inmejorable impresión que le había causado: «¿Conoce usted el ensayo de Robert Jammes sobre Góngora? Hay en él un pasaje interesantísimo en el que contraponen la actitud de Góngora y Quevedo con respecto a los oficios técnicos, manuales y científicos, así como respecto a los conversos» (2007g: 1484). Américo Castro le respondió que no conocía «ese estudio de Góngora» (Goytisolo 2007g: 1485); y Goytisolo, a vuelta de correo, le proporcionó la referencia bibliográfica exacta y añadió: «Aunque su autor no dice de los orígenes cristiano nuevos de Góngora, al analizar su actitud respecto a los oficios, los judíos y moriscos, esta refuerza la tesis de que Góngora fue *ex illis*: en todo piensa y actúa en contra de la opinión de un Lope o un Quevedo» (2007g: 1486).

La lectura que hizo Goytisolo de la obra de Jammes coincidió con la redacción de su ensayo *España y los españoles*, obra que fue escrita en muy pocas semanas por encargo de una editorial de Lucerna, donde se publicó en lengua alemana en 1969 (en España vio la luz en Lumen diez años después). Goytisolo incorporó casi literalmente los juicios de Jammes acerca de las opiniones de Quevedo sobre el comercio, la burguesía, el dinero, el trabajo manual y las mujeres;<sup>12</sup> de manera que hizo suyo el capítulo I de la monografía del egregio gongorista, destinado a comparar la sátira quevedesca y la gongorina. Basta co-tejar algunos pasajes para poder medir el grado de influencia. Al tratar sobre la aversión de Quevedo hacia mercaderes y comerciantes, y sobre su actitud en relación con la difusión del saber, escribe Robert Jammes:

12. Las sentencias de Jammes y Goytisolo sobre la misoginia quevediana es unánime y la formulan en términos muy semejantes. Escribió Jammes en el capítulo referido de su monografía: «la posición de Quevedo es inequívoca: su misoginia es total, absoluta, basada sobre el ascetismo cristiano más estricto. La mujer sale de sus manos ensuciada, desfigurada y despreciable» (1987: 49). Estas son las líneas que le dedica Goytisolo en *España y los españoles*: «En Quevedo, el odio a la mujer llega a extremos verdaderamente morbosos. La descripción que nos hace de ella es fisiológica, repugnante» (2007b: 276).



Pero cualquiera que sea el coeficiente reductor que se les aplique, no es menos cierto que los *Sueños* de Quevedo manifiestan una hostilidad sin reservas respecto a las actividades artesanales y comerciales. Un examen de sus letrillas satíricas daría, evidentemente, el mismo resultado. De manera general, podemos decir que toda la obra de Quevedo confirma esta actitud, tan radical que puede parecer absurda al lector moderno. De hecho la hostilidad de Quevedo a la actividad «industrial» y «comercial» no es ni mucho menos inexplicable, si se la considera como el punto de vista —llevado al extremo— de una clase social: aristócrata nacido en los medios cortesanos, muy ligado a una facción política importante (por lo tanto a la alta aristocracia), propietario feudal en lucha con sus vasallos (véase su interminable pleito contra sus «súbditos» de la Torre de Juan Abad), Quevedo expresa el punto de vista ultrarreaccionario de una clase celosamente conservadora de sus privilegios, y particularmente desconfiada respecto a todo lo que representa el germen de una clase rival susceptible de suplantarla: instintivamente olfatea en el sastre, en el zapatero, y con mayor motivo, en el comerciante, al «burgués» en potencia... Su odio a la ciencia, a la difusión de la cultura y, de una manera general, a todo lo que es susceptible de romper las formas medievales en las que está prisionera la sociedad española, revela la misma tendencia (1987: 45).

Así parafrasea Goytisolo el discurso de Jammes en *España y los españoles*:

La actitud negativa de los españoles respecto del saber y del trabajo —pilares básicos de la nueva clase burguesa— hallan su máxima expresión en Quevedo. En *La hora de todos*, en los *Sueños*, el gran escritor manifiesta una hostilidad radical hacia las actividades comerciales o artesanas sin exclusiva. Su infierno poético está poblado de comerciantes, sastres, médicos, taberneros, etc., oficios todos propios de los españoles de casta hebrea o morisca. Frente a ellos, Quevedo exalta la carrera de las armas como única noble y digna de un español (2007b: 266).

Para Jammes, Quevedo encareció el sentido aristocrático de la existencia que poseían los españoles, consagrado a la defensa de Dios y del rey, despreocupado de la realidad material:

Ese capítulo de *La hora de todos* describe a tres franceses: un afilador, un vendedor de fuelles y trampas para ratones, y otro de peines y horquillas. Los tres van pesadamente cargados y Quevedo aprovecha la ocasión para caricaturizarlos a causa de sus engorrosos pertrechos. Frente a ellos, el español, «que pasaba a Francia a pie con su capa al hombro», representa una elegancia noble y distinguida. Los franceses han venido a España para comerciar; el español atraviesa Francia para llegar a Flandes y servir a su rey como soldado «porque los españoles no saben servir a otra persona en saliendo de su tierra». Para subsistir en su camino no ejercerá ningún oficio, porque el «oficio de los españoles es la guerra». En resumen, frente a una Europa mercantil que se evade con trabajo, pero con seguridad, de las estructuras de la Edad Media, Quevedo exalta una España orgullosa y miserable, fiel a su rey y a su fe católica, y en la que el oficio de las armas es considerado como el solo digno de un hombre noble: estamos ya ante la España decadente y obcecada que, dos siglos y medio más tarde, será el tema de los escritores de la generación del 98.

El examen de los pasajes consagrados a otras naciones europeas confirmaría esta conclusión: nacionalismo y catolicismo exacerbados (1987: 46).

La misma idea y el mismo episodio traslada Goytisolo en *España y los españoles* para ilustrar su argumentación:

Como Quevedo, piensa que el único oficio digno de él es la guerra: los franceses —dice Quevedo— vienen a España para comerciar; los españoles, en cambio, atraviesan Francia a pie, con la capa a la espalda, para ir a Flandes a servir a su rey, pues los españoles no pueden servir a nadie fuera de su país y jamás aceptarán, para subsistir, ejercer otro oficio que el de soldados. Nacionalismo y catolicismo: política de Dios y gobierno de Cristo (2007b: 266).

Esta percepción de un Quevedo reaccionario, defensor a ultranza del más rancio tradicionalismo católico, asoma en otros lugares de la obra ensayística del Goytisolo de los últimos años, y de un modo especial la sostuvo en el «Prólogo» a la obra de Francisco Márquez Villanueva *Santiago: trayectoria de un mito* (2004), donde se despachaba con especial inquina contra la posición mantenida por Quevedo en la controversia sobre la pretensión real de que santa Teresa compartiera el patronato de España con el apóstol Santiago:

El *Memorial* de este, dirigido al rey, no tiene desperdicio. En su condición de caballero del hábito de Santiago y de español sin mezcla de moro ni judío, afirma que Dios aprecia ante todo las victorias de sus ejércitos, y sería impensable y descabellado encomendar a una mujer el llamamiento divino al combate. Violentamente misógino y antisemita, el autor del *Buscón* no podía ignorar los orígenes de la santa de Ávila. Ello acrecía sin duda su agresividad, y en una serie de tratados posteriores, *Su espada por Santiago*, denuncia indignado la ofensa hecha al Apóstol, pese a su hermandad con Cristo [...] Sus enemigos —los del santo patrón de España y de su paladín Quevedo— no pueden ser, arguye, sino aquellos que se sienten «güérfanos» de turbantes u ocultan vergonzosamente su «sangre manchada» (2004: 21).

En efecto, en esta polémica Quevedo intervino como lo que representaba, un santiaguista afrentado por la ambiciosa aspiración de los carmelitas. Y actuó incitado por el cabildo de la catedral de Santiago que aplaudió la agudeza de sus discursos en favor del apóstol.<sup>13</sup> Los textos santiaguistas de Quevedo cuestionaron con argumentos históricos y canónicos la idoneidad de la santa para el patronato por su condición de mujer, entre otros argumentos. En ellos esgrimió Quevedo con destreza su vehemencia, sarcasmo e ironía.<sup>14</sup> Pero sus razones no difrieron de las numerosas y contundentes respuestas que se difundieron para abortar la aspiración de elevar a la santa a la altura del apóstol Santiago.

13. Para el estudio de las motivaciones y consecuencias de la intervención de Quevedo en la controversia sobre el patronato, véase el ejemplar análisis de Candelas (2008: 44-49). Díaz Fernández (1995) estudió las relaciones entre Quevedo y el cabildo catedralicio.

14. Para el análisis del diseño retórico del *Memorial* de Quevedo, véase el trabajo de Azaustre (2000). Igualmente, para el análisis retórico de *Su espada por Santiago*, Azaustre (1997).



## Apología y petición: la idea metafísica de España

Como se ha referido, Goytisolo se propuso a partir de *Señas de identidad* trasladar a la ficción con una fantasía portentosa la tarea que décadas antes había comenzado Américo Castro<sup>15</sup> de desmitificación y desenmascaramiento de las falacias y fetichismos identitarios sobre los que se habían fundado las llamadas esencias de la nación española.<sup>16</sup> Se planteó desbaratar las instituciones, falsificaciones y mitos de la España sagrada. Tal labor de derribo se adensó en *Reivindicación del conde don Julián* y *Juan sin Tierra*, relatos cuya estructura y sustancias ficcionales fueron concebidos para desarticular la visión de España como un continuum milenarista en el que, por encima de las contingencias coyunturales, se habían perpetuado, en su opinión, las esencias castizas del ser español. En diciembre de 1968 exponía a don Américo Castro en una carta las motivaciones de la *Reivindicación*: «Ahora estoy trabajando en una obra de imaginación. Es una forma de destruir todos los mitos acumulados siglos tras siglo y que culminan en el 98 («esencias» españolas, paisaje de Castilla, «caballerosidad y cristiandad», a lo García Morente, represión del sexo y de la inteligencia...» (2007g: 1489).

En otra carta de febrero de 1969 le reiteraba el propósito de su novela: «estoy acabando mi *Reivindicación del conde don Julián*, experiencia novelesca en la que igualmente se refleja (indirectamente aquí) el impacto de su obra. Es una identificación con el personaje de la leyenda y un pretexto de la invasión mental que acarree una destrucción de la España Sagrada por espacio de ocho siglos (el paisaje de Castilla, la imagen del caballero cristiano, el pseudo-senequismo, etc., etc.)» (2007g: 1493).<sup>17</sup>

15. Sobre la influencia de Américo Castro en la obra de Juan Goytisolo, véase el breve y luminoso ensayo de Ridaó (2015).

16. Este calculado programa de desmitificación en la narrativa de Goytisolo ha sido estudiado con especial atención en las monografías de Lázaro (1984) y Martín Morán (1999).

17. La admiración de Goytisolo por Américo Castro, a quien consideraba su maestro, la dejó sentir en toda su obra. Por ello reprobó amargamente el sarcasmo con que Eugenio Asensio ofendió a Castro en *La España imaginada de Américo Castro* (1976). Consideró intolerable la ironía con que caricaturizó los presupuestos de su maestro sobre los rasgos distintivos de la literatura de los conversos en el capítulo «Reducción al absurdo. ¿Sería Quevedo converso?» (Asensio 1976: 106-108), en el que enumeraba ocho condiciones que a la luz de las tesis de Castro convertirían a Quevedo en un taimado escritor de origen judaizante. Herido en su orgullo de discípulo respondió ásperamente y también con mordacidad en el artículo de *Disidencias* (1977) titulado «Supervivencias tribales en el medio intelectual español»: «De haber tenido oportunidad de conocer al señor Asensio, le hubiese aconsejado que, con la misma ingeniosidad que demuestra en manipular los argumentos de Castro para «probar» el origen cristiano nuevo de Quevedo, se sirviese, por ejemplo, de los argumentos de Menéndez Pidal en favor de la milenaria continuidad histórica de España para deducir a su vez, fundándose en las palabras de Estrabón y de Trogo, el origen hispánico (numantino o saguntino) de los desdichados habitantes de Bifra» (2007c: 581). Muchos años después, en el volumen *Cogitus interruptus* (1999), mantenía vivo su rencor cuando recordaba el episodio (2007b: 1291).

Goytisolo escribía la *Reivindicación del conde don Julián* al mismo tiempo que *España y los españoles*, de tal manera que su novela podía leerse como el relato ejemplar o la ficcionalización de la tesis defendida en el ensayo, que resumía así en su presentación:

Los españoles más clarividentes, empezando por Quevedo, comprueban la ruina del país: ruina provocada por el mito, cierto, pero ruina gloriosa, embellecida a su vez por el mito y sostenida por él. En medio de una realidad decrepita, que se deteriora más y más, el mito se mantiene intacto y no quiere echarse atrás. Mito sin duda condenable, pero mito generador de distinciones y diferencias: abismo infranqueable entre España y el resto (2007b: 254).

El hilo argumental del ensayo trazaba las raíces de lo que él denomina *concepción metafísica* de España y de los españoles, definida por el nihilismo, el inmovilismo y la aversión al desarrollo social y económico, y vaticinaba el esperanzador derrumbe de tal falacia por las transformaciones sociales que apreciaba en la España de la década de los sesenta. Así lo exponía en el capítulo elocuentemente titulado «España ya no es *diferente*»:

Asistimos, de hecho, a una quiebra total del sistema de valores dominante en España desde la época de los Reyes Católicos, valores que, de modo arbitrario, fueron considerados durante siglos como inherentes a nuestro modo de ser, como esencias perennes de nuestro carácter. Toda una línea de pensamiento, desde Quevedo hasta Unamuno y Menéndez Pidal había decretado que los españoles, por el mero hecho de serlo, poseían un destino particular y privilegiado, ajeno a las leyes sociales y económicas del mundo moderno. Fundándose en una concepción metafísica del hombre, pretendían elaborar una imagen del español distinta de la de los demás seres humanos: la de un ser sediento de absoluto, preocupado, ante todo, por la muerte. (345)

La idea formalizada en estas líneas estuvo larvándose desde mediados de los cincuenta entre intelectuales españoles como José Luis López Aranguren o Manuel Sacristán, con quien coincidió Goytisolo en la revista *Laye* (1988: 46-48),<sup>18</sup> que mantuvieron un discurso de resistencia contra la «substantividad de la patria»<sup>19</sup> y en cuyo horizonte de expectativas vislumbraban, no sin incertidumbres pero con ingenua esperanza, una sociedad próxima fundada en la razón práctica nacida de un régimen de libertades y de derechos fundamentales con la tarea inaplazable de recomponer la moral social como conjunto de virtudes cívicas.

**18.** Una actualización de lo ofrecido en la monografía *La revista Laye* (1988) realizó en un artículo reciente el propio Bonet (2005: 235-262).

**19.** El sintagma, empleado por Sacristán, cuestionaba, como ha expuesto Fernández Cáceres (2011: 34), la idea de la libertad fundada en la esencialidad religiosa y del hombre como transmisor de valores imperecederos. Para el conocimiento de la trayectoria de Manuel Sacristán y su influencia y relación con los intelectuales y escritores de la escuela de Barcelona es imprescindible la biografía de Capella (2005).

Tres años antes de la publicación en Lucerna de *España y los españoles*, en 1966, Jaime Gil de Biedma había formulado el mismo análisis de esta cuestión en la sextina que conformaba «Apología y petición», perteneciente a *Moralidades*, de la que reproduzco tres estrofas:

Nuestra famosa inmemorial pobreza  
 cuyo origen se pierde en las historias  
 que dicen que no es culpa del gobierno,  
 sino terrible maldición de España,  
 triste precio pagado a los demonios  
 con hambre y con trabajo de sus hombres.  
 A menudo he pensado en esos hombres,  
 a menudo he pensado en la pobreza  
 de este país de todos los demonios.  
 Y a menudo he pensado en otra historia  
 distinta y menos simple, en otra España  
 en donde sí que importa un mal gobierno.  
 Quiero creer que nuestro mal gobierno  
 es un vulgar negocio de los hombres  
 y no una metafísica, que España  
 puede y debe salir de la pobreza,  
 que es tiempo aún para cambiar su historia  
 antes que se la lleven los demonios  
 (Gil de Biedma 2010: 258-259).

El sentido desiderativo de los versos finales de la sextina coincidía con el anhelo de cambio que habían pronosticado las palabras referidas de Goytisolo en el capítulo «España ya no es *diferente*»:

Pido que España expulse a esos demonios.  
 Que la pobreza suba hasta el gobierno.  
 Que sea el hombre el dueño de su historia.

«Apología y petición» mereció años más tarde, en uno de los ensayos incluidos en *Contracorrientes*, obra de 1985, los encarecidos elogios de su amigo y *compañero de viaje* Juan Goytisolo, a quien Gil de Biedma había dedicado el poema «Infancia y confesiones» de su primer libro:

Tengo para mí que debería ser incluido entre las más hondas y hermosas composiciones de tema español de nuestra literatura —junto a Quevedo, Unamuno, Machado, Cernuda—, lo que justificaría por sí solo ese «desembarco» de Gil de Biedma en un campo trillado en exceso, pero anexionado gradualmente por él, por citar sus palabras sobre Eliot, «a los reductos iniciales de su pensamiento. (2007e: 949).

En el planteamiento de Goytisolo, pues, la nómina de escritores y pensadores que sirvieron de correa de transmisión de esa visión de la España eterna son

invariablemente los mismos: en la historia moderna, Quevedo; en la contemporánea, Unamuno, Ortega, Menéndez Pidal, García Morente o Sánchez Albornoz; a quienes imputa que concibieran la historia de España como la línea continua de un modo de ser y de comportamiento que define al grupo humano a través de los siglos, sin cambios, idéntico a sí mismo en el transcurso del tiempo. De tal manera que lo trazado por ellos es la historia del hombre español, el *homo hispanicus*, que diría Sánchez Albornoz, noción que descompuso Goytisolo en el capítulo de *España y los españoles* titulado «*Homo hispanicus*: el mito y la realidad».

En otro capítulo, «Unamuno y el paisaje de Castilla» del ensayo referido, Goytisolo estableció por primera vez y sin matices la analogía entre Quevedo y Unamuno que repetirá sin variaciones más tarde en la «Presentación crítica» de la *Obra inglesa de Blanco White*<sup>20</sup>:

Como Quevedo, Unamuno advierte la ruina del país y, después de señalar sus males, se aferra desesperadamente a ellos en nombre de una españolidad metafísica, abstracta: si en su juventud habla de europeizar a España, más tarde reacciona contra estas tendencias y propone a sus paisanos la tarea de «españolizar» Europa. Como Quevedo, Unamuno profesa un hondo desprecio por la ciencia y la técnica, el comercio y el lucro [...] su horror al sexo es, igualmente, muy quevedesco. (2007b: 314-315).

Goytisolo hizo una lectura muy personal de Unamuno, particularmente de los ensayos de *En torno al casticismo*, aunque detrás de sus observaciones se traslucen algunas de las ideas que Bataillon deslizó en el prólogo a su traducción de aquella obra<sup>21</sup> con el título de *L'Essence de l'Espagne* (1923) que le había sugerido el hispanista Maurice Legendre, como el propio Bataillon confesó a Unamuno epistolarmente (Tellechea 1994: 316). Pero cabe pensar que la lectura de Goytisolo estuvo principalmente mediatizada por la torticera apropiación falangista de la obra del rector de Salamanca, emprendida primero por el siempre estafalario Ernesto Giménez Caballero, que había traducido varios ensayos del fascista Curzio Malaparte con el tendencioso título de *En torno al casticismo de Italia* (1929),<sup>22</sup> y sancionada años más tarde de forma más serena en la obra de Pedro Laín Entralgo *La generación del noventa y ocho* (1947), que tuvo una enorme difusión e impacto en el panorama cultural de la posguerra.

20. En estas líneas de la presentación de Blanco White prácticamente reescribe lo citado: «Como Quevedo —con quien mantiene tantos puntos de contacto— Unamuno se lamenta de la ruina del país, pero, después de diagnosticar con agudeza sus males se aferra desesperadamente a ellos en nombre de una españolidad abstracta de esencia cristianovieja...» (2007d: 375-376).

21. Véanse por ejemplo las concomitancias que subraya Bataillon entre *El idearium español* de Ganivet y los cinco ensayos de *En torno al casticismo* (1923: III-IV); la idea de la individualidad espiritual de las naciones; o las observaciones sobre el conflicto entre el espíritu europeo del krausismo y el tradicionalismo de Menéndez Pelayo.

22. Sobre las tergiversaciones de las ideas unamunianas en Giménez Caballero, véase Rabaté (2017: 97-98).

Laín identificó el patriotismo de Falange con el dolor de España que sintieron los hombres del 98, y en su tarea de restitución de Unamuno se abstuvo de dilucidar la orientación europeísta de su pensamiento, omitió su censura del tradicionalismo, y enfatizó, por el contrario, el nacionalismo de su comprensión histórica de España; la personalidad angustiada de Unamuno, instalada en la pugna interior entre razón y fe, entre ser y absoluto.<sup>23</sup> También encareció Laín Entralgo la mitificación del castellanismo y de Castilla, punto en el que coincide con lo que denominó Jean-Claude Rabaté la «lectura liberal y humanista» de *En torno al casticismo*. Como ha estudiado Santos Juliá (2007: 169-175), Laín, Tovar, Ridruejo y otros intelectuales de Falange programaron la reclamación del legado menos ortodoxo del noventa y ocho, su nacionalismo crítico, para integrarlo en los supuestos ideológicos y culturales sobre los que se fundaba el nacionalcatolicismo del régimen.

Esta interpretación del 98 y de Unamuno se deja sentir en uno de los primeros ensayos de Goytisolo, «La herencia del 98 o la literatura considerada como una promoción social», incluido en *El furgón de cola* (1967), y en *España y los españoles*. Son ciertas las observaciones de Goytisolo sobre la incapacidad de Unamuno para proponer soluciones al maltrecho cuadro de ruina social, de inmovilismo político y económico y de anemia cultural que pinta en su obra, actitud por la que lo coloca al lado de Quevedo; sin embargo, silencia ideas constitutivas de su pensamiento que hoy se aceptan de forma casi unánime, a saber, su pertinaz censura de la intolerancia ideológica y religiosa, su antibelicismo, su reprobación del patriotismo fanatizado de los militares y políticos de la restauración, su cosmopolitismo y europeísmo como vías de regeneración.

La inclusión de Ortega entre los eslabones que han sostenido esa idea metafísica del español procede en Goytisolo del juicio que estableció Américo Castro sobre *La España invertebrada* (1922). Al margen de las opiniones vertidas por Ortega sobre el ingrediente residual y superfluo de la aportación de los árabes en la génesis de la nacionalidad española o de que trate al emperador Trajano, no ya como hispalense, sino como sevillano; Américo Castro fijó su atención en el punto que constituye, precisamente, el hilo argumental y el diagnóstico de *España y los españoles*: para Ortega, España adolecía de una patología crónica y de una existencia enfermiza, cuya etiología cifraba en la monarquía visigótica —a la que califica como la raza más débil de las germánicas— y en la ausencia endé-

**23.** Así expone Rabaté (2017: 101) las manipulaciones a que sometió Laín el texto de Unamuno: «El proceso de rehabilitación de escritores como Miguel de Unamuno está fundado sobre la mentira voluntaria, sino la mentira por omisión, ilustrada unos años antes por el funeral del profesor de Salamanca. En efecto, al día siguiente del funeral de don Miguel, Falange se apodera de su cuerpo y alma, lo entierra con todos los honores falangistas, ignorando su último acto político del 12 de octubre. Así se inaugura un proceso de rehabilitación basado en la omisión y llevado a cabo por Pedro Laín Entralgo, en una época clave del franquismo, con el propósito de reconstituir una cultura nacional y una historia de la literatura cuyo alcance nacionalista nos parece hoy día corto y excluyente».

mica de minorías selectas que hubieran permitido meter en vereda a una cultura de masas indisciplinada (Castro 1984: 41). Américo Castro ponderó la altura de pensamiento de Ortega, pero desaprobó el tono de «irritada elegía» (42) que apreció en la *España invertebrada*, obra que juzgó menor en la trayectoria del filósofo, y lamentó la visión fatalista de una España aquejada de una dolencia insanable, percepción que emparenta con la reducción nihilista de la realidad social que lleva a cabo Quevedo en la *España defendida* y Gracián en el *Criticón* (43). Tal reducción nihilista, saturada de pesimismo, conduce al designio de lo fatal que favorece el inmovilismo social y los privilegios de clase, como sostiene Goytisolo en *España y los españoles*. Es el mismo diagnóstico que estableció Raimundo Lida sobre el Quevedo que siguió a la *España defendida*: «Este otro Quevedo es el de una España cerrada que solo quiere entenderse consigo misma y con Dios. España en soledad y contra todos» (1958: 148). Del mismo modo lo sintió Claudio Guillén en la lección de clausura del más importante de los homenajes que la historia y la crítica literarias del siglo xx tributó a Quevedo: «El drama de Quevedo es el del pesimismo a ultranza y sin auroras, el de una noche oscura terrenal sin esperanza humana» (1982: 506).

Finalmente, cabe concluir subrayando la actitud análoga que mantuvieron Quevedo y Goytisolo ante los derroteros de la historia que les tocó vivir, pues ambos representaron lo que hoy llamamos el intelectual comprometido; todo les concernía y sobre todo manifestaron su juicio sin temor a las consecuencias con desusada determinación. Estuvieron intensamente comprometidos con la política de su tiempo, y frente a ella se propusieron representar, casi siempre, el valor de la verdad y de la libertad. Goytisolo fue hasta su muerte un significado ejemplo de disidencia, de resistencia activa contra el franquismo, de intransigencia contra cualquier expresión de totalitarismo. Semejante fue, salvando las distancias, la imagen que se proyectó de Quevedo desde la Ilustración y el Romanticismo hasta bien entrado el siglo pasado, como expuso Alfonso Rey (2010: 640-645). Hoy, sin embargo, y no sin razón, prevalece su postura cristiano-castiza y se pone el énfasis en cómo cedió con demasiada frecuencia a los halagos del poder. La ambigüedad de sus proposiciones hace muy difícil juzgar ideológicamente a Quevedo en perspectiva, sin anacronismos. Las categorías empleadas por Goytisolo, y por muchos de nosotros, en su evaluación no tienen fácil aplicación ni acomodo en la España de los Austrias.

## Bibliografía

- ANDRÉS FERRER, Paloma, «El *Somnium* de Lipsio y la rebelión de los personajes del refranero en el *Sueño de la muerte* de Quevedo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 33, 1 (2013) 105-125.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio, «Técnicas de argumentación retórica en *Su espada por Santiago*, de Francisco de Quevedo», *Criticón*, 71 (1997) 105-115.
- , «La invención de conceptos burlescos en las sátiras literarias de Quevedo», *La Perinola*, 3 (1999) 23-58.
- , «La argumentación retórica en el *Memorial por el patronato de Santiago*, de Francisco de Quevedo», *Edad de Oro*, XIX, (2000) 29-64.
- BATAILLON, Marcel, «Préface du traducteur», Miguel de Unamuno, *L'Essence de l'Espagne. Cinq essais (En torno al casticismo)*, París, Librairie Plon, 1923.
- BAUDRILLARD, Jean, *Las estrategias fatales*, Joaquín Jodrá (trad.). Barcelona, Anagrama, 1991.
- BENALLOU, Lamine, «El carácter oral de *Makbara*», *Escritos sobre Juan Goytisolo: coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988.
- BONET, Laureano, *La revista Laye*, Barcelona, Península, 1988.
- , «*Laye* y la escuela de Barcelona, (1950-1954). Hacia la construcción de una nueva mentalidad cultural», *Revistas literarias españolas del siglo XX*, Vol. II, M. J. Ramos Ortega (ed.), Madrid, Ollero y Ramos Editores, 2005.
- BRIOSO SANTOS, Héctor, «Las Indias de lo tapado: la escatología en Quevedo y Juan del Valle Caviedes», *Escribir el cuerpo: 19 asedios desde la literatura hispanoamericana*, Carlos de Mora y Antonio García Morales (eds.), Sevilla, Universidad de Sevilla, 2003.
- BURSHATIN, Israel, «El Cid de Quevedo: 'esclavo de su vientre y de su lengua'», *Teoría y crítica de la poesía. Filología*, XXIII, 1 (1988) 29-52.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *Quevedo en la polémica del patronato jacobeo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2008.
- CAPELLA, Juan Ramón, *La práctica de Manuel Sacristán. Una biografía política*, Madrid, Trotta, 2005.
- CASTRO AMÉRICO, *España en su Historia. Cristianos, moros y judíos*, Barcelona, Crítica, 1984.
- CAVILLAC, Cécile y Cavillac, Michel, «À propos du *Buscon* et de *Guzman de Alfarache*», *Bulletin Hispanique*, LXXV (1973) 114-131.
- CELMA VALERO, María del Pilar, «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», *Studia Philologica Salmanticensia*, 6 (1981) 33-66.
- CONDE PARRADO, Pedro y Javier García Rodríguez, «Aprovechando que el Es-gueva...: Góngora (y Quevedo) en la corte vallisoletana (1603)», *La Perinola*, 15 (2011) 57-94.
- CROSS, Edmond, *L'aristocrate et le carnaval des gueux*, Montpellier, Université Paul Valéry, 1975.



- CHECA VAQUERO, Diana, *Historia de una disidencia: memoria y ficción en la obra de Juan Goytisolo* [Tesis de doctorado], Universidad Complutense de Madrid, 2016.
- DEHENNIN, Elsa, «Mutaciones discursivas en la obra de Juan Goytisolo», *Escritos sobre Juan Goytisolo: coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988.
- DÍAZ FERNÁNDEZ, José María., «Quevedo y el Cabildo de la Catedral de Santiago», *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago Fernández Mosquera (coord.), Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Un Quevedo políticamente desconcertante. Antiimperialismo, antibelicismo, antiesclavitud, antidiscriminación contra negros y mujeres, y una visión utópica en la *Fortuna con seso* y la *hora de todos*», *La Perinola*, 21 (2017) 99-130.
- FERNÁNDEZ CÁCERES, María Francisca, «Manuel Sacristán: génesis de un intelectual polifónico», *Revista Internacional de Filosofía*, 53 (2011) 29-45.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola*, 1(1997) 151-169.
- FOSTER, Hal, *El retorno de lo real. La vanguardia a finales de siglo*, Madrid, Akal, 2001.
- GARCÍA RODRÍGUEZ, Javier y Pedro CONDE PARRADO, «Entre voces y ecos: Quevedo contra Góngora (una vez más)», *Edad de Oro*, 24 (2005) 107-144.
- GIL DE BIEDMA, Jaime, *Poesía y prosa*, Nicanor Vélez (ed.), Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2010.
- GIMFERRER, Pere, «Riesgo y ventura de Juan Goytisolo», *Radicalidades*, Barcelona, Península, 1999a.
- , «*Juan sin tierra*: el espacio sin texto», *Radicalidades*, Barcelona, Península, 1999b.
- GUILLÉN, Claudio, «Quevedo y el concepto retórico de literatura», *Academia Renacentista. Homenaje a Quevedo*, Víctor García de la Concha (ed.), Salamanca, Universidad, 1982.
- GÓMEZ MATA, Marta y Silió CERVERA, César, *Oralidad y polifonía en la obra de Juan Goytisolo*, Madrid, Júcar, 1994.
- GOYTISOLO, Juan, *Reivindicación del conde don Julián*, México, Joaquín Mortiz, 1970.
- , *Juan sin tierra*, Barcelona, Seix Barral, 1975.
- , *Makbara*, Barcelona, Seix Barral, 1980.
- , *Paisaje después de la batalla*, Barcelona, Montesinos, 1982.
- , «Prólogo», *Santiago: trayectoria de un mito*, Francisco Márquez Villanueva, Barcelona, Bellaterra, 2004.
- , *El furgón de cola* (París, Ruedo Ibérico, 1967), en *Obras completas, VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores, 2007a.



- , *España y los españoles* ([1ª ed. en alemán, Lucerna, 1969], Barcelona, Lumen, 1979), en *Obras completas, VI, Ensayos literarios*, Barcelona, Galaxia Gutemberg, 2007b.
- , *Disidencias* (Barcelona, Seix Barral, 1977), *Obras completas, VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2007c.
- , *Obra Inglesa de Blanco White* (Buenos Aires, Formentor, 1972), *Obras completas, VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2007d.
- , *Contracorrientes* (Barcelona, Montesinos, 1985), *Obras completas, VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2007e.
- , *El bosque de las letras* (Madrid, Alfaguara, 1995), *Obras completas, VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2007f.
- , *El Epistolario (1968-1972). Cartas de Américo Castro a Juan Goytisolo* (Madrid, Pretextos, 1997), *Obras completas, VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2007g.
- , *Cogitus interruptus* (Barcelona, Seix Barral, 1999), *Obras completas, VI. Ensayos literarios (1967-1999)*, Barcelona, Galaxia Gutemberg / Círculo de Lectores, 2007h.
- , *Belleza sin ley*, Barcelona, Galaxia Gutemberg y Círculo de Lectores, 2013.
- GRIMES, Larry, *El tabú lingüístico en México: el lenguaje erótico de los mexicanos*, Nueva York, Bilingual Press, 1978.
- JAMMES, Robert, *Obra poética de don Luis de Góngora y Argote*, Madrid, Castalia, 1987.
- JULIÁ, Santos, *La España del siglo xx*, Madrid, Marcial Pons, 2007
- KRISTEVA, Julia, *Los poderes de la perversión*, México, Siglo XXI, 2004.
- LÁZARO, Jesús, *La novelística de Juan Goytisolo*, Madrid, Alhambra, 1984.
- LIDA, Raimundo, *Letras hispánicas*, México, FCE, 1958.
- , *Prosas de Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1981.
- MARTÍN MORÁN, José Manuel, «Paisaje después de la batalla: la verdad, la ficción y el vacío», *Escritos sobre Juan Goytisolo: coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988.
- , *Semiótica de una traición recuperada: génesis poética de «Reivindicación del conde don Julián»*, Barcelona, Anthropos, 1992.
- MARTÍNEZ BOGO, Enrique, «Agudeza y procedimientos retóricos en el *Cuento de cuentos*, de Francisco de Quevedo», *Bulletin of Hispanic Studies*, 90, 2 (2013) 133-152.
- MOLHO, Maurice, *Semantica y poetica (Gongora, Quevedo)*, Barcelona, Crítica, 1977.
- NEUMANN DWIGHT K., «Excremental Fantasies 4nd Shame in Quevedo's *Buscón*», *Literature and Psychology*, 28 (1978) 186-91.

- NÚÑEZ RIVERA, Valentín, «*El ojo del cielo. Escatología y picaresca en El Buscón*», *Fragmentos para una historia de la mierda. Cultura y transgresión*, Luis Gómez Canseco (ed.), Huelva, Universidad, 2010.
- PAZ, Amelia de, «Góngora... ¿y Quevedo?», *Criticón*, 75 (1999), 29-47.
- PLATA PARGA, Fernando, «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4 (2000) 285-307.
- PÉREZ BAZO, Javier, «Reivindicación gongorina del conde don Julián (Juan Goytisolo: palabra ajena: manierismo: catarsis)», *Hommage a Robert Jammes*, Vol. III, Francis Cerdan (coord.) Toulouse, 1994.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «Quevedo frente a Góngora», *Plumas no vulgares: de Góngora a Cernuda pasando por Quevedo*, José Peña González (ed.) Madrid, CEU Ediciones, 2014.
- PIRAS, Pina Rosa, «El cervantismo de Juan Goytisolo», *Cervantes: Bulletin of de Cervantes Society of America*, 19, 2 (1999) 167-179.
- POLET, Grégoire, «Reminiscencias de Góngora y Goytisolo: la metáfora de segundo grado en *Reivindicación del conde don Julián*», *Analecta Malacitana*, 38 (2015) 189-203.
- PROFETI, Maria Grazia, «La obsesión anal en la poesía de Quevedo», *Actas del Séptimo Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, Roma, Bulzoni, 1982.
- QUEVEDO, Francisco de, *Obra poética*, José Manuel Blecua (ed.), Madrid, Castalia, Vols. II y III, 1999 [1971].
- RABATÉ, Jean-Claude, «Introducción», *En torno al casticismo*, Miguel de Unamuno, Jean-Claude Rabaté (ed.), Madrid, Cátedra, 2017.
- REY, Alfonso, «La construcción crítica de un Quevedo reaccionario», *Bulletin Hispanique*, 112-2 (2010) 633-669.
- RIDAO, José María, «Américo Castro en la obra de Juan Goytisolo», *Juan Goytisolo: compromiso y disidencia: homenaje al Premio Cervantes*, Alcalá de Henares, Universidad, 2015.
- ROTHER, Arnold, «Comer y beber en la obra de Quevedo», *Quevedo in perspective*, James Iffland (ed.), Newark, Juan de la Cuesta, 1982.
- SÁNCHEZ ROBAYNA, Andrés, «Góngora y novela: *Don Julián*, de Juan Goytisolo», *Escritos sobre Juan Goytisolo: coloquio en torno a la obra de Juan Goytisolo*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, 1988.
- SAHUQUILLO, Ángel, «El exilio, lo anal y la identidad poética en *Juan sin tierra*», *Specular narratives: critical perspectives on Carlos Fuentes, Juan Goytisolo, Mario Vargas Llosa*, Roy C. Boland e Inger Enkvist (coords.), La Trobe University, 1987.
- SIEBER, Harry, «The narrators in Quevedo's *Sueños*», *Quevedo in perspective*, James Iffland (ed.) Newark, Juan de la Cuesta, 1982.
- SWARTZ LERNER, Lía, «En torno a la enunciación en la sátira: los casos del *Crotalón* y los *Sueños* de Quevedo», *Lexis: Revista de Lingüística y Literatura*, 9, 2 (1985) 209-228.

TELLECHEA IDÍGORAS, José Ignacio, «Marcel Bataillon y Unamuno», *Cuadernos de la Cátedra Miguel de Unamuno*, 29 (1994), 299-333.

TOBAR QUINTANAR, María José, «Los poemas antigongorinos de Quevedo», *Castilla. Estudios de Literatura*, 4 (2013) 177-203.

UGALDE, Victoriano, «El narrador y los Sueños de Quevedo», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 4 (1979-1980) 183-195.







FLAVIA GHERARDI, «*Más allá*»... de todo ● LIA SCHWARTZ, Prefacio ● SAMUEL FASQUEL, Sobre unas citas del *De patientia* de Tertuliano en la obra de Quevedo ● HÉCTOR BRIO SO SANTOS, *El galán sin dama* y el dramaturgo sin obra: ¿una *figura* al alimón entre Quevedo y Hurtado de Mendoza? ● ELENA DEANDA CAMACHO, Quevedo en México: La lealtad y la traición en las glosas del padrenuestro prohibidas por la Inquisición ● ALAIN TOURNEUR, Francisco Santos: ¿un heredero de «Quevedo el Grande», en el último tercio del siglo xvii? ● ALESSANDRA CERIBELLI, Una versión expurgada de *El Parnaso español* de Francisco de Quevedo en la Biblioteca de la Universidad de Santiago de Compostela ● MARÍA CRISTINA PASCERINI, Menéndez Pelayo y la edición de las *Obras Completas* de Quevedo por la Sociedad de Bibliófilos Andaluces ● MANUEL ÁNGEL CANDELAS COLODRÓN, Afinidades quevedianas en la *Cima del Monte Parnaso* (1672) de José Delitala ● BEATRICE GARZELLI, La recepción del Quevedo satírico a través del filtro de la traducción al italiano ● FEDERICA CAPPELLI, La recepción de los *Sueños* en las traducciones italianas de los siglos xvii-xviii ● ÁLVARO S. OCTAVIO DE TOLEDO Y HUERTA, Variantes de lengua y variación morfosintáctica en la prosa de Quevedo: primeros apuntes ● RANDI LISE DAVENPORT, La recreación de la poesía de Quevedo en la obra del escritor noruego Kjartan Fløgstad ● FRANCESCA COPPOLA, «¿Qué cuerpo deshabitado, piel de desértica vida!»: Quevedo en la poesía del exilio de Rafael Alberti ● ADRIÁN J. SÁEZ, «¿Ah, de mí mismo!»: Quevedo en la poesía de Luis Alberto de Cuenca ● JOSÉ MANUEL RICO GARCÍA, Juan Goytisolo ante la obra de Quevedo: afinidades y disidencias