

El *Comento contra setenta y tres estancias* atribuido a Quevedo: observaciones en torno a su autoría, edición y anotación

María José Alonso Veloso
Universidad de Vigo

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 11, 2007, pp. 11-34].

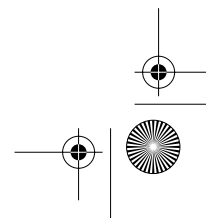
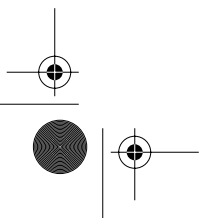
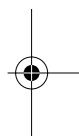
Este trabajo pretende esbozar el estado de la cuestión en torno a una obrita muy poco conocida y atribuida a Francisco de Quevedo: el *Comento contra setenta y tres estancias*...¹ Adelanto aquí algunas consideraciones sobre este opúsculo, de autoría aún incierta, como paso previo a la edición crítica y anotada del mismo, inscrita en el proyecto de las *Obras completas en prosa de Quevedo*, actualmente en curso de publicación.

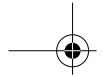
Antes de abordar el aspecto esencial del artículo, la posible autoría quevediana, creo necesario contextualizar el *Comento*, glosa satírica del *Elogio descriptivo*, poema éste escrito por Ruiz de Alarcón para conmemorar la llegada a España del Príncipe de Gales en 1623. Para ello pretendo aportar datos sobre el momento histórico, el género del opúsculo en prosa y la transmisión del mismo, antes de ofrecer información relativa a su relación con escritos quevedianos, en aspectos como el antigongorismo y la teoría aristotélica, el uso de latinismos, las alusiones personales a la corcova de Alarcón, las referencias eruditas, la repetición de voces y el abuso de ciertos recursos poéticos, elementos todos de interés a la hora de replantear el problema de la autoría.

EL GÉNERO DEL *COMENTO*

El título de la obra encamina ya al lector hacia la naturaleza de su contenido: la elección del término *Comento*, «explicación, glosa, exposición o declaración de lo que está confuso y poco inteligible» (*Autoridades*), es una primera alusión a la oscuridad cultista del texto literario criticado; con él se inscribe el opúsculo en el ámbito prolífico del género clásico de las anotaciones y comentarios de poesía, que en los siglos XVI

¹ El título completo de la obra es *Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora infanta María*.





y XVII alcanzó en España un importante auge al calor de innumerables polémicas literarias.

Este comentario o glosa del texto de Alarcón se relaciona también con los vejámenes², discursos satíricos en prosa utilizados en las academias áureas y en las justas poéticas para enjuiciar, en estilo jocoso, la calidad de los textos allí leídos o para zaherir a los académicos que a ellas pertenecían. El texto, un vituperio, se puede considerar parte del conocido vejamen literario contrario a Alarcón y su *Elogio descriptivo*, integrado también por numerosos poemas de autores contemporáneos.

El autor del *Comento*, siguiendo la misma técnica de los comentarios académicos, comienza cada párrafo con palabras o versos que después discute con argumentos estilísticos o lingüísticos³. En cualquier caso, y frente a los comentarios canónicos, el opúsculo no ofrece un análisis sistemático, sino que selecciona los pasajes más propicios para construir el chiste y la burla: el aislamiento y la descontextualización de los versos comentados facilita la labor destructiva del comentarista, en la misma medida en que impide al lector hacerse una idea ajustada sobre la autenticidad o la exageración de las tachas denunciadas. De este modo, los presuntos defectos o incoherencias del poema de Alarcón se diluyen en muchos casos cuando al pasaje denostado se le devuelve su contexto.

Pero el *Comento* atribuido a Quevedo ofrece también un carácter retórico híbrido, a medio camino entre el género filológico y el judicial: desde el primer párrafo, el escrito provoca en el lector la impresión de hallarse ante un discurso judicial, inscrito en el *genus iudiciale* de la oratoria clásica, con el que se busca que el destinatario enjuicie una determinada causa, como sucede también en el género deliberativo. Pero el

² Indica Sánchez, 1961, p. 15, que «otro aspecto de la academia literaria es el *vejamen*, la parte más alegre y de compañerismo de las sesiones extraordinarias, que, por lo visto, ocurrían a menudo. La palabra *vejamen* viene del latín *vexamen*, que significa una reprensión satírica y festiva con que se ponen de manifiesto y se ponderan los defectos físicos o morales de una persona. También el discurso o composición poética de índole burlesca que en los certámenes se pronunciaba o leía en las universidades o en las academias contra los que tomaban parte. El vejamen constituye la última parte del programa; en nuestros tiempos sería el discurso festivo después del banquete. Es, como se ve, una sátira alegre y jocosa dirigida a todos los que han asistido a la reunión o a los miembros de la sociedad. A nadie se puede omitir, ni siquiera a los premiados; todos reciben el mismo salpiqueo de picantes alusiones, pero todo en buen humor. Aquí es cuando salen al descubierto los defectos personales de cada académico, maneras de escribir, ignorancia de los socios, defectos físicos, peculiaridades, idiosincrasias, etc.».

³ Sirven como muestra de la práctica habitual de estos comentarios documentos conservados sobre la Academia de los Humildes (1592) —en el códice, citado por Sánchez, *Academia de la historia*, fols. 168-79, Biblioteca Nacional de España, sig. 18724—, en los que su secretario, apodado «Balordo», escribe unas coplas seguidas de comentarios en prosa sobre las poesías de don Diego Maldonado; Sánchez, 1961, p. 33, afirma que, después de una breve introducción y 40 redondillas, se introducen «comentarios hechos a ciertas palabras que encabezan cada párrafo. Estos comentarios casi constituyen todo el documento [...] Sobre las poesías de don Diego de Maldonado comenta en la forma siguiente, y luego, sucesivamente, en el mismo tono, discute palabra por palabra». Se trata de la misma técnica que utilizará el autor del *Comento*, siguiendo la tradición académica.





desarrollo posterior del opúsculo demuestra que su único objeto es el vituperio de un escritor —Ruiz de Alarcón— y la tendencia poética que representa —el estilo cultista—, por lo que está más próximo al *genus demonstrativum*, anunciado ya en el título elegido: *Comento contra...* La hipotética intervención que se solicita al Conde de Monterrey, a quien va dedicado el texto, no es más que un artificio literario con el que se convierte al escritor denostado en una especie de reo, un delincuente que va a ser juzgado por haber atentado contra el buen gusto literario: «le suplico le inviarta en ser juez desta causa, que sólo su ingenio puede acreditar la parte favorecida»⁴.

Los comentarios, un tipo de escrito concebido para alabar o vituperar, acostumbran a desarrollar su argumentación de acuerdo con el género demostrativo de la retórica clásica; aunque esta convención genérica se da en el *Comento*, su autor refuerza la eficacia satírica del escrito recurriendo, en ciertos momentos, a planteamientos más propios del discurso judicial o del deliberativo.

Aparte del pasaje mencionado, se aprecian incursiones en el ámbito forense, cuando el comentarista opta por acusar abiertamente al autor objeto de censura:

«Gran ignorancia es que haya cantado de su majestad sin invocar las musas y, ahora, lo haga para cantar del duque. ¿Cómo podrá disculpar su desvergüenza?» (591).

«mas preguntémosle si le mandaron que errase, que entonces tendría culpa su yerro, pero mandarle escribir unas estancias y errallas no es hacer lo que le mandaron, pues le dijeron que las hiciese buenas» (588).

«Diga y declare qué cielo es presuntuoso sin razón» (589).

«parece herejía o encarecimiento temerario» (589).

«Miente, que estos caballos...» (590).

«Véase cuán claro es su yerro» (589).

En otras ocasiones, apunta un discurso deliberativo, marcado por expresiones que aconsejan o desaconsejan a Alarcón una determinada práctica poética:

«podía decir *celebrando* o buscar otro estilo mejor» (588).

«ya se sabe que la repetición de las voces es vicio notable» (592).

EL CONTEXTO HISTÓRICO

Las setenta y tres estancias de Juan Ruiz de Alarcón, el poema denostado, son una relación escrita con motivo de un hecho histórico muy conocido en la época: después de largas negociaciones entre la Inglaterra de Jacobo I y la España de Felipe III y Felipe IV, que se remontan al menos al año 1611, el príncipe de Gales y futuro rey de Inglaterra llega a Madrid de incógnito en 1623 —«el jueves en la noche, 26 de Mar-

⁴ Todas las referencias al *Comento* proceden de la edición de Hartzenbusch, basada en el manuscrito por él descrito y en paradero desconocido (en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. Hartzenbusch, p. 589).





zo», según León Pinelo⁵—, con el objetivo de acelerar su proyectado matrimonio con la Infanta María, hermana de Felipe IV⁶. El acontecimiento, recreado en numerosas relaciones históricas y en obras literarias, tuvo una gran repercusión en el contexto europeo, debido a las posibles consecuencias de una hipotética alianza político-matrimonial entre Inglaterra y España.

Sobre el origen y la autoría de estas estancias, el *Elogio descriptivo*⁷, relata Juan Eugenio Hartzenbusch que:

para celebrar la venida del Príncipe de Inglaterra Carlos a nuestra Corte, celebró Felipe IV unas fiestas, cuya descripción quiso el excelentísimo Duque de Cea que don Juan de Alarcón le hiciera en poética forma. Trasladó Alarcón el encargo a varios amigos suyos; y escrito y publicado el poema, otros escritores, y con ellos algunos de los verdaderos autores de él, blasfemaron de la obra y del buen Alarcón⁸.

La explicación aducida por Hartzenbusch está relacionada con la irónica afirmación final del autor del *Comento*, cuando contabiliza el número de estancias escritas por cada uno de los supuestos autores del *Elogio*⁹. Tanto esta distribución como toda la aclaración posterior se basan en la hipótesis de que el *Elogio descriptivo* pudo haber sido obra de doce escritores, aparte del propio Alarcón, quien, según tales conjeturas, podría haber recibido el encargo del duque de Cea y se habría ocupado de establecer la forma definitiva del largo poema.

Dificulté el dar crédito a ello, así por no persuadirme que nuestro poeta haría una cosa semejante, como por ser las octavas tan malas, y los autores dellas, de tanta opinión. Por esta razón, lo pregunté luego a algunos dellos y, todos conformes, me dijeron que eran suyas y que ellos las habían compuesto por hacer burla de don Juan, porque él llegaba a pedirles estancias en el estilo de don Luis, y que ellos, burlándose, hicieron las que se han visto, sin pasarles por la imaginación escribir de veras. Con esto y con la décima de don Luis de Góngora, me persuadí que las estancias no tenían más que el nombre de don Juan, y que mi censura, por ser los versos como he dicho, bernardina (592).

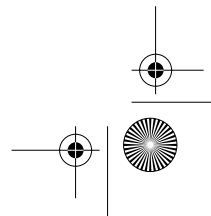
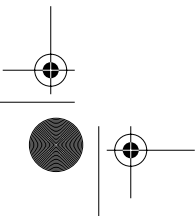
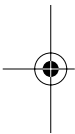
⁵ León Pinelo, 1971, p. 245.

⁶ Para honrarle, después de un largo viaje por Europa, a caballo y con la única compañía de ocho criados y el favorito del rey, el futuro duque de Buckingham, se celebran las más importantes fiestas de toros y cañas el 21 de agosto de ese año (León Pinelo, 1971, p. 252). Para conocer los pormenores de la visita, véanse, entre otros y además de las crónicas de León Pinelo, 1971, pp. 245-55; Iglesias, 1999 y 2001; Díaz-Plaja, 1971; Puyuelo y Salinas, 1962; o Simón Díaz, 1982.

⁷ Su título completo es *Elogio descriptivo a las fiestas que la Majestad de Felipe IV hizo por su persona en Madrid, a 21 de agosto de 1623 años, a la celebración de los conciertos entre el serenísimo Carlos Eduardo, Príncipe de Inglaterra, y la serenísima María de Austria, Infanta de Castilla*.

⁸ Vega, *Comedias escogidas*, ed. Hartzenbusch, p. VIII

⁹ El autor del *Comento* las adjudica a Fernando de Lodeña, Diego de Villegas, Mirademescua, Pedro de la Barreda, Anastasio Pantaleón, Luis de Belmonte, Juan Pablo Már-tir Rizo, Antonio López de Vega, Manuel Ponce, Francisco de Francia, Diego y Luis Vélez de Guevara.





La circunstancia de no haber querido Alarcón reconocer esa autoría colectiva de la obra, ni tampoco repartir los emolumentos percibidos por su redacción, podría haber estado en el origen de la larga serie de poemas y textos satíricos dirigidos contra él¹⁰:

Celebráronse en Madrid unas fiestas de toros y cañas, cuya memoria quiso perpetuar el duque de Cea en un poema descriptivo: encargó a nuestro poeta la descripción; y él, que probablemente escribiría despacio, porque sus obras no son muchas, y revelan todas meditación y detenimiento, recurrió para que le ayudaran a sus amigos [son] Antonio Mira de Amescua, Luis de Belmonte, Anastasio Pantaleon, y cierto don Diego, que no se sabe si sería Muget, Figueroa o cuál, porque no consta el apellido. Salió, como aseguran los autores de las décimas y era de esperar, muy malo el poema de los cinco¹¹.

Los hechos recreados en tono de burla se pueden reconstruir a partir de las décimas escritas por varios autores miembros de la Academia de Madrid, a modo de vejamen contra el dramaturgo mexicano¹²:

Pérez de Montalbán: «Varios padres ha tenido / este poema sudado» (82: vv. 5-6).

Mira de Amescua: «Que la mitad me debéis / del dinero que os han dado, / porque soy el que ha inventado / el componer de consumo» (82-83: vv. 3-6).

Alonso Salas de Barbadillo: «El segundo Claramonte, / por llenar más presto el vaso, / no fue al monte del Parnaso / por agua, sino a Belmonte» (83: vv. 1-4).

En clave satírica, algunas de las décimas compuestas para zaherir a Alarcón documentan el papel jugado por el Duque de Cea en la historia:

La de Quevedo argumenta: «y así, no queda obligado / el señor Adelantado [Duque de Cea] / por carta tan singular, / sino volverle a quitar / el dinero que le ha dado» (81: vv. 6-10).

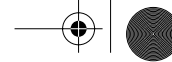
La de Antonio de Mendoza: «y el Duque no tiene excusas / de dar fiestas tan perferas / al zambo de los poetas / y al sátiro de las musas» (82: vv. 7-10).

La de Alonso de Castillo y Solórzano: «y el dinero del de Cea: / el alma de todo es» (84: vv. 9-10).

¹⁰ Ver, en este sentido, los tomos 20 y 52 de la *Biblioteca de Autores Españoles (BAE)* (pp. XXII-XXIV y 587-92, respectivamente).

¹¹ Ruiz de Alarcón, *Comedias*, ed. Hartzenbusch, p. XXIII. Algunos de los autores mencionados como posibles colaboradores de Alarcón en la redacción del *Elogio* aparecen vinculados a las principales academias literarias madrileñas del siglo XVII, en especial a la de Madrid: don Diego de Villegas, el Doctor Mirademescua, Diego y Luis Vélez de Guevara; por su parte, Anastasio Pantaleón y Luis Vélez de Guevara figuran en los documentos relativos a la actividad de la Academia del Conde de Saldaña. Para una relación pormenorizada de los ilustres integrantes de esas instituciones, ver Sánchez, 1961, pp. 36-53. La historia manuscrita de Madrid de León Pinelo, 1971, p. 253, recoge que «a estas fiestas sacó a luz sesenta y siete octavas el licenciado don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, como de su grande ingenio».

¹² Se trata de un conjunto de trece décimas presentadas ante la Academia de Madrid contra el *Elogio* de Alarcón y recogidas por Alfay. Las citas que utilizo de estos poemas proceden de la citada versión: Alfay, *Poesías varias de grandes ingenios*, ed. Blecua, pp. 81-84.



Una atribuida a «un aragónes»: «Con los dineros de Cea / y los graznidos de Alcón, / cantó don Juan de Alarcón / de cañas la cruel pelea» (84: vv. 1-4).

Otras décimas atribuyen la paternidad a diferentes autores:

La de Góngora: «sastre, y no poeta seas» (81: v. 2).

La de Lope de Vega: «Que es también cosa crüel / ponelle la culpa a él [a Alarcón] / de lo que la tienen tantos» (81: vv. 8-10).

La de Juan Pérez de Montalbán: «Varios padres ha tenido / este poema sudado» (82: vv. 5-6).

La de Alonso de Castillo y Solórzano: «Belmonte y Pantaleón / son gibas del haz y envés, / Mescua y don Diego los pies, / y él la cabeza, aunque fea» (84: vv. 5-8).

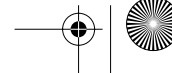
Sánchez recrea el contexto de creación y divulgación de las décimas citadas, una supuesta confabulación literaria y personal contra un personaje ridiculizado especialmente por su figura contrahecha, en clara correspondencia con lo retorcido de su estilo literario. Y Francisco de Quevedo aparecería como el supuesto cabecilla del grupo, instigador de las sátiras despiadadas contra la relación escrita por Juan Ruiz de Alarcón. Advierte Sánchez, en este sentido, que:

En marzo de 1623, para elogiar los méritos y la inesperada visita a Madrid del Príncipe de Gales, fue encargado Juan Ruiz de Alarcón de escribir una relación de las fiestas que la Corona dio a favor del Príncipe inglés en la capital española. Para ello, Alarcón contaba con la colaboración de doce poetas. La parte correspondiente a Alarcón no agradó, y, en efecto, le acusaron de plagio, pues la obra no era suya, sino versos refundidos y adaptados, y todos de mal gusto, por añadidura. Era Ruiz de Alarcón en esos tiempos miembro de la *Academia de Madrid*, y fue en dicho centro donde se reunieron los enemigos acusadores, actuando de jueces, para juzgar la propiedad literaria y el acto de cuasi-plagiarismo del dramaturgo mexicano. En el día señalado, cada socio apareció con una décima censurando a Alarcón. Se conocen dieciséis de estas décimas. El capitán del lado opuesto de Alarcón era Quevedo, que también contaba con Lope, Mira de Mescua, Vélez de Guevara, Francisco de Cascales, Jáuregui y otros¹³.

Se supone que Alarcón no asistió a la mencionada sesión, infringiendo así una norma básica que debían acatar los miembros de una academia literaria y ofendiendo a todos los concurrentes a la misma¹⁴. Hartzembusch aduce el dato de que «se le esperaba y había faltado», tomado de una

¹³ Ver Sánchez, 1961, pp. 53-54. Sobre el origen de los datos incluidos en su relato, Sánchez remite al erudito que atribuyó por vez primera el *Comento* a Quevedo: «Este curioso suceso, acaecido en época cuando Alarcón contaba con tantos enemigos, —afirma— lo cuenta con grandes pormenores e imaginación el biógrafo del dramaturgo en referencia, Luis Fernández-Guerra y Orbe» (Sánchez, 1961, p. 54). Ver Fernández-Guerra, *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*.

¹⁴ Así, por ejemplo, la Academia de los Nocturnos de Valencia —fundada en 1591— incluye entre sus normas de funcionamiento que «VII. Item, ordenamos que ningún académico pueda dejar de asistir en la Academia el día y a la hora que los demás se juntaren [...] so pena de ser tenido por descuidado y de poca constancia» (ver *Instituciones de la Academia de los Nocturnos*, en Sánchez, 1961, p. 224).





de las décimas —la de Luis Vélez de Guevara, «La dama que en los chapines / Te esperaba en pie muy alta, / Diga tu sobra o tu falta»¹⁵—, como indicio de que «todo era una burla o vejamen de los que se usaban en las academias o certámenes literarios, tan frecuentes a la sazón en España»; también le sirve para argumentar, junto a otras razones, que:

en estas circunstancias hubo de haber una academia, tertulia o reunión literaria notable en Madrid, a la cual, debiendo concurrir, no asistiría Alarcón: falta que presumo fue castigada con las trece décimas, la letrilla y las seguidillas epigramáticas, o con las décimas por lo menos, que en efecto parecen hechas de repente y en comunidad; todas son desaliñadas, muchas pecan de oscuras, y una de ellas consta de once versos¹⁶.

AUTORÍA Y TRANSMISIÓN DEL TEXTO

El anonimato del *Comento* responde a una práctica usual bien conocida por los escritores que, en el Siglo de Oro, probaron fortuna en el género de los escritos polémicos¹⁷. Ello no quiere decir, no obstante, que los participantes en la diatriba literaria no conociesen la autoría del texto en cuestión, cuyo principal objeto era muchas veces la mera demostración de ingenio ante los más conocidos miembros de los distintos círculos o academias.

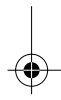
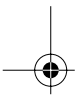
Pero las dudas acerca del autor guardan también relación con la ausencia de testimonios manuscritos del *Comento*: el único documento conocido que recoge el texto, pero que hoy se encuentra en paradero desconocido, es un cuaderno facticio descrito a finales del siglo XIX por Juan Eugenio Hartzenbusch, a quien supuestamente perteneció. A él se debe, a falta de aquel testimonio, la descripción del mencionado manuscrito: en tamaño de cuarto español, incorporaba en su parte final el *Comento*, en veintidós hojas escritas con letra clara del siglo XVII y diferente de la que le precedía en el volumen mencionado¹⁸. Después de que en 1860 Hartzenbusch hubiese dado cuenta de la existencia de la obra, difundida como anónima, habrá que esperar a 1871 para que, por primera vez, se atribuya a Quevedo su composición. Luis Fernández Guerra afirmará tajantemente que:

¹⁵ Hartzenbusch, 1901, p. XXXIII, n. 10.

¹⁶ Hartzenbusch, 1901, p. XXXIII.

¹⁷ Rico García recuerda el seudónimo de Prete Jacopín en la controversia herreriana y abundantes ejemplos de anonimato u ocultación del nombre bajo otro figurado en la polémica gongorina (ver Jáuregui, *Antídoto*, ed. Rico García, pp. XXIII-XXIV).

¹⁸ Hartzenbusch, en Vega, *Comedias escogidas*, p. XIII, afirma que «A continuación de la hoja en que terminan las décimas, entra un opúsculo manuscrito de otra letra con el encabezamiento siguiente: “Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el Príncipe de Gales y la señora Infanta María”. Consta el *Comento* de veintidós hojas de letra clara, bien que de copiante poco hábil o no muy escrupuloso, porque se le notan equivocaciones groseras; el carácter de la escritura (y lo mismo decimos de la letrilla de Quevedo y las décimas) corresponde indisputablemente al siglo XVII».



el estilo de Quevedo es de aquellos que saltan a la vista; y sería ocioso entrar en un análisis crítico del *Comento* para demostrar que éste es del autor de *La Perinola*. Quien lea aquel y esta, y juntamente el Prólogo que precede a las *Poesías de Fr. Luis de León*, encontrará en esos tres rasgos crítico-literarios el mismo genio e ingenio, el mismo juicio, las mismas frases, el mismo caudal de doctrina, idénticas citas y alegaciones¹⁹.

Siguiendo la estela marcada por este erudito, Menéndez Pelayo, en 1897, afirmó que «[su] estilo, doctrina literaria y alusiones están diciendo a voces el nombre de Quevedo, a quien sin vacilación debe atribuirse este rasgo, que es hermano gemelo de *La Perinola*»²⁰.

La contundencia de sus afirmaciones y el prestigio de estos investigadores marcó la trayectoria editorial posterior del opúsculo: Luis Astrana Marín y Felicidad Buendía la atribuyeron a Quevedo y la incluyeron en el apartado de discursos «crítico-literarios»²¹. Algunas ediciones más recientes de la prosa festiva de Quevedo —las de García-Valdés o Pablo Jauralde— no incluyen el *Comento*: o bien omiten cualquier mención a la obra o bien la clasifican dentro de discursos literarios de otro tipo. En cualquier caso, Jauralde la reconoce como quevediana cuando la incluye entre las obras singulares que figuran en el «Apéndice» de su biografía sobre Quevedo: en él no la relaciona entre las que deben separarse del catálogo de auténticas ni tampoco entre las que podrían ser apócrifas u ofrecer dudas de autoría²².

Por tanto, el proceso de atribución del *Comento* a Quevedo ha sido el siguiente:

1) Hartzzenbusch —el único editor que supuestamente se sirvió de un manuscrito del XVII, difundido además bajo el anonimato— no se pronunció sobre la autoría de la obra, cuando la dio a conocer en 1860.

2) Cayetano Alberto de la Barrera, en el manuscrito autógrafo 12945 / 130 de la Biblioteca Nacional de España, datado en el siglo XIX y «compuesto de 27 hojas útiles en 4º», copia un ejemplar del *Elogio des-*

¹⁹ Fernández-Guerra, 1871, p. 508.

²⁰ Ver Menéndez Pelayo, 1897, p. 561. La fragilidad inherente a toda atribución sustentada en concordancias estilísticas se acentúa al ser la *Perinola* el término de comparación. Plata, 2004, p. 217, que ha registrado la existencia de 58 manuscritos con múltiples variantes y posibles contaminaciones, ha afirmado lo siguiente: «la carencia de un manuscrito autógrafo o de una edición autorizada en vida de Quevedo y su carácter de obra de circunstancias han provocado que el texto de la *Perinola* se nos haya transmitido con pasajes deturpados y numerosas alteraciones e interpolaciones espurias [...] el ingente número de testimonios conservados ha hecho que, hasta la fecha, ningún editor haya podido hacer una edición crítica cotejándolos de modo sistemático».

²¹ Astrana Marín, en *Obras completas*, p. XV, sitúa el *Comento* junto a *Aguja de navegar cultos*, *La culta latiniparla*, *Cuento de cuentos*, *Respuesta al padre Pineda*, *Su espada por Santiago* y *La Perinola*, advirtiendo en la introducción que «el *Comento crítico* no se había impreso aún en colección», mientras que Felicidad Buendía, en *Obras completas*, pp. 398-407, añadirá a la relación anterior los «Juicios, prólogos y elogios a libros ajenos».

²² Ver las ediciones de García Valdés y Jauralde. Jauralde, 1999, p. 945, advierte en el apéndice de su biografía de Quevedo, a propósito del *Comento*, que «es obra que necesita aclaraciones». En su opinión, es «posterior al 21 de agosto de 1623, fecha de las estancias de Alarcón que provocaron una lluvia de poemas satíricos, entre los cuales este de Quevedo».



criptivo —procedente de la librería de Gallardo y adquirido después por José Sancho Rayón—, al que adjunta el «Apéndice» de Hartzenbusch con ese poema y el *Comento*. En su prólogo sostiene que este opúsculo es de autor desconocido²³.

3) Luis Fernández-Guerra propuso la autoría de Quevedo, sin ofrecer argumentos sólidos, en un libro sobre Ruiz de Alarcón publicado en 1871.

4) Menéndez Pelayo respaldó la tesis del anterior en 1897.

5) Aureliano Fernández-Guerra no incluyó el *Comento* en su colección de obras de Francisco de Quevedo.

6) Los primeros editores que introdujeron el *Comento* en colecciones de las obras en prosa quevedianas, siguiendo el texto difundido por Hartzenbusch, fueron Astrana Marín (1932) y Felicidad Buendía (1988), ambos en el apartado de discursos crítico-literarios.

7) Las colecciones de prosa festiva editadas por Jauralde y García Valdés no incorporaron el *Comento*²⁴.

La falta de testimonios contemporáneos del *Comento* y el hecho de que las ediciones modernas de la obra hayan debido basarse en exclusiva en la versión ofrecida por Hartzenbusch impiden aún despejar toda la incertidumbre que pesa sobre ella. Es cierto que no existen datos para afirmar que se trata de un apócrifo, pero la creencia mayoritaria en la autoría quevediana tampoco se sustenta en argumentos sólidos e incontrovertibles: subyace a esta atribución el conocimiento que se tiene del enfrentamiento literario y personal que existió entre Alarcón y Quevedo —cuyo ejemplo prototípico son los poemas «Corcovilla» y «Pata Coja» que intercambiaron—, así como posibles concomitancias estilísticas, patentes a través de ciertas concordancias establecidas con otras obras quevedianas.

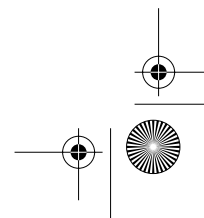
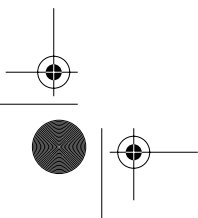
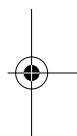
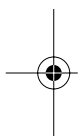
En mi opinión, todavía hay razones para dudar de la autoría quevediana del *Comento*. Las citas eruditas y algunas expresiones literarias con las cuales se da por segura la paternidad de Quevedo se pueden encontrar en autores de la época y forman parte del acervo cultural común compartido por los intelectuales y humanistas del Siglo de Oro.

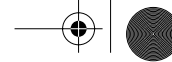
EL CONTENIDO DE LAS NOTAS DEL *COMENTO*

La naturaleza ocasional del opúsculo, así como su carácter jocoso y su estilo no elevado, propician una imagen del *Comento* como un texto de lectura fácil, cargado de chistes de escasa complejidad conceptual y,

²³ El contenido del supuesto cuadernito del que se sirvió Hartzenbusch y que vuelve a describir de la Barrera quizá pueda explicar la asociación posterior del *Comento* a Quevedo: en él, tras el *Elogio*, aparecían encuadernadas las décimas satíricas contra Alarcón y, después, el *Comento*; además, «al principio del ejemplar —dice de la Barrera— iba también ms. la conocida letrilla de Quevedo contra Ruiz de Alarcón (se refiere a la célebre «Corcovilla»)». La presencia de este poema quevediano habría alentado la conjetura de que el *Comento* también podía haber sido obra de Quevedo.

²⁴ En su «Ensayo de un catálogo de las obras de Quevedo», Jauralde, 1999, p. 945, consideró el *Comento* entre las «obras singulares», pero no expresó dudas sobre su autoría.





por tanto, poco necesitado de una anotación exhaustiva y esclarecedora de los distintos pasajes. Pero, bajo esa apariencia engañosa, el comentario parece tan necesitado de aclaración como los propios versos comentados; a veces resulta tan ininteligible como el texto de Ruiz de Alarcón que lo origina y sirve como pretexto para el despliegue del vituperio. Aunque su dificultad no procede del uso de un lenguaje cultista, de unos *verba* deliberadamente oscuros como los del *Elogio*, ejemplo paradigmático de poesía gongorista, el *Comento* acumula referencias al contexto histórico y al ambiente literario en el que se movía su autor, así como reflexiones eruditas que sólo es posible interpretar a la luz que arrojan tratados retóricos clásicos o poéticas del Siglo de Oro.

De la complejidad de la anotación de este opúsculo dan cuenta dos centenares de notas literarias, lingüísticas, históricas y hasta personales, estas últimas relativas a los defectos físicos o morales atribuidos al autor del *Elogio*, presentados como síntoma evidente de la nefasta calidad poética de sus creaciones, en especial de esa relación del juego de cañas con que Madrid conmemoró la presencia en España del príncipe de Gales.

Las notas más abundantes y variadas son las que están inscritas en un ámbito lingüístico general, imprescindibles para aclarar sobre todo el valor semántico de un término o una expresión, para desvelar el alcance satírico de la burla realizada por el autor del *Comento*. Incluyo en este grupo las explicaciones sobre refranes, frases hechas o fórmulas paremiológicas cuyo sentido resulta hoy inaprensible; consideraciones sobre la rección verbal; sufijaciones con valor burlesco, en especial diminutivos y despectivos; uso de cultismos léxicos o semánticos...

Las notas que he denominado literarias son también muy abundantes y, pese a su aparente heterogeneidad, se caracterizan por incidir de forma preferente en cuestiones relacionadas con la sátira anticultista. Del medio centenar de aclaraciones literarias y de las más de 60 anotaciones lingüísticas, más de la cuarta parte se refieren de una u otra manera al tema de la oscuridad cultista: términos como *enigma*, *barbarismo*, *palabras forasteras*; expresiones tan quevedianas como «metáfora de metáforas, enigma de enigmas y confusión de confusiones» o «metáfora de perífrasis»²⁵; denuncias por una constante inadecuación entre la *res* y los *verba*²⁶; críticas por la ruptura del *decorum* en los dos sentidos posibles, por la combinación de cultismos y vulgarismos en el *Elogio*, insertan el *Comento* en el vasto campo de los escritos nacidos en el seno de la polémica por el nuevo lenguaje poético auspiciado por Góngora y sus seguidores tras la difusión del *Polifemo* y las *Soledades*, aún vigente una

²⁵ Estos sintagmas acumulativos e hiperbólicos evocan, por citar sólo un ejemplo, el título del quevediano *Cuento de cuentos*.

²⁶ Se halla aquí presente la distinción ciceroniana entre la oscuridad de las palabras y la oscuridad de las cosas, una noción que será reformulada por autores como Herrera y, ya en el seno de la controversia anticultista, por Jáuregui, tanto en su *Antídoto* como en su *Discurso poético*. Ver, en este sentido, la explicación de Rico García, en Jáuregui, *Antídoto*, p. XIII. Se acepta la oscuridad, cuando ésta procede de la propia esencia del contenido, no cuando se deriva de la expresión lingüística elegida.



década más tarde. Frente a ellos, se alza la mención de Garcilaso de la Vega, ya autor clásico en el siglo XVII, como estandarte y ejemplo de pureza y elegancia literaria²⁷.

Junto a la aclaración de las constantes alusiones a la oscuridad cultista del texto de Ruiz de Alarcón —y no incluyo en el cómputo las referencias eruditas—, el texto muestra su deuda con los tratados de oratoria y retórica clásica, traducidos en muchos casos al español en el Siglo de Oro, pero también con conceptos recogidos en poéticas contemporáneas. Así, el comentarista del *Élogio descriptivo* expone sus ideas —en un ejercicio reconocible de recreación de autores y obras clásicas— sobre los géneros y los estilos; licencias poéticas como la síncopa; vicios retóricos como la repetición de términos o sonidos, la anfibología y la falta de verosimilitud en el enunciado poético. Y las notas a pie de página dan cuenta de infinidad de recursos retóricos desplegados en las apostillas burlescas del autor del *Comento*, comunes a todos los escritores satíricos del siglo XVII: paronomasias, dilogías, antanaclasis, políptoton, destrucción burlesca de frases hechas. Además de estas notas estilísticas, la edición de este opúsculo muestra el aprovechamiento de tópicos clásicos, como la preceptiva *laudatio* del exordio o la alusión al cansancio del escritor como causa de cierre del escrito, además de recuperar ciertos textos creados en las academias literarias de la época para comprender mejor el carácter, el tono y el objeto del vituperio.

Después de este tipo de notas, lingüísticas o literarias, las de carácter histórico se encuentran entre las más abundantes; la mayoría aluden a acontecimientos o costumbres de época, aunque en algún caso sea necesario remontarse a hechos y personajes de la Antigüedad. Dado que el *Comento* es una crítica a la relación de un hecho histórico recreado poéticamente por Alarcón²⁸, debe ser leído con el apoyo de crónicas y anales de época: León Pinelo, Simón Díaz, Alenda y Mira²⁹, entre otros. Su auxilio es imprescindible para desvelar las numerosas referencias al juego de cañas que Ruiz de Alarcón evoca en sus distintas facetas políticas, sociales, de organización de festejos públicos, de indumentaria de los nobles participantes y hasta urbanísticas, para entender el recorrido de la comitiva real hasta entrar en la plaza donde se va a celebrar la exhibición ecuestre.

²⁷ Otro escrito anticultista, el *Antídoto* de Jáuregui, aduce la poesía de Garcilaso como modelo capaz de marcar los límites de lo admitido, por ejemplo en la introducción de voces ajenas al idioma utilizado. Ver Jáuregui, *Antídoto*, ed. Rico, pp. 35-36.

²⁸ A lo largo del escrito se confirma la consciente adscripción del *Élogio* de Alarcón al género de la relación, mencionado en tres ocasiones. En la época, las denominadas «relaciones de sucesos» estaban concebidas como documentos que recogían un acontecimiento histórico-político, fiestas religiosas o cortesanas, viajes, sucesos extraordinarios, milagros...; con la finalidad de perpetuar un hecho efímero, pretendían tanto informar al público como entretenerle y conmoverle. Nacidas en el siglo XV, con clara vinculación al género epistolar por su carácter de carta-relación, se configuran como forma autónoma en el siglo XVI y adquieren una extraordinaria difusión en el XVII. Para un panorama general de este género, aledaño de las crónicas periodísticas de las gacetas, ver García de Enterría, 1996.

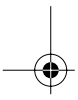
²⁹ Alenda y Mira, 1903.

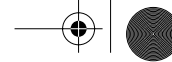


El texto exige asimismo incursiones en el restringido ambiente de las academias y tertulias literarias del Madrid del siglo XVII, en la biografía de personajes históricos como monarcas, príncipes, nobles e incluso cargos públicos tan desconocidos como ese misterioso Antonio Rizi, enunciado por el autor del *Comento* y no identificado por los editores anteriores de la obra, que ideó un sistema de limpieza de las calles en el año 1612 y ejerció como visitador general de la limpieza en Madrid hasta el año 1648. Las notas históricas se completan con el rastreo de literatos de primera y de segunda fila presentes en las historias de la literatura; ordenanzas del siglo XVII, por ejemplo sobre el riego de espacios públicos previo a la celebración de festejos; referencias al sistema monetario o a impresores del siglo XVII; e incluso breves aproximaciones al ambiente científico en el que estaban inmersos los escritores, en ámbitos como la cosmología o la alquimia.

El espejismo de la sencillez se va disipando a la vista de las numerosas alusiones eruditas contenidas en un texto tan breve como el *Comento*: casi treinta notas intentan aclarar al lector citas bíblicas más o menos veladas, glosas de textos clásicos grecolatinos, menciones de humanistas y escritores medievales o renacentistas, versos de autores italianos como Tasso... En cualquier caso, son Aristóteles y su *Poética* la presencia —mencionada o aludida— más constante a lo largo del escrito; a su lado, Ovidio y sus *Metamorfosis*, sobre todo en pasajes que intentan demostrar la nula capacidad de Alarcón para una correcta interpretación e imitación de los clásicos grecolatinos. Más de una docena de notas permite comprobar la profundidad de los conocimientos mitológicos exhibidos por el comentarista y, también, los errores interpretativos cometidos por Alarcón —con toda seguridad favorecidos por exigencias poéticas como la rima o el metro—, acerca de personajes habituales en la iconografía pagana como Diana y Endimión; Aretusa, Biblis y Egeria; Ocíroe; Faetón; Favonio y las yeguas de Lusitania; Atlante; Júpiter y los campos de Flegra; Apolo y la culebra Fitón; Pan y Siringe; Midas...

Aunque son las menos frecuentes, las notas destinadas a aclarar expresiones concebidas para zaherir a Ruiz de Alarcón, por sus rasgos físicos y morales, son una constante a lo largo de todo el escrito y configuran un todo homogéneo con ese motivo recurrente de la crítica contra la oscuridad poética ya comentado: en la vertiente «seria» del *Comento*, su autor aduce todas las citas necesarias para sustentar su reivindicación de la claridad; en la faceta burlesca del escrito, se enfatiza lo retorcido del cuerpo deforme del personaje objeto del vituperio, como fiel reflejo de ese lenguaje también retorcido del que hace gala en el *Elogio*³⁰. Otras críticas como la esgrimida contra el afán de nobleza, el ansia de aparentar alcurnia de Alarcón³¹, aparecen raramente en una sátira *ad hominem* que podemos considerar monocrorde, obsesiva en la burla contra la joroba del escritor de origen mexicano³².



EL *COMENTO* Y SU RELACIÓN CON QUEVEDO

La labor anotadora realizada a propósito del *Comento* propicia la realización de ciertas calas en el texto literario, en relación con la figura y la obra de Francisco de Quevedo. Aunque las concordancias propuestas podrían contribuir a refrendar la autoría quevediana, considero que se trata de meros indicios, necesitados de un soporte documental —en forma de testimonios manuscritos o impresos del siglo XVII— concluyente sobre el nombre del escritor que pudo estar detrás de la composición³³.

a) *Antigongorismo y teoría aristotélica*

El antigongorismo del *Comento* se hace patente, como ya se ha indicado, en infinidad de reflexiones que contribuyen a anclar el opúsculo en un momento de controversia literaria en la historia de España. Conviene ahora centrar el análisis en ciertas reflexiones de corte aristotélico habituales en obras de Francisco de Quevedo:

³⁰ Sólo a modo de ejemplo de la relación automática establecida entre el lenguaje oscuro y la figura contrahecha de Alarcón, se puede mencionar el pasaje en el que el comentarista ironiza: «quien esto concertare concertará las costillas del autor». Se trata de una alusión a la oscuridad del pasaje, cuya dificultad reside en la elección de términos inapropiados, que introduce también una nueva pulla contra la corcova de Alarcón: es tan difícil ordenar y hacer comprensibles esos versos que quien lo consiga será también capaz de arreglar la deformidad del aludido. Asimismo, cuando hable de «estos *tortuosos* (o corcovados) *ursosos*», el comentarista identificará la expresión retorcida —«tortuoso» es «lo que tiene vueltas, y rodeos»— de los versos con la figura contrahecha de Alarcón. Las décimas incluidas en el vejamen contra el escritor insisten en la lógica correspondencia entre sus versos «retorcidos» y su tara física: la de Pérez de Montalbán, «Mas nació tan mal formado [el poema] / en postura, traza y modo, / que, en mi opinión, casi todo / parece del corcovado» (82: vv. 7-10); la de fray Gabriel Téllez, «porque es todo tan mal dicho / como el poeta mal hecho» (83: vv. 9-10); la de fray Juan Centeno, «siempre parece Alarcón / este elogio tolondrón, / pues es, cuando más le adoba, / cada verso una corcova, / y cada octava un chichón» (83: vv. 6-10); la de Castillo y Solórzano, «El poema que a Alarcón / le ha costado tan barato / es parecido retrato / de su talle y perfección» (84: vv. 1-4); y la de «un aragonés», «y al canto tan mal se aliña, / cual ave al fin de rapiña, / hasta el pico corcovado» (84: vv. 8-10). Rico García constata en su edición del *Antídoto*, p. 63, de Jáuregui que el escritor usa el término «corcovada» con el sentido figurado de «las audacias sintácticas del estilo gongorino».

³¹ El autor del *Comento* juega con la paronomasia *Mendoza* / *Mendacio* para distorsionar la imagen del sujeto aludido, arrojado fuera del ámbito de la nobleza y convertido en un mentiroso; el término *mendacio* (del latín *mendacium*) es sustantivo antiguo equivalente a 'mentira'. En la misma línea, se dirá de él que «tiene las corcovas llenas de apellidos». La décima escrita por Mira de Amescua como parte del vejamen académico contra Ruiz de Alarcón ironiza sobre esa atribución indebida de un presunto abolengo familiar: «Alarcón, Mendoza, Hurtado, / don Juan Ruiz, ya sabéis» (82: vv. 1-2). El propio escritor mexicano «obsequió» a Quevedo con acusaciones similares en el poema «Pata Coja»: «¿Quién era picaro ayer, / y ahora se ha puesto don [...] y ahora nobleza arroja? [...] ¿Quién, siendo Gómez antaño, Villegas se llama hoy» (ver King, 1989, pp. 254-58).

COMENTO CONTRA...	POÉTICA / RETÓRICA (ARISTÓTELES)	QUEVEDO: PRÓLOGO A LAS OBRAS DE FRAY LUIS DE LEÓN (1629)	GONZÁLEZ DE SALAS: NUEVA IDEA DE LA TRAGEDIA ANTIGUA
«Aristóteles en su <i>Poética</i> , hablando de la locución, dice: "la bondad de la locución es que sea clara y no humilde"».	«la virtud propia de la dicción consiste en que sea clara sin ser baja» (<i>Poética</i> , 1458a, 15-20) <i>Retórica</i> , cap. II. Virtud elocutiva de la claridad. Anotaciones de Quevedo en traducción al latín de H. Bárbaro.	« <i>Dictiones autem virtus, et perspicua sit, non tamen humilis</i> [...] La virtud de la dicción ha de ser perspicua, no humilde» (pp. 130-31).	«Dice en el principio del Cap. 22 Es pues la virtud [...] de la Locución, que sea perspicua y clara, pero no por eso ha de ser humilde [...] No puedo encarecer más la necesidad suma que todas las especies de oración tienen de claridad» (83-84). «La claridad es principalmente necesaria a toda oración» (1633, pp. 83-84)

³² Sobre este defecto físico del escritor, advierte Hartzenbusch, en *Comedias*, p. XV, que «lo primero que de Alarcón se sabe, lo que no se puede dudar, pues consta de una porción de escritos de índole nada caritativa, es que el infeliz Alarcón era pequeñuelo, feo y corcovado por la espalda y el pecho». Sobre las enemistades literarias de Alarcón y las burlas despiadadas de que fue objeto por sus defectos físicos, Hartzenbusch recuerda que, aunque Lope de Vega le menciona en el *Laurel de Apolo* con versos encomiásticos, «el propio Montalbán, el mismo Lope, y con ellos Quevedo, Góngora, Tirso de Molina, Mira de Amescua y otra porción de autores buenos y malos, hicieron al infeliz Alarcón blanco de una sátira, que a primera vista parece la más encarnizada y absurda que pudo imaginarse. Consérvase una letrilla de Quevedo o Góngora [*«¿Quién es poeta juanetes»*] contra Alarcón; se conservan trece décimas de los autores antes indicados [...], entre quienes vuelve Quevedo a contarse; consérvase además algún epigrama suelto y porción de seguidillas, todo encaminado a poner a don Juan de Alarcón en ridículo. Allí se le aplican los apodos de camello enano, chombro...» (XXIII). La vertiente *ad hominem* de la sátira, en la que se incluyen diversos vejámenes de las academias cuajados de insultos personales, cuenta entre sus ejemplos modélicos las composiciones «Corcovilla» y «Pata Coja», con las que Quevedo y Ruiz de Alarcón, respectivamente, dieron rienda suelta a sus enfrentamientos personales y literarios. El primero estructura su poema a través de una ingeniosa sucesión de imágenes metafóricas alusivas a la joroba del otro (ver *PO*, núm. 843). De autor anónimo, aunque atribuidos a Lope de Vega, son los siguientes versos, de contenido similar: «Tanta de corcova atrás / y adelante Alarcón tienes, / que saber es por demás / de dónde te corcovienes / a dónde te corcovás?». A lo largo del *Comento*, su autor mencionará que la figura de Alarcón evoca la de la letra *D*, le llamará «bestezuela», dirá que es «aovado» y que un paréntesis incluido en el *Elogio* «es el armazón de nuestro poeta», aludirá a la tortuga por el parecido de la joroba de Alarcón con la concha del galápagos, se referirá una y otra vez a sus espaldas contrahechas, le apodará «jibadico» y «semblea de burujones». La décima de Luis de Góngora que sirve como cierre de la obrita incluye términos como «corneja», «gémica concha», «galápagos», utilizados para descalificar a Alarcón y muy próximos a los que reproduce el autor del *Comento*, sobre todo a propósito de su corcova; pese a su evidente crueldad, constituían una práctica habitual en los vejámenes académicos del siglo XVII.

³³ Cabe suponer que el *Comento* debió de escribirse en muy poco tiempo, justo después de la difusión del *Elogio descriptivo*, impreso por la viuda de Alonso Martín, escrito a su vez muy cerca del hecho histórico que recrea: los juegos de cañas celebrados en Madrid el 21 de agosto de 1623. Advierte Fernández-Guerra, 1871, pp. 394-95, que el poema estaba ya a la venta en esa ciudad a principios de septiembre.



Aristóteles dedica todo el capítulo segundo de su *Poética* a la virtud elocutiva de la claridad, un aspecto que suscitó gran interés entre los humanistas del XVII, como lo demuestran las anotaciones que Quevedo realizó en esta parte de la obra, en un ejemplar de su propiedad traducido al latín por H. Barbaro³⁴.

COMENTO CONTRA...

POÉTICA (ARISTÓTELES)

QUEVEDO: PRÓLOGO A LAS OBRAS DE FRAY LUIS DE LEÓN

«su elogio es una mezcla de metáforas y de nombres forasteros, usando de ellos tan mal que, quien hiciese esto pretende que su estilo sea ridículo»

«No hay que dejar ver a plena luz el uso de tales medios, que fuera ridículo; sea, por el contrario, la medida norma común a todas estas partes. Porque si se usan inconvenientemente metáforas, palabras peregrinas y demás especies por el estilo será como si de intento se las emplea para hacer reír» (2000, 1458b, 5-15).

«*Quae poesis illa veneranda, et omne plebeium excludens, quae peregrinis voco varietatem linguarum, translationem, extensionem, tam quodcumque a proprio alienum est* [...] Aquella es venerable y excluye todo lo que es plebeyo, que usa de vocablos peregrinos; peregrino llamo la variedad de lenguas, translación, extensión, y todo lo que es ajeno de lo propio» (2003, 131-32).

«haciendo su discurso de metáforas, fabricó un enigma y, componiéndole de diversidad de lenguas formó un barbarismo».

«*Verum si quis haec omnia simul congerat, uel aenigma efficiet, uel barbarismum. Aenigma quidem si translationes, barbarismum quidem si linguas* (Empero si alguno rebuja todas estas cosas juntas, o hará enigma o barbarismo: enigma si amontona translaciones; barbarismo, si lenguas» (2003, p. 134).

Denuncia contra palabras «forasteras» detectadas en el *Comento* e incluidas en la relación de 27 términos, a los que se añaden tres más habituales en la poesía de Cóngora: *Candor*, *brillar*, *rutilante*.

«Quien quisiere ser culto en solo un día / la jeri (aprenderá) gonza siguiente: / *fulgores, arrogar, joven presente, / candor, construye, métrica armonía. / Poco, mucho, si no, purpurancia, / neutralidad, conculca, erige, mente, / pulsa, ostenta, libar, adulescente, / señas, traslada, pira, frustra, harpía. / Cede, impide, cesuras, petulante, / palestra, liba, meta, argento, alterna, / si bien, disuelve, émulo, canoro*» (Quevedo, *Aguja de marear cultos*, pp. 460-77).

El segundo pasaje aducido del *Comento* —«haciendo su discurso [...] un barbarismo»— es paráfrasis de las tesis aristotélicas y está tejido en torno a términos clave del Estagirita: *metáfora*, *enigma*, *barbarismo*. Afirmaba Aristóteles que:

³⁴ López Grigera, 1998, p. 157: «A este capítulo Quevedo ha puesto el mayor número de notas de toda la obra, catorce anotaciones». Ver especialmente las notas quevedianas (63), (64) y (65) y las explicaciones de López Grigera, pp. 157-59.





la dicción sería superlativamente clara si se compusiera de los nombres ordinarios, mas entonces fuera baja [...] Mas resultará majestuosa y alejada de lo vulgar si se sirve de nombres extraños al uso. Y llamo extraños al uso los nombres peregrinos, la metáfora, el alargamiento y todo lo que contra el uso dominante vaya. Mas si se compusiera con todo ellos resultara o enigma o barbarismo; *enigma*, si se compone la dicción de metáforas; *barbarismo*, si de palabras peregrinas. Que, en efecto, la esencia del enigma consiste en que se diga lo que una cosa es en sí misma mediante una combinación verbalmente imposible [...] El barbarismo proviene de palabras peregrinas. Hay, pues, que mezclar de cierta manera todo esto; porque los nombres peregrinos, la metáfora, la palabra ornamental y demás por el estilo hacen que la dicción no sea ni común ni baja, mientras que el nombre de uso dominante la volverá clara³⁵.

La paráfrasis o cita de la teoría aristotélica entretejida en el *Comento* multiplica su efecto, la buscada inserción del escrito en la estela de escritos antigongorinos, con la relación de «palabras forasteras», desconocidas en español, detectadas en el *Elogio*: se trata de 27 términos que, contrariamente a lo afirmado por el comentarista, sí estaban acreditados en textos literarios de décadas o incluso siglos precedentes, aunque es cierto que la mayoría son calcos léxicos o semánticos del latín. A ellos añadirá el autor aún, en clave irónica, tres más –*candor*, *brillar* y *rutilante*–, entre los cuales figuran palabras muy características de la poesía de Góngora³⁶.

Del uso y abuso de estos y otros términos similares por parte de autores cultistas como el mexicano, deja testimonio Quevedo, por ejemplo en su *Aguja de navegar cultos*:

Quien quisiere ser culto en solo un día / la jeri (aprenderá) gonza siguiente: / fulgores, arrogar, joven, presente, / candor, construye, métrica armonía. / Poco, mucho, si no, purpuracia, / neutralidad, conculca, erige, mente, / pulsa, ostenta, libar, adolescente, / señas, traslada, pira, frustra, harpía. / Cede, impide, cisuras, petulante, / palestra, liba, meta, argento, alterna, / si bien, disuelve, émulo, canoro³⁷.

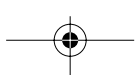
b) *Latinismos y expresiones características*

Los comentarios que en muchos casos se introducen en sátiras anticultistas quevedianas a propósito de ciertos latinismos, pero también algunos sintagmas sorprendentes que violentan las normas del idioma, permiten proponer concordancias con pasajes del *Comento*, en concreto

³⁵ Aristóteles, *Poética*, 1458a, 20-35.

³⁶ Los términos *candor* y *brillante* son utilizados por Góngora en su *Soledad primera*: «carro es brillante de nocturno día»; y en la *Fábula de Polifemo y Galatea*: «del mejor mundo, del candor primero» (Alonso, 1994, p. 468, v. 88). Dámaso Alonso, 1994, p. 106, incluye el término *candor* entre los cultismos más reiterados en la *Soledad Primera* de Góngora.

³⁷ Quevedo, *Libro de todas las cosas*, ed. Azaustre, en *Obras completas en prosa*, vol. 2, pp. 466-70.





cuando denuncia esas palabras «forasteras, no conocidas ni oídas en nuestro idioma» utilizadas por Alarcón.

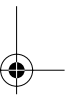
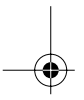
TÉRMINOS O EXPRESIONES	COMENTO CONTRA...	OBRAS DE QUEVEDO
Múrice	«¿por qué no dijo púrpura, siendo magnífica, y no múrice de Tiro?»	«al múrice Tyrio el ver» (en el romance «hermafrodito» de <i>Aguja de navegar cultos</i>) «el múrice, y el tirió, y el colora» («Leí los rudimentos de la aurora», 534, 5)
Diablos en conjuro	«Estos parecen antes nombres de diablos en conjuro que de poeta en copla».	«blanca con fondos en pez» (642, 17) «corchete fondos en zurdo» (851, 25)
Versos retahíla	«Estos son versos retahíla»	«barbas colorines» (653, 25) «bigotes arlequines» (653, 26) «cantor ramillete» (206, 8) «dedos alguaciles» (659, 33) «esperma lluvia» (864, 81) «pendencia mosquito» (849, 11) «ginovés pajarito» (852, 69) «furor paternidad» (864, 54)
Prorrumpir	«Prorrumpen alegría no se dice; en alegría, sí. El Tasso: <i>in languido oimé prorupe e disse. In haec verba prorrumpit</i> ».	

En esta época de controversia cultista, resulta tópica la alusión al carácter endiablado del lenguaje de los seguidores de Góngora, presente en innumerables sátiras anticultistas como las escritas por Francisco de Quevedo; sintagmas sorprendentes como «diablos en conjuro» –integrados por dos sustantivos puestos en relación por medio de la preposición *en*– esconden, bajo su apariencia de adyacente circunstancial, un valor casi adjetivo muy similar al de ciertas creaciones quevedianas.

La asociación sorprendente «versos retahíla», en la que uno de los dos sustantivos adquiere valor adjetivo en un proceso de metátesis, resulta muy característica del estilo poético de Francisco de Quevedo, como lo demuestra la profusión de expresiones similares³⁸.

El autor denuncia el cultismo léxico *prorrumpir*, no como tal, sino por un uso indebido del mismo, sin la obligada rección de la preposición *en*³⁹. Este latinismo aparece utilizado sobre todo en la literatura épica, tanto en los clásicos latinos como en obras del siglo XVII⁴⁰; su preceptivo estilo sublime explica mejor la burla del autor del *Comento* contra este cultismo, que se dirige así también contra el inapropiado tono épico

³⁸ El término *retahíla* alude a la disposición de las palabras en los dos versos juzgados, siete nombres consecutivos y pertenecientes al mismo campo semántico, el de los tipos de tejidos. Aunque el segundo sustantivo carece en sí mismo de valor peyorativo, el sintagma creado parece sugerir la escasa elaboración y habilidad literaria del escritor del *Elogio descriptivo*.





y elevado con que construye el *Elogio*, la narración de las supuestas hazañas de quienes intervinieron en las fiestas organizadas para honrar al príncipe de Gales.

c) *Alusiones personales: la corcova de Alarcón*

COMENTO CONTRA...

«Así creciese de cuerpo, que es mucha carga para tan pequeña bestezuela! Yo aseguro que tiene las corcovas llenas de apellidos. Y adviértase que la *D* no es don, sino su medio retrato»

Otras referencias a las corcovas: «no hay que fiar los cielos del corcovado», «El corcovado, como el cielo anduvo con él tan avaro, se le pegó de corcova como de puño», «quien esto concertare concertará las costillas del autor», «Estas espaldas penetrantes prestó el autor llenas de puntas», «Exequias se deben al toro en la orden de los corcovados»

«Este paréntesis es el armazón de nuestro poeta».

«Por qué quiere que se entienda (esta semebla de burujones)»

«Si no la tomó de la advertencia y es advertido, ¿de quién la tomó, jibadico?»

«Pues la tiraba de suerte y con tal brío que al jibado le pasara de corcova a corcova»

«Errar el tesoro de la India es ir allá y volver pobre»

OBRAS DE QUEVEDO

Poema «Corcovilla»: «¿Quién tiene espaldas con moño / de jibas [...]? ¿Quién para las Indias cargó / espaldas, no mercancías [...] Y ¿quién es en el lugar / nonada entre dos corcovas? [...] ¿Quién por lo corvo y cuaresma, / es el miércoles Corvillo? [...] ¿Quién tiene corcova infusa / y burujón gratis dato?» (843).

Letrilla «Corcovilla»: «¿Quién es don Tal Tolondrones, / de paréntesis formado» (843, 16-17)

Letrilla «Corcovilla»: «un hombre en quien se ha juntado / samblea de burujones» (843, 18-19); «¿Quién tiene corcova infusa / y burujón gratis dato?» (843, 93-94) y «¿Quién es un mono pelado, / burujones en gavilla?» (843, 139-40).

Jácara: «Halleme en la faldriquera / de un bendito sacerdote, / estando tomando cartas, / un burujón de doblones» (855, 101-104).

Poema quevediano «Corcovilla»: «¿Quién tiene espaldas con moño / de jibas?» (843, 30-31)

Letrilla «Corcovilla»: «¿Quién para las Indias cargó / espaldas, no mercancías?» (843, 51-52).

³⁹ El español de los siglos XVII y XVIII reproduce aún fielmente la grafía latina, con la vibrante simple; hasta finales del XIX, *Autoridades* no recogerá el término usado en la actualidad, *prorrumpir*. A propósito de este verbo, *Autoridades* cita ejemplos que dan la razón al escritor del vejamen: «prorumpo solo en gemir (Calderón, auto *El diablo mudo*)» y «prorumpía en lágrimas y suspiros (Corn. *Chron.* Tom I, lib. I, Cap. 21)». En cualquier caso, la lengua latina permitía también un uso transitivo de *prorumpere*.

⁴⁰ Se pueden aducir, en este sentido, pasajes recopilados en el *CORDE* como «que pudo prorrumpir su voz el llanto» y «que alegre prorrumpió el cristiano bando», en el *Poema del asalto y conquista de Antequera*, de Rodrigo Carvajal y Robles, de 1627; también, «que prorrumpió el entendimiento de Dios» y «en haber prorrumpido tan pestíferos hálitos», en el *Apologético en favor de don Luis de Góngora*, de Juan de Espinosa Medrano, de 1662.





La obsesión por las corcovas de Alarcón reaparecerá una y otra vez a lo largo del *Comento*, convirtiéndose en una especie de hilo argumental que agudiza la sátira *ad hominem* y refuerza el alcance de la denuncia anticultista.

d) Referencias eruditas

Si se exceptúan las numerosas apostillas que el autor del *Comento* dedica a corregir la versión de Alarcón sobre personajes o relatos mitológicos, casi siempre amparándose en las *Metamorfosis* ovidianas, o los pasajes aristotélicos aducidos en contra de la oscuridad poética, las autoridades incluidas en esta obra no suelen remontarse a la tradición clásica grecolatina, sino a un período histórico más cercano a la fecha de redacción, entre los siglos XV y XVII: Boulenger, Rosin, Alejandro de Alejandro, el Tasso...

La excepción —dejando al margen ese «*legere et non intelligere*» tomado de Catón, que sintetiza la incapacidad manifiesta de Alarcón para una correcta interpretación de los clásicos— se halla en la mención de Lucio Floro⁴¹, en un pasaje que rebate la idea del escritor mexicano sobre la forma de los edificios que acogían los distintos espectáculos en la antigüedad: circos, teatros y anfiteatros.

COMENTO CONTRA...

QUEVEDO

«Apréndalo en Bulengerio —de *Theatro*—, en Rosino, en Alejandro de Alejandro, en Lucio Floro y en cuantos escriben antigüedades romanas».

El ejemplar del libro L. A. Floro con anotaciones autógrafas quevedianas: *Lucii Annaei Flori, Vel Potius Lucii Annaei Senecae, Rerum Romanorum, Ex Tito Livio, Epitoma, In Quatuor Libros Distincta* (París, 1576).

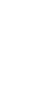
Lucio Anneo Floro fue un autor muy leído en el Siglo de Oro; de la difusión de sus obras da cuenta el hecho de que Quevedo poseyera un ejemplar de un libro dedicado a esas «antigüedades romanas» mencionadas en el *Comento* y que se conserva con anotaciones autógrafas, en concreto una edición de París de 1576, citada por Alfonso Rey, del *Lucii Annaei Flori, Vel Potius Lucii Annaei Senecae, Rerum Romanarum, Ex Tito Livio, Epitoma, In Quatuor Libros Distincta*⁴².

e) La repetición de voces

Entre los vicios elocutivos más criticados en el comentario a los versos del *Elogio descriptivo*, se encuentra la repetición de voces, en especial

⁴¹ Escritor de la España romana de los siglos I a II d. C., de origen africano, fue amigo del emperador Adriano y residió durante mucho tiempo en Roma y Tarraco; es autor de un compendio de la historia romana, el panegírico *Rerum romanorum*, conservado, por ejemplo, en ediciones de Amsterdam de 1632 o París, 1674, y de la *Historiae agustae: Scriptorum Latini minores*, publicada en 1610-1611.

⁴² Tomo el dato de Alfonso Rey Álvarez, en su edición de *Virtud militante*, pp. 64-65, que se refiere a un ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, con signatura R / 30070.





cuando los términos reiterados se caracterizan por su impropiedad, por su inadecuación al contexto en el que se insertan.

COMENTO CONTRA...

«al principio dijo también avara admiración»

«Mejor nombre se le debe al caballo que bruto, porque es el mejor de los animales, y, entre ellos, llamamos bruto al de menor instinto y mayor rudeza»; «llamar valiente bruto a las mulas no obliga, y afea y baja el llamar al caballo también bruto»

«repitió el mismo término infante, por ser de a pie, siendo tan malo»

En el *Elogio*, bruto se repite seis veces; marcial, tres; palestra, cuatro; espalda, tres; metal, cinco.

«la repetición de las voces es vicio notable»

OBRAS DE QUEVEDO

«dijo dos veces frío, en un mismo sentido; que si aun el primer frío fuera frío, por frío, nombre, y el segundo verbo freir, ¿era decente?» (*La Perinola*, 1951, p. 472).

«la voz *corona* y *cercos*, que no solamente tomó Herrera, sino también la frecuente repetición dellas» (*Preliminares literarios a Francisco de la Torre*, 2003, p. 177)

Como colofón⁴³ de las denuncias salpicadas a lo largo de todo el escrito, y una vez concluida la glosa de los versos de Alarcón, el vituperio procede a cuantificar las ocasiones en las que el *Elogio* incurre en la repetición de términos: *bruto* se repite seis veces; *marcial*, tres; *palestra*, cuatro; *espalda*, tres; *metal*, cinco. La elección de estos términos no parece inocente, a juzgar por los propios comentarios que los acompañan: junto a cultismos como *palestra* o *marcial*, Alarcón hace gala de su estilo indecoroso, «monstruoso», al hacerlos convivir junto a «voces tan humildes» como *espalda*. Tras el cómputo, se afirma, en tono admonitorio, que «la repetición de las voces es vicio notable»: el discurso de Alarcón adolecería de pobreza léxica y atentaría, por tanto, contra la *virtus* retórica de la *variatio*.

f) La síncopa y las exigencias del metro

El autor del *Comento* se burla en más de una ocasión de ciertos recursos poéticos cuyo uso demuestra, a su entender, la impericia de Alarcón: la síncopa, por ejemplo, llega a comprometer la inteligibilidad de ciertos pasajes. También muestra su desprecio por el excesivo sometimiento de Ruiz de Alarcón a las exigencias derivadas de la medida fija de los versos, que le lleva a atentar contra la verosimilitud.

COMENTO CONTRA...

«y a Ocíroe la llama Ociro el consonante de Tiro: ¿quién le dio la bula para alterar los nombres propios? [...] Con esto quedará entendido cómo ha confirmado esta ninfa o sincopádola, de suerte que no la conocerá la madre que la parió»

OBRAS DE QUEVEDO

«que con algún ceño se leen en Fernando de Herrera [...] *espirtu* (síncopa que no tiene otro misterio sino que en el verso no cabe *espíritu*); como las voces *do* por *adonde*, y *vo* por *voy*, que si bien Francisco de Rioja dice se hizo»

⁴³ El efecto pernicioso del vicio poético de la repetición de términos, que denota pobreza lingüística, se agrava cuando la palabra reiterada es, además, desafortunada, como ocurre en el caso del término *infante*.





«mas no advirtamos en esto sino que, en la parte que dice donde su alteza, había de decir su majestad, pues habla del rey, mas no cabía en el verso» con cuidado y examen docto, consta de las obras no ser otra cosa sino no caber en el verso la palabra *adonde* y *voy*; porque muchas veces y siempre donde cabe, dice *adonde* y *voy*, y en las partes que no cabe dice *do*, y *vo*» (*Preliminares literarios a Francisco de la Torre*, 2003, pp. 178-80).

CONCLUSIONES

El análisis precedente permite esbozar algunas sugerencias para afrontar una edición crítica y anotada del *Comento*.

1. Una edición crítica del *Comento* debe comenzar por abordar la cuestión de la autoría, no resuelta. Los datos que hablan a favor de la paternidad quevediana son sugestivos, pero insuficientes: por un lado, su conocida enemistad con Ruiz de Alarcón; por otro, la presencia de expresiones, reminiscencias y citas eruditas similares a las que se encuentran en otras obras de Quevedo, como su prólogo a las obras de fray Luis de León o los preliminares literarios a Francisco de la Torre, la *Aguja de navegar cultos*, la letrilla «Corcovilla» u otros poemas quevedianos y *La Perinola*⁴⁴. Ninguno de los dos argumentos es decisivo, puesto que otros contemporáneos de Quevedo —Lope de Vega, Jáuregui, Vélez de Guevara, Góngora, Tirso de Molina...— también escribieron contra Ruiz de Alarcón, en tanto que las similitudes entre el *Comento* y las obras de Quevedo carecen de suficiente fuerza probatoria. En el estado actual de nuestros conocimientos la solución más prudente parece ser la de considerar el *Comento* tan sólo como una obra atribuible a Quevedo.

2. Al tratarse de la edición de una obra transmitida en un solo testimonio (copia tardía, por otra parte), las enmiendas al texto deberán hacerse *ope ingenii*, lo que, presumiblemente, dificulta la tarea del editor crítico, quien dispone de pocos datos para trazar lo que llamaría Pasquali una historia de la tradición del texto.

3. Sea o no obra de Quevedo, el *Comento contra setenta y tres estancias* es una pieza muy representativa de la actividad literaria y cultural del siglo XVII, de los debates en torno a la nueva poesía, del entorno que rodeó a los grandes escritores, de las diatribas que se intercambiaron y de las actividades de las academias. Un documento de tal naturaleza exige que la edición crítica se complete con una labor de anotación filológica rigurosa que aclare las múltiples alusiones contenidas en el texto.

⁴⁴ Piénsese, además, que concordancias como las señaladas a propósito de las teorías aristotélicas son habituales en escritos de autores contemporáneos; las disquisiciones teóricas de González de Salas o los preliminares literarios de Lope de Vega son buena muestra de ello. Ver, en este sentido, Alonso Veloso, 2005.





BIBLIOGRAFÍA

- Alenda y Mira, J., *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas de España*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903.
- Alessandri, A., *Alexandri ab Alexandro, Iusperiti Neapolitani, Genialium dierum*, Italia, 1586⁴⁵.
- Alfay, J., *Poesías varias de grandes ingenios españoles*, ed. J. M. Bleuca, Zaragoza, CSIC, 1946.
- Alonso Veloso, M. J., «La virtud retórica de la claridad en los preliminares literarios de Lope de Vega y Quevedo», *Anuario Lope de Vega*, 11, 2005, pp. 9-28.
- Alonso, D., *Cóngora y el «Polifemo»*, Madrid, Gredos, 1994.
- Aristóteles, *Poética*, ed. D. García Bacca, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- Blasco Esquivias, B., *¡Agua va! La higiene urbana en Madrid (1561-1761)*, Madrid, Caja Madrid, 1998.
- Boulenger, J. C., *Iul. Caesaris Bulengeri de circo romano, Iudisque circensibus: ac circi . amphitheatri venatione, liber Cui accessit D. Ioan. Chrysostomi... oratio de circo... cum eiusdem Bulengeri interpretatione, Lutetiae Parisiorum, apud Robertus Nivelles*, 1598⁴⁶.
- Brown, K., «Aproximación a una teoría del vejamen de Academia en castellano y catalán en los siglos XVII y XVIII», en E. Rodríguez Cuadros, *De las Academias a la Enciclopedia: Del discurso del saber en la Modernidad*, Valencia, Diputación Provincial, 1993, pp. 225-62.
- Carrasco Urgoiti, M^a. S., «La oralidad del vejamen de academia», *Edad de Oro*, 7, 1988, 49-57.
- Carrasco Urgoiti, M^a. S., «Notas sobre el vejamen de academia en la segunda mitad del siglo XVII», *Revista Hispánica Moderna*, 31, 1965, pp. 97-111.
- Condiciones con que se han de obligar a la limpieza, empedrado y riego de las calles y plazas desta villa, y enarenar y desarenar sus tiempos, para las fiestas y plazas públicas por seis años que corren desde el 13 de julio deste año de 1662 y han de cumplir a día 12 de julio del que vendrá de 1668*. Ejemplar de la Biblioteca Nacional de España, VE 1328-11, 1670?.
- Conti, N., *Mitología*, ed. R. M^a. Iglesias Montiel y M^a. C. Álvarez Morán, Murcia, Universidad, 1988.
- Conti, N., *Natalis Comitum Mythologiae sive explicationum fabularum libri X*, Venecia, 1581⁴⁷.
- Correas, G., *Vocabulario de refranes y frases proverbiales, (1627)*, ed. L. Combet, R. Jammes y M. Mir-Andreu, Madrid, Castalia, 2000.
- Covarrubias Horozco, S. de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. I. Arellano, y R. Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- Delgado Casado, J., *Diccionario de impresores españoles (s. XV-SXVII)*, Madrid, Arco Libros, 1996.
- Díaz Plaja, F., *La historia de España contada por los poetas*, Barcelona, Plaza & Janés, 1971.
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Gredos, 1984, 3 vols.
- Elogio descriptivo a las fiestas que Felipe IV hizo en Madrid a 21 de agosto de 1623 a la celebración de los conciertos entre Carlos Estuardo y María de Austria; escrito*

⁴⁵ Ejemplar de la Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela, RSE-550.

⁴⁶ Con portada y paginación propia. Liber de Venatione Circi & anphiteatre, Biblioteca Nacional de España.

⁴⁷ Ejemplar Bibliothèque Nationale de France, signaturas J-7805 y FB-27344.



- por varios ingenios y ordenado por D. Juan Ruiz de Alarcón. Mss/12945/130 de la BNE.
- Fernández-Guerra y Orbe, L., *Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, Madrid, Rivadeneyra, 1871.
- Ferrer Valls, T., «La fiesta en el Siglo de Oro: en los márgenes de la ilusión teatral», *Teatro y fiesta del siglo de Oro en tierras europeas de los Austrias*, Madrid, SEAGEX, 2003, pp. 27-37. URL: www.uv.es/entresiglos.
- Floro, L. A., *Rerum Romanorum*, Amsterdam, 1632, anot. Jan Isaac Pontano⁴⁸.
- García de Enterría, M. C., *Las relaciones de sucesos en España (1500-1750)*. *Actas del Primer Coloquio Internacional de Filología Medieval y Renacentista*, Madrid, Publications de la Sorbonne, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Alcalá, 1996.
- González de Salas, J. A., *Ilustración al libro de «Poética» de Aristóteles Stegirita*, 1633⁴⁹.
- Iglesias, R., *La estancia en Madrid de Carlos Estuardo, Príncipe de Gales, en 1623: crónica de un desastre diplomático anunciado*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2001. URL: <http://www.cervantesvirtual.com>
- Iglesias, R., *La visita del Príncipe de Gales a Madrid en 1623: Perspectivas nacionales y literarias*, tesis doctoral, 1999.
- Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- Jáuregui, J. de, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, ed. J. M. Rico García, Sevilla, Universidad, 2002.
- King, W. F., *Juan Ruiz de Alarcón, letrado y dramaturgo. Su mundo mexicano y español*, México, El Colegio de México, 1989, pp. 254-58
- León Pinelo, A. de, *Anales de Madrid (desde el año 447 al de 1658)*, ed. P. Fernández Martín, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1971.
- López Grigera, L., *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.
- López Pérez, M., «Limpieza urbana en Madrid (1638-1684)», número monográfico «El agua en el Madrid de los Austrias Menores: Aspectos nutritivos y sanitarios», *Panacea*, 4, 2001, URL: <http://www.ucm.es/info/folchia/lalimpie.htm>.
- Pantaleón de Ribera, A., *Vejamen que el poeta Anastasio Pantaleon de Ribera dio en la insigne Academia de Madrid*, en J. Sánchez, *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Credos, 1961, pp. 57-69.
- Pérez de Guzmán, J., «Academias literarias de ingenios y señores bajo los Austrias», *España Moderna*, 6, 1894, pp. 91-92.
- Plata, F., «Dificultades en la edición y anotación de la *Perinola* de Quevedo», en *Quevedo en Manhattan*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor, 2004, pp. 217-29.
- Puyuelo y Salinas, C., *Carlos de Inglaterra en España: Un Príncipe de Gales busca novia en Madrid*, Madrid, Escelicer, 1962.
- Quevedo, F. de, *Comento contra setenta y tres estancias que don Juan de Alarcón ha escrito a las fiestas de los conciertos hechos con el príncipe de Gales y la señora infanta María*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. J. E. Hartzenbusch, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1901, vol. 4, pp. 588-92.

⁴⁸ Ejemplar Biblioteca Xeral Santiago de Compostela, con signatura RSE 4483.

⁴⁹ Ejemplar Biblioteca Xeral Santiago, con signatura RSE 305

- Quevedo, F. de, *Libro de todas las cosas*, ed. A. Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2006, vol. 2, pp. 429-78.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, Castalia, 1969.
- Quevedo, F. de, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso*, ed. L. Astrana Marin, Madrid, Aguilar, 1932.
- Quevedo, F. de, *Obras completas de don Francisco de Quevedo. Prosa*, ed. F. Buendía, Madrid, Aguilar, 1988.
- Quevedo, F. de, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, ed. A. Fernández-Guerra y M. Menéndez y Pelayo, Sevilla, Sociedad de Bibliófilos Andaluces, 1897.
- Quevedo, F. de, *Obras festivas*, ed. P. Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 1981.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta, 1996.
- Quevedo, F. de, *Preliminares literarios a las obras del bachiller Francisco de la Torre, en Obras completas en prosa*, ed. A. Azaustre Galiana, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 163-82.
- Quevedo, F. de, *Preliminares literarios a las poesías de Fray Luis de León, en Obras completas en prosa*, ed. A. Azaustre Galiana, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 119-61.
- Quevedo, F. de, *Prosa festiva completa*, ed. C. C. García-Valdés, Madrid, Cátedra, 1993.
- Quevedo, F. de, *Virtud militante. Contra las cuatro pestes del mundo, invidia, ingratitude, soberbia, avarizia*, ed. A. Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.
- Retórica a Herenio*, Madrid, Gredos, 1997.
- Romera-Navarro, M., «Querellas y rivalidades en las academias del siglo XVII», *Hispanic Review*, 9, 1941, pp. 494-99.
- Rosin, J., *Romanorum antiquitatum: libri decem, ex variis scriptoribus summa*, Génova?, Stephanus Gamonetus, 1611⁵⁰.
- Rosin, J., *Antiquitatum romanorum*, Colonia, 1645⁵¹.
- Ruiz de Alarcón y Mendoza, J., *Comedias de don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza*, ed. J. E. Hartzbusch, Madrid, Atlas, 1946, BAE, vol. 20.
- Ruiz de Alarcón y Mendoza, J., *El escrito con motivo del famoso juego de toros y de cañas celebrado en Madrid en agosto de 1623*, ed. R. Iglesias, en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. URL: www.cervantesvirtual.com.
- Ruiz de Alarcón y Mendoza, J., *Elogio descriptivo a las fiestas que la Majestad de Felipe IV hizo por su persona en Madrid, a 21 de agosto de 1623 años, a la celebración de los conciertos entre el serenísimo Carlos Eduardo, Príncipe de Inglaterra, y la serenísima María de Austria, Infanta de Castilla*, en *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. J. E. Hartzbusch, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1901, vol. 4, pp. 583-586.
- Sánchez, J., *Academias literarias del Siglo de Oro español*, Madrid, Gredos, 1961.
- Simón Díaz, J., *Relaciones breves de actos públicos celebrados en Madrid de 1541 a 1650*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1982.
- Tasso, T., *Gerusalemme liberata*, ed. M. Guglielminetti, Milano, Garzanti, 1993, 2 vols.
- Vega Carpio, L. F. de, *Comedias escogidas de Frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. J. E. Hartzbusch, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, tomo 4, 1901.

⁵⁰ Ejemplar Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela, signatura RSE 2434.

⁵¹ Ejemplar Biblioteca Xeral de Santiago de Compostela, con signatura RSE 2455.