

# ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*



Número 13 (2026)

ISSN: 2297-2692

## ARTENUEVO: REVISTA DE ESTUDIOS ÁUREOS

### CONSEJO DE REDACCIÓN

Director: Antonio Sánchez Jiménez - Université de Neuchâtel

Editores: Cipriano López Lorenzo - Université de Neuchâtel

Adrián J. Sáez – Università Ca' Foscari Venezia

Secretario: Jacobo Llamas – Universidad de León

### MIEMBROS DEL CONSEJO

Frederik A. de Armas - University of Chicago / Antonio Carreño - Brown University / Santiago Fernández Mosquera - GIC-Universidade de Santiago de Compostela / Robert Folger - Universität Heidelberg / Agustín de la Granja - Universidad de Granada / Ann L. Mackenzie - University of Glasgow / Felipe B. Pedraza Jiménez - Universidad de Castilla-La Mancha / Pedro Ruiz Pérez - Universidad de Córdoba / Germán Vega García-Luengos - Universidad de Valladolid / Julio Vélez Sainz - Universidad Complutense de Madrid

### CONSEJO ASESOR EXTERNO

Roberta Alviti – Università degli studi di Cassino e del Lazio Meridionale / Fausta Antonucci - Università di Roma Tre / Hugo O. Bizzarri - Université de Fribourg / Manuel Ángel Candelas Colodrón - Universidad de Vigo / Antonio Cortijo Ocaña - University of California, Santa Bárbara / Christophe Couderc - Université Paris Ouest-Nanterre La Défense / Enrico di Pastena - Università di Pisa / Raymond Fagel - Universiteit Leyden / Francisco Florit Durán - Universidad de Murcia / Luis Galván - GRISO-Universidad de Navarra / Jorge García-López - Universitat de Girona / Enrique García Santo-Tomás - University of Michigan-Ann Arbor / Rafael González Cañal - Universidad de Castilla-La Mancha / Carlos M. Gutiérrez - University of Cincinnati / Luis Iglesias

Feijoo - GIC-Universidade de Santiago de Compostela / A. Robert Lauer - University of Oklahoma / Itziar López Guil - Universität Zürich / José Manuel Lucía Megías - Universidad Complutense de Madrid / Fernando Plata Parga - Colgate University / Gonzalo Pontón - Universitat Autònoma de Barcelona / Marco Presotto - Università de Bologna / Victoriano Roncero - Stony Brook University / Javier Rubiera - Université de Montréal / Guillermo Serés - Universitat Autònoma de Barcelona / Diego Simini - Università del Salento / Christoph Strosetzki - Universität Münster / Luc Torres - Université du Havre / Alejandra Ulla Lorenzo - University College Dublin / Thomas Weller - Leibniz-Institut für Europäische Geschichte, Mainz

## SUMARIO:

### ARTÍCULOS:

|                                                                                                                                   |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| José Manuel BUEDO MARTÍNEZ .....                                                                                                  | 1   |
| La preceptiva acerca de la risa y la chanza en los tratados político-morales de Baltasar Gracián. Una aproximación a sus fuentes. |     |
| Gema BALAGUER ALBA y Jaime GALBARRO GARCÍA .....                                                                                  | 32  |
| «Mi padre es, que está pariendo»: Relación del parto de Hernando de la Haba.                                                      |     |
| Héctor BRIOSO SANTOS .....                                                                                                        | 78  |
| Francisco de Luque Fajardo y Miguel de Cervantes: del <i>Fiel desengaño</i> (1603) a las <i>Novelas ejemplares</i> (1613).        |     |
| Jorge FERREIRA BARROCAL.....                                                                                                      | 104 |
| Una aproximación a las poesías germanescas sacras de Manuel de León Marchante.                                                    |     |
| Álvaro CUÉLLAR .....                                                                                                              | 123 |
| For the Indignity of the Text: Measuring Stylometric Robustness in Authorship Attribution under Textual Corruption.               |     |

MONOGRÁFICO:  
LAS TRES MUSAS ÚLTIMAS DE QUEVEDO

|                                                                                                  |     |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| María José ALONSO VELOSO.....                                                                    | 145 |
| Las tres musas de la discordia: una edición bajo sospecha.                                       |     |
| Alfonso REY .....                                                                                | 154 |
| Pedro Aldrete, editor de Quevedo.                                                                |     |
| María José ALONSO VELOSO .....                                                                   | 177 |
| El romance «A los pies de la Fortuna»: autoría y transmisión.                                    |     |
| Fernando PLATA .....                                                                             | 208 |
| Los «ovillejos» de Quevedo: forma, sentido y propuesta de ordenación.                            |     |
| Samuel PARADA JUNCAL .....                                                                       | 245 |
| Problemas editoriales de la musa <i>Euterpe</i> y delimitación de la poesía pastoril de Quevedo. |     |
| Antonio RAMAJO CAÑO.....                                                                         | 280 |
| Los <i>Remedia amoris</i> y su configuración retórica en un soneto pastoril de Quevedo.          |     |
| Lúa GARCÍA SÁNCHEZ .....                                                                         | 328 |
| «Velo soñando y, sin dormir, recuerdo»: el «microcancionero» amoroso de Quevedo sobre el sueño.  |     |
| Samuel FASQUEL.....                                                                              | 371 |
| <i>Las tres musas</i> en Francia: una aproximación a los ejemplares conservados.                 |     |

## RESEÑAS:

- Pascual UCEDA PIQUERAS ..... 396  
 CORREDOIRA VIÑUELA, José Manuel, *Comedia auriburlesca: postilas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2025. ISBN: 978-84-09-68951-4. 995 págs.
- Manuel GÓMEZ NÚÑEZ ..... 401  
 PAZ, Amelia de, *Una idea de Góngora*, Sevilla, Renacimiento, 2025. ISBN: 979-13-87552-31-2. 312 págs.
- María Inés ALDAO ..... 404  
 COSTILLA MARTÍNEZ, Héctor, y Francisco RAMÍREZ SANTACRUZ, *Carlos de Sigüenza y Góngora o la culminación del proyecto integral criollo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2025. ISBN: 978-84-9192-499-9 (Iberoamericana); ISBN: 978-3-96869-719-2 (Vervuert). 214 págs.
- Luis GÓMEZ CANSECO ..... 409  
 MARTÍN MORÁN, José Manuel, *Las voces de los otros. La revolución del diálogo en la narrativa de Cervantes*, Madrid, Sial Pigmalion, 2025. ISBN: 979-13-87785-13-0. 278 págs.
- Ludmila PONCE DE LEÓN ..... 412  
 FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, *Fray Luis de León: fieramente humano*, Madrid, Cátedra, 2025. ISBN: 978-84-376-4936-8. 558 págs.
- Eugenio MAGGI ..... 418  
 RESTA, Ilaria, ed., *Mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro*, Berlin, Peter Lang, 2025. ISBN: 978-3-631-91903-3. 317 págs.
- Manuel Ángel RODRÍGUEZ-DÍAZ ..... 426  
 GÓMEZ CANSECO, Luis, ed., *Diego de Torres Villarroel, Vida*, Madrid, Real Academia Española, 2025. ISBN: 978-84-670-7871-8. 496 págs.

## ARTÍCULOS





LA PRECEPTIVA  
ACERCA DE LA RISA Y LA CHANZA  
EN LOS TRATADOS POLÍTICO-MORALES  
DE BALTASAR GRACIÁN.  
UNA APROXIMACIÓN A SUS FUENTES

José Manuel BUEDO MARTÍNEZ

Universitat de València (España)

[Jose.M.Buedo@uv.es](mailto:Jose.M.Buedo@uv.es)

<https://orcid.org/0009-0003-1529-0186>

Recibido: 5 de enero de 2025

Aceptado: 18 de abril de 2025

<https://doi.org/10.14603/13A2026>

RESUMEN:

En este estudio se analiza la preceptiva de Baltasar Gracián en relación con la risa, las gracias y las burlas en sus tratados político-morales. En dichos preceptos se aprecia la huella de los clásicos grecolatinos, la teología cristiana y los tratados renacentistas. Pese a que, de manera global, se puede hablar de un repudio de la risa por parte del jesuita, se constata una evolución en su obra. En los dos primeros tratados, *El Héroe* y *El Político don Fernando el Católico*, Gracián rechaza la risa con rotundidad, mientras que en *El Discreto* y en el *Oráculo manual y arte de prudencia* se advierte cierta flexibilidad en base a dos criterios fundamentales: moderación y oportunidad. Este aperturismo será el que, en última instancia, franqueará la puerta a la comicidad literaria con fines morales en *El Criticón*.

PALABRAS CLAVE:

Baltasar Gracián, tratados político-morales, risa, chanzas, fuentes.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

## THE PRECEPTS ON LAUGHTER AND JOKES IN BALTASAR GRACIÁN'S POLITICAL-MORAL TREATISES. AN APPROACH TO HIS SOURCES

### ABSTRACT:

This article analyses Baltasar Gracián's precepts on laughter, jokes, and mockery in his political-moral treatises. These precepts bear the mark of the Greco-Latin classics, Christian theology, and Renaissance treatises. Although, in general terms, one can speak of a repudiation of laughter by the Jesuit, an evolution can be seen in his literary work. In the first two treatises, *El Héroe* and *El Político don Fernando el Católico*, Gracián rejects laughter outright, while in *El Discreto* and in *Oráculo manual y arte de prudencia* a certain flexibility can be seen based on two fundamental criteria: moderation and opportunity. This openness will ultimately make possible the existence of literary comedy with a moral purpose in *El Criticón*.

### KEYWORDS:

Baltasar Gracián, Political-Moral Treatises, Laughter, Jokes, Sources.





La caracterización del ser humano como *homo ridens* se remontaría, cuando menos, a Aristóteles, quien dejó escrito en *Partes de los animales* que «el hombre es el único de los animales que ríe» (pág. 166). También Quintiliano, en el Libro V de *Institutio Oratoria*, atribuyó al ser humano la exclusividad de la risa (pág. 286), a la que dedicó íntegramente el tercer capítulo del Libro VI. Tras ser asimilado por algunos teólogos medievales, el *homo ridens* es recuperado por los tratadistas del Renacimiento. Así, en *Il Cortegiano* (1528), Castiglione afirma que «la risa es tan natural a nosotros, que, por describir un hombre, se suele decir que es un animal dispuesto a reírse, porque el reír solamente se ve en los hombres» (pág. 182). Por su parte, Luis Vives destina a la risa el décimo capítulo del Libro III de *De anima* (1538). Ahora bien, para el humanista valenciano, la ausencia de la risa en los animales se debería a una cuestión meramente fisonómica:

Entre todos los animales sólo el hombre ríe, porque es el único que tiene rostro donde se manifiesta la risa; en los demás lo impide la inmovilidad de la cara [...], dando señales que hacen veces de la risa, como saltos y gritos informes á su peculiar manera, sino que, no cambiando su rostro de expresión como el nuestro, no decimos que ríen. (pág. 252)

Algunos escritores áureos incorporan el postulado aristotélico a sus obras ficcionales. Es el caso de Cristóbal de Villalón; en el *Crotalón*, de mediados del siglo XVI, podemos leer que «conviene a los hombres por su naturaleza la risa [...], porque veo por esperienciã que no hay hombre en el mundo que no se ríya y pueda reír, y solo el hombre propria mente se ríe» (pág. 120). Hallamos también esta idea en la primera parte del *Guzmán de Alfarache* (1599), obra reiteradamente elogiada por Baltasar Gracián en su tratado de estética literaria, *Agudeza y arte de ingenio*: «Bueno sería sacar el pece del agua y criar los pavos en ella, hacer volar al buey y el águila que are, sustentar al caballo con arena, cebar con paja al halcón y quitar al hombre el risible» (*Guzmán de Alfarache*, vol. I, pág. 435). O en boca del protagonista de *El comendador de Ocaña*, comedia burlesca anónima del siglo XVII: «Si fuera gato había de mayar, / si hombre fuera me había de reír, / si puerco fuera había de gruñir, / si fuera cabra había de balar» (*Comedias burlescas*, pág. 183).

Gracián se hace eco de ello en la primera *crisi* de *El Criticón*. Cuando Andreño toma conciencia de su propia humanidad frente a los animales entre los que se cría, uno de los atributos diferenciales mediante los cuales hace concepto de sí mismo es, precisamente, la risa: «Yo río y yo lloro, cuando ellos aúllan» (pág. 72).

El jesuita aragonés pone a un mismo nivel la risa de Andrenio con su postura erigida, uno de los signos de la preeminencia del ser humano sobre el resto de las criaturas que sustenta el discurso humanista de la *dignitas hominis*. En la misma *crisi*, al salvar Andrenio al náufrago Critilo, el primer acto comunicativo entre ambos consiste en la risa de aquel, quien, por carecer todavía del lenguaje verbal, «sólo daba demostraciones de su gran gozo en lo risueño» (pág. 68). De nuevo, la importancia del atributo humano de la risa, sustitutivo provisional de la facultad del lenguaje. Además de ello, Gracián vincula aquí la risa con el gozo de Andrenio, con su abrazo salvador y, por ende, con el sentimiento moral que caracterizaría al buen salvaje en estado de naturaleza. La exclusividad de la risa en el género humano —pero asociada esta vez a la malicia humana en el mundo civil— también es puesta en primer plano por el jesuita en la fábula de la raposa y sus hijuelos de la *crisi* «El Saber reinando», donde estos describen al nuevo ser que acaban de conocer como «desarmado, apacible, manso y risueño». Estos datos, por sí solos, son suficientes para que la madre deduzca que se trata de un hombre y les prevenga de él (págs. 678-679).

De las dos primeras citas de *El Criticón* cabe inferir que, para Gracián, la risa es natural y no cultural: Andrenio la posee de manera congénita, pues su madre lo abandonó en la isla de Santa Elena justo tras el parto y no tuvo contacto con persona alguna hasta su azaroso encuentro con Critilo. Si esto es así, el hecho de pretender poner coto a algo consustancial al género humano no podría sino ser fuente de conflictos. Todas las épocas y culturas han contemplado momentos y contextos propicios para reír y bromear: los banquetes y las fiestas dionisiacas en el mundo heleno; el carnaval, la Fiesta de los Locos, la Fiesta del Asno y demás fiestas de origen medieval; los ambientes cortesanos del Renacimiento, etc. Y es que —como observa Gilles Lipovetsky— la «ligereza-distracción», con sus fiestas, bufonadas, bromas, etc., por el hecho de constituir una necesidad antropológica universal, ha estado presente en todas las culturas de todos los tiempos (2016: 17). Sin embargo, no es menos cierto que la risa, las donosidades y las burlas se han visto siempre sometidas a algún tipo de contención, regulación e, incluso, prohibición: todas las culturas han pretendido disciplinar y, de algún modo, moralizar la risa.

Esta tensión entre, de una parte, la inclinación natural del ser humano a reír y chancear y, de otra, el atemporal empeño de los poderes religioso y civil por someter la risa se puede apreciar también en la literatura del Siglo de Oro: por un lado, el rechazo de la risa y las burlas entre los tratadistas, portavoces, por lo general, de

la cultura oficial; por otro, la buena acogida de la comicidad literaria entre el público. Aunque la denigrada risa popular no gozara de la aprobación de los autores de tratados morales y de poéticas, sí que fue apreciada y utilizada por algunos escritores auriseculares, quienes, en palabras de Victoriano Roncero,

[...] conocían a la perfección todo lo que habían escrito sobre la risa los teóricos, pero en sus obras decidieron «encerrar los preceptos con seis llaves» y sacar de sus estudios a Aristóteles y a Cicerón para redactar textos en los que se alejaban de la mesura y «buen gusto» recomendado por los clásicos, y abrazaban la risa popular como medio de comunicación con sus lectores. (2006: 288)

En la producción literaria de Gracián advertimos la misma paradoja. Por una parte, las prevenciones frente a la risa y la chanza en los tratados político-morales del que podríamos denominar el «Gracián teórico». Por otra, las recurrentes agudezas verbales y el componente satírico con que sazona *El Criticón* el «Gracián práctico», quien, al redactar en sus postreros años de vida su novela alegórico-filosófica, opta por dejar en suspenso sus propios preceptos para instrumentalizar las gracias con una clara finalidad didáctica. Este «giro humorístico» (Buedo, 2024) se inscribiría en una evolución más amplia en la producción graciana que, como expone García Gibert (2002), ya advirtieron algunos coetáneos del jesuita y que permitiría hablar, en sentido figurado, de la existencia de «dos Gracianes». Pese a que una parte de la crítica coincide en transmitir una imagen de Gracián áspera y carente de sentido del humor, conviene tener presente, pues, que no existe homogeneidad en las obras del belmontino en relación con lo risible. Por ello, con el fin de delimitar nuestro objeto de estudio, no examinaremos aquí la comicidad literaria de Gracián en *El Criticón*, cuyo germen se encontraría en su tratado de estética, *Agudeza y arte de ingenio*. Lo que analizaremos es su punto de vista acerca de la risa, el gracejo y las burlas en el marco de las relaciones sociales, que es de lo que se ocupa el jesuita, aunque sea de manera accesoria, en sus primeros tratados. Pues, como decíamos, al poner en primer plano el rechazo graciano de la risa, no siempre se ha distinguido adecuadamente entre los «dos Gracianes» ni entre, por una parte, la risa y las chanzas como formas de comportamiento y, por otra, el humor literario del jesuita. Así, Victoriano Roncero (2006: 313-314), seguramente pensando en el primer Gracián, señala que este tiene una «visión negativa» de la risa, que «no le interesa demasiado el tema de la risa». Anthony Close (2006: 123) habla de «prejuicio moral hacia la risa» o «prevención contra la risa» por parte del jesuita, afirmando que es, de todos los escritores áureos, quien más insiste en ello. Alfonso Rey (2006:

237) considera que «la obra de Gracián es parca en risas», extendiendo su juicio –y aquí discrepamos– a la totalidad de los textos de nuestro autor. Y Aurora González Roldán (2014: 137) destaca, en relación con la risa en general, una llamada a la medida por parte de Gracián, pero observa una coherencia en el conjunto de su obra que solamente compartimos en el caso de la risa propiamente dicha, no así en relación con la comicidad, donde no apreciamos continuismo sino ruptura, un «encerrar los preceptos con seis llaves» con fines morales.

## EL REPUDIO DE LA RISA Y LAS BURLAS EN *EL HÉROE* Y EN *EL POLÍTICO*

A grandes rasgos, podría decirse que el primer Gracián, el de los tratados político-morales, no ve con buenos ojos la risa. El jesuita es en esto, como en tantos otros aspectos, heredero de los grandes filósofos de la Antigüedad, de los Padres de la Iglesia y los teólogos cristianos medievales y de importantes tratadistas del Renacimiento. Las menciones a la risa y las chanzas en los dos primeros tratados gracianos —*El Héroe* y *El Político*— son puntuales pero reveladoras. En el tercer primor de *El Héroe* (1637), cuando probablemente no tiene todavía en mente escribir una obra de tan alto contenido satírico como *El Criticón*, Gracián califica a los mordaces y satíricos de «perdidos de ingenio» y «amasados con veneno». Y advierte que, a causa de su mordacidad, habrán de verse «sepultados en el abismo de un desprecio, en la región del enfado» (págs. 13-14). Además de ello, en el quinto primor señala que «es de ver la mitad del mundo riéndose de la otra, con más o menos de necesidad» (pág. 16). Ninguna otra alusión a la risa ni a las burlas o las bromas hallamos en su ópera prima, lo que sugiere que, inicialmente, el asunto no despierta demasiado interés en nuestro autor. Por lo que respecta a su segunda obra, el panegírico *El Político don Fernando el Católico* (1640), al hilo de sus alabanzas al emperador Octavio Augusto, Gracián pone en valor que «no se le vio reír en meses, ni comer en días. Ésta sí que es verdadera política, y no contraria a la majestad» (pág. 73). Pasemos a analizar estas contadas pero significativas referencias a la risa y la chanza.

## LA ESFERA DE LAS PASIONES: RISA DIONISIÁCA Y PECAMINOSA

Por razones metodológicas, nos parece oportuno alterar el orden cronológico y comenzar por la única mención a la risa en *El Político*. Como puede apreciarse, Gracián viene a incluir la ausencia de la risa entre las virtudes ascéticas de que debe hacer gala el monarca ejemplar. La condición jesuítica del belmontino no es baladí:

su concepción de la risa es acorde con la moral ignaciana, la cual prescribía el dominio de las emociones y mantener selladas las puertas de los afectos (Díaz, 2009: 36). Pero debemos remontarnos más allá de Ignacio de Loyola. Las reticencias del primer Gracián frente a la risa se encuadran dentro de su más amplia pedagogía moral, que tomará cuerpo en *El Criticón* bajo la clásica antítesis razón/pasión. Si la risa constituye un tipo de emoción, una perturbación del ánimo intensa y agradable (McDonald, 2012: 17), el rechazo graciano de la risa sería congruente con su repudio general –en la línea de Platón o los estoicos– de las pasiones, las cuales deben ser sometidas por la razón. Aplicando al caso la célebre alegoría del carro alado del *Fedro* (Platón, 2005b: 214-229), el sujeto virtuoso graciano debe emular al auriga, quien, valiéndose de la razón y el entendimiento, refrena y somete al caballo de mala naturaleza, aquel que se deja arrastrar por los apetitos y las pasiones, entre las cuales –según nuestra interpretación– Gracián incluiría la risa.

En efecto, Platón ve en la risa una amenaza para sus ideales de persona y de Estado al asociarla al placer y a los instintos básicos, los cuales andarían reñidos con la razón (McDonald, 2012: 21-22). Él mismo –según dejó escrito Diógenes Laercio– nunca reía en exceso, prohibió la risa en la Academia y fue representado por la comedia ateniense como un cascarrabias (Bremmer, 1999: 19). Por boca de Sócrates, Platón relata en el *Teeteto* lo que aconteció a Tales de Mileto: «Cuando estudiaba los astros, se cayó en un pozo al mirar hacia arriba, y se dice que una sirvienta tracia, ingeniosa y simpática, se burlaba de él, porque quería saber las cosas del cielo, pero se olvidaba de las que tenía delante y a sus pies» (1988: 240-241). A la hora de interpretar este fragmento, Paulina Rivero (2008: 13-14) pone el foco en la contraposición entre el acto de pensar de Tales y la burla de la esclava, cuyo origen –advierte Rivero– no sería anecdótico ni casual: Tracia era la región donde se situaba el origen del culto a Dioniso, dios de los instintos y los aspectos no racionales del ser humano. De este modo, lo que estaría confrontando Platón mediante la seriedad de Tales y la risa de la esclava tracia sería, en realidad, al proto-filósofo racional y al proto-cómico dionisiaco.

Esta contraposición entre lo racional y lo cómico es lo que vendrá a subrayar Unamuno en el epílogo de *Amor y pedagogía*. Unamuno conceptualizará allí lo cómico como una infracción de la lógica, un «aleteo de libertad», un «esfuerzo de emancipación del espíritu», el cual se manifiesta a través de la risa: «Y esa risa ¿qué es sino la expresión corpórea del placer que sentimos al vernos libres, siquiera sea por un breve momento, de esa feroz tirana [la lógica], de ese *fatum* lúgubre, de esa potencia incoercible y sorda a las voces del corazón?» (págs. 165-166). También

Gracián asimilará en *El Criticón* la visión platónica de la risa como un rasgo dionisiaco. En «El estanco de los Vicios», el jesuita empareja hilaridad y embriaguez: lo más característico de quienes moran en el alegórico palacio de la reina Vinolencia –denominado por nuestro autor «la estancia mayor de la risa»– es que todos ellos andan alegres y risueños (págs. 587-594). Adviértase el contraste, a efectos moralizantes, entre este pasaje satírico de *El Criticón* y el ascetismo y el rigorismo que destila el fragmento de *El Político* que venimos comentando.

Prosiguiendo con los diálogos platónicos, en el Libro X de *República*, Platón —de nuevo por medio de Sócrates— reprueba la risa por cuanto escapa al control de la razón y nos convierte en «farsantes» (con el significado, hoy en desuso, de actores de comedias) y «chocarreros»:

Quando te das al regocijo por oír en la representación cómica o en la conversación algo que en ti mismo te avergonzarías de tomar a risa [...], das suelta a aquel prurito de reír que contenías en ti con la razón, temiendo pasar por chocarrero, y no te das cuenta de que [...] te dejas arrastrar frecuentemente por él en el trato ordinario hasta convertirte en un farsante. (1994: 527)

Pero la visión graciana de la risa no se nutre solamente de fuentes paganas, sino que el jesuita es heredero también del tradicional repudio de la risa por parte de la teología cristiana y las fuentes bíblicas, que tan bien conocía en su doble faceta de predicador y de maestro de Sagradas Escrituras. Ya en sus orígenes, el cristianismo asoció la risa al desenfreno y los excesos de la Roma pagana, así como a lo corporal y a la falta de control sobre los instintos. La Iglesia puso en valor la sobriedad y la seriedad, considerando la risa algo irreverente, uno de los vicios más execrables (McDonald, 2012: 94). Pese al puntual interés de los moralistas, los teóricos del Medioevo cristiano no se ocuparon demasiado de la risa. Tres posibles causas justificarían la ausencia de tratados sobre ella en la Edad Media (Bandera, 2006: 68-69; Roncero, 2006: 298). En primer lugar, la escasa presencia de la risa en la Biblia, generalmente bajo la forma de una risa ultrajante<sup>1</sup>. En segundo lugar, el rechazo de la risa por parte de algunos Padres de la Iglesia (por ejemplo, Clemente de Alejandría, Basilio de Cesarea o Juan Crisóstomo), quienes interpretaron que

<sup>1</sup> En el *Eclesiastés*, la risa es considerada un error por Salomón: «A la risa llamé locura» (Qo. 2, 2); «más vale llorar que reír, pues una cara triste puede ocultar un corazón feliz» (Qo, 7, 3). Hallamos muchos más ejemplos en los Libros sapienciales; véase, p. ej.: Jb. 9, 23; Jb. 11, 3; Jb. 12, 4; Jb. 30, 1; Jb. 39, 18; Pr. 29, 9; Pr. 30, 17; Si. 8, 6.

esta provenía del Mundo, uno de los tres enemigos del hombre junto al Demonio y la Carne. Por último, el hecho de que en el Nuevo Testamento nunca se mencione la risa de Jesús. En base a ello, a partir del siglo V, se prohíbe la risa entre el clero regular por asociarse al pecado. En las primeras reglas monásticas, la risa es vista como el quebrantamiento más grave de las reglas del silencio y la humildad que deben observar los monjes cristianos (McDonald, 2012: 94). De la *Regla* de san Benito (siglo VI) podemos entresacar los siguientes preceptos (san Benito de Nursia, 2000, s. págs.):

No decir necesidades o cosas que exciten la risa, no gustar de reír mucho o estrepitosamente. (cap. IV, preceptos 53-54)

Pero las chocarrerías, las palabras ociosas y las que provocan la risa, las condenamos en todo lugar a reclusión perpetua. Y no consentimos que el discípulo abra su boca para semejantes expresiones. (cap. VI, precepto 8)

El décimo grado de humildad es que el monje no se ría fácilmente y enseguida, porque está escrito: «El necio se ríe estrepitosamente». (cap. VII, precepto 59)

Por su parte, en la *Regula Magistri*, también del siglo VI, se explica la disposición del cuerpo humano en relación simbólica con la moral. El cuerpo usaría los ojos, los oídos y la boca a modo de filtros del bien y del mal; dichos filtros deben franquear la entrada y la expresión al bien y cerrar el paso al mal. La *Regula Magistri* habla del «cerrojo en la boca», de la «barrera de los dientes», en referencia a la necesaria prevención para que la risa no se manifieste. Y ello porque la risa sería la peor de entre todas las formas malignas de expresión que emergen desde nuestro interior, la peor contaminación de la boca (Le Goff, 1999: 46 y ss.). Las reminiscencias en Gracián son palmarias. Cuando, en la primera parte de *El Criticón*, el inexperto Andrenio asegura que «el reírse de todo el mundo [...], eso sí que es saber vivir», la sabia Artemia le reprende: «Esa vulgaridad del reír quédese para la necia boca, que es la que mucho yerra» (pág. 201). No es casual tampoco que este pasaje se localice en la *crisi* que lleva por título «Moral anatomía del Hombre», donde se analizan algunas partes del cuerpo humano (cabeza, ojos, oídos, nariz, boca, manos, pies, corazón) desde un prisma moral.

La prohibición de la risa por parte de los escritores cristianos perduró a lo largo del Medioevo. Es el caso de la abadesa benedictina alemana Hildegarda de



Bingen (1098-1179), quien justificaba el carácter pecaminoso de la risa porque ofrecía un alivio frente al trabajo, justo castigo impuesto por Dios a los hombres por haberle desafiado en el Paraíso (McDonald, 2012: 94). Por otra parte, la cuestión de si río o no Jesús, así como la tesis aristotélica de que la risa es un atributo exclusivo del ser humano y de su racionalidad, suscitaron un acalorado debate en el seno de la Iglesia medieval europea. Y es que, de ser la risa un rasgo privativo del género humano, ello refrendaría la condición humana de Cristo. Así las cosas, los teólogos indagaron en la Biblia en busca de evidencias de la risa y el humor en la persona de Jesús e, incluso, se llevó a cabo una conferencia anual sobre esta cuestión organizada por la Universidad de París durante el siglo XIII. De este modo, la controversia traspasó los muros monacales y el estamento eclesial para introducirse también en el ámbito universitario (Le Goff, 1999: 44; McDonald, 2012: 95). Umberto Eco plasmó magistralmente este debate en su célebre novela *El nombre de la rosa*; recuérdese este succulento diálogo entre Guillermo de Baskerville y Jorge de Burgos:

- [...] Juan Crisóstomo ha dicho que Cristo nunca río.
- Nada en su naturaleza lo impedía –observó Guillermo–, porque la risa, como enseñan los teólogos, es propia del hombre.
- Forte potuit sed non legitur eo usus fuisse* –dijo escuetamente Jorge, citando a Pedro Cantor.
- Manduca jam coctum est* –susurró Guillermo.
- ¿Qué? –preguntó Jorge, creyendo que se refería a la comida que acababan de servirle.
- Son las palabras que según Ambrosio pronunció San Lorenzo en la parrilla, cuando invitó a sus verdugos a que le dieran vuelta [...] San Lorenzo sabía, pues, reír y decir cosas risibles, aunque más no fuera para humillar a sus enemigos.
- Lo que demuestra que la risa está bastante cerca de la muerte y de la corrupción del cuerpo –replicó con un gruñido Jorge, y debo admitir que su lógica era irreprochable. [...]
- ¡Vaya, vaya! –me susurró Guillermo–, o sea que existe otra entrada, pero nosotros no debemos conocerla –sonreí orgulloso de su deducción, pero me regañé–. No te rías. Ya has visto que en este recinto la risa no goza de buena reputación. (1983: 121-122)

En tiempos de Gracián, la Contrarreforma católica persevera en rechazar la risa en base a las razones heredadas de la patrística y de las órdenes monásticas. La risa, pese a ser intrínseca a la naturaleza humana, se sigue considerando perniciosa para el buen cristiano por asociarse a sensualidad y desenfreno. La forma más directa de controlarla consistirá, directamente, en prohibirla, tal como dictamina



Ignacio de Loyola en los *Ejercicios Espirituales*. En los sínodos y concilios provinciales postridentinos se conmina también a los clérigos a que se abstengan de provocar la risa durante los servicios religiosos (Verberckmoes, 1999). El padre Gracián no es ajeno a estas directrices de la Iglesia y, en particular, de la Compañía de Jesús.

#### LO OFENSIVO Y EXASPERANTE DE LA RISA

El carácter potencialmente ofensivo de la risa ha estado siempre presente en la literatura; sirva como muestra el reproche de Elicia a Sempronio en *La Celestina*: «¿De qué te ríes? De mala cancre sea comida esa boca desgraciada y enojosa» (pág. 323). En *El Héroe* —como en posteriores obras de Gracián— se censura la risa entendida como burla (reírse *de* alguien). La prevención graciana se debe, sobre todo, a su carácter ultrajante, que es el que condenaría a los mordaces —«perdidos de ingenio» y «amasados con veneno», según vimos— a quedar «sepultados en el abismo de un desprecio, en la región del enfado». El jesuita es hijo de su tiempo y parece pertinente aquí un apunte contextual. La befa, omnipresente en los ambientes cortesanos europeos no solo como motivo de diversión, sino también como instrumento para humillar, avergonzar e, incluso, aniquilar socialmente al adversario, había cobrado protagonismo en la cultura agonal renacentista. No obstante, en la época de Gracián se pone coto a las burlas pesadas por motivos morales y por los peligros que pueden ocasionar en forma de pendencias y duelos. De este modo, el humor grosero y las bromas pesadas van siendo sustituidos por el ingenio y las agudezas verbales inocuas (Burke, 1999).

Pero la cuestión venía de muy atrás. Ya en la civilización griega se consideraba peligrosa la risa; preocupaba especialmente su poder denigrante por tratarse también de una sociedad agonal en la que imperaba una cultura de la vergüenza. Los espartanos, por ejemplo, permitían a sus jóvenes asistir a los banquetes con la única finalidad de que aprendiesen a soportar las burlas (Bremmer, 1999). En el plano teórico, Platón afirma en *Filebo* que cometemos injusticia cuando nos place-mos y nos reímos de la debilidad, de las desgracias y, sobre todo, de la ignorancia de los amigos, no así cuando se trata de enemigos, en cuyo caso la risa aparece justificada (págs. 89-93). Por tanto, la postura del filósofo ateniense es ambivalente en relación con las burlas: debe evitarse la risa a costa del infortunio de los amigos, pero es tolerable reírse de los enemigos. Pese al desprecio inicial por la risa, Platón la acepta siempre y cuando venga provocada por la estupidez o por la maldad humanas, dotándola, así, de un carácter moralizante (Roncero, 2006: 289). En un

pasaje del Libro VII de *República*, Platón deja entrever su consideración de la risa como un signo de supremacía, inaugurando una de las grandes teorías de la risa: la «Teoría de la Superioridad». En dicho pasaje, la risa también aparece de alguna manera moralizada: no siempre es lícito reír (con risa de superioridad) de la ignorancia ajena. Platón está anticipando una de las categorías predilectas de la risa graciana: la risa del necio, una risa estulta e injustificada —«ridícula» e «insensata» en palabras de Platón— que trasluce en uno de los primores de *El Héroe* que apuntábamos, donde Gracián advertía que «es de ver la mitad del mundo riéndose de la otra, con más o menos de necesidad». Creemos oportuno reproducir el fragmento de *República* al que aludimos:

—Antes bien —dije—, toda persona razonable debe recordar que son dos las maneras y dos las causas por las cuales se ofuscan los ojos: al pasar de la luz a la tiniebla y al pasar de la tiniebla a la luz. Y, una vez haya pensado que también le ocurre lo mismo al alma, no se reirá insensatamente cuando vea a alguna que, por estar ofuscada, no es capaz de discernir los objetos, sino que averiguará si es que, viniendo de una vida más luminosa, está cegada por falta de costumbre o si, al pasar de una mayor ignorancia a una mayor luz, se ha deslumbrado por el exceso de ésta; y así considerará dichosa a la primera alma, que de tal manera se conduce y vive, y compadecerá a la otra, o bien, si quiere reírse de ella, esa su risa será menos ridícula que si se burlara del alma que desciende de la luz. (págs. 374-375)

La risa platónica de superioridad pervive en los textos del siglo XVII. En el noveno realce de *El Discreto* (1646), Gracián advierte que «el burlarse con otro es tratarle de inferior [...], pues se le aja el decoro y se le niega la veneración» (pág. 77). Y, en *Leviatán* (1651), Hobbes señala que la risa puede ser causada «por la aprehensión de algo deforme en otras personas, en comparación con las cuales uno se ensalza a sí mismo. Ocurre esto a la mayor parte de aquellos que [...] para favorecerse observan las imperfecciones de los demás» (pág. 46).

Mayor aún será la impronta que dejarán en Gracián las obras de Aristóteles, autor canónico en el campo de la filosofía de la *Ratio Studiorum*, el plan de estudios de los colegios de la Compañía de Jesús. En el Libro IV de *Ética a Nicómaco*, el Estagirita defiende (advuértase la vigencia de tal demanda en estos tiempos nuestros de judicialización del humor) que la burla, por el hecho de constituir una ofensa, debería ser prohibida por los legisladores (págs. 148-149). Como es sabido, el gran texto de la teoría cómica de Aristóteles fue el desaparecido Libro II de *Poética*, si aceptamos la hipótesis —compartida por Umberto Eco, quien urde en torno a dicho volumen la trama de *El nombre de la rosa*— de que realmente llegó a escribirse.

En la parte de la *Poética* que ha llegado hasta nosotros, Aristóteles pone en primer plano el potencial ofensivo de la risa cuando define lo legítimamente risible como «una cierta falla y fealdad sin dolor y sin grave perjuicio» (pág. 109). Por tanto, la risa debe evitar hacer daño a la persona que es objeto de ella; esta idea se plasma en el concepto de «eutrapelia» o risa educada en *Retórica* (pág. 127). Como señala Paul McDonald (2012: 26), Aristóteles desapruueba la comedia cuando ataca a individuos concretos, pero la alaba cuando se satiriza de manera inofensiva la locura humana. Dicha diferenciación será retomada por Marcial en sus *Epigramas* y será esencial en el *Elogio de la locura* (1511), de Erasmo de Rotterdam, y en obras ficcionales deudoras de la sátira menipea del humanista flamenco, como el *Quijote* o *El Criticón*.

Trasladándonos al mundo romano, Cicerón, autor de referencia para la enseñanza de la retórica en la *Ratio Studiorum* jesuítica, afirma en *De oratore* que nos reímos de la fealdad y de la deformidad, no necesariamente referidas al ámbito de lo físico (*turpitudine corporis*), sino también a aquellas tachas relacionadas con el carácter (*turpitudine animae*). Pues bien, en ambos casos el orador debe indicar algo desagradable de un modo no desagradable (pág. 310), con lo que retornamos a la eutrapelia aristotélica: las chanzas no deben causar dolor. Igualmente, en *Orator*, Cicerón advierte que hay que ser cuidadoso con los sentimientos del público para no ofender por inadvertencia, pues ni la maldad ni la desgracia provocan la risa, y «el público no quiere que se haga mofa de los desgraciados». El gracejo no debe traspasar los límites de lo moralmente permitido; de hacerlo, el orador descendería a la categoría indecorosa del bufón o el payaso (págs. 310-311). También Séneca, cuya doctrina tanto influyó en los escritores del Barroco español, particularmente en Gracián, fija algún límite a las burlas en *De la constancia del sabio*. En su caso, el aspecto fundamental que habría que considerar es la publicidad de la burla: lo que molesta no es el motivo de esta, sino que se haga públicamente; al contrario, en la parcela privada es tolerable incluso a costa de taras físicas (pág. 149).

El concepto aristotélico de eutrapelia imperará, merced a Tomás de Aquino, en el mundo cristiano medieval. Más tarde, los tratadistas del Renacimiento se hacen eco de las prevenciones clásicas frente a la risa apelando a razones morales y de decoro. Tomando como punto de partida las tesis de Aristóteles y Cicerón, Castiglione afirma en *El Cortesano* que la risa tiene su origen en «una cierta desproporción o disformidad» (pág. 183). El italiano dedica al tema de la risa el Libro II de su tratado, estableciendo toda una reglamentación dirigida al buen uso de las burlas y las bromas por parte del áulico. Entre sus recomendaciones figura la siguiente: «[...] mire también en no ser tan pesado o mofador que se haga tener por

malino, mordiendo sin causa o con odio manifiesto y a personas muy poderosas, que es mal seso; o muy miserables, que es crueldad; o muy malvadas, que es vanidad; o diciendo cosas con que ofenda a quien no querría, que es inorancia» (pág. 210). Conviene recordar que Gracián tuvo muy presente *El Cortesano*, cuya traducción castellana a cargo de Boscán (1534) se encontraba en la biblioteca de su mecenas, Vincencio Juan de Lastanosa. No en vano, en las palabras al lector de *El Héroe*, entre las autoridades de que dice nutrirse para perfeccionar a su héroe moderno, el jesuita incluye al «Conde» (pág. 7), refiriéndose, inequívocamente, a Castiglione. Luis Vives incorpora también la preceptiva clásica a sus tratados, como se aprecia en la sentencia 427 de *Introductio ad sapientiam* (1524), que bien pudo haber inspirado a Castiglione en el pasaje que citábamos con anterioridad: «Reírse de lo bueno es maldad; de lo malo es crueldad; de lo indiferente es locura; escarnecer a los buenos es impiedad; a los malos, crueldad; a los conocidos, monstruosidad; a los desconocidos, desvarío, y burlarse del hombre es inhumano» (pág. 86). Por último, pese a que las utopías pedagógicas renacentistas apenas mencionan la risa y la chanza, en *La ciudad del sol*, escrita por Tommaso Campanella en 1602, aunque publicada dos décadas después, se incluye la chocarrería, junto con la maledicencia, la pereza, la cólera, la malignidad y otras faltas, entre los «delitos menores» de los que se pueden acusar entre sí los magistrados de su república ideal. Los castigos que se seguirían de dichos delitos consistirían en «privar al reo de la mesa común, del comercio carnal y de otros honores, durante el tiempo y en la medida que el juez estime oportunos para la enmienda» (pág. 153).

#### RISA Y ARISTOCRATISMO

Para finalizar con los dos primeros tratados gracianos, conviene que nos detengamos de nuevo en las palabras laudatorias a Augusto en *El Político*, pero poniendo ahora el foco en otro aspecto. Según vimos, Gracián juzgaba así el hecho de que al emperador no se le viese reír en meses: «Ésta sí que es verdadera política, y no contraria a la majestad». De ello se deduce que, bajo la perspectiva graciana, la risa ha de ser sometida a las restricciones inherentes a la dignidad del cargo, a la grandeza («majestad») que debe caracterizar al monarca excelso. En esta suerte de aristocratismo merced a la risa hallamos, de nuevo, la deuda del jesuita con los clásicos. El primer autor que apunta en esta dirección es, una vez más, Platón. La risa platónica es una risa selectiva que se limita a las capas populares (Roncero, 2006: 289). En el Libro III de *República*, comentando unos versos de la *Iliada*, se establece que, en la educación de los jóvenes guardianes de la república ideal, se debe evitar

la risa y, en consecuencia, cualquier obra en la que aparezcan riendo incontroladamente personas «de calidad», máxime si se trata de dioses (pág. 157). Por su parte, Aristóteles distingue en *Retórica* la ironía, propia de hombres libres, de la chocarrería de los bufones, y argumenta que «quien practica la primera [la ironía] lo hace para su propio divertimento, mientras que el payaso busca el de los demás» (pág. 314). Así mismo, en el Libro IV de *Ética a Nicómaco*, el Estagirita distingue la broma del hombre educado de la del no educado, al que califica de «tosco» y «servil» (pág. 149). Por tanto, la eutrapelia aristotélica contrapone la chanza de los ingeniosos de las capas educadas de la sociedad a la risa desmedida del bufón, que representa la risa popular, grosera, no cultivada.

El «aristocratismo de la risa» no se agota en la Antigüedad, sino que pervive en la cultura oficial del Medioevo cristiano. El discurso dominante medieval continúa estigmatizando la risa, convirtiéndola en un elemento descalificador por cuanto la asimila, como algo grosero y vulgar, a las capas populares y a los contextos paganos, fundamentalmente al carnaval, esa parodia de la vida social, a modo de “mundo al revés”, donde se invierten temporalmente las jerarquías con el beneplácito de la Iglesia y el Estado (Bajtín, 1974: 10-17). Pero este modo de aristocratismo tiene también connotaciones morales. Así, para Tomás de Aquino, la risa constituye un importante indicador de la moral de la persona (Arellano, 2006: 345; Roncero, 2006: 298). La idea se encontraba ya en el Eclesiástico, donde se dice que «el modo de reír [...] revela lo que el hombre es» (Si. 19, 30). Gracián parece tener en mente estas consideraciones cuando escribe *El Criticón*, pues se sirve de la risa para retratar a los tipos humanos y calificarlos (o descalificarlos) moralmente en función de cómo y de qué ríe cada cual (Buedo, 2024: 500-501).

Continuando con la cadena textual, el aristocratismo a través de la risa perdura en el Renacimiento. En *De anima*, Luis Vives asevera que las personas de inferior calidad –de manera expresa los niños, las mujeres y las personas de poco entendimiento– son, por su naturaleza, propensas a la risa. Por el contrario, la risa es más rara en los varones sabios y mesurados, a quienes el humanista valenciano reserva la sonrisa (pág. 250). Además de ello, en *Introductio ad sapientiam*, Vives recomienda al lector no sentar a su mesa a los chocarreros, charlatanes, desvergonzados y a «cualesquiera individuos de este jaez que con hechos o palabras son aptos para mover a risa» (pág. 44). Cabría conjeturar que Campanella pudo tener presente este consejo de Vives al redactar el pasaje de *La Ciudad del Sol* que citábamos con anterioridad.

En conclusión, la risa es, en opinión de Gracián, impropia del sujeto eminente; de ahí su escasa presencia en los dos primeros tratados del jesuita. Para comprender bien su repudio inicial de la risa debemos considerar cuál es el modelo humano que proyecta nuestro autor en dichas obras. En *El Héroe* –como lo revela él mismo en sus palabras al lector– dicho modelo es el «varón máximo», «gigante», «singular» (pág. 7), la versión moderna del héroe homérico –al que Platón ya privara de la risa en tanto que «persona de calidad» próxima a los mismísimos dioses. Por su parte, *El Político* es el espejo del rey eficaz desde el prisma de la razón de Estado: el paradigmático Fernando de Aragón. En ambos casos, Gracián manifiesta su aristocratismo, un tipo de elitismo que, trascendiendo las capas sociales, apunta al mérito personal, a la nueva *areté* de la modernidad. Aquí radica, a nuestro entender, el contraste entre la ausencia de la risa en los dos primeros tratados y su omnipresencia en *El Criticón*. Y es que, si en *El Héroe* y *El Político*, Gracián traza «modelos», en su novela alegórico-filosófica lo que hará es plasmar una «imagen» del ser humano, un retrato caricaturizado, grotesco, del hombre-masa del Barroco. A dicha imagen denigrada es a la que el belmontino atribuirá la risa (o, mejor, la carcajada) en *El Criticón*. Lo que censurará el jesuita en su obra ficcional es la hilaridad del denostado vulgo, antítesis del héroe graciano, o lo que es lo mismo, la «conjurada risa de los necios» (Buedo, 2024: 511). Idea insinuada ya en *El Héroe*, donde Gracián lamenta –según veíamos– que «es de ver la mitad del mundo riéndose de la otra, con más o menos de necedad», y que reiterará en el aforismo 101 del *Oráculo manual y arte de prudencia*. De ser acertada nuestra interpretación, Gracián estaría apuntalando su peculiar elitismo valiéndose de la risa.

#### FLEXIBILIZACIÓN EN *EL DISCRETO* Y EN *EL ORÁCULO MANUAL*

El modelo humano trazado por Gracián en *El Discreto* (1646) y en el *Oráculo manual y arte de prudencia* (1647) ya no es el de los dos primeros tratados, lo que repercutirá de alguna manera en lo que concierne a la risa, la cual adquirirá ahora cierto protagonismo. Los nuevos escritos, mucho más pragmáticos que *El Héroe* y *El Político*, tienen por destinatario a todo aquel que desee medrar en la corte. El modelo de discreción que pretende forjar el jesuita representa una versión del perfecto cortesano renacentista acorde a los nuevos tiempos. Lo corrobora el hecho de que Amelot de La Houssaie, primer traductor del *Oráculo manual* a la lengua francesa (1684), titulase su traducción –que tan buena acogida tendría en Europa– *L'Homme de Cour* (Fumaroli, 2019). Durante el Renacimiento, primero en Italia y luego en España y el resto de Europa, se produce una revalorización del gracejo, que

pasa a ser considerado un elemento esencial dentro de los círculos cortesanos: los donaires constituyen un signo de ingenio, y el áulico deberá poseer entre sus cualidades la habilidad para ser gracioso (Roncero, 2006: 299 y ss.; González, 2020: 80). Con objeto de seducir, el cortesano aprenderá a instrumentalizar la «retórica de la gracia», diametralmente opuesta a la grosería popular (Lipovetsky, 2020: 116). En un contexto como este, los autores de los dos tratados de urbanidad más destacados del Renacimiento, Castiglione (*Il Cortegiano*, 1528) y Giovanni Della Casa (*Il Galateo*, 1558), se encargan de estudiar el humor y las bromas, no solo por su carácter de ornamento social, sino también por su potencial peligrosidad (Close, 2007: 225 y ss.).

Tanto *El Discreto* –equivalente barroco de *El Cortesano*– como el *Oráculo manual* pretenden mostrar al hombre moderno los modos de desenvolverse de manera eficaz en la vida social (García Gibert, 2002: 37-38). Tomando buena nota de Castiglione, y acaso influido por sus propias vivencias durante sus dos estadias en la corte de Felipe IV, primero como confesor del duque de Nochera en 1640 y un año después como predicador, Gracián demuestra un interés por la risa y las chanzas que no se percibe en sus dos primeros tratados. En *El Discreto*, persevera en reprobar la risa cuando se trata de personas de calidad. Así, incluye la seriedad entre las prendas del «varón consumadamente perfecto» (D, XXIV, 129)<sup>2</sup>. El paradigma habría sido Fernando de Aragón, según se desprende de estas palabras: «Los hombres cuerdos y prudentes siempre hicieron muy poca merced a las gracias, y una sola bastaba para perder la real del Católico prudente» (D, IX, 79). En el mismo realce, titulado «No estar siempre de burlas», Gracián se refiere a los chistosos como «destemplados en agudezas, siniestros de ingenio», y añade que, «si los sabios mueren como cisnes, éstos como grajos, gracejando mal y porfiando». El jesuita equipara a los dados a la chanza con los necios: «Nunca hablan en juicio, que es tanto como no tenerle, y más culpable [...]; y así no se diferencian de los faltos sino en ser voluntarios, que es doblada monstruosidad». Y tacha a quienes siempre están de fisga de «aborrecibles monstruos, de quienes huyen todos más que del bruto de Esopo, que cortejaba a coces y lisonjeaba a bocados» (D, IX, 77-79). Entre la nómina de tipos humanos del segundo realce —y seguramente pensando en los ambientes cortesanos—, incluye Gracián a aquellos «espíritus serviles» que abusan de las burlas: «Otros dan en lisonjeros, aduladores, burlescos, y peores empleos, si los hay»

<sup>2</sup> En adelante, citaré *El Discreto* (ed. de Luys Santa Marina, 1984) mediante la abreviatura D, seguida del número del realce en romanos y la página en arábigos.



(D, II, 55). Por último, de entre todos los animales de la fábula del realce XXIII, asigna la risa precisamente a la malfamada vulpeja, «que a todos engaña, de todos se ríe» (D, XXIII, 126).

Por lo que respecta al *Oráculo manual*, como es sabido, Gracián recupera en él, de forma aforística, muchos preceptos de tratados anteriores. En lo que atañe a nuestro objeto de estudio, el jesuita insiste en la conveniencia de no usar las burlas (OM, 241, 233)<sup>3</sup>, e incluye a los graciosos —junto con los vanidosos, presuntuosos, figureros y otros tipos humanos abominables— entre los «hombres destemplados», calificándolos de «monstruos de la necedad» y «monstruos de la impertinencia» (OM, 168, 194). Así pues, tanto en *El Discreto* como en el *Oráculo manual*, el gracioso y el burlón son tachados de «monstruos» por Gracián, lo que resulta sumamente revelador habida cuenta de que, en las obras del jesuita, la monstruosidad representa, por lo general, la anormalidad moral o, directamente, la inmoralidad (Camón, 1958). Además de ello, si en *El Discreto* tildaba nuestro autor de necios («faltos») a los burlescos, en el *Oráculo* hará lo propio con los que siempre andan riendo: «Conozca al que siempre ríe por falso, y al que nunca por falso» (OM, 273, 248).

Pero conviene que nos detengamos en una paradoja que, en relación con las chanzas, hallamos en el *Oráculo manual*. Gracián parece contradecirse cuando confrontamos los aforismos 76 y 79. En realidad, se trata de un recurso habitual del jesuita en este tratado, donde muchas veces recomienda una cosa y la contraria. El belmontino es consciente de que, para desenvolverse en el mundo moderno, especialmente en la laberíntica corte barroca, no existen reglas fijas e inmutables de comportamiento, sino que el sujeto deberá estar muy atento a las circunstancias particulares y adecuar a la ocasión su modo de obrar. Pues bien, la conveniencia de las gracias no escapa a esta forma de casuismo. Por un lado, el aforismo 76 —reproduciendo, casi palabra por palabra, algunas ideas de *El Discreto* (D, IX, 77)— dice así:

*No estar siempre de burlas.* Conócese la prudencia en lo serio, que está más acreditado que lo ingenioso. El que siempre está de burlas nunca es hombre de veras. Igualámoslos a éstos con los mentirosos en no darles crédito: a los unos por rezelo de mentira, a los otros de su físga. Nunca se sabe cuándo hablan en juicio, que es tanto

<sup>3</sup> Cito el *Oráculo manual y arte de prudencia* (ed. de Emilio Blanco, 2019) mediante la abreviatura OM, seguida del número del aforismo y del número de página, ambos en arábigos.



como no tenerle. No ai mayor desaire que el continuo donaire. Ganan otros fama de dezidores [graciosos] y pierden el crédito de cuerdos. (OM, 76, 144)

Sin embargo, Gracián reconoce en el aforismo 79 que el «genio genial» (con el sentido de gracioso),

si con templança, prenda es, que no defecto. Un grano de donosidad todo lo sazona. Los mayores hombres juegan también la pieça del donaire [...]; pero guardando siempre los aires a la cordura, y haziendo la salva al decoro. Hazen otros de una gracia atajo al desempeño, que ai cosas que se han de tomar de burlas, y a vezes las que el otro toma más de veras. (OM, 79, 146)

También aquí retoma el jesuita ideas ya contenidas en *El Discreto*:

Hay donosos y hay burlescos, que es mucha la diferencia. El varón discreto juega también en [*sic*] esta pieza del donaire, no la afecta, y esto en su sazón; déjase caer como al descuido un grano de esta sal, que se estimó más que una perla, raras veces, haciéndola salva a la cordura y pidiendo al decoro la venia. Mucho vale una gracia en su ocasión. Suele ser el atajo del desempeño. Sazonó esta sal muchos desaires. Cosas hay que se han de tomar de burlas, y tal vez las que el otro toma más de veras. Único arbitrio de cordura, hacer juego del más encendido fuego. Pesado es el extremo de los muy serios, y poco plausible. (D, IX, 78-79)

Pese a que, a primera vista, pudiésemos percibir una contradicción entre los aforismos 76 y 79 del *Oráculo manual*, una lectura más atenta nos permite solventar la paradoja. Ambos aforismos, lo mismo que los pasajes de *El Discreto* que los anteceden, apuntan a una flexibilización en el posicionamiento de Gracián frente al uso de las burlas y las gracias. El jesuita parece estar atenuando aquel repudio absoluto de los primeros tratados. De estos y otros fragmentos de *El Discreto* y del *Oráculo manual* que analizaremos a continuación se desprende que el gracejo estará legitimado para Gracián siempre y cuando se cumplan dos requisitos fundamentales: moderación y oportunidad.

#### REÍR CON MESURA: EL JUSTO MEDIO

Como hemos visto, Gracián tilda a los chistosos de «destemplados en agudezas». Decíamos también que el hecho de «estar siempre de burlas» los convierte en «monstruos» a ojos del jesuita. Pero adviértase que, en realidad, lo que les reprocha no es el uso de las gracias, sino su abuso. De hecho, veíamos que Gracián desdeña

igualmente el «extremo de los muy serios». Así mismo, leemos en el aforismo 209 que «tan necio es el que se ríe de todo como el que se pudre de todo» (OM, 209, 217). Por tanto, lo censurable sería la desmesura, sea esta por exceso o por defecto. Y, al contrario —según veíamos también—, el gracejo, «si con templança, prenda es, que no defecto». El subterfugio graciano a la supuesta contradicción es todavía más explícito en *El Discreto*: «Su rato han de tener las burlas; todos los demás las veras. El mismo nombre de sales está avisando cómo se han de usar» (D, IX, 77). Idea que reaparece en el *Oráculo manual*: «Su rato ha de tener lo jovial, todos los demás lo serio» (OM, 76, 145).

También aquí se aprecia la huella de los clásicos. En el Libro II de *Ética a Nicómaco*, fiel a su genuino modo de definir virtudes (el justo medio) y vicios (los extremos por exceso y por defecto), Aristóteles distingue tres categorías de personas en relación con la chanza:

En lo que se refiere a lo placentero que reside en la diversión, el que se sitúa en el término medio es el gracioso y su disposición el gracejo, mientras que su exceso es la bufonería y el que la tiene el bufón. El que se queda corto es el rudo y su disposición la rudeza. (pág. 89)

La taxonomía se repite en el Libro IV:

Los que se exceden en lo risible parecen bufones y toscos porque están siempre pendientes de lo ridículo y tienden más a provocar la risa que a hablar con decoro y no dañar a quienes son objeto de sus burlas. Pero los que nunca dicen nada gracioso y se molestan con quienes lo dicen parece que son palurdos y toscos. A los que bromean con elegancia se los llama ingeniosos. (págs. 148-149)

Así pues, lo que justifica la chanza para Aristóteles es la medida del gracioso. Séneca también recalca la necesidad de comedirse: «Con los donaires moderados nos entretenemos, y con los que no tienen moderación nos airamos» (pág. 149). Y Quintiliano dice así: «Pues a la manera que la sal con medida añade un nuevo deleite a la comida, así los dichos salados del que habla ponen al alma en cierta sed y deseo de oírle» (pág. 354). La idea es asimilada por el neoplatónico Estobaeus (siglos V-VI), quien aconseja utilizar la risa como la sal, frugalmente (Roncero, 2006: 292). Por su parte, Tomás de Aquino, al recuperar la noción aristotélica de eutrapelia en la *Suma teológica*, constituye una excepción al rechazo de la risa del cristianismo medieval. Santo Tomás reconoce que el divertimento es necesario para la vida humana, y la risa tendría la función de servir de descanso para la fatiga del alma

(Arellano, 2006: 345; Roncero, 2006: 298; Siurana, 2015: 59). Coherentemente con la revalorización de la moderación en el Renacimiento, Castiglione recomienda en *El Cortesano* no abusar del gracejo, «porque a la verdad cansa y enfada estar todo el día y en todas las pláticas y sin propósito arrimado siempre a decir donaires» (pág. 210). El gracejo forma parte del ideal de perfecto cortesano, quien deberá valerse en su conversación de toda suerte de gracias verbales (frases ingeniosas, bromas, mo-tes, ironías, chistes, etc.), pero sin convertirse en un chocarrero.

Gracián parece evocar a Quintiliano y Estobaeus y su sugerencia de usar el gracejo con la frugalidad con la que se sazonan los alimentos, *cum grano salis*. Baste recordar los consejos que citábamos de *El Discreto* y del *Oráculo manual*: «El mismo nombre de sales está avisando cómo se han de usar», «déjase caer como al descuido un grano de esta sal», «un grano de donosidad todo lo sazona». Las sales gracianas apuntan, pues, a la moderación y a la prudencia: el buen uso de las gracias consistirá en alcanzar una acertada medianía, evitando caer en la *hýbris*, en la desmesura. Situar-se en el justo medio aristotélico, en la *aurea mediocritas* horaciana, evitando deslizarse a los extremos, mantendrá los donaires dentro de los límites de lo conve-niente y lo decoroso (Buedo, 2024: 85). Las sales solicitan medida, equilibrio; de lo que se trata es de –en palabras del propio Gracián– «ajustar el fiel de la prudencia» y no sucumbir a la «tiranía de la destemplanza», (D, XIV, 95-96). La preceptiva gra-ciana aquí respecto a la risa y las chanzas es coherente con su posicionamiento ético general: el *ne quid nimis* («nada en demasía»), recurrente en *El Criticón* a modo de *leitmotiv*, puede servir también como criterio fundamental a la hora de enjuiciar la licitud de la risa y las chanzas.

Por otra parte, una ausencia llama poderosamente la atención en los tratados gracianos: ni una sola mención hallamos a la risa descompuesta. Y ello pese al le-gado cristiano a raíz de los textos bíblicos, los cuales reprueban la risotada del necio. En el Eclesiastés —uno de los libros sagrados más presentes en *El Criticón*— se compara la carcajada del necio con el «crepitar de zarzas bajo la olla» (Qo. 7, 6). Y en el Eclesiástico leemos que «el necio ríe estrepitosamente, pero el hombre sensato apenas sonríe en silencio» (Si. 21, 20). Se entiende así que, en torno al siglo XII, las autoridades eclesiásticas, incapaces de erradicar la risa ni siquiera en los monaste-rios, traten de contenerla distinguiendo entre unas formas aceptables de reír y otras del todo inadmisibles. La sonrisa y la risa moderada comienzan a ser vistas como una alternativa legítima a la risa grosera e, incluso, como un indicio de espirituali-dad y buen carácter (McDonald, 2012: 95). No en vano, la risa se convierte en un atributo de Francisco de Asís y en una manifestación de su santidad. San Francisco

recomienda a sus hermanos que, en las aflicciones, permanezcan *hilari vultu*, con cara feliz, sonriente (Le Goff, 1999: 45 y ss.). No es, pues, baladí que Guillermo de Baskerville, el personaje literario de Umberto Eco, sea precisamente franciscano.

En las obras de los humanistas cristianos pervive el tradicional rechazo de la carcajada. Luis Vives, por ejemplo, censura así la risa descompuesta en *De anima*:

La risa es siempre acto natural y no voluntario, aunque se modifica por la costumbre y la razón para no estallar inmoderadamente sacudiendo todo el cuerpo según pasa en las carcajadas de los ignorantes, los rústicos, los chicos y las mujeres, incapaces de contener la risa vehemente que los invade. (pág. 251)

Y, en su *Introductio ad sapientiam* (págs. 85-86), hallamos también estas sentencias:

424. –La risa no sea frecuente ni descomedida, ruidosa y convulsa, que sacuda todo el cuerpo, ni pase a carcajada o a sarcasmo.

425. –Piensa que no hay cosa alguna que te pueda alegrar tanto que te fuerce a levantar gran risotada.

426. –De risa puede haber algún motivo; de carcajada, no.

Podemos conjeturar que, pese a no referirse expresamente en sus tratados a la risa descompuesta, Gracián la incluiría entre los modos más detestables de desmesura. De hecho, la risa hiperbólica sí que será reprobada de manera explícita en *El Criticón*. El rechazo de las manifestaciones exageradas de la risa lo apreciamos, por ejemplo, en una de las reglas de cortesía de «El golfo cortesano», la cual prescribe «que no ría mucho ni muy alto dando grandes risadas» (pág. 249). La risotada aparece de un modo recurrente en *El Criticón*, atribuida casi siempre al vulgo ignorante. La risa que censura el moralista Gracián en su novela alegórico-filosófica no es otra que la risa extremada del necio, incluida la del ingenuo Andrenio. Al contrario, la risa virtuosa y la sonrisa son puestas por el jesuita en boca del prudente Critilo y de algunos de los guías positivos que acompañan a los dos peregrinos.

#### ATENDER A LA OCASIÓN: EL CASUISMO EN LAS CHANZAS

Un segundo factor que, desde el prisma graciano, puede justificar los donaires consiste en chancear en el momento oportuno y cuando las circunstancias lo aconsejen. Mucho tendría que ver aquí la faceta de Gracián como maestro de Filosofía moral, dado que la Compañía de Jesús había incorporado el casuismo a la

*Ratio Studiorum*, implantando la enseñanza de «casos de conciencia» en sus colegios. El casuismo jesuítico —aquel que será blanco de la afilada pluma de Pascal— permite comprender mejor las aparentes contradicciones entre muchos aforismos del *Oráculo manual*, así como el relativismo y el tacitismo que subyacen al arte de prudencia graciano. Tampoco sería desdeñable la impronta que debió dejar en el *Oráculo* el resurgir, durante los siglos XVI y XVII, del escepticismo clásico en el seno del protestantismo y del catolicismo y, por extensión, en el pensamiento moderno, lo que condujo, en muchos casos, a un cierto relativismo moral y a una desconfianza acerca de la validez de los aforismos universales (Popkin, 1983; García López, 2000). Las consideraciones acerca del gracejo en *El Discreto* y en el *Oráculo* no son ajenas a los principios del casuismo y del relativismo escéptico: frente a la rigidez de los juicios absolutos contra la risa en *El Héroe* y en *El Político*, el casuismo tiñe los preceptos de los nuevos tratados. Gracián recomienda «hacer distinción de tiempos, y mucho más de personas», para, a renglón seguido, censurar a «aquellos que en todo tiempo y con todos están de fisga» (D, IX, 77). Leemos también que «siempre hablar atento causa enfado; siempre chancear, desprecio; siempre filosofar entristece; y siempre satirizar, desazona» (D, VII, 70). Aquello que nuestro autor predica acerca del buen gusto en el realce X de *El Discreto* —«Hombre de buena elección»— serviría también para el uso de las gracias. De manera general, el jesuita hace un llamamiento a «una adecuada comprensión de todas las circunstancias que se requieren para el acierto individual. Su primera atención es a la ocasión, que es la primera regla del acertar» (D, X, 81). Esta idea se torna axial en el *Oráculo manual*, donde leemos, por ejemplo, que «dependen las cosas de muchas circunstancias; y la que triunfó en un puesto, y en tal ocasión, en otra se malogra» (OM, 107, 161). Aplicando esto a nuestra materia de estudio, no se trataría, pues, de no poder bromear, sino de no estar *siempre* de burlas, de ponderar cuándo y cómo hacerlo. En situaciones comprometidas, el uso estratégico del donaire y la sonrisa puede ser un buen modo de salirse por la tangente; así lo manifiesta Gracián cuando observa que los cuerdos, «con la galantería de un donaire suelen salir del más entrecuado laberinto. Hurtásele el cuerpo airoosamente con un sorriso a la más dificultosa contienda» (OM, 73, 143).

Una vez más, el jesuita parece tener en mente a los clásicos. Como vimos, para Séneca la principal circunstancia que se debe considerar es la publicidad de las burlas. Por su parte, Cicerón prescribe en *De oratore* tener en cuenta las personas, el asunto y las circunstancias para dictaminar cuándo dejar a un lado la chanza (pág. 306). Castiglione demuestra conocer bien este precepto de Cicerón al aconsejar al

áulico tener «en el burlar y en el decir gracias respeto al tiempo, a las personas, a su propia calidad y estado» (pág. 210). Para Cicerón, don de la oportunidad, medida y finalidad distinguirían al orador del chocarrero:

Pues en efecto, lo adecuado del momento, la moderación y templanza en la mordacidad misma, y lo espaciado de sus gracias distinguirá al orador del bufón: nosotros las utilizamos con motivo, no para parecer graciosos, sino para sacar provecho, aquellos continuamente y sin ton ni son. (pág. 314)

Los juicios de Cicerón acerca del gracejo en la oratoria recuerdan a los de Platón en el ámbito de la comedia. En el *Banquete*, Platón contraponía, por boca de Aristófanes, lo gracioso, que es «lo propio de nuestra musa» —o sea, de la comedia—, a lo ridículo (pág. 79). Así mismo, Cicerón distingue en *Orator* las gracias legítimas de las ilegítimas, cuya frontera determinará el *decorum* (pág. 64). El siguiente pasaje resulta suficientemente esclarecedor:

[...] el orador recurrirá al ridículo, pero no con excesiva frecuencia, para que no se llegue a la bufonería; ni a un ridículo un poco obsceno, para que no parezca el de un mimo [...]; ni a un ridículo contra las deficiencias ajenas, para que no sea inhumano [...]; ni un ridículo que no tenga en cuenta la personalidad del que habla [...] Todos estos defectos atentan contra lo conveniente [...] Respetará a los amigos y a las autoridades [...]; sólo clavará sus dardos en el enemigo, pero no siempre, ni a todos, ni de cualquier forma. Con estas reservas puede acudir a apuntes graciosos y agradables. (págs. 72-73)

En otro orden de cosas, en opinión de Aristóteles, la persona que exhibe un ingenio moderado puede convertirse en un modelo de conducta. Pese a la cautela que recomienda, de su obra se infiere que aquel individuo que cultive una correcta actitud y un buen gusto hacia la risa gozará de una cualidad valiosa (McDonald, 2012: 27-28). Así, en *Retórica* (pág. 153), el Estagirita advierte que apreciamos a las personas que poseen habilidad tanto para hacer bromas como para soportarlas. Si, como veíamos, Aristóteles tildaba de «palurdos y toscos» a quienes se molestan con las bromas, en el *Oráculo manual*, Gracián observa que «muchos ai que aborrecen de valde, sin saber el cómo ni por qué». Y así como temen a los juiciosos o se alejan de los singulares, «a los fisgones [burlones] abominan» (OM, 119, 167). En consonancia con ello, el aforismo 241 recomienda lo que sigue:

*Las burlas sufrirlas, pero no usarlas.* Aquello es especie de galantería, esto de empeño. El que en la fiesta se desazona mucho tiene de bestia, y muestra más. Es gustosa la

burla; sobrado saberla sufrir, es argumento de capacidad. Da pie el que se pica a que le repiquen. A lo mejor se han de dexar, y lo más seguro es no levantarlas: las mayores veras nacieron siempre de las burlas. No ai cosa que pida más atención y destreza. Antes de començar se ha de saber hasta qué punto de sufrir llegará el genio del sujeto. (OM, 241, 233)

Podríamos concluir que la risa y el sentido del humor serían educables para Gracián por encontrarse en la esfera del gusto, y este es el cometido del jesuita cuando se ocupa de las chanzas, aunque sea de un modo incidental, en sus tratados político-morales. Pero, entre los dos primeros tratados gracianos y los dos siguientes, se percibe una evolución en relación con el tema que nos ocupa: la risa pasa, de ser considerada una pasión que ha de ser gobernada, a una virtud que puede y debe ser cultivada. De ahí que la rotundidad del jesuita al rechazar de plano la risa en *El Héroe* y en *El Político* vaya matizándose en *El Discreto* y en el *Oráculo manual*: bajo determinadas circunstancias, el uso estratégico del gracejo puede estar justificado y ser, incluso, recomendable para desenvolverse en el intrincado mundo barroco.

## LA COMICIDAD LITERARIA EN EL HORIZONTE: LA RISA Y EL FIN MORAL

Las reticencias del primer Gracián frente a la risa quedan, si no clausuradas, al menos sí atenuadas por la utilidad que el jesuita atribuye al gracejo en *El Discreto* y en el *Oráculo manual*. Nuestro autor demuestra tener muy presente a Cicerón y su visión de la comicidad como instrumento de persuasión de que debe servirse el orador en sus discursos. A este le recomienda expresamente en *Orator* «provocar con frecuencia la hilaridad y la risa» (pág. 97). Y ello tras defender, en *De oratore*, la eficacia del salero y las agudezas para propiciar la buena disposición del auditorio y lograr su adhesión (págs. 301-310). Por tanto, la perspectiva ciceroniana acerca de la risa vendría determinada no solo por la ética o la estética (el *decorum*), sino, sobre todo, por los fines de la retórica, por su función utilitaria. Más tarde, Castiglione adecua la visión instrumental del gracejo a los tiempos modernos. Por medio de los personajes de *El Cortesano*, el italiano se encarga de clarificar «qué cosas haya de tener principalmente un hombre para ser gracioso, y cómo se deban usar esos motes y gracias [...]; y en fin, mostrarnos el arte que conviene a toda suerte de burlas y de donaires para mover a risa» (pág. 179).

Tomando la senda utilitarista, en el *Oráculo manual*, Gracián incluye las donosidades entre la «munición de discretos», y aconseja «tener una sazónada copia de sales en dichos [...], y saberlos emplear en su ocasión, que salió a veces mejor el



aviso en un chiste que en el más grave magisterio» (OM, 22, 113). También aquí trasluce un factor contextual: pese a ser conminados públicamente a moderarse, existen documentos que atestiguan que, durante la Contrarreforma, algunos jesuitas recurren a los chistes en sus sermones y utilizan el púlpito para mofarse de sus adversarios. Los donaires se consideran admisibles cuando tienen por objeto censurar las imperfecciones ajenas, en el contexto de una defensa teológica y como reacción frente a las burlas de los oponentes. La risa se convierte así en un instrumento al servicio de la fe y la hegemonía del catolicismo (Verberckmoes, 1999). Pero Gracián traspasó los límites de lo tolerable en opinión de sus superiores. Son de sobra conocidas las consecuencias que se siguieron para él de la publicación de la tercera parte de *El Criticón* en 1657: su reprensión pública, su condena a ayuno a pan y agua, la prohibición de volver a publicar, que se le privase de su cátedra de Escritura y su destierro a Graus (Coster, 1947: 358).

En el aforismo 22 del *Oráculo manual* se aprecia el germen del aperturismo graciano hacia la comicidad literaria, que culminará en *El Criticón*. Y ello a pesar de que, por lo común, la literatura áurea reproduce el menosprecio oficialista hacia las burlas, contrapuestas a las «veras» en sentido amplio: virtud y gravedad moral, modestia femenina, dignidad cortesana, etc. Esta dicotomía burlas/veras se traduce en la aparición de los géneros jocosos como réplica paródica de los serios (Close, 2006). Sin embargo, los tratadistas renacentistas europeos venían apreciando en la risa un remedio contra los vicios y un espejo moral en el que mirarse el lector (Roncero, 2006: 325), y los autores de obras «de burlas» mantienen, muchas veces, la misma finalidad moral o social que recomiendan los teóricos (Roncero, 2006: 288). Anthony Close (2006) considera a Mateo Alemán el precursor a la hora de flexibilizar en el *Guzmán de Alfarache* la dicotomía burlas/veras. Su solución para eludir la censura inquisitorial consistirá en subordinar el género picaresco a un discurso religioso-moral. Muchos escritores áureos seguirán sus pasos, dejando patente en los prólogos de sus obras de burlas su finalidad moral con objeto de obtener la preceptiva licencia para publicar. También Gracián imitará en *El Criticón* el modo de proceder de Alemán, aun publicándolo bajo pseudónimo y sin licencia de su orden. Con la reforma de las costumbres en el punto de mira, el jesuita llevará al terreno ficcional los preceptos literarios contenidos en su versión definitiva de *Agudeza y arte de ingenio* (1648), donde incluye ya abundantes ejemplos de géneros risibles. En el discurso 58 de su tratado de estética leemos que «los apotegmas, agudezas, chistes, donosidades, en su ocasión, son plausibles» (vol. 2, pág. 220). En el discurso 27 advierte que «la moralidad que tiene un punto de satírica es muy gustosa» (vol.



1, pág. 269). Y recomienda, en el discurso 60, que al concepto «las ironías le den sal, las crisis le den hiel, las paranomasias donaire» (vol. 2, pág. 230).

El fin moral será el que, en última instancia, justificaría —al menos para el discípulo jesuita aragonés— el carácter satírico de *El Criticón* y las agudezas verbales, chistes, refranes y dichos populares que en él encontramos. En su novela alegórico-filosófica, Gracián es coherente con lo manifestado en el aforismo 22 del *Oráculo*. Para nuestro autor, la comicidad literaria debe regirse por el precepto horaciano de *delectare et prodesse* o *utile dulci*, priorizando las enseñanzas morales, su valor didáctico, sobre el mero placer (Buedo, 2024). Este hecho queda patente en la crítica literaria de «El museo del Discreto», donde el criterio último a la hora de juzgar las obras que pueblan los estantes de la magnífica biblioteca es su finalidad moral. En base a ello, por poner un par de ejemplos, el belmontino alaba a don Juan Manuel por la «extremada moralidad y el artificio con el que enseña» (pág. 387), mientras a Góngora —tantas veces citado y encomiado en *Agudeza y arte de ingenio*— le reprocha, sin embargo, que en su poesía no se «corresponda la moral enseñanza a la heroica composición» (pág. 375). En la moralización de la risa del «segundo Gracián» hallamos vestigios de otras obras ficcionales. Así, por ejemplo, en los versos finales de *La Celestina* quedan patentes el propósito moralizante de Fernando de Rojas y el carácter subsidiario que atribuye a la chanza: «[...] dexa las burlas, que es paja y grançones / sacando de entre ellas el grano» (pág. 488). Por su parte, prologando la primera parte del *Guzmán*, Mateo Alemán recomienda al discreto lector: «[...] no te rías de la conseja y se te pase el consejo» (vol. 1, pág. 111). Mientras al vulgo le reprocha: «No miras ni reparas en las altas moralidades de tan divinos ingenios y sólo te contentas de lo que dijo el perro y respondió la zorra» (vol. 1, pág. 109). En definitiva, en el *Oráculo manual*, conscientemente o no, el casuista Gracián había franqueado la puerta a la risa literaria al poner en valor su potencial didáctico. Lejos quedaba ya el rechazo categórico de la risa de sus primeros tratados: el fin justificaría ahora los medios.

#### OBRAS CITADAS

- ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. de José María Micó, 2 vols., Madrid, Cátedra, 2016.
- ARELLANO, Ignacio, «Las máscaras de Demócrito: en torno a la risa en el Siglo de Oro», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. de

- Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 329-359.
- ARISTÓTELES, *Ética a Nicómaco*, trad. de José L. Calvo, Madrid, Alianza, 2005.
- , *Partes de los animales; Marcha de los animales; Movimiento de los animales*, trad. de Almudena Alonso y Elvira Jiménez, Madrid, Gredos, 2000.
- , *Poética*, trad. de Juan D. García Bacca, Caracas, Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela, 1982.
- , *Retórica*, trad. de Alberto Bernabé, Madrid, Alianza, 2002.
- BANDERA, Cesáreo, «Del antihéroe risible a la novela moderna», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 51-73.
- BAJTIN, Mijail, *La cultura popular en la Edad Media y Renacimiento*, Barcelona, Barral, 1974.
- Biblia de Jerusalén. Nueva edición revisada y aumentada*, Bilbao, Desclée-De Brouwer, 1998.
- BREMMER, Jan N., «Chistes, humoristas y libros de chistes en la antigua Grecia», en *Una historia cultural del humor*, ed. de Jan N. Bremmer y Herman Roodenburg, Madrid, Sequitur, 1999, págs. 11-28.
- BUEDO MARTÍNEZ, José Manuel, *El giro humorístico en las enseñanzas morales y en la crítica social de Baltasar Gracián* [Tesis doctoral], Universitat de València, 2024 [Disponible en: <https://hdl.handle.net/10550/99074> (Consulta: 14 de octubre de 2024).]
- BURKE, Peter, «Fronteras de lo cómico en Italia, 1350-1750», en *Una historia cultural del humor*, ed. de Jan N. Bremmer y Herman Roodenburg, Madrid, Sequitur, 1999, págs. 63-77.
- CAMÓN, José, «El monstruo en Gracián y en Goya», en *Homenaje a Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1958, págs. 51-63.
- CAMPANELLA, Tomaso, «La imaginaria Ciudad del Sol (idea de una república filosófica)», trad. de Agustín Mateos, en *Utopías del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1966, págs. 141-231.
- CASTIGLIONE, Baltasar de, *El Cortesano*, trad. de Juan Boscán (1534), Madrid, Espasa-Calpe, 1984.
- CICERÓN, Marco Tulio, *El Orador*, trad. de Eustaquio Sánchez Salor, Madrid, Alianza, 1991.
- , *Sobre el orador*, trad. de José Javier Iso, Madrid, Gredos, 2002.

- CLOSE, Anthony, «La dicotomía burlas/veras como principio estructurante de las novelas cómicas del Siglo de Oro», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 113-142.
- , *Cervantes y la mentalidad cómica de su tiempo*, Alcalá de Henares, Centro de Estudios Cervantinos, 2007.
- Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano e Ignacio D. Arellano-Torres, Madrid, Cátedra, 2020.
- COSTER, Adolphe, *Baltasar Gracián*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, CSIC, 1947.
- DÍAZ, Lucía, «“No obre por sí quien no está en sí”. El concepto de *afecto* en el *Oráculo manual y arte de prudencia*», *Conceptos. Revista de investigación graciana*, 6, 2009, págs. 27-43.
- ECO, Umberto, *El nombre de la rosa*, Barcelona, Lumen, 1983.
- FUMAROLI, Marc, *La extraordinaria difusión del arte de la prudencia en Europa. El «Oráculo manual» de Baltasar Gracián entre los siglos XVII y XX*, Barcelona, Acontilado, 2019.
- GARCÍA GIBERT, Javier, *Baltasar Gracián*, Madrid, Síntesis, 2002.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, «El escepticismo en el seiscientos hispánico: la primera redacción de la República literaria», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Madrid, 6-11 de julio de 1998*, vol. 1, Madrid, Castalia, 2000, págs. 531-537.
- GONZÁLEZ, Aurelio, «Tres momentos para reír en la Edad Media, el Renacimiento y el Barroco», *Revista de la Universidad de México*, 9, 2020, págs. 75-81 [Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/cc5873db-b4f3-4f18-90ba-e613fce236f1?filename=tres-momentos-para-reir-en-la-edad-media-el-renacimiento-y-el-barroco> (Consulta: 6 de marzo de 2022).]
- GONZÁLEZ ROLDÁN, Aurora, *Risa y llanto en los tratados de Gracián. De «El Héroe» a la «Agudeza y arte de ingenio»*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2014.
- GRACIÁN, Baltasar, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, 2 vols., Madrid, Castalia, 1969.
- , *El Criticón*, ed. de Elena Cantarino, Barcelona, Espasa Calpe, Planeta-DeAgostini, 2002.
- , *El Héroe, El Discreto, Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Luys Santa Marina, Barcelona, Planeta, 1984.

- , *Obras completas de Baltasar Gracián*, ed. de Emilio Blanco, 2 vols., Madrid, Turner-Biblioteca Castro, 1993.
- , *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. de Emilio Blanco, Madrid, Cátedra, 2019.
- HOBBS, Thomas, *Leviatán: O la materia, forma y poder de una república eclesiástica y civil*, trad. de Manuel Sánchez Sarto, México, Fondo de Cultura Económica, 2006.
- LE GOFF, Jacques, «La risa en la Edad Media», en *Una historia cultural del humor*, ed. de Jan N. Bremmer y Herman Roodenburg, Madrid, Sequitur, 1999, págs. 41-54.
- LIPOVETSKY, Gilles, *De la ligereza. Hacia una civilización de lo ligero*, Barcelona, Anagrama, 2016.
- , *Gustar y emocionar. Ensayo sobre la sociedad de seducción*, Barcelona, Anagrama, 2020.
- MCDONALD, Paul, *The Philosophy of Humour*, Tirril Hall, HEB, Humanities-Ebooks, LLP, Philosophy Insights, 2012 [Disponible en: <https://humanities-ebooks.co.uk/shop/p/the-philosophy-of-humour> (Consulta: 21 de marzo de 2022).]
- PLATÓN, *El Banquete*, trad. de Fernando García Romero, Madrid, Alianza, 2005.
- , *Fedón. Fedro*, trad. de Luis Gil Fernández, Madrid, Alianza, 2005.
- , «Filebo», trad. de M<sup>a</sup> Ángeles Durán, en *Platón. Diálogos*, vol. 6, Madrid, Gredos, 1992, págs. 7-124.
- , *La República*, trad. de José M. Pabón y Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Alianza, 1994.
- , «Teeteto», trad. de Álvaro Vallejo Campos, en *Platón. Diálogos*, vol. 5, Madrid, Gredos, 1988, págs. 137-317.
- POPKIN, Richard H., *La historia del escepticismo desde Erasmo hasta Spinoza*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983.
- QUINTILIANO, Marco Fabio, *Instituciones Oratorias*, vol. 1, trad. de Ignacio Rodríguez y Pedro Sandier, Madrid, Librería de la Viuda de Hernando y Cia, 1942.
- REY, Alfonso, «La comicidad en la obra de Quevedo. Cuestiones preliminares», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 233-261.

- RIVERO, Paulina, «*Homo ridens*: una apología de la risa», *Revista de la Universidad de México*, 47, 2008, págs. 13-18 [Disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/932ba6f6-9b34-4a17-8dd0-e03e064819d3> (Consulta: 3 de diciembre de 2017).]
- ROJAS, Fernando de, *La Celestina*, ed. de Marta Haro y Juan Carlos Conde, Madrid, Castalia, 2010.
- RONCERO, Victoriano, «El humor y la risa en las preceptivas de los Siglos de Oro», en *Demócrito áureo. Los códigos de la risa en el Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Sevilla, Renacimiento, 2006, págs. 285-328.
- SAN BENITO DE NURSIA, *La Regla*, trad. de Iñaki Aranguren, Madrid, BAC, 2000 [Disponible en: [https://www.academia.edu/7853400/LA\\_REGLA\\_DE\\_SAN\\_BENITO](https://www.academia.edu/7853400/LA_REGLA_DE_SAN_BENITO) (Consulta: 23 de enero de 2023).]
- SÉNECA, Lucio Anneo, «De la constancia del sabio», en *Los siete libros de la sabiduría*, trad. de Pedro Fernández Navarrete, Barcelona, Edicomunicación, 1995, págs. 127-154.
- SIURANA, Juan Carlos, *Ética del humor. Fundamentos y aplicaciones de una nueva teoría ética*, Madrid, Plaza y Valdés, 2015.
- UNAMUNO, Miguel de, *Amor y pedagogía*, Madrid, Alianza, 1997.
- VERBERCKMOES, Johan, «Lo cómico y la contrarreforma en los Países Bajos españoles», en *Una historia cultural del humor*, ed. de Jan N. Bremmer y Herman Roodenburg, Madrid, Sequitur, 1999, págs. 79-92.
- VILLALÓN, Cristóbal, *Crotalón*, ed. de Alfredo Rodríguez López-Vázquez, Madrid, Cátedra, 2021.
- VIVES, Juan Luis, *Tratado del alma*, trad. de José Ontañón, Madrid, La Lectura, 1916.
- , *Introducción a la sabiduría*, trad. de Lorenzo Riber, Buenos Aires-Madrid-México, Aguilar, 1963.



# «MI PADRE ES, QUE ESTÁ PARIENDO»: RELACIÓN DEL PARTO DE HERNANDO DE LA HABA\*

Gema BALAGUER ALBA

Universidad CEU Fernando III (España)

[gema.balagueralba@ceu.es](mailto:gema.balagueralba@ceu.es)

<https://orcid.org/0000-0002-3605-1710>

Jaime GALBARRO GARCÍA

Universidad de Sevilla (España)

[jgalbarro@us.es](mailto:jgalbarro@us.es)

<https://orcid.org/0000-0003-2684-6066>

Recibido: 28 de agosto de 2025

Aceptado: 10 de octubre de 2025

<https://doi.org/10.14603/13B2026>

## RESUMEN:

En 1606 se publicó *Retrato de un monstruo...* de Pedro Manchego, una relación de sucesos que narra en cuatro romances el insólito caso de un hombre que da a luz a un monstruo demoníaco. Desde un enfoque filológico e interdisciplinar, se contextualiza esta obra tanto en la tradición de la literatura popular barroca como en su trasfondo histórico (Granada, 1606), marcado por los conflictos entre moriscos y cristianos y la actividad inquisitorial. Se revisan las fuentes textuales e históricas vinculadas al suceso, integrándolas con la bibliografía crítica previa. El análisis aporta nuevos datos sobre la circulación e impacto de este relato, así como precisiones sobre cuestiones textuales y visuales, como el origen del grabado xilográfico de la portada. Además, se propone una lectura de la dimensión médica y fisiológica de la narración, estableciendo un posible diagnóstico del caso. Finalmente, se presenta una interpretación ideológico-cultural del relato.

## PALABRAS CLAVE:

relación de sucesos, romance, hombre encinta, moriscos, auto de fe.

---

\* Este artículo se enmarca en la producción científica generada en el grupo de investigación PASO, Poesía del Siglo de Oro (PAIDI HUM-241). Contribución específica de los autores: Gema Balaguer Alba se ha encargado de la elaboración del primer apartado, así como de la edición y anotación del texto de la relación; por su parte, Jaime Galbarro García ha elaborado el segundo, el tercer, el cuarto y el quinto apartado de este trabajo.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

## «MI PADRE ES, QUE ESTÁ PARIENDO»: RELATION OF THE BIRTH OF HERNANDO DE LA HABA

### ABSTRACT:

In 1606, *Retrato de un monstruo...* by Pedro Manchego was published, a chapbook that narrates, in four *romances*, the extraordinary case of a man who gives birth to a demonic monster. From a philological and interdisciplinary perspective, the work is contextualized both within the tradition of Baroque popular literature and its historical background (Granada, 1606), marked by conflicts between Moriscos and Christians and by inquisitorial activity. The textual and historical sources linked to the event are reviewed and integrated with previous critical bibliography. The analysis provides new data on the circulation and impact of this narrative, as well as clarifications on textual and visual matters, such as the origin of the woodcut on the title page. In addition, the article proposes a reading of the medical and physiological dimensions of the narration, suggesting a possible diagnosis of the case. Finally, it presents an ideological and cultural interpretation of the account.

### KEYWORDS:

Chapbook, *Romance*, Pregnant Man, *Moriscos*, Auto-da-fé.





## 1. REVISIÓN DEL ESTADO DE LA CUESTIÓN

El 21 de junio de 1606 un hombre de Pites de Fereyra, llamado Hernando de la Haba, parió un monstruo endemoniado. Fue asistido por la partera Francisca de León, que se vio sorprendida por el ataque de aquella criatura. El hombre recién parido fue encarcelado e interrogado por el Santo Oficio en Granada, aunque poco pudo declarar. Haciendo indagación de su vida dieron con una antigua amiga con la que había convivido amancebado un tiempo. Esta mujer despechada confesó cómo había contratado los servicios de una hechicera para vengarse de Hernando, quien la había abandonado y se había casado con otra mujer. La hechicera fue detenida y reconoció haber preparado el brebaje responsable de aquel embarazo. Por todo esto fue condenada a la hoguera, después de hacerla «caballera en un borrico» para su escarnio público. La amiga de Hernando de la Haba, en cambio, fue solo desterrada. Ese mismo año la relación de esta curiosa historia se publicó narrada en cuatro romances con el título *Retrato de un monstruo que se engendró en un cuerpo de un hombre que se dice Hernando de la Haba...* por Pedro Manchego (Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1606).

El texto fue dado a conocer por Pedro Cordoba (1987), quien ofreció una transcripción del único ejemplar, conservado en la Biblioteca del Hospital Real de la Universidad de Granada<sup>1</sup>. Para analizar la relación, su punto de partida fue el estudio sobre la tradición europea del tema del hombre encinta realizado por Roberto Zapperi (1983), y los ejemplos hispánicos aportados por François Delpech (1985-1986). Desde estos presupuestos psicológico-culturalistas, Pedro Cordoba considera que existió una tensión entre la crónica que se cuenta en la relación y el mito del hombre embarazado, presente en la tradición europea. Según señala, Pedro Manchego buscaba dotar de verosimilitud a la historia mediante datos concretos del acontecimiento (nombres particulares, la geografía precisa de la ciudad de Granada, fechas, etc.) y esta verosimilitud constituye una divergencia importante con el mito europeo, donde lo habitual es encontrar engaños o equívocos cómicos. Cordoba propone, además, algunas lecturas simbólicas y plantea, por ejemplo, que el nombre del personaje principal, Hernando de la Haba, puede vincularse con la idea de la reproducción que tenían los pitagóricos, o incluso que de la Haba se apellidaba

<sup>1</sup> Hay que señalar que el primero en recoger la referencia fue Bartolomé José Gallardo en su *Ensayo de una biblioteca de libros raros y curiosos* (1888: 613, n. 2887).

así porque, al igual que la legumbre, contenía dentro de sí el germen de otra vida (Cordoba, 1987: 323).

Algunos años después, José Antonio González Alcantud (1991 y 2002) expuso que «los datos de verosimilitud del pliego corresponden a realidades antropológicas relacionadas con el choque cultural entre moriscos y cristianos» (2002: 24), pues la publicación de la relación se sitúa «en el período que media entre la diseminación de los moriscos granadinos por los castellanos, después de la guerra de 1568-70, y la definitiva expulsión del grupo étnico-religioso en 1609» (2002: 27). De hecho, bajo la protección del marquesado de Cenete vivían comunidades moriscas, muchas de ellas vinculadas a la producción de la seda. Estas conservaban costumbres y prácticas propias de la secta mahometana, que en el imaginario del resto de la población estaban estrechamente vinculadas con la hechicería, los sortilegios, los maleficios, etc. Precisamente María de los Ángeles Fernández García (1987: 197-219) ha estudiado la naturaleza de estas prácticas hechiceras llevadas a cabo mayoritariamente por las mujeres moriscas del antiguo Reino de Granada durante el siglo XVII, de la que es un buen modelo la hechicera protagonista de este relato.

En el primero de los cuatro romances que conforman la relación se nos introduce un personaje con nombre y apellido: Bartolomé de Mestanza. Va acompañado por un alguacil y un escribano en el desempeño de sus tareas cuando oye desde la calle «voces temerarias» (v. 50) y acaba presenciando el parto de Hernando de la Haba. González Alcantud considera que Bartolomé de Mestanza debía ser un recaudador de impuestos (2002: 28)<sup>2</sup>; sin embargo, este personaje parece presentar características más propias de un mercader de seda, como sugiere la alusión a la alcaicería (v. 31), el lugar más importante de Andalucía para el comercio de la seda en bruto (o en rama), es decir, aquella que se extraía del capullo, antes de su transformación artesanal. La dinámica habitual de los mercaderes de la alcaicería era intentar concentrar la dispersa producción de seda de las Alpujarras (cada productor tenía solo unos cuantos árboles y gusanos), para lo cual visitaban a estos pequeños productores y les adelantaba algún dinero o materiales a cambio de la

<sup>2</sup> El recaudador de impuestos, o por mejor decir en la terminología de la época, «el arrendador de rentas», era la persona que pagaba por adelantado a la Corona, la Iglesia o a la institución correspondiente el impuesto que determinado comerciante o vendedor le debía y luego él se encargaba de cobrarlo. De esta forma, el estado se aseguraba el cobro, y por adelantado, aunque tuviera que perder un porcentaje. En este caso, la renta real de la seda debía pagarse en la alcaicería, no en las Alpujarras, para centralizar así el pago.

totalidad de su producción. De esta manera, muchos mercaderes se hacían con casi la totalidad de la seda de pueblos enteros y posteriormente obtenían importantes beneficios con su venta en la alcaicería. Sin embargo, la producción de esta materia prima se veía con frecuencia afectada por las condiciones meteorológicas, ya que las heladas provocaban que las moreras se helasen o que los gusanos enfermasen, y el morisco, que ya había aceptado y gastado el dinero del mercader, no podía responder con sus cosechas. Se iniciaba entonces un proceso judicial en el que acababa condenado y el mercader se trasladaba entonces a las Alpujarras para efectuar la ejecución de la sentencia sobre los bienes del morisco (v. 48); por esa razón se hacía acompañar de un alguacil y un escribano (vv. 46-47; García Gámez, 1998, 2001, 2003-2004). Esta situación es la que probablemente llevó a Bartolomé de Mestanza a casa de Hernando de la Haba, quien debía de ser un morisco. Precisamente su apellido, «de la Haba», es una castellanización del árabe ‘Abbás’ o ‘Al-haba’ (Albailges, 1995: 87). Su uso puede rastrearse en la documentación de la época<sup>3</sup> y llega hasta la actualidad, como se constata aún en distintos puntos de Andalucía Oriental. Esta contextualización histórica y onomástica permite, a nuestro juicio, descartar la lectura simbólica que propuso Cordoba (1987 y 1988) y que más arriba recogimos<sup>4</sup>.

El único personaje femenino que aparece con un nombre propio es Francisca de León. En cambio, la hechicera, la mujer, la amancebada y la hija de Hernando de la Haba permanecen innominadas. Muy probablemente esta distinción se deba a que la «comadre de parir» sí es cristiana vieja y, precisamente por ello, pueden tomarle juramento (v. 117). Además, hay que tener en cuenta que «las mujeres moriscas tenían prohibido ejercer de parteras, desde una Real Orden promulgada el 20 de junio de 1511», para evitar así los engaños, pues se mentía en relación con el bautismo de los recién nacidos (García López, 2009: 188-189)<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> A modo de ejemplo puede localizarse, por ejemplo, entre los pasajeros a Indias del siglo XVI (Romera Iruela & Galbis Díez, 1980: 686).

<sup>4</sup> Optamos por esta explicación onomástica, aunque no desconocemos tampoco la utilidad y relevancia que el haba tenía en el contexto de la hechicería. Existía, de hecho, la expresión «habas moriscas», empleadas con una finalidad adivinatoria en la *Celestina* (Botta 1994:50) o en las declaraciones las moriscas granadinas del siglo XVII (Fernández García 1987: 426, 429, 446-447).

<sup>5</sup> Sobre las parteras y el mundo de la obstetricia en su reflejo en la historia y la literatura de los Siglos de Oro véase, por ejemplo, Aichinger y Grohsebnner (2021), así como las investigaciones derivadas del proyecto The Interpretation of Childbirth in Early Modern Spain (FWF Austrian Science Fund, P 32263-G30).

Cordoba considera en su trabajo otros aspectos de la relación, como su construcción y desarrollo, y obvia por completo el interés literario de la relación cuando afirma con rotundidad que «[c]e texte dont la valeur littéraire est parfaitement nulle» (1987: 317). Señala, además, algunos errores en la construcción literaria como, por ejemplo, la aparición aislada de la hija de Hernando de la Haba anunciando el parto de su padre:

Llegan, preguntan qué es esto,  
y responde una muchacha:  
–Mi padre es, que está pariendo.  
Señores, ¿qué es lo que mandan?  
–¿Pues tu padre ha de parir...?,  
¿qué es lo que dices, rapaza? (primer romance, vv. 53-58)

Además, evalúa que la presencia de la hija no tiene una justificación biológica ni una función coherente dentro de la trama de venganza de la examante, sino que es un recurso narrativo tomado de otras tradiciones de relatos del hombre embarazado donde sí era funcional (1987: 321-322). Concluye, por lo tanto, que se trata de un elemento superfluo en esta historia, pues el embarazo es presentado como real y el autor busca añadir dramatismo a la escena inicial. Este juicio literario parte de la premisa de que el poeta estaba familiarizado con los elementos retóricos del motivo folclórico y no supo incorporarlos correctamente. No obstante, en nuestra opinión, al margen de la dificultad de probar (o no) dicho conocimiento por parte del coplero, la introducción de la hija de Hernando de la Haba puede ser tan innecesaria, en cualquier caso, como la de Bartolomé de Mestanza. Sin embargo, ambas figuras son utilizadas narrativamente para situar a los oyentes en la historia, pasando de un espacio público como la calle y de una actividad cotidiana como el comercio a un lugar cerrado donde se produce lo insólito. El encadenamiento resulta efectivo y las palabras de la muchacha en su breve diálogo resultan incluso risibles.

Si bien no es el objetivo de este trabajo realizar un análisis discursivo de la relación, parece conveniente apreciar algunos aciertos del desconocido autor, Pedro Manchego<sup>6</sup>. El *Retrato de un monstruo que se engendró en un cuerpo de un*

<sup>6</sup> Nada hemos podido averiguar del autor del pliego, «Pedro Manchego, vecino de Granada» según el título de la relación. No es frecuente que el nombre del coplero aparezca en el impreso, pues la anonimía es una de las características sustanciales de este tipo de textos (Pena Sueiro, 2017). Pero,

*hombre que se dice Hernando de la Haba...* está compuesto por cuatro romances de desigual extensión (128, 152, 64 y 72 versos, respectivamente). Como es lugar común en los romances de ciego, todas las composiciones comienzan con una llamada de atención al público, solicitando su silencio y, salvo el último romance, todos concluyen invitando a escuchar la continuación de la historia. En el inicio del primero, tras la recurrente declaración de que lo que se cuenta es una «verdad notable» y «aprobada» (primer romance, vv. 7-8), es significativa la reivindicación que hace el propio coplero de su claridad y talento poético frente al discurso de los «vanos oradores» (v. 5):

Pero, con todo, pretendo  
será de tanta eficacia  
mi obra que dará al mundo  
crédito por ser tan clara. (vv. 17-20)

Sin duda, su discurso es claro, y está despojado de recursos retóricos más allá de algunas figuras de repetición, tan frecuentes en estos romances para favorecer la memorización del texto, como la paranomasia, la anáfora o la políptote. Utiliza, además, el diálogo para revivir la escena del parto de Hernando de la Haba, o ciertas imágenes efectistas para impresionar al oyente y presentar al monstruo:

Apenas hubo caído  
cuando del barreño falta,  
y a la comadre le asió  
con las uñas en la cara. (vv. 73-76)

Parece que Pedro Manchego organiza el discurso de la relación acorde con la finalidad que buscaba para su texto. Comienza la narración de los hechos *in medias res*, pues el primer romance está dedicado al parto (y a la descripción del monstruo), y emplea los siguientes tres romances para explicar cómo fue hechizado el hombre y cómo se le hizo justicia. De esta manera, la importancia del monstruo nacido del cuerpo de Hernando de la Haba, que de forma tan sensacionalista se anuncia en el título bajo el marbete «retrato», se ve desplazado por otro tipo de monstruo, el que encarna la mujer, la mujer morisca, tanto la amancebada como la

---

incluso en estos casos, conocer su nombre no es suficiente, dada la escasez de datos que habitualmente tenemos sobre la identidad de estos versificadores.

hechicera. Por tanto, el conflicto soterrado entre moriscos y cristianos que se vivía en Granada está íntimamente vinculado al sentimiento de misoginia con el que concluye el último romance: «¡Abrid los ojos, señores!, / no os fiéis de malas hembras...» (vv. 57-72).

Por último, cabe señalar la aportación de los estudios recientes sobre género y raza, como la propuesta de Wieser (2019: 47), quien interpreta el caso de Hernando de la Haba como un ejemplo de lo que denomina «sex-race matrix». Con esta expresión alude a un marco ideológico y discursivo de la temprana modernidad hispana en el que la diferencia racial, religiosa y cultural, muy especialmente la morisca, se presenta siempre entrelazada con marcadores sexuales y de género. Desde tal perspectiva, el pliego no se limita a ofrecer el relato de un suceso prodigioso, sino que articula en un mismo discurso la demonización de las mujeres moriscas, la sospecha de prácticas contra natura y la inscripción del protagonista dentro de una genealogía infamada por su condición. La confluencia de estas dimensiones refuerza la verosimilitud del relato y convierte al hombre encinta en vehículo de un discurso de exclusión que asocia lo morisco, de manera indisoluble, con lo monstruoso y lo desviado.

## 2. NUEVOS DATOS SOBRE LA CIRCULACIÓN E IMPACTO DEL PLIEGO

Lope de Vega, siempre tan atento a los pliegos y romances populares, fue el primero en aludir a la fabulosa historia del monstruo engendrado por Hernando de la Haba. En su comedia *La octava maravilla*, escrita en 1609, aunque no fue publicada hasta la *Décima parte de las comedias* (Madrid: a costa de Miguel de Siles, 1618), el dramaturgo rechaza estas supercherías del vulgo (Nogués & Valdés 1997). Caro Baroja (1968: 51) y Delpech (1985-1986: 579) citaron y comentaron estos versos, pero sin conocer los romances de Pedro Manchego que Cordoba (1987) finalmente rescató y puso en conexión con la lectura de Lope. Ilaria Resta (2015: 150), por su parte, rescató otra cita de *Las batuecas del Duque de Alba* en la que Lope de Vega hace alusión al fenómeno del hombre encinta: «En que es costumbre lo fundo, / los hombres del otro mundo / parir de siete en siete años [...]». Además, analizó y cotejó la relación que pudo existir entre el pliego y el entremés *El parto de Juan Rana* de Lanini y Sagredo<sup>7</sup>. Río Parra (2003: 148-149) también dedicó un par

<sup>7</sup> Ilaria Resta (2015: 151) considera «sorprendentes las similitudes entre el romance de Pedro Manchego y los avatares del protagonista del entremés de Lanini: parto masculino, presencia de un tribunal para juzgar el hecho, discurso misógino final. Aun no pudiéndolo afirmar con certidumbre,

de páginas a este motivo y, en una extensa nota al pie, aborda algunos otros casos y antecedentes, pero sin conexión directa con el que aquí se estudia.

Ahora podemos reevaluar la circulación, difusión e impacto del pliego gracias a los nuevos datos aportados por Consuelo Gonzalo García (2018: 436-439) quien, en su laborioso catálogo sobre los fondos conservados del Duque de T'Serclaes, aporta un registro bibliográfico de un documento que pone en conexión con el que aquí editamos, así como de distintas traducciones al francés que se hicieron del pliego granadino.

En la biblioteca de los herederos del Duque de T'Serclaes se conserva una hoja «muy recortada» que muestra lo que podría ser la portada de un pliego con un grabado con el monstruo. Reproducimos literalmente la descripción de Gonzalo García:

[Grab. xil. enmarcado por triple filete que representa al monstruo, cuya descripción textual ofrece la edición barcelonesa, con una pierna de hombre con cuatro uñas largas en el pie, y otra pierna que no se asemeja a nada conocido, con medio cuerpo de ganso, espalda de puerco espino, cola de galápago, pescuezo y orejas de caballo, ojos de buey y hocico con la lengua fuera] | ESTE ES EL | Retrato de vn Monftruo que pario vn hō | bre que fe dize Hernando de la Haba, ve- | zino del lugar de Ferreyra, Marquedado | del Cenete. Parteole Francifca de Leon | comadre de parir, en veynte y vno de Iu-| nio de mil y feyfcientos y feys,por la par- | te trasordinaria.». La hoja es un folio muy recortado cuyo vuelto está en blanco. Gonzalo García, quien ha consultado personalmente el documento, considera que se trata de un pliego mutilado del que solo se conserva esta hoja, pero que vendría acompañado del «texto en verso, *presumiblemente, teniendo en cuenta la edición barcelonesa*. (2018: 437, n. 52)<sup>8</sup>

---

este texto podría constituir una de las posibles bases literarias de que el entremesista se sirvió para su historia».

<sup>8</sup> También recogido en el *Catálogo y biblioteca digital de Relaciones de sucesos* (CBDRS) de la Biblioteca Digital Siglo de Oro (BIDISO), con el número 0006539A (<<https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0006539/6125>>); y en el Universal Short Title Catalog, con el n.º 5041863 (<<https://www.ustc.ac.uk/editions/5041863>>).



Por nuestra parte, conjeturamos que se trata más bien de una hoja exenta<sup>9</sup> que anunciaba el retrato del monstruo y que serviría de apoyo visual al recitador. De hecho, el deíctico «este», que inicia la línea del encabezamiento, remite exclusivamente al grabado, sin que parezca necesario recurrir a ningún apoyo textual. No obstante, el argumento definitivo que nos hace inclinarnos hacia esta posibilidad se encuentra en el propio texto, dado que al final del primer romance se hace alusión explícita a un retrato en papel del monstruo (vv. 121-124) y el segundo romance se cierra diciendo:

Llamaron a la comadre  
y certificó ser parto,  
sentose y parió con él  
lo que aquí está retratado. (vv. 149-152)

Es posible añadir una hipotética edición aparecida el 14 de septiembre de 1606 en Madrid, como se deduce del pie de imprenta de la primera traducción francesa del pliego conocida: *Traitté merueilleux d'un monstre engendré dans le corps d'un homme, nommé Ferdinand de la Febue* [...] Imprimé premierement a Madrid en Espagne, par la permission de Monsieur le grand Vicaire dudict lieu le 14 de septembre de ceste (sic) presente annee (Paris: Chez Pierre Ménier [...], [1606]. Según señala Gonzalo García, «en la segunda plana, grab. xil. que representa al monstruo precedido del título: “Pour traict av natvrel”». A partir de esta edición se imprimió otra con el mismo título y contenido en Ruán por Jean Petit (Gonzalo García, 2018: 438-439), que también cuenta con una xilografía del monstruo<sup>10</sup>.

El interés francés por el hombre granadino encinta se reactivó de nuevo en 1622, muy probablemente recuperando el texto salido de las prensas de Pierre Ménier en París o Jean Petit en Rouen. De esta manera conocemos cómo la imprenta de Thibault du Val, en París, y la de Claude Armand, en Lion, editaron en dicho año, y con el mismo título, la *Histoire merveilleuse et épouventable, d'un monstre*

<sup>9</sup> Véase en el *Catálogo y biblioteca digital de Relaciones de sucesos* (CBDRS) de la Biblioteca Digital Siglo de Oro (BIDISO), con el número 0006539A (<<https://www.bidiso.es/CBDRS/ediciones/BDRS0006539/6463>>).

<sup>10</sup> Reproducimos y remitimos a los asientos bibliográficos de Gonzalo García (2018: 438-439), donde se registra con sumo detalle los ejemplares localizados, así como otras citas y referencias. La edición de Pierre Ménier fue recogida por Jacques-Charles Brunet en su catálogo (1864: t. 5, col. 920).



*engendré dans le corps d'un homme, nommé Ferdinand de la Febue, [...]*<sup>11</sup>. Un primer cotejo de ambos impresos permite comprobar que la impresión de Lyon se hizo a plana y renglón a partir de la parisina. Sin embargo, es posible detectar un cambio muy elocuente, pues el impresor Claude Armand decidió actualizar la data de los acontecimientos:

L'histoire d'oc est d'un certain monstre engendré dans le corps d'un homme nommé Ferdinand de la Febue, habitant du lieu de Pites de Fereyra, au Marquisat de Cenete, Euesché de Guadix, Royaume de Granade par enchantement d'une vielle forcierre; la sage femme s'appelloit Françoise de Leon, laquelle le receut le 21 de May 1622 (*Histoire merveilleuse*, 1622: pág. 4)<sup>12</sup>;

mientras que el impresor parisino Thibault du Val conservó en la misma línea la fecha original: «21 de Iuin 1606». El propósito de Claude Armand era rejuvenecer la historia, pues de esta manera podía volver a despertar el interés por este tipo de prodigios y potenciar las ventas. Se trata de un procedimiento nada infrecuente en la impresión de pliegos o *canards*. En lo que respecta al cambio de mes, de mayo a junio, podría ser un desliz sin importancia o responder a una motivación que se nos escapa en nuestra indagación<sup>13</sup>.

Dado el estrecho vínculo del pliego con Granada, es posible que se llevara a cabo alguna impresión en esta ciudad, pero hasta ahora no nos ha sido posible localizar ningún ejemplar o referencia. A la luz de las ediciones y de los testimonios que se han señalado, cabría considerar que el suceso granadino tuvo mayor interés en Francia que en España, aunque no sabemos cuál fue el verdadero impacto de la pérdida y la destrucción de pliegos en nuestro país. En cualquier caso, el interés por estos romances sobre el parto de Hernando de la Haba resulta evidente e incluso ha

<sup>11</sup> Véase Gonzalo García (2018: 439) para los detalles de cada asiento. La impresión de Lyon está ahora disponible en: <<http://books.google.es/books?id=-b92AaJ82WEC>> y la de París en: <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1522275z>>. De esta última edición salida del taller de Thibault du Val se conserva otro ejemplar en la colección Rothschild, 1728 [IV, 3, 53], en el Departamento de Manuscrito de la BNF.

<sup>12</sup> Cfr. el comentario que de esta obra hace Marie-Ange Etayo-Pinol (1991: 106-107); Fernández-Gaillat (2001: 129-140) para una contextualización de la presencia de España en la prensa francesa del s. XVII; y H. Ettinghausen (1993) para un estudio comparado.

<sup>13</sup> Para una lectura de los testimonios franceses, pero sin conocimiento del pliego español, véase Liebel (2019: 175-177).

perdurado hasta nuestros días. Así, por ejemplo, el dramaturgo Ángel Martos Cremades utiliza algunos versos y se inspira en esta historia para su obra de teatro *Libreto moro* (2002). Antonio Torres (2009) inicia un artículo en la revista *El Chavillo*, una publicación del ayuntamiento de Pórtugos, reproduciendo las tres cuartetas del cuarto romance (vv. 57-68), que pueden funcionar de forma autónoma, sin su contexto original, por contener una advertencia moral misógina. Jorge Álvarez, en su blog «Cita con Clío», comenta la relación y reproduce diversos fragmentos (26-10-2022).

Recientemente, en el verano de 2024, la recuperación del monstruo engendrado por Hernando de la Haba tuvo lugar en su propio pueblo, actualmente conocido como Pitres. La Asociación cultural «La Oruga azul» llevó a cabo un pasacalle del romance, dirigida por Adoración Hernández Montalbán, que implicó a buena parte de la población de este lugar de unos quinientos habitantes (Martínez & Fandilla, 14-8-2024)<sup>14</sup>. El encanto de la historia de Hernando de la Haba, «digna de ser memorada, / y de tener en memoria / por ser una cosa extraña», sigue suscitando la curiosidad, ya desde unas coordenadas muy distintas, al mismo pueblo de la comarca de Guadix.

---

<sup>14</sup> En la entrevista realizada por el *Diario Digital Accitania* (2024), Hernández Montalbán alude a las investigaciones de González Alcantud.

### 3. EL GRABADO XILOGRÁFICO DE LA PORTADA



Figura 1. Grabado de la portada del *Retrato de un monstruo...* (1606).

De la misma forma que el título solo responde parcialmente a la narración, la imagen que aparece en la portada del impreso tampoco resulta representativa del conjunto. Bajo la expresión «retrato de un monstruo» en realidad encontramos, en palabras de González Alcantud (1991: 73), «un grabado representando a un auténtico “tonto de pueblo” subido en un caballito de madera, ornada su testa con plumas a lo indio y hostigado por un grupo de niños y un perro, uno de los cuales acierta a darle con un palo». El investigador, además, se esfuerza por establecer algún tipo de relación entre la imagen y el texto:

Existe una conexión social entre la monstruosidad narrada en el romance y la del dibujo: el ‘tonto de pueblo’ como expresión de la anormalidad, cuyo rol entre temeroso y burlesco fascina en el ágora de la cultura tradicional. Seguramente, de haber sobrevivido el monstruo del romance a su parto habría ocupado el lugar del ‘tonto del pueblo’. (González Alcantud, 1991: 73)

No obstante, también reconoce que los impresores de este tipo de textos reutilizaban con frecuencia grabados ya empleados en sus talleres. Así, parece plausible pensar que Sebastián de Cormellas utilizó alguno de los tacos xilográficos que tenía a mano para conformar la portada del pliego. Por el momento, y tras una somera búsqueda, no nos ha sido posible determinar si en otra obra de esta imprenta se utilizó la misma plancha, no obstante, sí podemos aportar nuevos datos sobre el origen de la imagen.

La indagación llevada a cabo nos ha permitido localizar la impresión de una plancha con el mismo diseño, aunque con más detalles en el fondo. Se encuentra en la *Biblia cum concordantijs veteris et noui testamenti...* (1520: f. CXLIV), editada por Juan Marion, ilustrando el Salmo 52 (según la enumeración establecida en la *Biblia Septuaginta*)<sup>15</sup>.

---

<sup>15</sup> El ejemplar digitalizado de esta edición es de la Biblioteca Central de Roma, 37. 20.C.15 (<<http://bve.opac.almavivaitalia.it/opac2/BVE/CR/dettaglio/documento/BVEE020671>>) y está disponible en Archive.org: <[https://archive.org/details/bub\\_gb\\_--CSK\\_dKJm0C/page/n279](https://archive.org/details/bub_gb_--CSK_dKJm0C/page/n279)>. Una versión con la misma orientación que la de Sebastián de Cormellas, pero solo con la presencia de dos niños y el perro se imprimió en la *Biblia cum concordantijs veteris et noui testamenti* (1519). El ejemplar de la Biblioteca Nacional de Austria, 309882-A ALT MAG, se encuentra digitalizado en su portal: <<https://onb.digital/result/10727470>>.



Figura 2. Grabado que ilustra el Salmo 52 en la Biblia editada por Marion (1520).

Esta edición fue el modelo de otras biblias posteriores, como la *Biblia cum concordantiis veteris et novi testamenti* (1540: f. 121r) editada por Juan Crespín<sup>16</sup>, donde se ilustra nuevamente el salmo con la misma imagen remozada:

<sup>16</sup> El ejemplar digitalizado de esta edición es de la Biblioteca Pública de Palencia, A 687 y está disponible en la Biblioteca Digital de Castilla y León: < <https://bibliotecadigital.jcyl.es/es/consulta/registro.do?id=31849> >.





Figura 3. Grabado que ilustra el Salmo 52 en la *Biblia* editada por Crespin (1540).

Sebastián de Cormellas fue uno de los impresores españoles más relevantes de primer tercio del siglo XVII, no solo por su abundante producción, que alcanza más de cuatro centenares de impresos, sino también porque fue editor de Lope de Vega, San Juan de la Cruz, Mateo Alemán, Francisco de Quevedo o Cervantes, entre otros. Sería necesario llevar a cabo un estudio más detenido de su taller para poder establecer el origen exacto del grabado xilográfico que utiliza<sup>17</sup>. Es posible que sus conexiones con la imprenta centroeuropea y los materiales de estos talleres puedan rastrearse a través de su padre, el impresor Francisco Cormellas, impresor en Alcalá de Henares, o de Hubert Gotard, el impresor barcelonés en cuyo taller Sebastián de Cormellas comenzó trabajando y que acabó comprando tras su muerte (Madurell i Marimon, 1972).

#### 4. LA REALIDAD HISTÓRICA Y EL AUTO (PARTICULAR) DE FE

Entraña una notable dificultad comprobar la veracidad de los hechos que se narran o, al menos, constatar un respaldo histórico en el que haya podido inspirarse

<sup>17</sup> Para un acercamiento a la imprenta de Sebastián de Cormellas, véase Delgado Casas (1995: I, 157-160), Ronco López (2000: 149-153 y 2001) y Lamarca (2015: 107-110).

el autor. Los numerosos nombres, fechas, lugares y demás informaciones incitan a buscar un referente real de la relación. Como ha estudiado María Isabel Pérez de Colosía (1994: 121-143), el 30 de noviembre de 1606 se celebró un auto en Granada en el que la mayor parte de los condenados a diversas penas eran moriscos. González Alcantud también aborda el «importante movimiento inquisitorial» (2002: 30) que se vivió durante esta década en Granada y en las Alpujarras, y relaciona el suceso de Hernando de la Haba con el auto de 1606. Pedro Cordoba (1988: 105) no encuentra una correspondencia histórica con este acontecimiento porque, entre otras razones, entre los condenados solo fue ejecutada una mujer en la hoguera, pero no por hechicería. Además, considera que desde un punto de vista antropológico lo importante es la posibilidad de que tal hecho fuera verosímil y que conectara con los miedos y necesidades del pueblo granadino.

Desde un punto de vista histórico es posible especificar que en el *Retrato de un monstruo...* se describe como un auto particular de fe, es decir, una ceremonia de ajusticiamiento en la que solo participaba un único reo. Esta podía celebrarse en un templo o en la calle, como sucede en este caso, pero sin la pompa y publicidad propia de los autos generales (Roldán Paz, 2003: 628). Por lo tanto, el vínculo histórico, en el caso de que el relato tuviera un referente real, habría que rastrearlo con anterioridad a dicho auto general granadino de 1606.

La historia de Hernando de la Haba, más allá de la imagen del monstruo y del sensacionalismo de un hombre que engendra un demonio, se desarrolla en un contexto ideológico marcado por los conflictos sociales y religiosos de finales del siglo xvi en Granada. El problema morisco tuvo mayor vigencia durante la Rebelión de las Alpujarras (1568-1571) y en los años inmediatos. Desde el inicio del reinado de Felipe III se fue gestando la idea de la expulsión de esta comunidad, pero no se efectuó, como se sabe, hasta 1609. La vigencia del pliego de Pedro Manchego no es exclusiva, por lo tanto, de 1606, por lo que es posible considerar que tanto el auto particular de fe que pudo suscitar la relación como el propio texto sean anteriores a esa fecha<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> En su tesis doctoral, Fernández García (1987: 25-27) detalla los expedientes sobre causas inquisitoriales entre 1600 y 1606 recogidas en el legajo 1953 del Archivo Histórico Nacional, que demuestran la intensidad de la actividad inquisitorial durante esos años. Excedía el propósito de este trabajo la revisión de la documentación notarial, pero queda ahí abierta una línea de investigación histórica.

Por otra parte, el texto se ubica perfectamente dentro el fenómeno de la hechicería por parte de mujeres moriscas en la Alpujarra entre los siglos XVI y XVII. María de los Ángeles Fernández García (1987) estudió a partir de fuentes documentales inquisitoriales, la naturaleza, extensión y particularidades de esta práctica en el siglo XVII, lo que resulta importante para entender los hechos y el contexto y permite recuperar la siguiente matización terminológica:

¿Cómo era la hechicera granadina? Mujeres satánicas, pervertidas, adoradoras del demonio no se encuentran en nuestras latitudes. Brujería en sentido estricto no se dio en Granada, al menos las fuentes no lo reflejan. La hechicería granadina hay que enmarcarla como un servicio público, como un «modus vivendi». (Fernández García, 1987: 428)

En el segundo romance del *Retrato de un monstruo* consta explícitamente cómo la mujer desechada por su antiguo amante recurre a los servicios de una «vieja hechicera» (v. 53) para que la ayude y le promete un pago concreto: «una saya y un manto» (v. 74). No estamos, por tanto, ante un caso de brujería, como alguna vez ha podido afirmarse utilizando el término de manera generalista, sino de hechicería, lo que supone unas implicaciones laborales, y de cierta aceptación social, muy distintas.

## 5. UNA LECTURA CIENTÍFICA DE LOS MONSTRUOS

Con frecuencia resulta complejo al lector o investigador actual entender cómo en el siglo XVI y XVII pudo darse pábulo a la existencia de monstruos de pelajes tan diversos e inverosímiles: criaturas con escamas, deformidades, atributos animales, etc. Sin embargo, esa sorpresa por lo que creían nuestros ancestros queda neutralizada cuando advertimos que en pleno siglo XXI convivimos aún con personas que defienden algunas ideas tales como que la Tierra es plana. En este sentido, cabe incluso disculpar a aquellos que no tuvieron la oportunidad, por ejemplo, de entender que factores genéticos o ambientales han sido la causa del nacimiento de numerosas criaturas humanas (y animales) con deformaciones de todo tipo. Basta un paseo por la Sección de Anatomía del Museo delle Scienze e delle Arti de la Universidad de Campania para contemplar hasta qué punto la Naturaleza ha sido caprichosa en sus mutaciones. ¿De qué otra manera podía calificar un individuo de los siglos XVI y XVII a estas criaturas sino de «monstruos»? Si a esa realidad, ya de por sí desbordante e incomprensible, sumamos la exageración de los testimonios,



el retorcimiento de las interpretaciones o la imaginación del espectador, encontramos sin esfuerzo un enorme repertorio de relaciones de sucesos en los que aparecen «monstruos» que intentan ser explicados de alguna manera.

Como hemos visto, el pliego del *Retrato de un monstruo*... ha sido interpretado por la crítica desde Roberto Zapperi (1983) como un ejemplo particular del cuento folklórico del hombre embarazado. Sin embargo, también se ha subrayado cómo el caso granadino se distingue significativamente de otras versiones europeas en algunos aspectos fundamentales:

El pliego presenta una enorme pretensión de veracidad a diferencia de muchos cuentos folclóricos donde el lector es advertido de que se trata de una ficción. Pedro Manchego, en cambio, establece una maquinaria retórica con precisiones de fecha, lugar, nombres propios, múltiples detalles, etc., para crear un contrato de veridicción que busca la adhesión del público a su verdad. El autor no desmiente la historia, lo cual es inusual en las versiones burlescas del motivo.

En el romance, la gestación y el parto de Hernando de la Haba se narran como un evento prodigioso, pero real, porque el hombre queda embarazado (a ojos de los testigos, como la mujer o la comadre) y da a luz. En cambio, en la mayoría de los ejemplos estudiados por Roberto Zapperi (1983: 46-54) el protagonista es víctima de un engaño y solo *cree* estar embarazado sin estarlo en realidad.

Cordoba (1987: 318) señala que el texto asume un «un milieu socio-culturel homogène» donde la posibilidad de la preñez masculina se considera verosímil y la creencia es compartida por todos. Esto difiere del modelo de Zapperi (1983), que a menudo muestra un conflicto entre los creyentes (los tontos) y los incrédulos (el narrador y el público, que se ríen de él).

El pliego de Pedro Manchego no es un relato genérico, sino que está especialmente vinculado al contexto del Reino de Granada, con el conflicto con la población morisca, la persecución inquisitorial contra la brujería y la mentalidad propia de la Contrarreforma.

La relación tiene una clara finalidad propagandística y moralizante, con un castigo severo para la hechicera, y concluye con un explícito discurso misógino<sup>19</sup>.

<sup>19</sup> Esta es la interpretación de Elena del Río Parra (2003: 148) cuando afirma en relación con este pliego: «[t]ambién las historias escritas en octosílabos tienen una alta tendencia moralizante y doctrinal, claro residuo del estilo de las obras del siglo XVI, dedicadas a resaltar los malos augurios y las desgracias para educar a la clase baja». Añade, además, en nota que el tema del hombre encinta es «de escasa difusión en la cultura popular española de esta época».

Es evidente que se busca un refuerzo del orden social y moral establecido y el objetivo no es la burla o la sátira, propia del mito del hombre embarazado.

Todos estos elementos diluyen en gran medida, a nuestro juicio, los fundamentos folclóricos del mito del hombre encinta. De manera que, en este sentido, estamos muy en consonancia con la afirmación de Cordoba cuando considera que «[n]ous avons en somme un texte bâlard, à mi-chemin entre le mythe et la chronique, appelant le premier à la rescousse pour renforcer la vraisemblance de la seconde» (1987: 325). Esta visión híbrida del texto, entre el mito y la crónica, nos permite intentar ir un poco más allá de los hechos históricos ya comentados para explorar ahora, y siempre desde unos presupuestos científicos, la verdadera naturaleza del monstruo engendrado por Hernando de la Haba.

Desde un punto de vista estrictamente médico, cabe preguntarse si existieron enfermedades capaces de producir en un varón del siglo xvii una hinchazón abdominal prolongada semejante a un embarazo que, además, contara con un desenlace interpretable culturalmente como un «parto». Una atenta lectura médica del romance permite extraer un conjunto de síntomas y de episodios que posibilitan hacer un primer diagnóstico.

Resulta elocuente que la primera mención a la salud de Hernando de la Haba se produzca antes del hechizo. Es la situación inicial de debilidad del protagonista («de una enfermedad estuvo / de salud necesitado», segundo romance, vv. 47-48) la que activa la venganza de la amante y el primer contacto con la vieja. Cuando esta lo visita, Hernando de la Haba le dice que está «Muy malo» (v. 102) y se abre, entonces, de manera muy persuasiva la posibilidad de que la hechicera, con el pretexto de curarlo, le dé su pócima.

Poco después, tras ingerir el brebaje, Hernando de la Haba «aunque andaba levantado, / andaba triste, afligido, / sin color, pálido y flaco. / Hinchósele la barriga, / andaba lerdo y pesado» (segundo romance, vv. 124-129). Estas imágenes corresponden a cuadros frecuentes en la medicina antigua. La ascitis —acumulación de líquido abdominal debida a cirrosis hepática, insuficiencia cardíaca o tuberculosis peritoneal— era conocida como hidropesía. No resulta casual que el propio texto intente ofrecer un diagnóstico popular: «unos le dicen que es trópico, / otros dicen que del bazo» (segundo romance, vv. 130-131)<sup>20</sup>, aludiendo a lo que se conoce como esplenomegalia o hinchazón del bazo. Otra posibilidad es la hidatidosis hepática, una enfermedad parasitaria causada por el gusano *Echinococcus granulosus*, que

<sup>20</sup> Véase la correspondiente nota al v. 131.

afecta principalmente al hígado y origina unos quistes de gran tamaño. Este padecimiento es endémico del ámbito mediterráneo y se transmite de animales a humanos, por lo que es más común en zonas rurales donde hay ganado. Tampoco puede descartarse un megacolon por estreñimiento crónico severo con acumulación de una masa fecal (fecaloma), capaz de producir una enorme hinchazón del abdomen. Además, la sensación de movimientos fetales que interpreta Hernando de la Haba («¡Vive Dios que estoy preñado, / porque en la barriga siento / que me dan brincos y saltos!», segundo romance, vv. 133-135) puede explicarse por las contracciones musculares del tracto digestivo, lo que se conoce como peristaltismo intestinal, visible en una barriga hinchada, por los desplazamientos de gases o, incluso, por la presencia de gusanos intestinales, capaces de provocar sensación de golpes internos.

El momento culminante de la enfermedad es el parto anal descrito en el primer romance que, desde un punto de vista médico, se corresponde con una aparatosa defecación. Esta podría consistir en la expulsión de un fecaloma, una masa endurecida que sale. La luz tras el uso de laxantes<sup>21</sup>; de helmintos, pues tras una infestación masiva puede producirse la salida de gusanos vivos; o de material quístico, pues la rotura de un quiste hepático hacia el intestino puede liberar membranas y vesículas.

El texto insiste en la apariencia monstruosa de lo expulsado: «No vivió más de hora y media, / y en este tiempo graznaba / a modo de un lechoncillo, / dando al agua coleadas» (primer romance, vv. 111-115). Estas imágenes literarias intensifican lo que bien pudo ser la visión de gusanos vivos en el agua, de membranas flotantes, que producen una impresión de movimiento, o el burbujeo de materia orgánica. Evidentemente, la reinterpretación cultural que pudo dársele a este fenómeno físico y biológico fue la de un parto monstruoso.

Nuestra propuesta, en definitiva, es que el caso de Hernando de la Haba puede interpretarse racionalmente desde parámetros médicos sin tener que recurrir de manera exclusiva al mito del hombre encinta. La hinchazón prolongada del abdomen (debido a los diagnósticos ya señalados), la sensación de movimientos

<sup>21</sup> Precisamente en los vv. 140-142 se menciona explícitamente la ingesta de «agua de esparto» que, además de su uso abortivo, se usaba como purgante.

internos y la expulsión fecal de una materia casi viva aportan un trasfondo clínico compatible con una explicación científica<sup>22</sup>.

En el intento de comprensión de lo anómalo y extraordinario en el siglo xvii, este proceso patológico fue reinterpretado como un embarazo masculino. Fue entonces cuando el mito del hombre encita terminó de fundirse con la crónica, con la enfermedad y con el proceso inquisitorial a una hechicera en un auto particular.

## 6. EDICIÓN DEL TEXTO DE LA RELACIÓN

### 6.1. DESCRIPCIÓN BIBLIOGRÁFICA DEL IMPRESO

*Retrato de vn monstruo, que se engendro en vn cuerpo de vn hombre, que se dize Hernando de la Haba, vezino del lugar de Fereyra, Marquesado de Cenete, de vnos hechizos que le dieron. Parteole Francisca de Leon, comadre de parir, en veynte y vno de Iunio, de 1606. por la parte tras ordinaria Compuestas por Pedro Manchego, vezino de Granada.*

Barcelona: Sebastián de Cormellas, 1606 (Impresas con Licencia, en Barcelona en casa Sebastian de Cormellas al Call. Año. M. D. CVI.)

[4] h.; 4º

Texto en verso a dos col.

Grabado xilográfico en port.

Biblioteca de la Universidad de Granada, BHR/A-043-428. Ejemplar digitalizado en el repositorio institucional de la Universidad de Granada (DIGIBUG): <<http://hdl.handle.net/10481/13103>>.

Ejemplar repertoriado por Gallardo (1888: III, 2887), Palau (1954: VIII, 148313); Simón Díaz (1984: 2887), Gil González (2001: n. 75) y Gonzalo García (2018: n. 52).

## 6. 2 CRITERIOS DE EDICIÓN

Para la fijación textual del presente pliego se ha optado por una modernización moderada, que ha supuesto intervenir en la puntuación, la acentuación, el

<sup>22</sup> Agradecemos el diagnóstico y asesoramiento científico de Jaime Galbarro Muñoz, doctor en Medicina Interna y médico internista del Hospital Virgen Macarena de Sevilla. Para el desarrollo de los conceptos generales planteados hemos consultado el conocido manual enciclopédico *Harrison. Principios de Medicina Interna*.

desarrollo de las abreviaturas y el uso de mayúsculas. Se ha homogenizado el uso de las grafías siguiendo la actual norma ortográfica, como ss, s (alta) > s; x, j > j o g; ç, z > c; v > u o b, u vocal > u; i copulativa > y; y vocal > i; ph > f; th > t; qu > cu; ch > qu o c, etc.

Se ha optado por la conservación de las variaciones del vocalismo átono y de las formas aglutinadas —muy abundantes—, como «aquese», «dello», etc.

Se han introducido enmiendas entre corchetes para resolver las hipometría detectadas en los versos 25 y 110 del primer romance.

### 6.3. EDICIÓN ANOTADA

*Retrato de un monstruo que se engendró en un cuerpo de un hombre que se dice Hernando de la Haba, vecino del lugar de Fereyra, marquesado de Cenete, de unos hechizos que le dieron. Parteole Francisca de León, comadre de parir, en veinte y uno de junio de 1606, por la parte tras ordinaria. Compuestas por Pedro Manchego, vecino de Granada.*

[Grabado xilográfico]

[filete] Impresas con licencia, en Barcelona, en casa [de] Sebastián de Cormellas al Call. Año MDCVI.

[Primer romance]

|                                   |    |
|-----------------------------------|----|
| Hoy, si me prestan silencio       |    |
| y auditorio a mis palabras,       |    |
| pienso declarar un caso           |    |
| que es caso que al mundo espanta. |    |
| No cuan vanos oradores            | 5  |
| diré lisonjas ni fábulas,         |    |
| sino una verdad notable           |    |
| y por verdad aprobada.            |    |
| Una cosa nunca vista,             |    |
| digna de ser memorada             | 10 |
| y de tener en memoria             |    |
| por ser una cosa extraña,         |    |
| aunque es verdad que hay algunos  |    |

|                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                              |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------------------------|
| incrédulos que se jactan<br>de decir que son mentiras<br>estos sucesos que pasan.<br>Pero, con todo, pretendo<br>será de tanta eficacia<br>mi obra que dará al mundo<br>crédito por ser tan clara <sup>23</sup> .                                                                          | 15<br><br><br><br><br><br>20 |
| No ha sucedido en las Indias,<br>ni en las islas de Canarias,<br>ni en la tierra del gran Caire <sup>24</sup> ,<br>ni en Chipre, África y Asia,<br>[sino] en el cercuito heroico<br>que encierra la isla Hispana,<br>junto a una insigne ciudad<br>que se intitula Granada <sup>25</sup> . | <br><br><br><br>25           |
| En esta ciudad reside<br>un mercader que se llama,<br>dentro del Alcaicería <sup>26</sup> ,<br>Bartolomé de Mestanza.<br>Este acude de ordinario                                                                                                                                           | <br><br>30                   |

<sup>23</sup> vv. 1- 20: El primer romance de Pedro Manchego comienza siguiendo la retórica propia de los romances de ciego: una *captatio benevolentiae* al auditoria en la que el narrador solicita silencio y atención y hace una reivindicación de la veracidad del relato frente a posibles incrédulos. Entre estos estaría, por ejemplo, el propio Lope de Vega como ya se señaló.

<sup>24</sup> v. 23: *Caire*: 'El Cairo'. Es un posible desliz del cajista barcelonés, pues así se escribía la ciudad de Egipto en catalán.

<sup>25</sup> vv. 27-28: Como argumento implícito de la veracidad de su relato, Pedro Manchego reivindica la cercanía geográfica del suceso que va a narrar, ya que generalmente estos se sitúan en las lejanas tierras que él cita. Véase Insúa (2009:153-154) para otro ejemplo.

<sup>26</sup> v. 31: *Alcaicería*: en los siglos XVI y XVII, la alcaicería de Granada funcionó como un recinto comercial fuertemente controlado, con unas doscientas tiendas pequeñas. Aunque la seda era el producto principal en su actividad comercial, paulatinamente fue ampliándose a otros géneros (pañños, oro, lino, especias, trabajos de cuero), adaptándose a la decadencia progresiva del arte sedero (Barrios Rozúa, 1999: 240-243).

|                                           |    |
|-------------------------------------------|----|
| cada año a las Alpujarras <sup>27</sup> , |    |
| a cobrar algunas deudas                   | 35 |
| de muchas cosas fiadas.                   |    |
| A veinte y uno de junio <sup>28</sup>     |    |
| deste año, que se halla                   |    |
| por cuenta mil y seiscientos              |    |
| y seis, según se declara,                 | 40 |
| salió el dicho mercader                   |    |
| para hacer sus cobranzas,                 |    |
| y en el lugar que diré                    |    |
| este propio día estaba.                   |    |
| Ocupado en sus negocios,                  | 45 |
| con un alguacil andaba                    |    |
| y un escribano haciendo                   |    |
| ejecución por las casas <sup>29</sup> .   |    |
| Pasando por una calle,                    |    |
| oyen voces temerarias                     | 50 |
| que rompen los elementos                  |    |
| con grandes lástimas dadas.               |    |
| Llegan, preguntan qué es esto,            |    |
| y responde una muchacha:                  |    |
| —Mi padre es, que está pariendo.          | 55 |
| Señores, ¿qué es lo que mandan?           |    |
| —¿Pues tu padre ha de parir...?           |    |
| ¿Qué es lo que dices, rapaza?             |    |

<sup>27</sup> v. 34: *Alpujarras*: franja de pequeñas villas situadas al sur de Sierra Nevada, donde vivió una importante comunidad de moriscos hasta su expulsión en 1611, después de haber protagonizado diversas revueltas durante el reinado de Felipe II.

<sup>28</sup> v. 37: *veinte y uno de junio*: el narrador va fijando como un cronista el nombre del protagonista/testigo, el lugar y el tiempo en el que se producen los acontecimientos. No obstante, la datación del acontecimiento también permite introducir a los oyentes en el mundo mágico de la historia, pues el 21 de junio es el día del solsticio de verano y la noche de San Juan, marcada tradicionalmente por numerosas tradiciones populares y supersticiones.

<sup>29</sup> v. 48: *ejecución por las casas*: se trata de la práctica judicial de llevar a cabo una sentencia de cobro mediante el embargo domiciliario. El alguacil, como ministro de justicia, entraba en la casa del deudor y procedía a incautar bienes muebles (muebles, grano, animales, ropa, etc.), mientras que el escribano levantaba acta notarial de lo sucedido.



Y, por informarse bien,  
más adelante se lanza. 60

Vieron a un hombre sentado  
en una silla<sup>30</sup> y, sentada,  
una mujer a sus pies,  
que en tal trance le ayudaba.

—Empuje, señor —le dice 65  
la vieja muy angustiada.  
—No ahogue la criatura,  
que el peligro es la tardanza.

Estando atentos, mirando,  
con un gemido se arranca 70  
de las entrañas del triste  
esta figura endiablada.

Apenas hubo caído  
cuando del barreño salta  
y a la comadre le asió 75  
con las uñas en la cara<sup>31</sup>.

—¡Santo Dios! —dice la vieja,  
confusa y atribulada.  
—Este, sin duda, es el diablo:  
bien lo muestra en su arrogancia. 80

Pusieron al monstruo fiero  
en un librillo<sup>32</sup> de agua  
para conocer mejor  
sus partes proporcionadas.

Y, desque hubieron mirado 85  
su figura y semejanza,  
certificaron ser esta

<sup>30</sup> v. 62: Probablemente se trate de una silla de parir. Véase Aichinger (2018: 401-402).

<sup>31</sup> vv. 69-76: La escena doméstica y natural de la comadre de parir que asiste al parto con palabras y observaciones propias del momento («Empuje», «No ahogue la criatura») se ve interrumpida de forma brusca con el gesto del recién nacido quien, en lugar de llorar como un niño, ataca violentamente a la comadre. El rostro es el lugar del honor y la identidad, y las uñas remiten a lo bestial y satánico.

<sup>32</sup> v. 82: *librillo*: 'lebrillo', vasija de barro vidriado poco profunda.

que ya mi pluma relata:  
pierna y pantorrilla de hombre  
y en el pie cuatro uñas largas, 90  
y el otro nadie puede  
juzgarle, porque no es nada.  
El medio cuerpo de ganso,  
de puerco espino la espalda,  
de galápago la cola 95  
(la natura entienda Vargas)<sup>33</sup>.  
El pescuezo de caballo  
y orejas la misma traza,  
los ojos grandes de buey,  
hocico y lengua sacada, 100  
de traza y suerte de un perro  
cuando de coraje rabia:  
si yerro en algo, otro puede  
juzgarlo, si en ello hay falta<sup>34</sup>.  
Después que hubieron mirado, 105  
la gente, escandalizada  
deste espectáculo fiero,  
se estaba maravillada.  
Unos dicen es demonio,  
otros [que] es cosa tan mala 110  
que a todos nos pone espanto  
su figura endemoniada.  
No vivió más de hora y media,

<sup>33</sup> v. 96: Vargas: personaje protagonista de expresiones populares y refranes en la época, como «Averígüelo Vargas».

<sup>34</sup> vv. 89-104: la descripción se construye mediante una *enumeratio* que yuxtapone partes humanas y animales para intensificar lo anómalo. Este recurso es característico de la literatura de portentos, puesto que no basta con un solo rasgo extraño, sino que se suman varios hasta convertir al ser en un repertorio grotesco de desórdenes naturales. Ambroise Paré, en su *Des monstres et prodiges* (1573), ofrece uno de los catálogos más ricos de monstruos nacidos con miembros mezclados o desproporcionados. Dorado Blanco (2019: 96) argumenta, precisamente con la transcripción de este pasaje, que no se bautiza al monstruo, como era preceptivo, porque no se considera humano.

y en este tiempo graznaba  
a modo de un lechoncillo, 115  
dando al agua coleadas.  
Tomáronle juramento,  
y la comadre, apremiada,  
declaro que le parió  
por la parte extraordinaria. 120  
Pidió testimonio desto  
el mercader y retrata  
en un papel este monstruo  
por dar dello fe en Granada<sup>35</sup>.  
Lo demás que sucedió 125  
deste preñado, o preñada,  
en el segundo romance  
lo verán si no se cansan.

*Segundo romance*

En el reino de Granada,  
en el famoso obispado  
de la ciudad de Guadix,  
en el rico marquesado  
que le llaman de Cenete 5  
del duque del Infantazgo<sup>36</sup>,  
sucedió lo que diré,  
si atención prestan un rato.  
En esta tierra que digo  
hay un lugar ques llamado 10

<sup>35</sup> vv. 117-124: Es especialmente singular el empeño del romance en dar verosimilitud a la historia incluso internamente, pues no deja de ser significativo (y oportuno) que la comadre de parir tenga que testificar inmediatamente después del nacimiento y pueda hacerlo delante de un escribano y con un testigo que solicita hacer el retrato del monstruo.

<sup>36</sup> vv. 4-6: El marquesado de Cenete fue establecido por la reina Isabel la Católica en 1491 y sus tierras se extienden entre Guadix y Granada. En el siglo XVI pasó a integrarse en la Casa del Infantado por vía sucesoria, de modo que los duques del Infantado ostentaron también el título de marqueses del Cenete.

|                                                                                                                                                                                            |    |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| Pites de Ferreira <sup>37</sup> : allí<br>sucedió este caso extraño.<br>Vivió y vive en el lugar<br>que al presente he declarado<br>un hombre apacible, afable,                            | 15 |
| de trato sencillo y llano.<br>Estando en su juventud,<br>tuvo amistad ciertos años<br>con una mujer del pueblo,<br>ciego del amor liviano.                                                 | 20 |
| Prometiole casamiento,<br>dándole palabra y mano,<br>y la mujer en su casa<br>le dio entrada y paso franco <sup>38</sup> .                                                                 | 25 |
| En este tiempo prolijo<br>causó molestia este estado,<br>y el hombre mudó de gusto,<br>porque el mal gusto es enfado.<br>Pagó con la ingratitud<br>el que antes había <sup>39</sup> estado | 30 |
| con más firmeza que un risco,<br>preso del amor tirano.<br>Al fin le cobró afición<br>a una mujer de su barrio,<br>y el casamiento se hizo                                                 | 35 |

<sup>37</sup> v. 11: *Pites de Ferreira*: durante el reino nazarí las Alpujarras estaban divididas en tahas, es decir, circunscripciones administrativas cuya vigencia se mantuvo más allá de la reconquista. Fereyra constituía una de las catorce tahas de las Alpujarras y en esta zona estaba situada la villa de Pites, hoy día conocida como Pitres, en la Alpujarra central.

<sup>38</sup> vv. 21-24: Alusión a la consumación carnal, pues la mujer abre su casa (y metafóricamente su cuerpo) tras la promesa de matrimonio.

<sup>39</sup> v. 30: La forma 'había' debe leerse como bisílaba llana ('habia') para respetar la medida octosilábica del verso.

con fervor y no despacio<sup>40</sup>.  
Vino a oídos del amiga<sup>41</sup>,  
y ella, de celos rebiando,  
juró de tomar venganza  
de su enemigo contrario. 40  
Sintió la burlada dama  
el haberla así burlado  
el que primero había<sup>42</sup> sido  
de su amor vivo retrato.  
Pasáronse algunos días 45  
y el hombre que aquí he nombrado  
de una enfermedad estuvo  
de salud necesitado.  
El amiga, que lo supo  
que estaba de salud falto, 50  
procuró tomar venganza  
de los enojos pasados<sup>43</sup>.  
A una vieja hechicera  
le descubrió el pecho falso,  
y la vieja le responde 55  
solicita a sus cuidados:  
—No os aflijáis, hija mía,  
que prometo de vengaros,  
porque un negocio de honra  
no es bien que se pase en blanco. 60  
No es razón que vuestro honor  
así se quede ultrajado,  
y aquel que mal pago os dio

<sup>40</sup> vv. 33-36: Se introduce a la esposa, contrapunto narrativo de la antigua amante ahora desechada. Este matrimonio se produce de inmediato y se califica de «fervoroso», como si corrigiera la relación anterior.

<sup>41</sup> v. 37: *amiga*: amante.

<sup>42</sup> v. 43: La forma 'había' debe leerse como bisílaba aguda ('había').

<sup>43</sup> vv. 49-52: De forma paulatina el papel de la burlada dama va trocándose en mujer traicionera que aprovecha una ocasión propicia, la enfermedad del inocente hombre, para ejecutar su venganza.

es bien se le dé mal pago<sup>44</sup>.  
Mirad qué me queréis dar 65  
y prometo de ayudaros,  
que yo haré de manera  
que viva siempre afrentado<sup>45</sup>.  
—Si lo hacéis, madre mía,  
prometo gratificaros 70  
vuestro trabajo, y a fe  
que no echéis el lance en vano.  
Desde aquí os prometo dar  
para una saya y un manto  
y, si os pareciere poco, 75  
no faltará más que daros<sup>46</sup>.  
Viendo el cebo entre las uñas  
a la promesa aplicado<sup>47</sup>,  
con grande libereza  
la vieja acude al reclamo<sup>48</sup> 80  
diciendo: —Pues eso basta,  
mas falta lo necesario,  
y esto vos lo habéis de hacer;

<sup>44</sup> Resulta muy efectiva la construcción de los vv. 63-64, pues combina la políptoton, mediante la flexión verbal de *dar*, y el quiasmo, con el objetivo de reforzar la expresión de la venganza.

<sup>45</sup> vv. 65-68: La colaboración de la vieja hechicera sustituye a la justicia ordinaria, al orden establecido, y ofrece un servicio de reparación a cambio de una retribución económica, pues un negocio de honra no debe pasar en blanco.

<sup>46</sup> vv. 73-76: El pacto entre la mujer y la hechicera se plantea como un contrato económico. El pago se concreta en el dinero necesario para una saya y un manto, prendas femeninas que remiten a un imaginario común de intercambio en el ámbito de los servicios amorosos o mágicos. Más que el eco literario con *La Celestina*, hay que subrayar la convergencia cultural con el personaje de Fernando de Rojas, pues también ella reclama este tipo de retribuciones en especie o récipe los apelativos de «vieja» (v. 53) o «madre» (v. 69).

<sup>47</sup> vv. 77-78: La hechicera percibe la promesa de pago como una presa atrapada ya entre sus manos, lo que enfatiza su avidez y codicia. La fórmula podría ser una locución proverbial, pero no hemos podido documentarla.

<sup>48</sup> v. 80: El término 'reclamo' procede del ámbito cinegético y designa al ave domesticada cuyo canto sirve de señuelo para atraer a otras. En este verso, «acudir al reclamo» significa responder a una llamada irresistible, prolongando así la metáfora de la caza iniciada en el v. 77. La imagen de la hechicera se asimila a un ave rapaz que acude al canto de su presa, reforzando su carácter depredador.

lo demás quede a mi cargo.  
Andad con Dios y traedme 85  
en breve aquese recado,  
y prometo de hacer  
un hecho que sea sonado.  
El secreto es la importancia:  
poné a la boca un candado<sup>49</sup>, 90  
que si se viene a saber  
hemos de pagar el pato<sup>50</sup>.  
—Creedme, señora —dijo—,  
que, aunque me hagan pedazos,  
nadie lo sabrá de mí; 95  
en eso perdé cuidado<sup>51</sup>.  
Llegando el día siguiente,  
la vieja tocada a papos<sup>52</sup>  
fue a visitar al enfermo  
con un pequeño regalo. 100  
—¿Cómo está, señor vecino?  
Él le respondió: —Muy malo.  
Sabe Dios si lo he sentido,  
en el alma me ha pesado.  
Estuvo algunas horas 105  
con el enfermo hablando,  
con palabras amorosas  
doradas con el engaño.

<sup>49</sup> v. 90: *poné*: ‘poned’.

<sup>50</sup> vv. 81-92: Esta intervención de la hechicera reproduce la retórica de un contrato clandestino: se delimitan las obligaciones («lo demás quede a mi cargo»), se exige cumplimiento («traedme en breve aquese recado») y se estipula el secreto («poner candado a la boca»). La cláusula de confidencialidad es esencial en la práctica mágica, por su descubrimiento implicaba el riesgo de la persecución inquisitorial («pagar el pato»). Aquel recado que debe hacer la amante desechada queda elidido en la forma de construir el diálogo. Este secreto, incluso para los receptores del romance, incrementa el poder de sugestión del maleficio de la hechicera.

<sup>51</sup> v. 96: *perdé*: ‘perded’.

<sup>52</sup> v. 93: *tocada a papos*: la toca de papos era una prenda femenina que cubría la cabeza (Bernis, 1962: 23), es decir, «eran ciertos huecos que se formaban en las tocas, los cuales cubrían las orejas, dichos por otro nombre, ‘bufos’» (Cov.).



Dijo: —Yo sé un bebedizo  
que otros muchos lo han tomado, 110  
y se han sentido mejores  
y es muy fácil de tomarlo.  
Quedad con Dios, que mañana  
yo volveré a visitaros  
y os lo traeré, que pretendo 115  
que sentiréis gran descanso.  
La vieja hizo un hechizo  
y en un pequeñuelo vaso  
al enfermo lo llevó  
otro día con recato. 120  
El dicho enfermo lo bebe,  
como el que está deseando  
la salud, que no repara  
en lo ques dulce o amargo.  
Pero al fin se levantó, 125  
y, aunque andaba levantado,  
andaba triste, afligido,  
sin color, pálido y flaco<sup>53</sup>.  
Hinchósele la barriga,  
andaba lerdo y pesado, 130  
unos le dicen que es trópico<sup>54</sup>,  
otros dicen que del bazo.  
Dijo un día a su mujer:  
—¡Vive Dios que estoy preñado,  
porque en la barriga siento 135  
que me dan brincos y saltos.  
Tentole<sup>55</sup>, pues, la mujer

<sup>53</sup> vv. 125-128: La repetición de los verbos (andar, levantar) confiere movimiento a la supuesta mejoría del enfermo, pero inmediatamente se constata que esa recuperación no es tal mediante la enumeración de adjetivos que subrayan el decaimiento del protagonista.

<sup>54</sup> v. 131: *trópico*: resulta bastante oscura la significación de esta voz, que habría que entender en el contexto de diagnóstico popular que se hace en este pasaje y que podría ser una licencia poética o una errata.

<sup>55</sup> v. 137: *Tentole*: tocole.

y dijo: —¡Por Dios, hermano,  
que tenéis razón! No hay duda  
cual diablo os ha empuñado<sup>56</sup>. 140  
Aconsejole que tome  
tres días agua de esparto<sup>57</sup>,  
porque mueva lo que tiene<sup>58</sup>,  
y él dijo: —Será acertado.  
Tomola y un cierto día 145  
sintiose muy fatigado,  
cubriósele el corazón,  
dieronle grandes desmayos.  
Llamaron a la comadre  
y certificó ser parto, 150  
sentose y parió con él  
lo que aquí está retratado<sup>59</sup>.

*Tercero romance*

El fin de toda esta historia  
oirán si prestan silencio  
adelante en el discurso  
deste romance tercero.  
Parió, como tengo dicho, 5  
el hombre este monstruo fiero,

<sup>56</sup> v. 140: La comprobación física que realiza la mujer, como testigo del prodigio, funciona también como testimonio de verosimilitud.

<sup>57</sup> v. 142: *aguas de esparto*: brebaje abortivo, que también se utilizaba para adulterar el vino (Herrero, 1933: 91). El esparto (o *stipa tenacissima*) es una planta de la familia de las gramíneas propia del Mediterráneo Occidental, especialmente de las zonas más áridas. En la zona de Granada y Almería se ha empleado como planta medicinal con diversos usos, como este caso, además de ser materia prima en la industria artesanal de la cestería.

<sup>58</sup> v. 143: El verbo ‘mover’ se utilizaba como sinónimo de abortar en muchos textos de esta temática en los siglos XVI y XVII. Véase Sanz-Lázaro (2024).

<sup>59</sup> v. 152: La fórmula deíctica remite al grabado o xilografía que debería llevar la impresión. Puede corresponderse con un del pliego que reprodujera el grabado y los romances, pero también bastaría para acompañar el recitado de los romances una hoja suelta con el monstruo, como la que Gonzalo García describe (2018: 437, n. 52).

de cuyo prodigioso caso<sup>60</sup>  
quedaron todos suspensos.  
Hiciéronle a este parido  
torrijas con miel y huevos<sup>61</sup>, 10  
comiolos, pero después  
le hicieron mal provecho.  
La justicia del lugar  
pone al parido hombre preso,  
remetiéndolo a Granada, 15  
como es razón de derecho<sup>62</sup>.  
Los señores de Granada  
guardando justicia hicieron  
las diligencias cumplidas  
que requiere tal exceso. 20  
Tomáronle confesión  
y respondió al pedimento  
que no sabe de qué suerte  
sucedió este desconcierto.  
—Es verdad que yo he parido 25  
y, pues que parí, pretendo  
que debía estar preñado;  
pero de quién, no lo entiendo.  
No me pidan otra cosa;  
en aquesto me resuelvo: 30  
no pienso declarar más,  
porque, aunque quiera, no puedo.  
Apriétanle los cordeles<sup>63</sup>

<sup>60</sup> v. 7: Verso hipermétrico.

<sup>61</sup> v. 10: Era tradición ofrecer torrijas a la recién parida (Albarracín, 1954: 230). El protagonista recibe cuidados propios de mujer y las torrijas funcionan como un rito de paso fallido, en un intento por normalizar un prodigio que no puede integrarse en el orden natural.

<sup>62</sup> v. 16: La fórmula jurídico forense «razón de derecho», como otras expresiones anteriores relativas a certificar o dar fe de los hechos, forman parte del lenguaje notarial que impregna la relación y con el que se pretender subrayar la veracidad de los hechos.

<sup>63</sup> v. 33: *cordeles*: el hombre es interrogado por el Santo Oficio, que lo somete a una de las torturas más habituales, la del cordel (Ayllón, 1997: 217).

y dijo: —Lo dicho es cierto.  
Aunque me maten, señores, 35  
no he de decir más ni menos.  
Al fin fueron informados  
que tuvo el hombre en un tiempo  
una amiga, y siendo así  
enviaron por ella al pueblo. 40  
Siendo venida el amiga,  
la pusieron a tormento,  
y en su dicho declaró  
el preñado por extenso.  
Y a la vieja condenó 45  
que fue autor deste enredo  
y, sabiendo la verdad,  
van por la vieja al momento.  
Siendo la vieja venida,  
confusa, llena de miedo, 50  
sin apremiarla declara  
mucho más que le pidieron.  
Dijo que hizo un hechizo  
y se lo dio estando enfermo,  
persuadida de su amiga 55  
como atrás dije primero.  
Declaroles el hechizo,  
mas por ser tan sucio y feo  
lo dejó pasar en blanco,  
que sabe Dios mi deseo<sup>64</sup>. 60

<sup>64</sup> vv. 57-60: El relacionero Pedro Manchego opta por silenciar el hechizo por pudor, pero también porque su potencial auditorio no necesitaría más información. Como ha estudio M. A. Fernández García (1987: 197-219) a partir de las declaraciones del siglo XVII realizadas ante el Tribunal de la Inquisición de Granada era común utilizar semen y sangre, o algún otro resto corporal, para preparar los brebajes y hechizos, y el uso de estos ingredientes no era por completo ajeno al conocimiento del pueblo: «[l]as hechiceras son solicitadas por todos los estamentos sociales, aunque obviamente sea la clase popular la que más recurra a ellas. El reconocimiento y aceptación popular de la función social ejercida por la hechicera va a dificultar la acción inquisitorial» (Fernández García, 1987: 201).

Al hombre dieron por libre  
porque los señores vieron  
que no merece castigo  
por ser inocente desto.

#### Cuarto romance

El castigo que se dio  
a las mujeres se advierta,  
que en este cuarto romance  
lo sabrán si atención prestan.  
Hecha, pues, la información<sup>65</sup> 5  
y la confesión ya hecha  
de los dichos delincuentes,  
retificados en ella,  
el sábado, a diez y nueve  
de agosto, a las dos condenan, 10  
y ellas consienten y otorgan  
sin apelar la sentencia.  
A veinte y uno del dicho<sup>66</sup>,  
lunes, a las diez y media,  
de la Inquisición sacaron 15  
a la vieja hechicera,  
caballera en un borrico,

Por esta razón, no compartimos la observación de Córdoba (1987: 324), quien considera este circunloquio del poeta como una fórmula efectista para despertar las más oscuras fantasías del pueblo.

<sup>65</sup> v. 5: *información*: «[...] es la que se hace de palabra y la que el juez hace tomando testigos y haciendo otras averiguaciones en una causa» (Cov.). Se trata del procedimiento habitual mediante el cual el Santo Oficio iniciaba la causa.

<sup>66</sup> v. 13: Sirva para considerar más elementos de verosimilitud del texto que la vinculación del día de la semana indicado (sábado, lunes) con el día del mes y año son correctos según el cotejo con el calendario perpetuo.

con una coroz<sup>67</sup> puesta,  
con grande aplauso y trofeo,  
bien repantigada y tiesa. 20  
Acompañada de muchos  
a la Vivarambla<sup>68</sup> llegan,  
donde todos los mochachos  
tuvieron alarde y fiesta<sup>69</sup>.  
Tanto pepino amarillo, 25  
tanto de la berenjena<sup>70</sup>,  
de cortezas de melón  
no se parece la vieja.  
Cuál le sacude en la cara,  
cuál le da en la cabeza, 30  
paráronle<sup>71</sup> las costillas  
más maduras que una breva<sup>72</sup>.  
Dice, jurando la cruz:  
—¡Bellacos!, pues, para esta<sup>73</sup>,  
que si me apeo, que os haga 35  
tener respeto y vergüenza.  
Traviesan el Zacatín,

<sup>67</sup> v. 18: *coroza*: «El rocambo hecho en punta que por infamia y nota ponen a los reos de diversos delitos. El Santo Oficio saca con corozas a los que han de ser relajados, [...], a los hechiceros y a otros reos [...]» (Cov.).

<sup>68</sup> v. 22: *Vivarambla*: lugar de Granada en el que la Inquisición organizaba los autos de fe y las ejecuciones. Actualmente se conoce como plaza de Bib-Rambla. Véase Barrios Rozúa sobre la importancia de esta plaza en la vida cotidiana barroca de Granada (2017).

<sup>69</sup> vv. 23-24: Era una costumbre que los niños arrojaran vegetales a los condenados. La escena recuerda muy de cerca a la que sufre Aldonza, la madre de don Pablos, en el segundo capítulo de *El Buscón*: «Yo la tiré dos berenjenas a su madre cuando fue obispa» (Quevedo, 2011: 9).

<sup>70</sup> v. 26: Aunque, como se ha visto, el lanzamiento de berenjenas estaba muy popularizado, en esta ocasión hay que señalar que el fruto comestible de esta planta estaba vinculado a los moriscos o así decía Sancho en el capítulo II de la *Segunda parte de don Quijote de la Mancha*: «por la mayor parte he oído decir que los moros son amigos de berenjenas» (Cervantes, 2004: 703).

<sup>71</sup> v. 31: *paráronle*: 'le dejaron'.

<sup>72</sup> vv. 25-32: Salvo la breva, que madura entre mayo y julio, y que aquí se emplea como metáfora, la berenjena, el pepino (amarillo, es decir, maduro) y el melón son productos típicos del verano andaluz, especialmente de agosto. El dato viene a subrayar la verosimilitud del romance.

<sup>73</sup> v. 34: *para esta*: «por esta», es decir, por la cruz que está jurando.

llegan a la plaza Nueva,  
van hacia la puerta de Elvira  
toda la calle derecha<sup>74</sup>. 40  
Llegaron al quemadero,  
adonde a la vieja apea  
el verdugo y la arrimó  
a un palo que estaba en tierra.  
Ahógola<sup>75</sup> en breve espacio 45  
y, acercándole la leña,  
le pegó fuego y ardió  
con una furia violenta.  
Y así hicieron ceniza  
a la vieja fraudalenta, 50  
que, quien hace mal, que pague<sup>76</sup>,  
que es muy justo que así sea.  
A la amiga otro día  
danle un jubón<sup>77</sup> para cuenta,  
y con doscientos cruzados<sup>78</sup> 55  
de la ciudad la destierran<sup>79</sup>.  
¡Abrid los ojos, señores !,

<sup>74</sup> vv. 37-40: *Zacatín... Plaza Nueva... puerta de Elvira*: menciona diversos lugares de Granada fácilmente reconocibles por donde tenía lugar la procesión de los penitenciados por el Santo Oficio y permitía el escarnio público.

<sup>75</sup> v. 45: Era una práctica habitual (y de misericordia) darle garrote al condenado si se arrepentía en el último momento; de esta manera no era quemado vivo. Véase, a modo de ejemplo, otro auto granadino de 1615 (Peñalver, 2021: 339, 341 y 355)

<sup>76</sup> v. 51: *quien hace mal, que pague*: es una variante de la frase proverbial «Quien tal hace, que tal pague». Señala Sánchez Jiménez (2015: 195) que «la solía gritar el pregonero que anunciaba los crímenes y penas de un condenado que se llevaba a castigar o que se sacaba en vergüenza».

<sup>77</sup> v. 54: *jubón*: «[e]n estilo jocoso vale los azotes que se dan por justicia en las espaldas (*Aut.*)».

<sup>78</sup> v. 55: *cruzados*: moneda de oro acuñada en los reinados de Felipe II y Felipe III. Era habitual que el condenado que sufría destierro pagara una multa.

<sup>79</sup> v. 56: A la mujer que instigó la hechicería, la amante, recibe una pena de destierro de la ciudad y una multa de doscientos cruzados (una moneda de oro acuñada en los reinados de Felipe II y Felipe III). El destierro era un castigo frecuente impuesto por el Tribunal de la Inquisición de Granada (Pérez de Colosía, 1994: 126) y el jubón, una prenda mínima que tapaba el torso, respondía a una fórmula que combinaba caridad y escarnio público, puesto era una forma de expulsarla de la ciudad sin nada y muy pobremente vestida.

no os fieis de malas hembras:  
la que mejor cara os hace  
os vende en buena almoneda. 60  
Mirad que son gusanillos  
del alma y de la conciencia,  
que os van chupando la sangre  
cual hace la sanguijuela.  
Son víboras ponzoñosas, 65  
son falsas y lisonjeras,  
es basilisco<sup>80</sup> en los ojos  
la que mejor rostro os muestra.  
Guardad, no os hagan parir  
como hizo esta alcagüeta 70  
a este hombre. Escarmentad  
todos en cabeza ajena.

FIN

## 7. CONCLUSIONES

La edición, anotación y estudio del *Retrato de un monstruo...* rescata filológicamente por primera vez, pese a las transcripciones ya ofrecidas por Córdoba (1987) y González Alcantud (1991 y 2002), un pliego singular dentro la literatura de cordel del Siglo de Oro. En el análisis hemos tratado de subrayar que, más allá del motivo folclórico del hombre encinta, el texto refleja la tensión ideológica de la Granada de comienzos del siglo xvii, marcada por la conflictividad morisca y por un acusado discurso misógino, como también adelantó González Alcantud (1991 y 2002).

No obstante, la revisión crítica nos ha permitido precisar datos hasta ahora interpretados de forma simbólica, como el oficio de Bartolomé de Mestanza o el apellido morisco del protagonista, Hernando de la Haba. Gracias al catálogo de

<sup>80</sup> v. 67: *basilisco*: animal fabuloso con cuerpo de serpiente que «es fama vulgar que con la vista y resuello mata, por ser eficacísimo su veneno» (*Aut.*).



Gonzalo García (2018: n. 52), hemos explorado la circulación internacional del relato, con ediciones francesas que reactivaron el interés por el prodigio. En el estudio del grabado xilográfico se ha podido confirmar de forma documentada una consideración generalizada en el estudio de estos impresos: la reutilización de matrices iconográficas, en este caso del ámbito bíblico.

En esta investigación hemos tratado de ver cómo, so capa del sensacionalismo de lo monstruoso, nos encontramos con un texto que vehicula discursos de control social y religioso. Nada impide que el suceso, despojado de su corteza más efectista, cuente con un correlato real en la Granada de 1606. La verosimilitud de la relación de sucesos en numerosos detalles relacionados con el proceso inquisitorial habilita la posibilidad de que nos encontremos ante la narración de un auto particular del que no ha llegado constancia documental (o está por localizar).

Por último, hemos tratado de plantear un acercamiento médico del suceso monstruoso para tratar de racionalizar los hechos verosímiles que pudieron dar lugar a la creación de la historia fabulosa. Esta propuesta, no obstante, no pretende rechazar lo que del mito del hombre embarazado pueda haber en el parto de Hernando de la Haba, sino de aportar un nuevo enfoque. En este caso, la naturaleza poliédrica del *Retrato de un monstruo...* de Pedro Manchego nos permite explorar una triple lectura: literaria, histórica y científica.

#### OBRAS CITADAS

- AICHINGER, Wolfram, «Childbirth Rhythms and Childbirth Ritual in Early Modern Spain, together with some Comments on the Virtues of Midwives», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 6.1, 2018, págs. 391-415. [Disponible en: <https://doi.org/10.13035/H.2018.06.01.29> (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- & Sabrina GROHSEBNER, «Manos y materia. Volver tangible la sociabilidad en el parto áureo», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 9.1, 2021, págs. 701-743. [Disponible en: <https://doi.org/10.13035/H.2021.09.01.42>. (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- ALBAIGES, Josep Maria, *Enciclopedia de los nombres propios*, Barcelona, Planeta, 1995.
- ALBARRACÍN TEULÓN, Agustín, *La medicina en el teatro de Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas (CSIC), 1954.

- ÁLVAREZ, Jorge (26-10-2022): «El inaudito monstruo parido por un hombre en el siglo XVII», *Cita con Clío* [blog], 26-10-2022. [Disponible en: < <https://cita-clio.blogspot.com/2022/10/ok-el-inaudito-monstruo-parido-por-un.html> > (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- AYLLÓN, Fernando, *El Tribunal de la Inquisición: De la leyenda a la historia*, Lima, Fondo Editorial del Congreso del Perú, 1997.
- BARRIOS ROZÚA, Juan Manuel, *Guía de la Granada desaparecida*, Granada, Comares, 1999.
- , «La plaza mayor de Granada, teatro barroco de la ciudad», *Goya: Revista de Arte*, 361, 2017, págs. 304-319. [Disponible en: <<https://hdl.handle.net/10481/100538>> (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- BERNIS MADRAZO, Carmen, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1962.
- Biblia cum concordantijs veteris et noui testamenti*, Venecia, Lucantonio Giunta, 1519.
- Biblia cum concordantijs veteris et noui testamenti et sacrorum canonum*, Lyon, Juan Marion, 1520.
- Biblia cum concordantiis veteris et novi testamenti*, Lyon, Juan Crespin, 1540.
- BOTTA, Patrizia, «La magia en *La Celestina*», *Dicenda: Estudios de lengua y literatura española*, 12, 1994, págs. 37-69.
- BRUNET, Jacques-Charles, *Manuel du libraire et de l'amateur de livres*, París, Firmin Didot Frères, 1864.
- CARO BAROJA, Julio, *Ensayo sobre la literatura de cordel*, Madrid, Revista de Occidente, 1968.
- Catálogo y biblioteca digital de Relaciones de sucesos*, BIDISO (Biblioteca Digital Siglo de Oro). [Disponible en: <<http://www.bidiso.es/CBDRS>> (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Galaxia Gutenberg / Círculo de Lectores / Centro para la Edición de los Clásicos Españoles, 2004.
- CORDOBA, Pierre, «L'Homme enceint de Grenade: contribution à un dossier d'histoire culturelle», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 23, 1987, págs. 307-330.
- , «Au croisement du spirituel et du réel: la place de l'ange dans l'émergence de la famille moderne», en *Les Parentés fictives en Espagne (XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles)*, ed. de Augustin Redondo, París, Université de Paris III, 1988, págs. 101-112.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- DELGADO CASAS, Juan, *Diccionario de impresores españoles, siglo XV-XVII*, Madrid, Arco, 1996, págs. 157-160.
- DELPECH, François, «La patraña del hombre preñado: algunas versiones hispánicas», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 34, 1985-1986, págs. 548-598.
- DIARIO DIGITAL ACCITANIA, «Entrevista a Dori Hernández Montalbán sobre el Monstruo de Ferreira | As. La Oruga Azul | ACCITANIA», 20-8-2024. [Disponible en YouTube: <<https://www.youtube.com/watch?v=rsMBf3rJhew>>. (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- Diccionario de Autoridades*, Madrid, Francisco Hierro, 1726-1737.
- DORADO BLANCO, Jesús, «El bautismo de los monstruos en las relaciones de sucesos», en «*Melior auro*». *Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (JISO 2019)*, ed. de Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2020, págs. 87-101. [Disponible en: <<https://hdl.handle.net/10171/59457>> (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- ETAYO-PINOL, María Ángeles, *L'edition espagnole a Lyon aux XVI<sup>eme</sup> et XVII<sup>eme</sup> siecles selon le Fonds Ancien de la Bibliothèque Municipale de Lyon*, Tesis doctoral de la Université Jean Moulin – Lyon III, 1991.
- ETTINGHAUSEN, Henry, «Prensa comparada: relaciones hispano-francesas en el siglo XVII», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, coord. de Manuel García Martín, Ignacio Arellano Ayuso, Javier Blasco, Marc Vitse, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, págs. 339-345.
- FERNÁNDEZ-GAILLAT, Michèle, «L'Espagne dans la presse française du début du XVIIIe siècle», en *Ecriture, pouvoir et société en Espagne aux XVIe et XVIIIe siecles. Hommage à Augustin Redondo*, coord. de Pierre Civil, Paris, Publications de la Sorbonne - Presses de la Sorbonne, 2001.
- FERNÁNDEZ GARCÍA, María de los Ángeles, *Inquisición, comportamiento y mentalidad en el Reino de Granada (1600-1700)*, Granada, Universidad de Granada, 1987.
- GALLARDO, Bartolomé José, *Ensayo de una biblioteca española de libros raros y curiosos...*, Madrid, Imprenta y Fundación de Manuel Tello, 1888.
- GARCÍA GÁMEZ, Félix, «La seda del reino de Granada durante el segundo proceso repoblador (1570-1630)», *Chronica Nova*, 25, 1998, págs. 249-273.

- , «Seda y repoblación en el reino de Granada durante el tránsito de los siglos XVI y XVII», *Chronica Nova*, 28, 2001, págs. 221-255.
- , «Asaltar la renta. Caos y conflicto en la administración de la renta de la seda del Reino de Granada a inicios del siglo XVII (1600-1608)», *Chronica Nova*, 30, 2003-2004, págs. 103-155.
- GARCÍA LÓPEZ, Aurelio, *Señores, seda y marginados. La comunidad morisca en Pastana*, Guadalajara, Bornova, 2009.
- GIL GONZÁLEZ, Gonzalo, *Catálogo de pliegos sueltos de temática prodigiosa (siglo XVIII)*, Madrid, González Gil, 2001.
- GONZALO GARCÍA, Rosario Consuelo, *El legado bibliográfico de Juan Pérez de Guzmán y Boza, Duque de T'Serclaes de Tilly: aportaciones a un catálogo descriptivo de relaciones de sucesos (1501-1625)*, Madrid, Arco/Libros, 2018.
- GONZÁLEZ ALCANTUD, José Antonio, «Monstruos, imaginación e historia. A propósito de un romance», *Gazeta de Antropología*, 8, 1991, págs. 73-83. [Disponible en: <<http://hdl.handle.net/10481/13665>> (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- , *Lo moro: las lógicas de la derrota y la formación del estereotipo islámico*, Barcelona, Anthropos, 2002.
- Harrison. *Principios de Medicina Interna*, ed. de J. Larry Jameson, Anthony S. Fauci, Dennis L. Kasper, Stephen L. Hauser, Dan L. Longo, Joseph Loscalzo, 20.<sup>a</sup> ed., McGraw-Hill Education, 2018.
- HERRERO GARCÍA, Miguel, *La vida española del siglo XVII*, Madrid, Gráfica Universal, 1933.
- INSÚA, Mariela, «De asombros, horrores y fatalidades: algunos apuntes acerca de las relaciones de monstruos (siglos XVII y XVIII)», en *Monstruos y prodigios en la literatura hispánica*, ed. de Mariela Insúa y Lygia Peres, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, 2009, págs. 149-166.
- LIEBEL, Silvia, *Les Médées modernes: La cruauté féminine d'après les canards imprimés français (1574-1651)*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2019. [Disponible en: 10.4000/books.pur.116511. (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- MADURELL I MARIMON, José María, «Hubert Gotard», *Gutenberg Jahrbuch*, 196, 1972, págs. 188-196.
- MARTÍNEZ, Sandra & FANDILLA, Torcuato, «La leyenda del monstruo de un pueblo de Granada que lo llena de color», *Ideal de Granada*, 14-8-2024. [Disponible en: < <https://www.ideal.es/granada/provincia-granada/leyenda-monstruo>

- pueblo-granada-llena-color-20240814150605-ga.html> (Consulta: 30 de agosto de 2025).
- NOGUÉS, María y VALDÉS, Ramón, «La octava maravilla», en Lope de Vega, *Comedias. (Edición crítica de las Partes de Comedias de Lope de Vega)*, ed. PROLOPE (Alberto Bleca y Guillermo Serés, dirs.), Parte X, 2, Lérida, Milenio-Universitat Autònoma de Barcelona, 2011, págs. 891-1041.
- PALAU DULCET, Antonio, *Manual del librero hispano-americano. Bibliografía general española e hispanoamericana desde la invención de la imprenta hasta nuestros tiempos con el valor comercial de los impresos descritos*, 2ª ed. corregida y aumentada, Barcelona, Librería Anticuaria Palau Dulcet..., 1948-1977, 28 vols.
- PENA SUEIRO, Nieves, «Los autores de relaciones de sucesos: primeras precisiones», en *La invención de las noticias: las relaciones de sucesos entre la literatura y la información (siglos XVI-XVIII)*, coord. de Giovanni Ciappelli y Valentina Nider, Trento, Università degli Studi di Trento, Dipartimento di Lettere e Filosofia, 2017, págs. 491-508.
- PEÑALVER GÓMEZ, Eduardo, «El auto de fe de 1615 en Granada. Edición del manuscrito B. Res. 140681 (fols. 313-317) de la Biblioteca de la Universidad de Sevilla», *Janus. Estudios sobre el Siglo de Oro*, 11, 2021. [Disponible en: <https://doi.org/10.51472/JESO20221119> (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- PÉREZ DE COLOSÍA, María Isabel, «El auto de fe de 1606», *Espacio, Tiempo y Forma*, 2.7-2, 1994, págs. 121-143. [Disponible en: <https://doi.org/10.5944/etfiv.7-2.1994.3293> (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- QUEVEDO, Francisco de, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinaloza, Madrid / Barcelona, Real Academia Española, 2011.
- RESTA, Ilaria, «Cuerpo grotesco y carnavalización en el mito del hombre preñado: El parto de Juan Rana en clave bajtiniana», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 2, 2015, págs. 144-161. [Disponible en: <https://doi.org/10.14603/2H2015> (Consulta: 30 de agosto de 2025)].
- RÍO PARRA, Elena del, *Una era de monstruos: Representaciones de lo deforme en el Siglo de Oro español*, Pamplona / Madrid / Frankfurt am Main, Universidad de Navarra / Iberoamericana / Vervuert, 2003.
- ROLDÁN PAZ, Lorena, «Fisonomía y significado del Auto Particular de Fe: aproximación desde un caso del Tribunal granadino en la segunda mitad del Seiscientos», *Baética: Estudios de Historia Moderna y Contemporánea*, 25, 2003, págs. 625-648.

- ROMERA IRUELA, Luis y GALBIS DíEZ, María del Carmen, *Catalogo de pasajeros a Indias durante los siglos XVI, XVII y XVIII*, vol. IV (1560-1566), Madrid, Ministerio de Cultura, 1980.
- RONCO LÓPEZ, María Milagros, «Relaciones de la imprenta barcelonesa con la castellana en el siglo XVII: el impresor Carlos Sánchez Bravo», *Documentación de las Ciencias de la Información*, 23, 2000, págs. 149-153.
- , *Nuevas aportaciones biobibliográficas y documentales en torno a la figura de Millares Carlo: la imprenta en Barcelona durante el período renacentista (1590-1600)*, Bilbao, Universidad del País Vasco, 2001.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., Lope de Vega Carpio, *Romances de juventud*, Madrid, Cátedra, 2015.
- SANZ-LÁZARO, Fernando, «Mueve la burra, mueve la princesa: Algunos sinónimos de abortar en textos literarios y documentos auriseculares», *Avisos de Viena. Viennese Cultural Studies*, 6, 2024, págs. 99-113. [Disponible en: <https://doi.org/10.25365/adv.2024.6.8518> (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- SIMÓN DÍAZ, José, *Bibliografía de la literatura hispánica*, Madrid, CSIC/Instituto «Miguel de Cervantes» de Filología Hispánica, 1950-1993, 16 vols.
- TORRES, Antonio, «Cábalas sobre la palabra Churriana», *El Chavillo. La Revista de Pórtugos*, 9, mayo, 2009, págs. 1-8.
- Universal Short Title Catalogue (USTC), University of St Andrews. [Disponible en: <https://www.ustc.ac.uk>] (Consulta: 30 de agosto de 2025).]
- WIESER, Florian, «Talking to Strange Men: The Bodily Masculinity of the Ethnic Other in Early Modern Spain's Global Empire», *Global Histories: A Student Journal*, 5.2 (2019), págs. 40-57. (Disponible en: <https://doi.org/10.17169/GHSJ.2019.327> [Consulta: 30 de agosto de 2025]).
- ZAPPERI, Roberto, *L'homme enceint: l'homme, la femme et le pouvoir*, Paris, Presses Universitaires de France, 1983.



FRANCISCO DE LUQUE FAJARDO  
Y MIGUEL DE CERVANTES:  
DEL *FIEL DESENGAÑO* (1603)  
A LAS *NOVELAS EJEMPLARES* (1613)

Héctor BRIOSO SANTOS  
Universidad de Alcalá (España)  
[h.brioso@uah.es](mailto:h.brioso@uah.es)  
<https://orcid.org/0000-0001-5934-4076>

Recibido: 1 de marzo de 2025  
Aceptado: 4 de agosto de 2025  
<https://doi.org/10.14603/13C2026>

RESUMEN:

Estudio comparativo del *Fiel desengaño* de Luque Fajardo y las *Novelas ejemplares* de Cervantes, con alusión a las tesis sobre el Cervantes americanista

PALABRAS CLAVE:

Francisco de Luque Fajardo, Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

FRANCISCO DE LUQUE FAJARDO  
AND MIGUEL DE CERVANTES:  
FROM THE *FIEL DESENGAÑO* (1603)  
TO THE *NOVELAS EJEMPLARES* (1613)

ABSTRACT:

Comparative study of Luque Fajardo's *Fiel desengaño* and Miguel de Cervantes' *Novelas ejemplares*, with an allusion to the theses on an Americanist Cervantes.

KEYWORDS:

Francisco de Luque Fajardo, Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*.





En dos trabajos recientes (Brioso Santos, 2023 y 2025), he estudiado algunos indicios de la probable inspiración de algunas obras narrativas cervantinas en la obra del clérigo sevillano Francisco de Luque Fajardo, el *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*. Concretamente, me refería ahí a la *Novela del celoso extremeño* y a la *Novela de Rinconete y Cortadillo*. Anotaré ahora otras afinidades o coincidencias que entonces se me quedaron en el tintero y abordaré el asunto colateral del Cervantes presuntamente *americanista* y *caribeño*, según la estudiosa norteamericana Diana de Armas Wilson.

Si Luque sigue siendo un autor semi-olvidado<sup>1</sup>, su *Fiel Desengaño contra la ociosidad, y los juegos. Vtilissimo, a los Confessores, y penitentes, justicias, y los demas, a cuyo cargo está limpiar de vagabundos, tahures, y fulleros la Republica Christiana. En Dialogo. Por el Licenciado Francisco de Luque Faxardo, Clerigo de Seuilla, y Beneficiado de Pilas. Dirigido a la Serenissima Virgen de Gracia* (Madrid, Miguel Serrano de Vargas, 1603) ha sido objeto de escasa atención crítica y ha quedado relegado, sobre todo, a su uso ocasional y marginal como cantera de materiales para anotar aspectos técnicos y léxicos del juego de naipes en diversas ediciones de clásicos áureos<sup>2</sup>. Luque comenzaría los trámites de publicación antes de finales de 1601, pero su tratado no saldría hasta dos años después. Cervantes entregó a las autoridades el manuscrito de las *Novelas ejemplares* a mediados de 1612, aunque sin duda llevaba varios años escribiendo novelitas cortas y ya había incluido algunas, tentativamente, en el primer *Quijote*<sup>3</sup>. Riquer subrayó en su día algunas coincidencias entre la obra de Luque Fajardo y *El celoso extremeño*, y concluyó:

Estas concomitancias y estos paralelismos entre el tratado de Luque Faxardo y las obras de Cervantes conducen a creer que éste leyó el *Fiel desengaño*, en

<sup>1</sup> Domínguez Guzmán lo consideró en su día un interesante cronista y recogió algunos de sus escritos en su catálogo de impresos inmaculistas sevillanos (2001: 239).

<sup>2</sup> Véanse, en general, para ese tratado, la introducción de Riquer (1955) y los estudios de Strosetzki (1998), Podadera Solórzano (2014a, 2014b), Gómez Redondo (2016) y Bonilla (2025), aparte de mis dos trabajos ya citados.

<sup>3</sup> Aunque después me referiré a la cronología de alguna novela concreta, para las fechas de esas geniales obritas pueden verse la síntesis de García López (2001: lii-lxi) y, sobre todo, Rico (2005).

cuyas páginas debería recordar con agrado el ambiente y el lenguaje de aquellos tahúres que tan bien conoció, como revela en diversas ocasiones, principalmente en el *Rinconete y Cortadillo*. (*Fiel desengaño*, I, pág. 18)<sup>4</sup>

Más exactamente, ese académico barcelonés apuntó la mención del erudito Virgilio Polidoro en Luque Fajardo<sup>5</sup> e, insistentemente, en los capítulos XXII y XXIV de la *Segunda parte* del *Quijote*. Sin embargo, la inspiración cervantina debió ser muy somera, pues las diferencias entre el tratado fajardiano, las *Novelas ejemplares* y el segundo *Quijote* resultan más que evidentes hasta para el lector más apresurado. De modo que solo cabe pensar en unos recuerdos bastante anecdóticos y quizás irónicos de la obra de Luque, unas leves influencias, en suma, que trataré de aquilatar algo más en estas páginas.

En principio, la distancia entre el *Fiel desengaño* y cualquier novela, larga o corta, es grande. De hecho, solo una pequeña porción inicial del tratado-coloquio de Luque es realmente narrativa. Se trata del relato en tercera persona de la infancia y juventud del tahúr Florino en el primer capítulo y en parte del segundo del libro primero del *Fiel desengaño*, porque el resto de la obra asumirá, como indica el subtítulo *en Diálogo*, la forma de un coloquio moralizado o *asermonado* entre ese personaje y su amigo, el *discreto* y sabio Laureano. A este propósito, Riquer apuntó en su introducción que Luque aligeró su prédica «con el recurso de la forma dialogada» (I, pág. 10). El inconveniente es que esos personajes y su conversación tienen poco de vitales y naturales; más bien resultan forzados, sujetos sin remedio al dogmatismo pedagógico de Luque y ajenos a la madura y compleja materia humana cervantina, descrita así por Blasco:

Si los personajes de las narraciones precedentes se ‘dejaban ir’ y se comportaban según las exigencias estéticas del género y de acuerdo con el sistema de valores que éste representaba, lo que caracteriza a los personajes cervantinos

<sup>4</sup> Como sabemos, *Rinconete* es mencionado en el primer *Quijote* (I, 47, pág. 542) y debió componerse, por tanto, antes de septiembre de 1604, en una fecha muy cercana a la aparición del *Fiel desengaño*.

<sup>5</sup> Luque aludió al humanista de Urbino en el *Fiel desengaño*, I, págs. 15-16 y 20, y en vol. II, pág. 89. Riquer trató el asunto en su introducción (1955: I, 14-16). Hemos vuelto sobre la cuestión Étienvre —que consideró la alusión cervantina muy irónica y enderezada «aux plumitifs que se piquent d’érudition», a la vista, sobre todo, del prólogo antipedantesco del primer *Quijote* y de los comentarios del hidalgo loco contra esos conocimientos inútiles (1987: 23-25)—, quien esto firma (2023 y 2024) y Bonilla (2025).

—así lo apuntó Américo Castro en 1948 [1957]— es su voluntarismo, su ‘querer ser’. Y es este ‘querer ser’ el que permanentemente los empuja a enfrentarse con las reglas establecidas. (2001: xvi)

Frente a esa voluntad de ser y vivir a su modo, los dos contertulios del *Fiel desengaño* no exceden nunca su papel de comparsas, o hasta de títeres de su autor, pues nada hay en esa obra de la realidad problemática cervantina, o incluso de un buen coloquio áureo.

Es decir, ambos autores aprovechan la forma de la novela, pero mientras Cervantes lo hará decididamente, iniciando un subgénero corto que otros cultivarán profusamente durante todo el siglo XVII, Luque esbozará un amago de micro-novela pseudo-picaresca, instrumental, ejemplarizante y de tesis, encajada apenas en las ocho primeras páginas de su largo tratado-coloquio y olvidada durante el resto del libro. Porque el beneficiado hispalense solo se asoma a la narración de dos maneras: como arranque del recalcitrante sermón principal y, después, en forma de ocasionales y expresivas anécdotas, ilustrativas de las mañas, los vicios, los pecados y la jerga gremial de los jugadores profesionales<sup>6</sup>. Tampoco cabe comparar la sofisticación narrativa cervantina<sup>7</sup> —en ocasiones, con incursiones filo-teatrales, como han observado algunos críticos<sup>8</sup>— con el alicortado esfuerzo inicial del clérigo sevillano. Los componentes narrativos más *cervantinos*, por así llamarlos, de la obra de este último son el repertorio de observaciones sociológicas y léxicas y el anecdotario, a menudo oralizado y dramatizado, que sirven de ilustración práctica y ludopática al *Fiel desengaño*. De acuerdo con Riquer, Luque incluyó muchos «fragmentos de diálogo, que parecen anotados por el autor mientras los tahúres están hablando y discutiendo» y «tuvo la habilidad de redactar su libro de modo que lo pintoresco y la rara y peregrina documentación lo hicieran agradable a toda suerte de lectores» (*Fiel desengaño*, I, págs. 9-10). Sin embargo, el coloquio anecdótico fajardiano no se compadece en absoluto con los constantes e ingeniosos juegos narrativos cervantinos, pues mientras Luque usa el material de campo para ilustrar

<sup>6</sup> Por ejemplo, en I, págs. 109, 113-114, 118-119, 123-124; II, págs. 35-36, 44, 208, 242, etc.

<sup>7</sup> Véase, a modo de simple muestra, García López (2001: lxxix-lxxxix).

<sup>8</sup> Véanse F. Ynduráin (1962: lxiii-lxiv), D. Ynduráin (2006) y Zimic (2010: 337-363), entre otros, sobre *Rinconete y Cortadillo*. Con todo, Blasco recordó con razón que, para Cervantes, esa obrita sigue siendo una novela (2001: x).

su sermón, Cervantes está empeñado en un proyecto de novela experimental a caballo entre la vida y la metaliteratura<sup>9</sup>. Una cosa es la *narratio* entendida como prueba o exposición de los hechos (Luque) y otra como caso de estudio del que se deben extraer lecciones vitales (Cervantes), parafraseando a Blasco (2001: xxix).

Con todo, hay otras coincidencias. El clérigo hispalense anotará que su libro es relativamente innovador en cuestiones prácticas «[...] dando su parecer y censura contra ellos [los tahúres], con que más claramente constase su culpa y las obligaciones de restituir en la materia, no sabidas hasta aquí por falta de tahúr que las manifestase, resolución bien importante en nuestros tiempos» (*Fiel desengaño*, I, pág. 60). Y, unos años después, Cervantes destacará, con razón, la trascendente novedad de sus *Ejemplares*, aunque por motivos bien distintos, cuando presuma —en una frase harto conocida, citada y debatida— de ser «el primero que ha novelado en lengua castellana» (*Novelas ejemplares*, pág. 19)<sup>10</sup>. Pero poco tiene que ver la paciente labor de zapa moral, el persistente y rico sermón de Luque, con el arriscado combate del *outsider* narrativo que fue siempre el alcalaíno.

El juego de las diferencias continúa con el plan general de las respectivas obras. Luque Fajardo explicaba su propósito en su «Prólogo», en inequívocos términos alegóricos y sermonarios:

Bien así, pues, Lector piadoso, pareció conveniente sacar en público, como en plaza de esta Babilonia, el enfermo cuerpo del juego y sus ministros, cuyos excesos y demasías le tienen cancerado y leproso de pies a cabeza; donde todos los que le vieren, puestos los medios necesarios, puedan fácilmente escaparse de una tan peligrosa caída escarmentando en cabeza ajena, sin trabajo de buscarlas en casas de tablaje, supuesto que en no entrar en ellas, como en ocasión terrible, consiste la mayor parte de su remedio. (*Fiel desengaño*, I, pág. 33)

Después veremos cómo su tratado se escinde entre un amago de novelita inicial —el mencionado relato de la niñez y juventud de Florino y Laureano, de la huida del primero a Flandes y de su caída en el juego—, la alusión a un *breve memorial*, que no se reproduce, y un largo coloquio-sermón, entre moral y práctico, que ocupa el resto de la obra y que Luque razona así:

<sup>9</sup> Sobre el Cervantes inventivo e inventor, véase el excelente «Estudio preliminar» de Blasco (2001: xii).

<sup>10</sup> Citamos por la edición de García López (2001).

El cristiano y prudente trato de Laureano, en quien Florino vio siempre toda cortesanía y buen término, llegando sazón un día para comunicar los falsos tratos del juego, y en particular del naípe, cuyo lenguaje ignoraba, habiendo de ser con espacio y de acuerdo, el referir Florino por orden sus leyes y fueros, determinó hacer a solas un breve memorial, aunque es larga su historia, y llevarle consigo, para que pasando Laureano por él los ojos y abriéndolos al nuevo estilo, considerase el proceder engañoso de los moradores y vecinos de aquesta casera y no bien entendida república. (*Fiel desengaño*, I, pág. 60)

Strosetzki ha resumido así, modernamente, su plan moralizante:

Según Luque Faxardo, aquellos que apoyan los juegos de cartas niegan a Dios y pecan mortalmente. Además los juramentos, votos y blasfemias que se oyen en las casas de juego son considerados como pecados mortales. El juego de cartas puede ser visto como un invento del diablo, ya que el mundo de las casas de juego se caracteriza por el engaño y la astucia. Por un lado, los jugadores intentan engañarse mutuamente y por el otro, los usureros y los asistentes de dichas casas persiguen el fin de enriquecerse por medio del engaño en el juego. Por ello, según Luque Faxardo, los pecadores en el juego han de tener como pena el infierno. (1998: 1547-1548)

Las pretensiones de Luque también han sido comentadas por Suárez Figaredo en la «Advertencia» a su edición reciente de la obra:

En un extenso diálogo Florino ilustra a Laureano sobre las perversiones del naípe, dando pie a que Laureano reprenda severamente tal vicio (y muy por extenso), apoyándose en infinidad de pasajes bíblicos y citas de los Doctores de la Iglesia. El texto explica cómo se fundan las casas de juego, con qué clientela, con qué complicidades de la Autoridad, y abunda en expresiones utilizadas por los tahúres; pero se dice poco o nada de los juegos en sí mismos, de sus reglas, de los lances más singulares. Por supuesto, va salpicado con alguna que otra anécdota, pero siempre de final desastrado y ejemplarizante, sin la menor dosis de humor por más que el asunto bien se prestaba a ello. No puede esperarse más del Autor siendo eclesiástico (y de los muy devotos), que más que escribir el libro en su bufete lo predica desde el púlpito; no es libro de entretenimiento, sino de doctrina, «de aviso a los tahúres para más bien guardarse..., si acaso hay alguno que pretenda remediarse» (cap. II-

XIV). Con todo, por momentos resulta didáctico en lo referente al funcionamiento de las casas de juego y al comportamiento y fraseología de los jugadores. (2018)

En cualquier caso, ni el proyecto ni el resultado fajardianos exceden demasiado un tratado moral o un sermón más o menos enriquecidos, tales son su esquematismo y su rigorismo teológicos. Frente a ese rigor, otros dos autores trataron de disimular poco o mucho sus designios ejemplares o moralizantes: las peripecias del joven Guzmán de Alfarache, aunque cómicas a ratos y narradas en una vigorosa primera persona, también resultaban desastradas y ejemplarizantes; y Cervantes proclamaría su afán de entretener con un ocio provechoso y carente de riesgos morales —que, de existir, serían castigados ¡con la amputación de su mano inocente, la izquierda!— en el famoso prólogo de sus *Novelas ejemplares* (pág. 19). Recordemos, a este propósito, también su posible título original apuntado en la aprobación de Salas Barbadillo, firmada el 31 de julio de 1613: *Novelas ejemplares de honesto entretenimiento*<sup>11</sup>; o incluso el más improbable, por nada cervantino, de *Novelas ejemplares de honestísimo entretenimiento*, citado en el privilegio real anexo, del 22 de noviembre del año anterior (pág. 9 y n. 2). Cabe preguntarse, al margen, si esos títulos los idearían Cervantes o su editor, el famoso Francisco de Robles, para pasar la preceptiva censura y mitigar el exceso de desenfado profano del nuevo libro<sup>12</sup>. En todo caso, la sutil e irisada *honestidad* cervantina, si bien puede recordar algo a los tejemanejes reformistas alemanianos, tiene poco que ver con las abrumadoras utilidad y moralidad de Luque Fajardo.

Pese a la distancia que los separa, hay otras interesantes coincidencias entre el autor del *Fiel desengaño* y el alcalaíno: los dos afirman programáticamente que colocan su obra *en plaza desta Babilonia* (*Fiel desengaño*, I, pág. 33) y —en frase ya citada— «en la plaza de nuestra república» (*Novelas ejemplares*, pág. 18). De hecho, el novelista de Alcalá aprovechó esa coletilla para proclamar su bien conocido propósito de entretenimiento honesto a todo trance:

Mi intento ha sido poner en la plaza de nuestra república una mesa de trucos, donde cada uno pueda llegar a entretenerse, sin daño de barras; digo, sin

<sup>11</sup> En pág. 8 de la edición que sigo (véase también la nota 1 de García López, 2001).

<sup>12</sup> Véase, sobre esta cuestión, la nota 8.1 de García López (2001: 732), donde aduce varias fuentes bibliográficas en las que algunos cervantistas sostienen lo opuesto. Sea como fuere, quedaron ahí reflejadas las posibles vacilaciones de Cervantes o de Robles.

daño del alma ni del cuerpo, porque los ejercicios honestos y agradables antes aprovechan que dañan.

Sí, que no siempre se está en los templos, no siempre se ocupan los oratorios, no siempre se asiste a los negocios, por calificados que sean. Horas hay de recreación, donde el afligido espíritu descanse. Para este efeto se plantan las alamedas, se buscan las fuentes, se allanan las cuestas y se cultivan con curiosidad los jardines (pág. 18).

Sustituye Cervantes ahí la bíblica Babilonia por unos más cercanos paseo del Prado madrileño o alameda de Hércules sevillana, y dejará a Luque (y acaso a Mateo Alemán) los templos y oratorios, con su sermón o tríaca contra el juego de azar. El sentido de ambos libros es bastante distinto: Luque condena el ocio vicioso y Cervantes elogia el descanso útil y ejemplar —una suerte de *mesa de trucos* o billar literario—, con toda la ambigüedad y la sutileza que se quiera<sup>13</sup>. En este punto, los únicos *trucos* fajardianos para endulzar la píldora moral de su tratado son la novellita ya dicha, el olvidado o teórico memorial, el casi omnipresente coloquio y el rico anecdotario engastado a trechos en la obra, a modo de ilustración práctica de los males del juego. Pero no pensemos que Cervantes condena la predicación en sí, sino la mezcla *non sancta* de lo profano y lo divino —o del cuadro del «enamorado distraído» y del «sermoncico cristiano», en la famosa formulación del prólogo del primer *Quijote* (págs. 12 y 17)— que notoriamente habían practicado Alemán en su *Guzmán* y Lope de Vega en su *Peregrino*<sup>14</sup>. De hecho, renuncia, en ese mismo preliminar quijotesco, entre otras cosas, a «predicar a ninguno» (pág. 17).

Aunque, en realidad, se trata de unas ideas amenas y *ajardinadas* no del todo distintas de las expuestas por el predicador hispalense en un raro pasaje inicial donde encarece la buena compañía y conversación como un jardín figurado:

Y si vos, Florino, guiábades aquí vuestra afición cuando abominastes el entretenimiento de campo, digo que no íbades muy fuera de razón. Pues todo ello es nada respeto del trato con virtuosos amigos: deleitosos prados, amenas frescuras de jardines, claras fuentes, arroyos hermosos, espaciosos ríos, cuyas

<sup>13</sup> Sobre este punto, la bibliografía sería interminable, pero baste citar a Blasco, quien resume el plan cervantino de una ejemplaridad que «no tiene que ver con la moralización» (2001: xxix).

<sup>14</sup> El lector puede cotejar justamente esos dos pasajes preliminares del primer *Quijote* para descubrir el matiz de la nueva ejemplaridad cervantina ajena al moralismo. Véase, por lo demás, la bibliografía aducida en II, pág. 15, y en la nota complementaria 17.87.



riberas, márgenes y llanos fertilizan sus corrientes con florestas de varios matices, donde el Señor del universo renueva por tiempos la agradable librea con que alegran el mundo, dejando atrás la grandeza de Salomón, cuyos olorosos perfumes regalan y recrean los desmayos del corazón, guiados de las blandas y frescas mareas, las aves con su música, la tierra con sus venas de oro y plata, el mar con sus nácares y perlas, las rocas con sus preciosas piedras, diamantes, rubíes y esmeraldas, con todo lo demás de estima y aprecio que sabe hablar y referir la humana elocuencia, no llega ni tiene comparación, cuanto hace ventaja lo espiritual y divino a lo corporal y terrestre. (*Fiel desengaño*, I, pág. 64)<sup>15</sup>

Con el matiz de que, mientras Cervantes asocia el entretenimiento literario con los más bellos paseos ajardinados, Luque considera los encantos y halagos de la naturaleza inferiores a la conversación edificante y espiritual.

Para continuar con nuestro desigual contraste, si ese clérigo sevillano construye su libro sobre el dualismo artificial, forzado y maniqueo del digno Laureano y el jugador experto y arrepentido Florino, el genial novelista de Alcalá prefirió lo que Güntert describió atinadamente como la «obsesión del binomio», una compleja estructura binaria y oscilante que se extiende a toda su colección de *Novelas ejemplares*, con once piezas duales de ocho especies distintas y una última de protagonista doble (1993: 200-204). Para García López, ese procedimiento cervantino es de una gran sofisticación, ajena por completo al primitivo esquema moralizante de Luque (2001: lxxxv-lxxxvi). De hecho, Cervantes presenta de muchas formas a sus parejas de protagonistas, pero nunca incurre, como el sacerdote de Pilas, en las falsillas del maestro y el discípulo o del pecador contrito y el predicador. De paso, tampoco había caído en ellas Alemán, al menos elementalmente, pues los había reunido en un mismo protagonista barroco escindido.

Pasemos a otro asunto no menos enjundioso. En ocasiones, se ha considerado, a tenor de sus obras, que Cervantes pudo ser incluso un jugador aficionado. Encontramos en sus comedias y novelas numerosas alusiones, tecnicismos y frases profesionales, como *naípe*, *floreo*, *presa y pinta*, *quínolas*, *carta de más o de menos*, *alzar*, *sota*, etc., según ponen de manifiesto el *Vocabulario* de Fernández Gómez

<sup>15</sup> Comp. Slater para las alegorías botánicas (2010).



(1962) y los trabajos de Étienvre (2016) y Lara Martínez (2015), entre otros estudiosos<sup>16</sup>. Ese vicio es común en sus narraciones, ya sea como tema secundario o como simple fuente de juegos de palabras y comparaciones. Curiosamente, después de *Persiles y Sigismunda*, el *Quijote* es la obra menos alusiva: se comenta la antigüedad de los naipes para burlarse del primo enciclopedista (II, cap. 24, pág. 830), se menciona la sota para enhebrar un curioso símil astrológico en el capítulo XXV de la segunda parte (pág. 844), y poco más. Nos interesa, en cambio, el dato de que la voz *barato* —usadísima en contextos naipescos y en la obra de Luque para aludir a la ‘propina’ o ‘regalo a los mirones’ de la partida<sup>17</sup>— le permitirá a Cervantes acuñar el nombre de la ínsula Barataria<sup>18</sup>. Y cabe preguntarse si ese guiño oculta una crítica política de más calado contra la venta de los cargos públicos, la muchedumbre de los pretendientes y otros males endémicos de la España de la época.

En *La ilustre fregona*, Diego/Lope Asturiano se juega su dinero y su asno en un sonado y gracioso episodio en el que éste muestra su nobleza de cuna y donde Cervantes exhibe nuevamente su detallado conocimiento de las suertes de naipes (*Novelas ejemplares*, págs. 419-421). Por supuesto, ese pasaje desarrolla el tema naipesco de un modo mucho más ligero y humano que la sombría descripción entreverada de diálogo y sermón, con notas costumbristas, de Luque Fajardo.

En cambio, en *La gitanilla* no se describe en detalle la casa de juego madrileña donde los presentes festejan a la encantadora Preciosa, y tampoco se hace ahí ningún comentario ni admonición contra los naipes: «Y con esto se fueron la calle adelante y desde una reja llamaron los caballeros a las gitanas. Asomóse preciosa a la reja, y vio en una sala muy bien aderezada y muy fresca muchos caballeros que, unos paseándose y otros jugando a diversos juegos, se entretenían» (*Novelas ejemplares*, pág. 40). Pero la presunta niña gitana ni juega ni entra en la casa, pues las mujeres no eran bien vistas en esos establecimientos, en los que se cobraba entrada y se ofrecían diversos servicios, comida y pasatiempos. Si nos fijamos bien, ni siquiera la denomina con los nombres expresivos que detalla Luque (por ejemplo, en *Fiel desengaño*, I, págs. 106-107), puesto que parece considerarla ahí simplemente

<sup>16</sup> Avallé-Arce no recoge el tema en su *Enciclopedia cervantina*, donde no figuran ni *juego* ni *naipes* (1997), que sí aparecen en la más reciente *Gran enciclopedia cervantina* colectiva (2005).

<sup>17</sup> Véanse las definiciones de *Covarrubias* y *Autoridades*, así como la completísima sección monográfica de Étienvre (1987: 131-147) y sus comentarios (2016: 24-25).

<sup>18</sup> Ese topónimo se aclarará en II, cap. 45, pág. 991.

como un inofensivo recinto de ocio y no como un pernicioso garito digno de reprobación. Unas cosas con otras y hablando en general, Cervantes parece tomarse el asunto con un deportivo espíritu literario y bastante más a la ligera que el tratadista hispalense<sup>19</sup>.

En *Rinconete y Cortadillo* se juega más seria y profesionalmente. Rincón evocará por tres veces al legendario Vilhán<sup>20</sup> cuando se defina como «maestro en la ciencia vilhanesca» y afirme saber «un poco de la ciencia de Vilhán» (*Novelas ejemplares*, pág. 167). A mayor abundamiento, ese agudo mozo se presentará como experto en las trampas al tacto en una muestra abreviada de tecnicismos profesionales:

Yo —respondió Rinconete— sé un poquito de floreo de Vilhán; entiéndeseme el retén; tengo buena vista para el humillo; juego bien de la sola, de las cuatro y de las ocho; no se me va por pies el raspadillo, verrugueta y el colmillo; éntrome por la boca de lobo como por mi casa, y atreveríame a hacer un tercio de chanza mejor que un tercio de Nápoles, y a dar un astillazo al más pintado mejor que dos reales prestados. (pág. 187)

Aunque, curiosamente, alguna de esas fullerías es consignada por Luque<sup>21</sup>, no da la impresión de que Cervantes extrajera su información técnica del tratado fajardiano, sino de experiencias directas.

En el terreno moral, el alcaláino incurre en ciertas contradicciones aparentes. Su defensa de los juegos lícitos, y aun su tolerancia con los ilícitos, son patentes: no sólo deja jugar a sus personajes sin sermonearlos, sino que considera, justamente por boca del cura quijotesco, que debe permitirse «en las repúblicas bien concertadas que haya juegos de ajedrez, de pelota y de trucos, para entretener a algunos que ni tienen, ni deben, ni pueden trabajar. Así se consiente imprimir y que haya tales libros [de caballerías]» (*Don Quijote*, I, cap. 32, pág. 373). Parece difícil, en efecto, que un novelista vocacional partidario del ocio literario rechace pasatiempos y remedios tan elementales para la melancolía como son las cartas, los dados o el truco. Sin embargo, en el mismo *Quijote* se condenan los naipes por boca del gobernador

<sup>19</sup> La idea es común a Mateo Alemán, quien insistió en su *Guzmán de Alfarache* en que el juego de azar puede ser también un pasatiempo inocente (pág. 499).

<sup>20</sup> Sobre ese personaje, véanse Luque (libro I, caps. 7-8), el resumen de Deleito (1967: 217), Maravall (1986: 507) y Chamorro (2005: 16-17 y 144).

<sup>21</sup> Por ejemplo, la *verruquilla* en el *Fiel desengaño*, II, pág. 35.

Sancho Panza (II, cap. 49, págs. 1026-1027), y en *El licenciado Vidriera* también leemos, dentro de su catálogo de críticas sociales, un pasaje en el que el mordaz protagonista la emprende contra los jugadores y gariteros, justamente los últimos gremio y asunto por él criticados antes de sanar de su extraño mal:

De los gariteros y tahúres decía milagros. Decía que los gariteros eran públicos prevaricadores, porque, en sacando el barato del que iba haciendo suertes, deseaban que perdiese y pasase el naípe adelante, porque el contrario las hiciese y él cobrase sus derechos. Alababa mucho la paciencia de un tahúr, que estaba toda una noche jugando y perdiendo, y con ser de condición colérico y endemoniado, a trueco de que su contrario no se alzase, no descosía la boca, y sufría lo que un mártir de Barrabás. Alababa también las conciencias de algunos honrados gariteros que ni por imaginación consentían que en su casa se jugase otros juegos que polla y cientos; con esto, a fuego lento sin temor y nota de malsines, sacaban al cabo del mes más barato que los que consentían los juegos de estocada, del reparolo, siete y llevar, y pinta en la del punto. (*Novelas ejemplares*, pág. 298)

Como vemos, aunque la terminología no coincide, sí trata Cervantes ahí alguna idea fija de Luque y lo hace en un tono parecido: los jugadores y regentes de las casas de juego son *públicos prevaricadores* que desean que el ganador pierda para que otros traigan nuevos beneficios, y prefieren juegos rápidos con más ganancias y baratos que largas partidas de mayor cuantía, que rentan menos<sup>22</sup>. Asimismo, el alcaláino ensalza irónicamente la paciencia del tahúr, que se reprime y calla durante toda una noche de juego, a pesar de ser «colérico y endemoniado»<sup>23</sup>; elogia a los «honrados gariteros» que sólo permiten en sus locales juegos lentos, que enumera con precisión<sup>24</sup>, y como Luque, critica insistentemente los *baratos* o propinas (*Novelas ejemplares*, pág. 298).

Es de notar que ambos autores coinciden, de nuevo, en su visión sociológica del vicio naipesco: Luque se preocupa de las implicaciones sociales para los tahúres

<sup>22</sup> Véase, por ejemplo, *Fiel desengaño*, I, págs. 138-139.

<sup>23</sup> Comp. *Fiel desengaño*, libro I, cap. XIV, y vol. I, págs. 219-220 y 222. La cólera del jugador en I, pág. 246, y en el libro II, caps. VI y XI, éste último titulado expresivamente: «Habla Florino de los juramentos, votos y blasfemias frecuentes en casas de tablaje». También I, pág. 141. Condena igualmente las supersticiones en el libro II, caps. VIII, IX y X. Suárez de Figueroa recogerá la misma noción en su *Pasajero* (vol. I, pág. 142).

<sup>24</sup> Una idea esbozada en el *Fiel desengaño* (vol. I, pág. 242).

y sus familias y Cervantes hace lo propio en el pasaje monográfico del pleito del tahúr, cuando el gobernador Panza obliga al ganador en los naipes a pagar su barato al mirón (*Don Quijote*, II, cap. 49), o cuando, acto seguido, Sancho quiere prohibir los garitos («yo podré poco o quitaré estas casas de juego que a mí se me trasluce que son muy perjudiciales» -pág. 1027), o en las matizadas observaciones del escribano: «Ésta [casa de juego] a lo menos no la podrá vuestra merced quitar porque la tiene un gran personaje, y más es sin comparación lo que él pierde al año que lo que saca de los naipes» y «[...] pues el vicio del juego se ha vuelto en ejercicio común, mejor es que se juegue en casas principales, que no en la de algún oficial, donde cogen a un desdichado de media noche abajo y le desuellan vivo» (pág. 1027). De todos modos, como ya hemos visto, resulta difícil atribuir personalmente al alcaíno esas condenas furibundas, que entran en un terreno de predicación y arbitrismo que suele esquivar o poner en solfa en sus libros<sup>25</sup>. Además, Cervantes nos presenta ahí el asunto con sus habituales medias tintas y desde varios puntos de vista, en un rico caleidoscopio social: el del ludópata que pierde dinero en su propia timba, el del jugador afortunado que debe compensar al mirón y a los pobres de la cárcel con parte de sus ganancias, y el del pobre *baratero* con honra, pero desocupado, al que Sancho, a la vez, recompensa y destierra de la ínsula y amenaza con el cadalso por *estar de nones* en ella, pues, como el mismo reo aduce, «no tengo oficio ni beneficio porque mis padres no me le enseñaron ni me le dejaron» (pág. 1026), en un particular caso humano muy parecido a Florino y a los mirones ociosos del *Fiel desengaño*, a los que Luque describe precisamente como «gente desaprovechada que ni sirve a Dios ni al mundo» (II, pág. 104). Y no solo se asemejan en eso, pues el clérigo sevillano ya había tratado profusamente en esa obra los *baratos*, *derechos*, *rocío*, *beneficios* o *Villagómez* que recibían los *mirones*, *dancaires*, *pedagogos*, *gansos* y *mayordomos*, su casuística y sus consecuencias de todo tipo<sup>26</sup>. Entendemos claramente que los baratos eran, en sí mismos, un modo de vida para holgazanes (*Fiel desengaño*, II, págs. 125-128), pero no sabemos si esas socaliñas importaban, como mínimo, un doblón o «dos, cuatro, ocho reales de cada suerte» o el 10% que Luque parece apuntar (*Fiel desengaño*, I, págs. 114-115) y que después confirmará

<sup>25</sup> Con un matiz importante: el sermón se evita como ajeno a la novela y el arbitrismo es objeto de burla por absurdo y ridículo (*Quijote*, págs. 627-628 y 671-672).

<sup>26</sup> Les dedica varios pasajes (sobre todo, libro I, cap. 10; libro III, caps. 3-6) y alusiones más pasajeras (vol. II, págs. 64, 77, 88, etc.).

el castigo impuesto por el celoso Panza: cien reales para el gorrón y treinta para caridad sobre los «más de mil reales» ganados (*Don Quijote*, pág. 1026).

Como Cervantes, Luque insiste, por boca de Florino, en esos «baratos importunos» (*Fiel desengaño*, I, pág. 118) y en que los pedigüños eran tan persistentes como aprovechados y ladrones:

Donde advertiréis el modo de hurtar de aquesta gente; pues, alargando su codicia, después de haberse entregado en ella, piden con grande rigor los derechos. [...] De manera pasa el negocio de su punto y raya, que muchas veces les vale más a ellos que a los mismos señores del tablaje; queriendo tener por disculpa que sea esto hurtar al ladrón. Los juegos más a propósito deste oficio dicen ellos ser la *primera* y otros donde se saca poco a poco, sin mucha cuenta de los jugadores. Especialmente tienen por ventaja sacar el *barato* en la mano, no poniéndole patente en la mesa, donde claramente defraudan el dinero, contra la voluntad de sus dueños y de los mismos coimeros, sin que se haga caso de honra, cuanto menos de conciencia. (*Fiel desengaño*, II, pág. 125; cursivas mías)

En el episodio citado del robo mutuo entre el mirón y el jugador, la visión cervantina es tolerante y compleja, especialmente a la vista de la detallada y ambivalente sentencia sanchesca y de los prudentes y pragmáticos considerandos del escribano. Aun así, Luque y el célebre novelista llegan a una conclusión parecida desde ámbitos muy distintos, como son el del experto sermoneador moralista y el del narrador genial con conciencia social, un gran espíritu crítico, mucho mundo y pocas certezas.

Pero el asunto va más allá, pues, siguiendo una vieja intuición de Gonzalo Torrente Ballester, Blasco ha señalado en unas aquilatadas páginas que la narrativa de Cervantes puede equipararse con un juego y que ambas instancias coinciden en el «espacio de la sentimentalidad burguesa», en la eutrapelia y en ser simulacros de la realidad (2001: xxv-xxvii). Así lo sugería el mismo escritor alcalaíno en su prólogo a las *Novelas ejemplares*, con la famosa *mesa de trucos* narrativa en la forma de una colección de doce novelas sin marco (pág. 18).

A mayor abundamiento, hay también otro pasaje concreto de la mentada *Gitanilla* que puede ponerse en paralelo con otro, quizás contemporáneo, del *Fiel*

*desengaño*<sup>27</sup>. Ya hemos visto cómo, desde el comienzo del libro, Luque insiste en que el mundo de los jugadores organizados se asemeja a una «casera y no bien entendida república» ajena a las leyes vigentes (*Fiel desengaño*, I, pág. 60). Pero lo que nos interesa más ahora es una aclaración fajardiana sobre la costumbre de las timbas de la época de usar, como equivalentes del dinero o las fichas, cosas comestibles, «ya de habas o de chochos, de cáscaras o de tiestos» (II, pág. 237), y la comparación de ese improvisado circulante con el cacao americano que usaban los indígenas con el mismo fin: «Considerad, por vuestra vida, Laureano, las ventajas desta moneda, y las que hace a el cacao de las Indias en Nueva España; que, al fin, aquélla puede comerse y en efeto se come, y esotra, acabado el juego, se pone al rincón o se echa a mal (...)» (II, pág. 237). Y por esos mismos años, un gitano en *La gitanilla* alude a esa costumbre americana: «El toque está en no acabar acoceando el aire en la flor de nuestra juventud y a los primeros delitos; que el mosqueo de las espadas, ni el apalear el agua en las galeras, no lo estimamos en un cacao» (*Novelas ejemplares*, pág. 76)<sup>28</sup>. Además, es importante recalcar que las menciones a esa planta bitneriácea aparecen, en los dos casos, en pasajes similares de presentación de los hábitos de vida de colectivos –amerindios, tahúres y gitanos– que vivían voluntariamente al margen del sistema o de las leyes vigentes, pero que, aun así, poseían su propio sistema monetario y de organización y control social, como Cervantes expone en esa misma novelita ejemplar (págs. 71-73 y 78)<sup>29</sup>.

<sup>27</sup> Rico fechó matizadamente esa novelita: «una redacción anterior a 1602 y una revisión en 1605 o 1606» (2005: 162).

<sup>28</sup> Las notas de los estudiosos no son muy expresivas: Schevill y Bonilla nada indicaron (1922: 84). Un chileno, Benavides, sí comentó el asunto, después de citar a Rodríguez Marín: «Es interesante observar cómo el mundo americano sustituye en su presencia física las expresiones habituales usadas antes de su descubrimiento en España. Antes, y atestiguado en el *Cid*, el giro es *no lo precio un figo*» (1956: 113, n. 167).

<sup>29</sup> Al margen, convendría que se historiara más en detalle la moda de comienzos del XVII de establecer, por un lado, estatutos y ordenanzas burlescos, parodias administrativas o legales, y, por otro, mafias o juntas de ladrones y jaques, o incluso sistemas de gobierno de grupos sociales marginales, una boga acaso iniciada por el *Liber vagatorum* (1509 y 1528), la *Fraternity of Vagabondes* de John Andley (1561), el *Caveat for Common Cursetors* (1567), el *Advertissement, antidote et remède contre les piperies des pipeurs* y textos de Rueda, Timoneda y Luis Zapata; posiblemente seguidos luego por Alemán en sus *Ordenanzas mendicativas* (Guzmán, I, iii, 2), por la *Vida del pícaro* (1601), por el propio Cervantes en *Rinconete* y por Quevedo en su *Buscón*, por los autores anónimos del *Entremés de la cárcel de Sevilla* y el *Entremés de Mazalquiví* y después por *La desordenada codicia de los bienes ajenos* del doctor Carlos García (1617), entre otros. Deleito consideró, como antes Rodríguez Marín y Joaquín Hazañas, reales e históricos esos inframundos organizados y los resumió en la *jacarandina*

Se trata, de paso, de una alusión al cacao que ha dado lugar a no poco revuelo crítico, pues algunos investigadores han aprovechado la ocasión para atribuir a Cervantes un conocimiento libresco o indirecto de lo americano, que podría proceder sencillamente del pasaje citado de Luque<sup>30</sup>. A este propósito, deseo completar mi detallada reseña de hace bastantes años (2005a) al libro de Wilson, *Cervantes, the Novel, and the New World* (2003), con un nuevo comentario suscitado por ese mismo predicador hispalense<sup>31</sup>. Como entonces hice notar, esa profesora norteamericana proponía en su estudio una bastante radical lectura *americana* o *americanista* de las obras cervantinas y ofrecía como un ejemplo –según ella, patente– del *occidentalismo caribeño* del novelista ese pasaje, ya citado, de *La gitanilla* en el que un gitano viejo declaraba que los de su tribu no estimaban la justicia de los payos *en un cacao*. Wilson aseveraba entonces que los diccionarios y léxicos de la época consultados por ella –y mencionaba a Covarrubias– no incluían ni la voz náhuatl *cacáhua* ni la expresión, acaso proverbial, del gitano, y concluía que «Cervantes provides the earliest use of the phrase in Golden Age literature», lo que la autorizaba a proclamar nada menos que «both the linguistic hybridity and the American reach of his longer novels» (2003: 85-86).

En efecto, según el CORDE, la palabra *cacao* aparece por esos años en cronistas americanos y, en especial, en Gonzalo Fernández de Oviedo y en Juan de Cárdenas, aunque no así la frase que usa Cervantes, que podría ser una expresión hecha o incluso una acuñación suya a partir de la noticia o anécdota americana. Sobre su uso y su carácter fraseológico en el habla de la época caben ciertas dudas: Covarrubias omite la voz, pero *Autoridades* sí la recogerá cumplidamente y aclarará que «en algunas partes de las Indias sirve de moneda para pagar los picos y restos

---

sevillana (1967: 196-198). Paralelamente, Chevalier apuntó en su día algunas consideraciones sobre las parodias legalistas dentro de su importante estudio sobre la agudeza verbal (1992: 76) y resultan útiles, asimismo, el recorrido de Molho por el pauperismo organizado del XVI (1972: 17-19), las notas de Rico (365, n. 17) y de Gómez Canseco a sus respectivas ediciones del *Guzmán* (n. 261.35) y el esolio de García López al *Rinconete* (*Novelas ejemplares*, págs. 790-791). Algo más lejos quedan los sistemas de vida picaresca expuestos por el ventero Juan en el alivio VII (II, págs. 488-510) y por los falsos caballeros en el alivio IX (II, págs. 571-575) de *El pasajero* de Cristóbal Suárez de Figueroa.

<sup>30</sup> Véanse Wilson (2003) y Brioso (2003, 2015 y 2018). A la altura de mi tesis doctoral de 1995, publicada con muchos cambios en 1999, no imaginaba ni por asomo las elucubraciones que iban a hacer algunos cervantistas norteamericanos unos años después sobre el presunto americanismo del escritor de Alcalá, acaso con el designio de *occidentalizar* el Siglo de Oro español y de asimilarlo a los estudios neocoloniales e indigenistas en boga.

<sup>31</sup> Comp. también mi estudio de 2005b y mi síntesis crítica más general de 2018.



de las cantidades mayores» (s. v. *cacao*). El raro y añejo *Diccionario enciclopédico de la lengua española* (1853) sólo trae una descripción botánica. Matthías Duque no la incluía en su *poliantea* (1917, s. v. *cacao*), pero Fernández Gómez sí la consideró en su día una frase hecha (1962, s. v.). Morínigo (1993, s. v.) registró *pedir cacao* ('darse por vencido') y *no valer un cacao* ('ser insignificante'). Cejador no trae nuestra expresión en su *Fraseología* (2008). Las traducciones antiguas y modernas reformularon la alusión sin el hoy polémico cacao: Barezzi reescribió «non lo stimiamo un iota» (1942: 75) y Fitzmaurice-Kelly «do we esteem of the slightest consequence» (1902: 41). Al margen, la *iota* de Barezzi la explicaba el *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* de Cristóbal de las Casas (1570) como «pónese por poca cosa». Y ese mismo diccionario bilingüe no incluía la voz *cacao*, pero sí otro americanismo como *canoas*.

En realidad, la ocurrencia cervantina del cacao mereció ya esta nota de Rodríguez Marín en su edición de las *Novelas ejemplares* de 1915, con una oportuna cita de un cronista:

La frase comparativa *no valer un cacao*, o *no estimar* a alguno, o alguna cosa, *en un cacao*, se originó de haber usado los indios aztecas como moneda de poco valor los granos de esta semilla mejicana. Es frase que indudablemente introdujeron en España los soldados y mercaderes que habían vivido allá. Dice don Francisco Cervantes de Salazar en su *Crónica de la Nueva España* (libro II, capítulo XXI) [...]: «...Mucha buhonería o mercería, que era la moneda y rescate para contratar con los indios, porque aunque tenían mucho oro y plata, no tenían moneda dello, ni de otro metal, si no era, en ciertas partes, unas como pequeñas almendras que ellos llamaban cacaual, y destas hoy por más de quinientas leguas de tierra usan los indios en la Nueva España en lugar de moneda, porque también usan la nuestra». (1975: I, pág. 75, n. 1)

Con todo, aunque se suele citar a Luque o incluso a Rodríguez Marín en las notas al pie de diversas ediciones, no se ha insistido demasiado en las coincidencias concretas entre ambos escritores ni se han despejado las incógnitas de esa posible fuente de Cervantes, algo para lo que habría bastado, en varios casos, con repasar el escolio de ese benemérito académico sevillano<sup>32</sup>.

<sup>32</sup> A mi entender, esa anotación de 1915 era ya reveladora, sin olvidar otras menciones harto elocuentes de la *Fiel ociosidad* por ese ilustre cervantista (II, 77, n. 2, y II, 76, n. 14). Sieber (1991: II, 72-73, nn. 102-104) se apoyó en Luque y en las notas de Rodríguez Marín y Schevill-Bonilla; García López comentó sucintamente, basándose en el mismo Rodríguez Marín, la costumbre del cacao



Si aquella leve broma cervantina puede o no ser tomada como una temprana y enigmática alusión *occidentalista* a las Indias y a su colonización, no es el caso de elucidarlo aquí de nuevo, pero sí cabe subrayar que la fuente de ese chiste pasajero —además de la insinuada por Rodríguez Marín, ya sea oral o libresca— podría estar mucho más cerca de lo que pensamos, y también más lejos de Ultramar y de las crónicas americanas señaladas por Wilson: muy probablemente, Cervantes pudo leer, sin salir de Sevilla o de Madrid, la *Fiel ociosidad* y retener aquel dato anecdótico para sus propios fines satíricos o sociológicos.

No menos curiosa es la coincidencia del nombre de *isla bárbara* entre el *Fiel desengaño* y *Persiles y Sigismunda*, que Luque aplicó metafóricamente a la *república* de los tahúres y que Cervantes convertirá en el escenario inicial inventado de su novela de aventuras bizantinas de 1617 (*Persiles*, pág. 137). Luque escribe exactamente: «Habemos comenzado a llamarla república, aunque era más propio nombre isla bárbara» (*Fiel desengaño*, I, pág. 189). Sin embargo, no queda claro si Cervantes usó ese nombre como un verdadero topónimo o simplemente como una descripción, según parece considerarla el preparador de la obra, Romero Muñoz, que la edita siempre en minúscula, como nombre común, y la llama «isla innominada» en su introducción a la obra (2016: 38).

Aunque no podemos esperar citas literales del elusivo y creativo Cervantes, sí sobresalen este tipo de pequeños préstamos y alusiones irónicas, al estilo de las que hace tiempo desenterraron dos eruditos singularmente incisivos: Márquez Villanueva en 1995 y Navarro Durán diez años después. El primero observó los paralelos, *cum grano salis*, entre las novelas cervantinas largas y cortas y el *Guzmán de Alfarache*; la segunda recolectó las alusiones a *Tirante el Blanco* y a *Lazarillo de Tormes* en la producción del *manco sano*.

En suma, es de sospechar que Cervantes debió de consultar, muy a su sabor y acaso con un mohín de irónico disgusto, el *Fiel desengaño* en cualquier librería madrileña o sevillana. A la vista de guiños literarios tan sugestivos como los apuntados por Márquez y Navarro, las demás coincidencias consignadas por Riquer, Étienvre, Bonilla y quien firma estas páginas entre algunas obras de Cervantes y el

---

como moneda (2001, n. 76.292) y evocó indirectamente el tratado fajardiano (2001, n. 298.219). La anotación más sorprendente es la de Avalor-Arce, que soslayó completamente a Luque (II, págs. 141-142, nn. 162-165). En todo caso, la mayoría de las ediciones disponibles de la novelita cervantina no suelen ir más allá de usar a Luque Fajardo para elucidar cuestiones léxicas.

desapacible tratado de Luque tienen interés como un posible testimonio de las variopintas y bien aprovechadas lecturas del novelista. Importa ver, por lo demás, cómo funcionaba el telar cervantino, en el que, sobre un entramado propio, se urdían algunos hilos prestados para dar más color a sus historias entretenidas y ejemplares. Ya lo intuyó certeramente Alfonso Reyes: «Cervantes aprovecha a un tiempo varios estambres, y los entreteje y compone a su manera, como hacen todos los artistas» (1996: 382). En este caso, la urdimbre incluye bastantes fuentes con las que ese novelista discrepa intelectualmente y a las que a menudo ridiculiza o parodia por su prosa oscura (Feliciano de Silva), por sus disparates e invenciones (Antonio de Torquemada) o por sus absurdas pretensiones eruditas (Polidoro, acaso Luque Fajardo y sin duda Lope de Vega). Llama la atención que Cervantes tal vez criticara a Luque Fajardo sus impertinentes digresiones, ensartadas en medio de un tratado o manual que debía ser más concreto y práctico, y que pudo consultar en busca de información técnica y que acaso lo decepcionó por su desorden, su carácter heteróclito y misceláneo o su tono moral y homilético, aunque también podemos pensar que pudo interesarle por su rico vocabulario y su anecdotario. ¿Consideró a ratos a ese predicador como otro Virgilio Polidoro inclinado a la erudición indiscriminada e inútil, como otro *primo humanista* del segundo *Quijote* dedicado a «preguntar necedades y responder disparates», en palabras del pragmático Sancho (II, cap. 22, pág. 813)? ¿Formaba parte el tratado fajardiano, según él, del contingente de libros inútiles de un falso humanismo adocenado y trivial? ¿Eran los saberes acarreados por Luque y por otros como él, verdaderas *bagatelle*, como las del título no identificado de II, 62 (pág. 1143)? Lo único claro es que la información ociosa le divertía sobremanera como materia de sátira y parodia. Y, por último, ese método de trabajo ocasionalmente libresco de Cervantes permite deducir que los intentos tradicionales de hallar a todo trance *modelos vivos* o referencias sociológicas más o menos reales para sus personajes y situaciones podrían obedecer en muchos casos a la sugestión engañosa del famoso *realismo* o verismo de Cervantes, que no es sino otra de sus fintas.

Al parecer, esa hipotética *imitatio* no habría sido tanto general como particular y de ciertos detalles, y desde luego no afectaría ni a las intenciones, ni al fondo moral, ni a las técnicas constructivas, ni al género. Más bien parece tratarse de algunas ligeras afinidades entre autores que se encuentran en longitudes de onda muy distintas. Como es obvio, el objetivo de ambos autores debió ser totalmente diverso, pues lo que en Luque era un sermón o un tratado moral dialogado contra el vicio

del juego, en Cervantes es una colección de novelas de nuevo cuño destinada a entretener a un gran número de lectores so capa de una ejemplaridad aparente desde el título y, a ratos, real. Mientras el beneficiado de Pilas había compuesto un sermón vestido como un largo y envarado coloquio, adornado apenas con unos ligeros toques novelescos, unas viñetas costumbristas y bastantes datos léxicos, el escritor de Alcalá lograría construir doce ingeniosas y experimentales novelitas —«doce trucos», según Ferreras<sup>33</sup>— que fecundarían la narrativa breve española del siglo XVII y contribuirían a crear ese importantísimo género comercial que se ha llamado novela corta, cortesana o cervantina.

Sobre la cacareada ejemplaridad, ambos difieren de forma visible. Cervantes, obviamente, no cae nunca ni en el tono sermonario ni en la relativa rigidez homilética y dogmática de su predecesor, no sólo porque se mantuvo hábilmente al margen de los dictados de Trento y de la condena de la ficción<sup>34</sup>, sino también, probablemente, para mantener la amena ligereza de sus *novelitas-jardín* o *novelitas-alameda*, defendida en el famoso prólogo de 1613, o la «gala y artificio» aducidas en las famosas aclaraciones del segundo *Quijote*, cap. 44 (pág. 980). Como se ha discutido tantas veces, o bien entendió la ejemplaridad como una vía intermedia, promoviendo un entretenimiento ético, o bien consideró que lo ideal era entretener sin daños colaterales, *de barras*, calibrando perfectamente el alcance ético de sus piezas, sin caer, como harían después sus epígonos, ni en lo sensacionalista y picante ni en la gazmoñería<sup>35</sup>. Para Castro, el Cervantes maduro buscaba respetabilidad social con esa ejemplaridad y «con la honda e imperecedera verdad vital, alternaba ahora en su obra la verdad moralizante –pedagógica diríamos hoy» (1957: 341). O bien el de Alcalá siguió un personalísimo camino, apuntado por Blasco, de ejemplaridad en el sentido de «desarrollo narrativo de una *quaestio*» o de la «*narratio ficta* de una *disputatio*», esto es, la encarnadura vital de una preocupación o un debate de época (2001: xxiv-xxv).

Tanto da, en realidad, pues, en lo que nos importa aquí, logró evitar la prédica cansina y forzada de sus contemporáneos Alemán o Luque, que prefirieron, respectivamente, la novela-sermón interiorizada o una suerte de coloquio-sermón. Si el

<sup>33</sup> Juan Ignacio Ferreras, «Las *Novelas ejemplares* o los doce trucos» (conferencia dictada en la Universidad de Alcalá el 3-5-2011).

<sup>34</sup> Remito a Blasco para una precisa síntesis de esta cuestión (2001: xviii-xxv).

<sup>35</sup> Véanse, entre otros, Castro (1948, 1957), Avalle-Arce (1978: 342-344), Rey Hazas –que hablaba todavía de «tonalidad ejemplar» en un excelente artículo de 1983 (119)– y el afinado resumen de Blasco (2001).

primero logró un cierto equilibrio entre lo moral y lo novelesco, el segundo está más cerca de lo devocional y de la predicación que de la literatura, y de ahí seguramente que Cervantes lo rechazara en buena parte, quedándose con unos cuantos datos sueltos para sus nuevos libros, la historia de *Don Quijote* y las *Novelas ejemplares*. De todos modos, a la larga y a despecho de los esfuerzos cervantinos, durante ese siglo, triunfaría en España el moralismo más o menos sincero sobre el pasatiempo sin pretensiones, mientras que la literatura occidental sí aprovecharía después a su sabor los esfuerzos libres y creativos de Cervantes, como atestiguan las novelas de Henry Fielding, Laurence Sterne o Tobias George Smollett.

No obstante, las diferencias entre ambos son tantas y tan de bulto, que, de hecho, el alcalaíno apenas parece haber aprovechado la obra de Luque más que como una cantera de materiales menudos, dispersos por varias de sus novelas cortas y largas, unos materiales entre los que no están los aspectos técnicos del juego, que Cervantes parece conocer de primera mano. En las novelas cervantinas donde aparece, el motivo de los juegos de azar no suele sobrepasar demasiado la mera anécdota o el juego de palabras alusivo. No obstante, nuestro mayor novelista acude al asunto cuando le interesa narrativamente y, en principio, cuando la situación resulta mínimamente picaresca, esto es, en *La gitanilla*, *La ilustre fregona*, *Rinconete y Cortadillo* y *El licenciado Vidriera*, sobre todo. Tampoco parece ver en él ninguna trascendencia especial, ni moral ni social; más bien lo considera un accidente narrativo más, con la excepción de los pasajes dichos de la Ínsula Barataria y la diatriba de Vidriera, donde Cervantes se nos muestra un tanto preocupado por un mal que asolaba la sociedad española, o insólitamente moralizante y sin duda arrastrado por sus rotundos personajes, un bobo-listo y un loco lúcido y amargo.

En consecuencia, es evidente que, pese a los parecidos puntuales, ambos autores difieren en casi todo y en que, al menos en mi opinión, el uso cervantino de *cacao* no presupone, ni mucho menos, ningún *mestizaje* ni ningún *occidentalismo antropológico* de Cervantes, sino su lectura más o menos casual de alguna crónica o del tratado de Luque, o su fino oído para escuchar a algún indiano en una taberna o un mentidero sevillanos.

#### OBRAS CITADAS

ALEMÁN, Mateo, *Guzmán de Alfarache*, ed. de Francisco Rico, Barcelona, Planeta, 1983 [1966].

- , *Guzmán de Alfarache*, ed. de Luis Gómez Canseco, Madrid, RAE, 2012.
- AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Dintorno de una época dorada*, Madrid, José Porrúa Turanzas, 1978.
- , «Cervantes entre pícaros», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 38.2, 1990, págs. 591-603.
- , *Enciclopedia cervantina*, Alcalá de Henares, CEC, 1997.
- BAREZZI, Barezzo, trad. de *La gitanilla* de Miguel de Cervantes, Barcelona, Casa Provincial de Caridad, 1942.
- BENAVIDES LILLO, Ricardo, ed., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Santiago, Editorial Universitaria, 1956.
- BLASCO, Javier, estudio preliminar, *Novelas ejemplares* de Miguel de Cervantes, «Novela ('mesa de trucos') y ejemplaridad ('historia cabal y de fruto')», Barcelona, Crítica, 2001, págs. ix-xxxix.
- BONILLA CEREZO, Rafael, «El *Fiel desengaño* contra la ociosidad y los juegos de Francisco de Luque Fajardo en el 'Prólogo al lector' de las *Novelas ejemplares*», *Homenaje al Profesor José María Balcels*, León, Universidad de León, 2025 (en preparación).
- BRIOSO SANTOS, Héctor, *América en la prosa literaria española de los siglos XVI y XVII*, Huelva, Diputación Provincial, 1999.
- , Reseña de Diana de Armas Wilson, *Cervantes, the Novel, and the New World* (2003), *Hesperia*, 8, 2005, págs. 161-174.
- , «Los anteojos de mejor vista y el Cervantes americano: nuevas objeciones a la metodología crítica posmoderna», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 2, 2015, págs. 23-43.
- , «El cervantista posmoderno como turista accidental del Siglo de Oro», *Anuario de Estudios Cervantinos*, 14, 2018, págs. 195-207.
- , «La república de ladrones y otros motivos comunes en el *Fiel desengaño* de Luque Fajardo y en las *Novelas ejemplares* de Cervantes», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 55, 2023, págs. 71-85.
- , «La fuente de dos novelas ejemplares: cervantes y Luque Fajardo ante la parábola del Hijo Pródigo», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, LXXIII. 1, 2025, págs. 35-71.
- BRIOSO SÁNCHEZ, Máximo, y BRIOSO SANTOS, Héctor, «La picaresca y América en los Siglos de Oro», *Anuario de Estudios Americanos*, 49, 1992, págs. 207-232.

- CASAS, Cristóbal de las, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana*, ed. de A. David Kossof, Madrid/Wareham, Istmo/Wareham Imprints, 1988 (fac-símil).
- CASTRO, Américo, «La ejemplaridad de las *Novelas ejemplares*», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 2, 1948, págs. 319-332. También en *Hacia Cervantes*, Madrid, Taurus, 1957.
- CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha*, dir. de Francisco Rico, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *La gitanilla. Texto original, y la traducción italiana de Barezzi*, Barcelona, Imprenta Escuela de la Casa Provincial de Caridad de Barcelona, 1942.
- , *Novelas ejemplares, Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra, III*, ed. de Rudolph Schevill y Adolfo Bonilla y San Martín, Madrid, Gráficas Reunidas, 1922.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Francisco Rodríguez Marín, Madrid, Espasa, 1975 [1915].
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Mariano Baquero Goyanes, Madrid, Editora Nacional, 1981.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Juan B. Avalle-Arce, Madrid, Castalia, 1982.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Harry Sieber, Madrid, Cátedra, 1992.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Julio Rodríguez-Luis, Madrid, Taurus, 1994.
- , *Novelas ejemplares*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Alianza, 1995.
- , *Novelas ejemplares*, ed., de Jorge García López, Barcelona, Crítica, 2001.
- , *Persiles y Sigismunda*, ed. de Carlos Romero Muñoz, Madrid, Cátedra, 2016.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992.
- DELEITO Y PIÑUELA, José, *La mala vida en la España de Felipe IV*, Madrid, Espasa, 1967 [1948].
- Diccionario enciclopédico de la lengua española*, Madrid, Gaspar y Roig, 1853.
- DOMÍNGUEZ GUZMÁN, Aurora, «Relaciones de fiestas inmaculistas en Sevilla (1615-1617). Catálogo descriptivo», ed. de Rogelio Reyes Cano, Mercedes de los Reyes Peña y Klaus Wagner, *Sevilla y la literatura. Homenaje al profesor Francisco López Estrada en su 80 cumpleaños*, Sevilla, Universidad, 2001, págs. 231-246.
- DUQUE, Matthías, *Flores de dichos y hechos sacados de varios y diversos autores*, Valencia, Imprenta de Antonio López y Cía., 1917.
- ÉTIENVRE, Jean-Pierre, *Figures du jeu*, Madrid, Casa de Velazquez, 1987.

- , «Paciencia y barajar: Cervantes, los naipes y la burla», *Apuntes y despuntes cervantinos*, Alcalá de Henares, Universidad, 2016, págs. 15-37.
- FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, RAE, 1962.
- FITZMAURICE-KELLY, James, trad., *Exemplary Novels, The Complete Works of Miguel de Cervantes*, Glasgow, Gowans & Gray, 1902.
- GARCÍA LÓPEZ, Jorge, ed., Miguel de Cervantes, *Novelas ejemplares*, Barcelona, Crítica, 2001.
- GÓMEZ REDONDO, Fernando, «El ajedrez y la literatura (59). El ocio provechoso», *Rinconete*, 15-7-2016. [https://cvc.cervantes.es/el\\_rinconete/anteriores/julio\\_16/12072016\\_01.htm](https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/julio_16/12072016_01.htm) (consultado: 20-10-22).
- Gran enciclopedia cervantina*, Madrid, Castalia-CEC, 2005-.
- GÜNTERT, Georges, *Cervantes: novelar el mundo desintegrado*, Barcelona, Puvill, 1993.
- LARA MARTÍNEZ, María, «Armas, letras y juego en el universo de Cervantes», *Archivo de la Frontera*, 16-7-2015, <https://www.archivodelafrontera.com/wp-content/uploads/2015/07/Maria-Lara-El-juego-en-el-universo-de-Cervantes.pdf> (consultado: 26-1-25).
- LUQUE FAXARDO, Francisco de, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, ed. de Martín de Riquer, Madrid, RAE, 1955.
- MARAVALL, José Antonio, *La literatura picaresca desde la historia social*, Madrid, Taurus, 1986.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Trabajos y días cervantinos*, Alcalá, CEC, 1995.
- MOLHO, Mauricio, *Introducción al pensamiento picaresco*, Salamanca, Anaya, 1972 (trad. de *Romans picaresques espagnols*, París, Gallimard, 1968).
- MORÍNIGO, Marcos Augusto, *Diccionario del español de América*, Madrid, Anaya, 1993.
- NAVARRO DURÁN, Rosa, «*Tirante el Blanco* y *Lazarillo de Tormes* en las páginas del *Quijote*», *La España y el Cervantes del primer Quijote*, coord. de José Alcalá-Zamora, Madrid, Real Academia de la Historia, 2005, págs. 99-124.
- PODADERA SOLÓRZANO, Encarnación, «La fraseología del Desengaño (1603): un nuevo acercamiento a la lengua de los bajos fondos a través de la obra de Francisco Luque Fajardo», *Res Diachronicae*, 12, 2014a, págs. 60-77.
- , «El mundo del marginalismo a través de la lengua de germanía en *Rinconete y Cortadillo* (1613) de Miguel de Cervantes», *Lemir*, 18, 2014b, págs. 399-418.
- REY HAZAS, Antonio, «Género y estructura de *El coloquio de los perros* o cómo se hace una novela», en *Lenguaje, ideología y organización textual en las novelas*



- ejemplares*, ed. de José Jesús de Bustos Tovar, Madrid, Universidad Complutense-Université de Toulouse-Le Mirail, 1983, págs. 119-143.
- REYES, Alfonso, *Capítulos de literatura española. De un autor censurado en el «Quijote»*. Páginas adiciones, *Obras completas*, VI, México, DF, FCE, 1996 [1957].
- RICO, Francisco, «Sobre la cronología de las novelas de Cervantes», en «*Por discreto y por amigo*». *Mélanges offerts à Jean Canavaggio*, ed. de Christophe Couderc y Benoît Pellistrandi, Madrid, Casa de Velázquez, 2005, págs. 159-165.
- SLATER, John, *Todos son hojas: literatura e historia natural en el Barroco español*, Madrid, CSIC, 2010.
- STROSETZKI, Christoph, «Ocio, trabajo y juego. Aspectos de su valoración en algunos tratados del Siglo de Oro», en *Siglo de Oro. Actas del IV congreso internacional de AISO*, Alcalá, 1998, págs. 1547-1553.
- SUÁREZ FIGAREDO, Enrique, introd. y ed., Francisco Luque Fajardo, *Fiel desengaño contra la ociosidad y los juegos*, *Lemir*, 22, 2018, págs. 1-234.
- SUÁREZ DE FIGUEROA, Cristóbal, *El pasajero*, ed. de M<sup>a</sup> Isabel López Bascuñana, Barcelona, PPU, 1988.
- WILSON, Diana de Armas, *Cervantes, the Novel, and the New World*, Oxford, Oxford University Press, 2003.
- YNDURÁIN, Francisco, «Estudio preliminar», en *Obras de Miguel de Cervantes, II. Obras dramáticas*, Madrid, Atlas, 1962, págs. vii-lxxi.
- YNDURÁIN, Domingo, «*Rinconete y Cortadillo*. De entremés a novela», en *Estudios sobre Renacimiento y Barroco*, ed. de Consolación Baranda *et al.*, Madrid, Cátedra, 2006, págs. 23-34.
- ZAPATA, Luis de, *Miscelánea o Varia Historia*, ed. de Antonio Carrasco González, Llerena, Editores Extremeños, 1999.
- ZIMIC, Stanislav, *Las Novelas ejemplares de Cervantes*, Madrid, Siglo XXI, 1996.





# UNA APROXIMACIÓN A LAS POESÍAS GERMANESCAS SACRAS DE MANUEL DE LEÓN MARCHANTE\*

Jorge FERREIRA BARROCAL

Universidad de Salamanca (España)

[jorgeferreira@usal.es](mailto:jorgeferreira@usal.es)

<https://orcid.org/0000-0002-0645-1844>

Recibido: 19 de noviembre de 2025

Aceptado: 11 de enero de 2026

<https://doi.org/10.14603/13D2026>

## RESUMEN:

El ensayo ofrece una aproximación general a las jácaras poéticas sacras de Manuel de León Marchante, compiladas en los tomos I y II de sus *Obras poéticas póstumas* (1722, 1733). Se observan en estas poesías préstamos teatrales, modismos, vocablos de la jerga criminal y renovaciones formales conferidas por el estuche villanciquero. Mezclan también conocidos episodios bíblicos con situaciones convencionales en la literatura rufanesca, fácilmente asimilables a los hipotextos de la Sagrada Escritura por la violencia implícita de estos últimos.

## PALABRAS CLAVE:

León Marchante, poesía germanesca, hagiografía, coloquialismo, impreso.

---

\* Este trabajo se ha beneficiado de la ayuda de I+D+i «MANOS. Ampliación y exploración de la base de datos de manuscritos teatrales áureos (ASODAT Tercera Fase)» (ayuda PID2022-136431NB-C61 financiada por mcin/aei/10.13039/501100011033 y por feder «Una manera de hacer Europa»). Agradezco a los revisores su lectura atenta, que ha mejorado la primera versión de este trabajo.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

AN APPROACH TO MANUEL DE LEÓN MARCHANTE'S  
GERMANÍA SACRED POETRY

## ABSTRACT:

This essay offers a general approach to the sacred poetic *jácaras* of Manuel de León Marchante, compiled in volumes I and II of his *Obras poéticas póstumas* (1722, 1733). These poems display theatrical references, idioms, criminal slang, and formal innovations conferred by the genre of *villancicos*. They also mix well-known biblical episodes with situations conventional in ruffian literature, easily assimilated to the hypotext of the Holy Scriptures due to the implicit violence of the latter.

## KEYWORDS:

León Marchante, *Germanía* Poetry, Hagiography, Colloquialism, Printing.



Este artículo tiene el modesto propósito de ofrecer una aproximación al corpus de jácaras poéticas del P. Manuel de León Marchante, que en lo que me consta no ha sido estudiado hasta la fecha. Se trata de unos textos realmente interesantes que se inscriben en una tendencia de la literatura germanesca que fue cultivada en la segunda mitad del siglo XVII. Me refiero a la veta que resignificó cristianamente los poemas de germanías. Este tipo de procedimiento, que pudo haber iniciado Lope de Vega en 1613 con la versión contrafáctica de la *Carta de Escarramán a la Méndez* de Quevedo, lo llevaron a la práctica —con variantes— poetas de la talla de Montoro, Solís, Sor Juana Inés de la Cruz o Jerónimo de Cáncer, cuyas aportaciones sí han recibido la debida atención (Alonso Veloso, 2016). Sin embargo, quedan por conocer las composiciones jacarandas de autores como León Marchante, cuya obra poética fue impresa póstumamente en 1722 y 1733. En los tres volúmenes —el último no trae fecha— en que aparecen compiladas las poesías de León Marchante, con el título *Obras poéticas póstumas*, vemos una variada mezcla de poemas dramáticos y no dramáticos que son relacionados, en diferentes oportunidades, con festividades celebradas en el espacio de la iglesia. Cabría pensar que dicho marco espacial ejerce un poderoso influjo en las poesías germanescas del escritor, puesto que son vertidas al molde de la cristiandad. El número de las jácaras escritas por el P. León Marchante frisa la veintena, lo que daría pie, incluso, a proyectar en el horizonte una edición del conjunto. Por ahora bastará con conocer los aspectos básicos y elementales de la variante mística de los poemas germanescos del autor. Para cumplir este propósito, el artículo reúne unos pocos fragmentos que buscan dar una idea de las líneas estilísticas, temáticas y argumentales de la poesía germanesca sacra de León Marchante. En primer lugar, el trabajo muestra una semblanza bio-bibliográfica del poeta y recapitula un breve acercamiento a dos jácaras poéticas del autor. Luego glosa las jácaras divinas. El comentario se fija en la distribución de los poemas en los volúmenes y en los nombres con que son designados en los índices, lo que permitirá comprobar si hay correspondencia entre la denominación de las poesías y los contenidos que desarrollan. Tras la revisión de la *dispositio*, el artículo se concentra en poemas representativos de cada clase, señalando intertextualidades teatrales, bíblicas y musicales, estructuras coloquiales, expresiones marginales y paradigmas conceptistas.

León Marchante, mayormente conocido como el maestro León, nació en Pastrana (Guadalajara) en 1626, y falleció en Alcalá de Henares en 1680. Estudió en

el colegio de los Caballeros Manriques de Alcalá de Henares, lugar en que obtuvo el título de maestro en Filosofía y Artes. En 1652 es nombrado sacristán mayor y en 1654 accede al cargo de capellán menor. En 1663 es nombrado comisario de la Santa Inquisición, y en 1670 se le propone para una canonjía en San Martín de Linis (Santander), pero finalmente renuncia a ella. Poco tiempo después, es nombrado capellán del rey, y ello explica que parte de su producción tenga carácter áulico. Por lo que respecta a las actividades literarias del P. León Marchante, cuenta su repertorio con poesías profanas de tono burlesco que pueden inscribirse en la esfera de Quevedo. Eso inducen a pensar títulos como «Un tuerto pidiendo a san Diego remedio para un ojo», «Un corcovado que pide a san Diego remedio para un ojo»<sup>1</sup> o «A un novio impotente y calvo». Es autor de algunas comedias hagiográficas como *La Virgen de la Salceda*, *Las dos estrellas de Francia* y *Los dos mejores hermanos: san Justo y Pastor*. Precítese que las dos últimas las redactó junto al jesuita Diego Calleja. León Marchante escribió también teatro breve: entremeses, loas, una jácara entremesada y mojigangas<sup>2</sup>. El maestro León firmó asimismo varias jácaras poéticas, que son las que me interesa analizar en la presente oportunidad sin pretensiones de exhaustividad, como ya he dejado en claro.

No sería correcto decir que las jácaras<sup>3</sup> de León Marchante han pasado completamente desapercibidas. Hay un artículo magistral de Carreira (2008) en que, aparte de recolocarse los testimonios manuscritos de la poesía de Damián Cornejo, también se ofrecen unas notas sobre el tono que empleaban los locutores poéticos en las jácaras del arriacense. Carreira (2008: 47-48) ilustraba el tratamiento chocarrero de los asuntos divinos con unos versos que remedan el archiconocido episodio del *noli me tangere* (*Evangelio según San Juan* 20, 17): «Tocarle quiso, mas Él / la aparta, que aunque era fina, / de mírame y no me toques / estaba Cristo aquel día» (1733: 274). Otro fragmento que aduce para ejemplificar los registros desvergonzados es el siguiente: «Una vez que ciertos moros / el monasterio asaltaban, / le defendió muy en forma / solo con sacar la Blanca» (1733: 362). Las líneas citadas apuntan a la vida de santa Clara, que detuvo un ataque sarraceno mostrando la Hostia Sagrada. El pasajito juega con la dilogía, pues «blanca» también alude a la espada,

<sup>1</sup> En lo que respecta a sujetos tuertos y bizcos en la poesía de Quevedo, ver Cacho Casal (2005).

<sup>2</sup> La semblanza parte de Huerta Calvo.

<sup>3</sup> El género de la jácara ofrece abundantes materiales bibliográficos. Esta nota recoge solo unos pocos: Lobato (1986 y 2013), Alonso Hernández (1990), Márquez Villanueva (2001), Di Pinto (2005), Alonso Veloso (2005 y 2006), Pedraza Jiménez (2006), Bergman (2014), Fernández Mosquera (2019) o Bonet Ponce (2023).

sentido que repertoria el *Léxico del marginalismo* de Alonso Hernández (1977: 113). Carreira espiga unos pocos trozos más en que los temas doctrinales aparecen mezclados con refranes, chistes, etc. que dejan constancia del tono desenfadado de aquellos poemas.

Indíquese, de entrada, que prima la desproporción entre las jácaras que recopila cada parte. El primer tomo solo contiene 2, y en el segundo se encuentran 16 (dejo fuera del cómputo las jácaras dramáticas contenidas en el primer volumen, dado que pertenecen a otra especie). Si echamos un vistazo a los índices que figuran al final del tomo 1, notaremos que no designan las composiciones con el nombre «jácara», y que se limitan a trazar una clasificación de acuerdo con los asuntos tratados. El lector se topará con los dos textos rufianescos en las páginas 9 y 96, en las que aparece la enunciación «jácara» precediendo a los poemas. Volviendo a la tipología del índice, cabe subrayar que hay tres especies de poesías: sagradas, humanas y cómicas. La dupla de jácaras se inscribe en la primera sección, como podría esperarse. Una asociada a «la venida de los santos reyes», y la otra a «santa Clara». Las jácaras recogidas en el segundo tomo de las *Obras* también se hallan clasificadas por el tema o el asunto en que se centran, pero son referenciadas en el índice por el nombre de «jácara». Por un lado, vemos varias de las poesías formando parte de unos «Villancicos al Sagrado Nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo». Estas son siete, y se las cita por el principio del texto. Constituye una excepción la segunda, cuyo arranque se omite:

Jácara: «Tema el Demonio, pues nace» (1733: 164).

Jácara: *om.* (1733: 60).

Jácara: «Muy preciados de la hoja» (1733: 65).

Jácara: «Allá va la jacarilla» (1733: 79).

Jácara: «Oigan una jacarilla» (1733: 85).

Jácara: «Zagalas y zagalejos» (1733: 120).

Jácara: «Tema el Demonio, pues nace» (1733: 164).

Otras siete se conciben como «letras a la Venida y Adoración de los santos reyes». Veamos su localización y los títulos con que aparecen en el listado:

Jácara: «En el mesón de la Luna» (1733: 211).

Jácara: «Allá va la jacarilla» (1733: 216).

Jácara: «Ya se parten del Oriente» (1733: 219).

Jácara: «Pónganse en rueda los bravos» (1733: 221).

Jácara: «Érase un valiente Niño» (1733: 229).

Jácara: «La estrella con quien es sombra» (1733: 234).

Jácara: «Vamos, digo, ¿es para hoy?» (1733: 41).

Las dos poesías restantes son vinculadas respectivamente con el «Santísimo Sacramento» y con la «Concepción de Nuestra Señora», y aparecen nombradas con el genérico «jácara». Una ocupa las págs. 259-260, y la otra aparece desarrollada en la página 277.

En lo atañadero al motivo del Nacimiento de Cristo, resulta bastante ilustrativa la primera de las jácaras. En su primer verso se lee la frase «¡Vaya de jácara<sup>4</sup>!», que aparece también en el estribillo que precede a las coplas que constituyen «Oigan una jacarilla». La expresión tiene sus orígenes en el teatro breve del Seiscientos, y puede explicarse por la faceta de León Marchante como escritor de entremeses. Este injerto trae al recuerdo las ocasiones en que los comediantes avisaban al público sobre la representación inminente de una jácara. Testimonia esta situación la *Jocoseria* de Quiñones de Benavente, en donde se expanden igualmente numerosas huellas del furor que causaron las jácaras en los corrales, que podían ser recitadas por un actor de la compañía, o bien ser representadas por los integrantes de la *troupe* (2001: 390, 393, 473, 474 o 512). En cuanto a los aspectos globales de la composición, creo que no se necesita leer muchas líneas para darnos cuenta de que el texto no solo relata la llegada de los Reyes Magos, como rezaba el índice. Se trata de una miscelánea de eventos veterotestamentarios y neotestamentarios que conecta bien con el motivo del epígrafe que precede a la jácara sagrada en la página: «A Dios Nuestro Señor, como Dios, y como Dios, y Hombre». El inicio del poema se inspira en el episodio de la rebelión angelical instigada por Lucifer, relatada en *Isaías* 14, 12-14, *Ezequiel* 28, 12-18 y *Apocalipsis* 12, 4. Fijémonos en la articulación poética del asunto:

El que antes que hubiera mundo  
se mostró mañoso y bravo,  
y hacía todas las cosas,  
como quien dice, jugando...  
Con Él estrellarse quiso  
un soberbio y otros bravos,  
pero les hizo tortillas,  
no, sino huevos asados.

<sup>4</sup> La transcripción que hago de las composiciones se ajusta a las convenciones editoriales de textos áureos, por lo que modernizaré la ortografía conforme a la norma actual, pero manteniendo las grafías fonéticamente relevantes.

De un alferez de gran peso,  
el espíritu alentado,  
haciendo el nombre de Dios,  
les echó a rodar, ¡ay diablos!  
No les dolió la caída,  
pero rabiosos sembraron  
en la heredad del valiente  
la cizaña: malos años. (1722: 9)

Los versos iniciales perfilan a Dios como un hombre bizarro y artero. Lo desafían unos individuos arrogantes que aluden, inconfundiblemente, a Luzbel y sus secuaces, a los que Dios expulsó del Cielo. El locutor refiere de un modo jocoso el impacto de los seres infernales contra el suelo, estableciendo una comparación que a mi juicio no se presta a comentario. Tiene mayor interés la identidad del alferez, que alude a san Miguel, cuya victoria cierra el emisor poético con una interjección. Después, el romance ensambla la caída de los demonios con la parábola de la semilla y la cizaña, contenida en *Mateo* 13, 24-52.

Siguiendo con las jácaras que toman como cañamazo el Nacimiento de Cristo, comentaré ahora la primera «Allá va la jacarilla», en que el asunto no se trata por extenso, a diferencia de lo que insinúa la tabla. Nos las habemos con una estructura que Alain Bègue llamó villancico-jácara (2014: 130), que luego aparecerá en otro de los textos a los que presta atención el artículo. El sintagma compuesto hace referencia a las poesías germanescas embebidas en el esquema típico del género villanciquero en el siglo XVII: [introducción + estribillo + coplas], sujeto a variaciones en las que se podía prescindir de alguna parte<sup>5</sup>. En esta oportunidad tenemos un romance en *á-a* introducido por un estribillo que, cumpliendo con las funciones comunes de los estribillos en el género del villancico, desarrolla una alusión metapoética al género (Bègue, 2014: 130), y precisa en este caso el contenido de la historia que va a ser el sujeto de la narración:

*Hela, hela,  
que viene, que llega  
la jácara nueva  
de gusto y de risa,  
de garbo y de porte,*

<sup>5</sup> Véase una radiografía de la modalidad en Waisman (2024: 45-124).

*que llega matante,  
que viene de corte,  
que es de un Valiente la historia,  
que habiendo nacido a penas,  
por ver la noche tan cruda  
dio con todo el cielo en tierra.  
Que viene, que llega  
la jácara nueva. (1733: 79)*

La «jacarilla» transmite la historia del «Valentón del hampa», el que

en las eternidades  
allá en sí mismo se estaba,  
hasta que hubo una discordia  
no sé sobre qué manzana.  
Trató de venir al mundo,  
y empeñando su palabra,  
con solo su aliento echó  
un ángel por la ventana. (1733: 79)

Cristo-Hampón viene al mundo con motivo de una pelea que se ha originado en torno a la manzana, naturalmente el fruto prohibido del Árbol de la Ciencia. Llega de un modo particular, dando una voz que causa la defenestración de «un ángel», deformación jocosa del episodio de la Anunciación (*Lucas* 1, 26-38). Este trozo cuenta unos avatares que casan bien con la tónica general de los sucesos narrados en los *Romances de germanía* (1609) de Hidalgo o en las jácaras de *El Parnaso español* (1648). En ellos es moneda corriente la aparición de criminales o personajes de los bajos fondos protagonizando robos, peleas en las calles, disturbios en tabernas, etc. Adviértase que el locutor poético de esta jácara mezcla los ambientes comunes del lumpen con los misterios de la teología católica, razón por la que cumple aplicar una lectura a dos visos (Lobato, 2014: 91-92), asimismo recomendable para interpretar la inmensa mayoría de las jácaras de León Marchante. Después la poesía dibuja la estampa del Nacimiento de Cristo:

[...] en la noche más helada  
del erizado diciembre  
hizo una salida estraña  
echando un Cuerpo de Cristo.



Todo el infierno temblaba  
por ver que a la media noche  
salió sin romper el alba.  
Un portal fue la palestra,  
y en unas humildes pajas  
dio con todo el cielo en tierra  
solo por una villana.  
Al alboroto llegaron  
pastores de la comarca,  
que algún ángel fue sin duda  
quien estas cosas guiaba. (1733: 79)

Uno de los dos planos remite a los elementos habituales que atribuye la tradición bíblica a la venida del Señor: un modesto pesebre, el nacimiento en la mitad de la noche, la presencia de los pastores y de los ángeles, etc. En el otro nivel, se describe la búsqueda de una villana por el hombre (metáfora de la aventura amorosa del Alma con Cristo) y los rústicos de la zona acuden a raíz del tumulto. El locutor introduce también modismos como «Cuerpo de Cristo» o «dar con el cielo en tierra», que confieren al relato un tono distendido.

Movámonos a las poesías que se inspiraron en la Adoración de los Reyes. Tomaré como referencia la jácara «En el mesón de la Luna».

El poema se vehicula —como en el caso que se vio atrás— en la forma del villancico-jácara. En el primer verso de las coplas encontramos un indicador de que León Marchante conocía las jácaras de Quevedo<sup>6</sup>, dado que el mesón de la Luna —apenas mencionados por la literatura áurea<sup>7</sup>— aparece citado en una de sus poesías de criminales: «En el mesón de la Luna, / entrando de fuera un coche, / gané un talego y dos líos / que me vinieron de molde» (*Vida y milagros de Montilla*, vv. 97-100). Este espacio madrileño lo cita la *Jácara que cantó en la compañía de Bartolomé Romero Francisca Paula*, de Quiñones de Benavente: «En el mesón de la Luna / junto a la Puerta del Sol, del cielo de una litera / cierta estrella se apeó» (vv. 9-12). A este propósito, es oportuno tener en cuenta que el entremesista imitó a Quevedo en diferentes ocasiones (Arellano, Madroñal y Escudero Baztán, 2001: 39-40).

<sup>6</sup> En lo que respecta a las jácaras de Quevedo, véanse Arellano (1991) o Carreira (2000 y 2014).

<sup>7</sup> En el CORDE, solo aparece en *Vida y milagros de Montilla*. Y en TEXORO, en cuatro textos (de un total de 3000), incluida la *Jácara* de Quiñones de Benavente que se refiere a continuación en el cuerpo del trabajo.

La jácara sacra del maestro León contiene unos versos que descubren un novedoso paradigma en este corpus:

Por ser de la Trinidad,  
vino por la Redención,  
metiose en Santa María  
y ha dado en San Salvador. (1733: 211)

Esta cuarteta cultiva una mixtura que compagina el embarazo de la Virgen con el escondite de Cristo-rufián en espacios que le conceden inmunidad jurídica. La técnica radica en un mecanismo ingenioso que fue desplegado por ejemplo en la *Loa en metáfora de las iglesias de Sevilla* (1620) de Claramonte, en la *Loa de las calles de México* (1635) de Pedro Marmolejo y en la *Loa en metáfora de la piadosa Hermandad del Refugio* (1662) de Calderón de la Barca. En estos poemas dramáticos —muy especialmente en los dos primeros del terno— se urdió la historia de la Redención del Género Humano a partir de los nombres de conventos, iglesias u hospitales que aludían a puntos clave en el camino hacia la Salvación. La poesía de León Marchante trae a capítulo varios templos madrileños: el Convento de la Trinidad Calzada, la Iglesia de Santa María la Mayor y la Iglesia de San Salvador. En el impreso se lee claramente «Redempción», pero tal vez se trate de un error, y que la palabra correcta fuera «Encarnación», con la que el verso aludiría —sin estropear la métrica ni la rima— al Monasterio de la Encarnación. En mi opinión, esta lectura encaja en los dos contextos de la copla. En cuanto a la historia espiritual, el elemento es necesario para referir la Encarnación del Verbo en la Virgen María, puesta en relación con el misterio de la Trinidad y la Salvación de la humanidad por Cristo. En lo que respecta a las letras humanas, se traza un micromapa de conventos que existen o existieron en Madrid, y con la entrada en escena del monasterio propuesto completaríamos el pequeño elenco. Al margen de lo mencionado, lo que hace el Cristo maleante es buscar refugio, dado que la iglesia era un lugar en que los criminales no podían ser apresados por las autoridades. Es también un aspecto digno de atención el empleo de la palabra «jayán», un vocablo utilizado con mucha frecuencia en la jerga de los criminales. Retrocediendo al tema del amparo de los malhechores, esta jácara explota precisamente esa posibilidad semántica jugando con la dilogía de «estrella». Aparte de encaminar al cuerpo celeste, la jácara activa

el significado que tenía «iglesia» en el lenguaje de germanía (*s. v. estrella*, *Diccionario de Autoridades*, que recoge la acepción del *Vocabulario* de Hidalgo). Comprobemos cómo la poesía juega con esta significación:

Quien quisiere su estrella  
segura y fija,  
tome la que le dieren,  
y aquella siga.  
Es tan fácil hallarla  
quien la desea,  
que un portal la atesora,  
que está sin puertas.  
Es segura la estrella,  
más que otra alguna  
que se para en la dicha  
de quien la busca,  
pues los Reyes conduce,  
dudar pudieran  
los pastores si es suya  
también la estrella. (1733: 208)

La secuencia citada funciona como una guía o aviso para delincuentes, pues el locutor realza la buena oportunidad que supone la «estrella» para ponerse a resguardo de la justicia. En la línea de todo lo que se viene comentado, la jácara sagrada no pierde de vista, como es lógico, el relato de las Sagradas Escrituras, según el cual los Reyes de Oriente se personaron en Belén siguiendo el astro.

En lo tocante a la poesía sacramental que el índice localizaba en las páginas 259-260, es importante observar que estas hojas deparan una sorpresa, dado que aparece otra composición también enunciada como jácara. Veremos en unos instantes que su tono y sus temas se alinean con las premisas del género, con lo que engrosa el corpus de poesías rufianescas del maestro León. La primera de las dos, o sea la que comienza «El Jaque de mayor brío», es la más violenta de todas las que se han visto en el ensayo. Esto es debido a que uno de los momentos sobre los que pone el foco es la Pasión de Cristo, tema que se podía asimilar fácilmente a las torturas aplicadas a los rufianes. La jácara presenta a Jesucristo como un reo que sufre el castigo —común en el tiempo— de los azotes:

Como a Jilguero en el Huerto,  
cuando más dulce cantaba,  
alevosos cazadores  
le trasladan a la jaula.  
Para prenderle, el amor  
prisiones de oro le calza,  
y en transparencias de vidrio  
celoso alcaide le guarda.  
Después mostró a dos verdugos  
de par en par las espaldas,  
y hizo cardenales antes  
de tener la iglesia papas. (1733: 60)

La siguiente poesía, que empieza con el verso «Señor bravo de la vida», presta mayor atención al Sacramento de la Eucaristía. El yo poético, dirigiéndose al valentón divino, vertebra el asunto echando mano de agudezas habituales en la poética conceptista, y añade procacidades de este jaez:

¿Para qué son bizarrías  
si aunque a la Mesa nos llame  
Aquel que más bien le come  
se queda más muerto de hambre?  
Es un León en sus iras  
cuando llegan a enojarle,  
mas luego está hecho un Cordero  
que se esconde entre los Panes,  
pero pues hasta las aras  
llegan nuestras amistades,  
como otros a su enemigo  
quiero beberle la Sangre. (1733: 261)

El locutor hace burlas que parten del pan ácimo de la Hostia, del emblema del Cordero Pascual o de costumbres bárbaras entre rivales. Prima, en fin, una estética jocosa que siempre fue habitual en la enseñanza de la doctrina católica. Tráigase a la memoria lo que decía Curtius respecto a las hagiografías medievales: «Los elementos humorísticos forman [...] parte del estilo de las vidas de santos en

la Edad Media; estaban implícitos en la materia misma, y podemos estar seguros de que el público los esperaba» (1984: 609).

Acabemos el trabajo con una nota sobre la poesía concepcionista, sin duda circunstancial, porque fue escrita a raíz de un evento especificado en el rótulo que aparece en el margen superior derecho de la página 277. Ahí se lee:

*A la Concepción de Nuestra Señora, con alusión al breve que a este misterio dio la santidad de Alejandro VII en 8 de diciembre de 1661.*

El objetivo principal de la poesía pasa por encumbrar la pureza de la Virgen, aprovechando la ocasión de la publicación de la bula *Sollicitudo Omnium Ecclesiarum*. Es conveniente señalar que quizá sea la menos rufianesca de las poesías hasta aquí vistas. Conserva del género el estuche del romance, pero el tono y los temas no cuadran enteramente con los convencionales. Podría ser un recuerdo el giro coloquial que el emisor poético trae a capítulo en el último verso de la cuarteta que condensa la Anunciación. Ya ha aparecido en otro lugar del artículo: «La que a vista de aquel ángel, / que es de Dios la Fortaleza, / pudo con una Palabra / dar con todo Dios en tierra» (1733: 277). Mantiene también el poema el acento beligerante de las jácaras, palpable en determinados lugares:

La que al Dios de las batallas,  
valiente, humanó la Alteza,  
y con venir a sus manos  
le hizo que viniese a buenas [...]  
No hay armas contra sus armas,  
ni fuerza contra sus fuerzas,  
pues a la primera entrada  
la admiran de gracia llena. (1733: 277)

En mi opinión, la atmósfera conflictiva se debe a la exégesis tradicional que hace coincidir a la Virgen María con la mujer que pisotea la cabeza del dragón en *Apocalipsis* (12, 1-17). La alegoría del triunfo de la Virgen sobre el Pecado Original tiene en el libro escatológico una serie de elementos que fueron convertidos en todo un modelo iconográfico, que Pacheco verbalizó en su *Arte de la pintura* (1649: 483-484):

Hase de pintar con túnica blanca y manto azul, que así apareció esta señora a doña Beatriz de Silva, portuguesa que se recogió después en Santo Domingo el Real de Toledo, a fundar la religión de la Concepción Purísima que confirmó el papa Julio Segundo año de 1511. Vestida del sol, un sol osado de ocre y blanco que cerque toda la imagen unido dulcemente con el cielo, coronada de estrellas. Doce estrellas compartidas en un círculo claro entre resplandores, sirviendo de punto la sagrada frente, las estrellas sobre unas manchas claras formadas al seco de purísimo blanco, que salga sobre todos los rayos. Pintolas más bien que ninguno don Luis Pascual Monje en la *Historia de San Bruno* para la Gran Cartuja. Una corona imperial adorne su cabeza, que no cubra las estrellas. Debajo de los pies la luna, que, aunque es un globo sólido [...] claro y transparente sobre los países, por lo alto más clara y visible la media luna, con las puntas abajo. Si no me engaño, pienso que he sido el primero que ha dado más majestad a estos adornos, a quien van siguiendo los demás. En la luna especial mente he seguido la docta opinión del Padre Luis del Alcázar [...] cuyas palabras son estas: «suelen los pintores poner la luna a los pies de esta mujer hacia arriba, pero es evidente entre los doctos matemáticos que, si el sol y la luna se carean, ambas puntas de la luna han de verse hacia abajo, de suerte que la mujer no estaba sobre el cóncavo sino sobre el convexo». Lo cual era forzoso para que alumbrara a la mujer que estaba sobre ella, recibiendo la luna la luz del sol, y plantada en un cuerpo sólido, como se ha dicho, aunque lúcido había de asentar en la superficie de afuera. Suélese poner en lo alto del cuadro Dios Padre, o el Espíritu Santo, o ambos, con las palabras del Esposo, ya referidas. Los atributos de tierra se acomodan acertadamente por país, y los del cielo, si quieren, entre nubes. Adórnase con serafines y con ángeles enteros que tienen algunos de los atributos. El dragón, enemigo común, se nos había olvidado, a quien la Virgen quebró la cabeza, triunfando del pecado original. Y siempre se nos había de olvidar. La verdad es que nunca lo pinto de buena gana, y lo escusaré cuanto pudiere, por no embarazar mi cuadro con él. Pero en todo lo dicho tienen licencia los pintores de mejorarse.

La poesía plasma —dentro de sus límites— algunos de los rasgos del canon pictórico observado:

Ejércitos de querubes  
a reconocerla vuelan,  
y a un tiempo admirados baten  
las alas y las banderas.

Los planetas se la rinden,  
la luna sus plantas besa,  
a todo el sol hace cara,  
y con el cielo se estrella. (1733: 278)

## CONCLUSIONES

El carácter divino de las jácaras poéticas de León Marchante se debe, por un lado, a las ocupaciones religiosas del escritor, que probablemente compuso los poemas para que fueran cantados en el espacio de la iglesia en conmemoración de las fiestas del ciclo litúrgico. Por otra parte, la sacralización de las poesías tiene que ver con una intención renovadora no exclusiva de Marchante, en tanto demostraron tenerla también poetas como Jerónimo de Cáncer, Solís, Montoro o sor Juana. La divinización de la literatura criminal fue una operación con que los escritores consiguieron enriquecer los motivos de un microcosmos que ya fueron prosificados en *La Celestina*, y poco más tarde metrificados por Reinosa en el *Razonamiento por coplas en que se contrahace la germanía*. Después llegó el experimento sociolingüístico de los *Romances* de Hidalgo, que fue pasado por el cedazo conceptista de Quevedo, algo que marcó un antes y un después a juicio de Chevalier (1992: 171-182). Desde entonces, centenares de versiones profanas insistieron con los motivos más —que decimos hoy— *gore* de las poesías germanescas, pero no aportaron grandes novedades —por supuesto, siempre hay excepciones—, como corroboró el estudioso francés al que acabo de citar. La veta celestial fue más original, y da fe de ello el corpus aquí trabajado de León Marchante. Gozan sus jácaras de un lenguaje desembarazado que logran fórmulas y giros coloquiales supeditados a una retórica que le interesaba mucho a la Iglesia para transmitir más vivamente su doctrina. El tipo de poesía que se canta es prefigurado casi siempre por el primer verso, en que se suelen introducir exclamaciones que fueron frecuentes en los corrales. El préstamo intertextual deriva del conocimiento que tenía León Marchante de las dinámicas del teatro breve. En cuanto a los temas cultivados, se observa un buen acomodo de los episodios bíblicos a las situaciones habituales en la poesía de criminales. Varios de los hipotextos sacados de la Sagrada Escritura eran más que adecuados por su violencia implícita: la insurrección de Satanás, la Pasión de Cristo, la pisada de la Virgen sobre la cabeza del dragón, etc. venían muy a propósito, y León Marchante mezcla acertadamente los eventos bíblicos con los lugares comunes de las poesías de jaques y daifas. El autor es un buen exponente del conceptismo

sacro, como acreditan las interesantes dilogías que solapan la historia de un jayán buscando refugio en iglesias con la Adoración o con misterios como la Encarnación del Verbo o la Santa Trinidad. Al margen de la plasticidad temática, las jácaras sacras estudiadas también reciclan los esquemas formales arquetípicos, dado que ocasionalmente se encauzan en la estructura del villancico barroco. Finalmente, cabe decir que la última poesía del corpus examinado es útil para el estudio de la evolución del género en el Siglo de Oro. En el impreso se le llama jácara, cuando es un poema preponderantemente concepcionista que tiene vagas reminiscencias de los tonos que explora la poesía rufianesca. Quizá es un indicio de la progresiva extinción de la modalidad poética, o acaso de las dificultades perceptivas que fueron surgiendo en la segunda mitad de la centuria.

#### OBRAS CITADAS

- ALONSO HERNÁNDEZ, José Luis, *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1977.
- , «Notas sobre un lenguaje que nunca existió: la jerigonza», *Bulletin Hispanique*, 92, *Hommage à Maxime Chevalier*, 1990, págs. 29-44.
- ALONSO VELOSO, María José, *Tradición e ingenio en las letrillas, las jácaras y los bayles de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2005.
- , «Discurso rufianesco y retórica del hampa: la *compositio* de las jácaras y los bayles de Quevedo», *Revista de Filología Española*, 86. 1, 2006, págs. 31-63.
- , «La hagiografía germanesca en el siglo XVII: las jácaras de Cáncer, Solís, Pérez de Montoro y Sor Juana», *Boletín de la Real Academia Española*, t. 96, cuaderno 313, 2016, págs. 5-35.
- ARELLANO, Ignacio, «La jácara inicial de Pero Vázquez de Escamilla, de Quevedo», en *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, ed. de Jesús Cañedo Fernández e Ignacio Arellano Ayuso, Madrid, Castalia, 1991, págs. 13-46.
- ARELLANO, Ignacio, ESCUDERO BAZTÁN, Juan Manuel y ABRAHAM MADROÑAL, eds., Luis Quiñones de Benavente, *Jocoseria*, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main / Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2001.
- BÈGUE, Alain, «La jácara en los villancicos áureos», en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, ed. de María Luisa Lobato y Alain Bègue, Madrid, Visor Libros, 2014, págs. 51-75.



- BERGMAN, Ted L. L., «La criminalidad como diversión pública y las jácaras entremesadas», en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, ed. de María Luisa Lobato y Alain Bègue, Madrid, Visor Libros, 2014, págs. 77-92.
- La BIBLIA, versión del P. Serafín de Ausejo, Barcelona, Herder, 2004.
- BONET PONCE, Clara, «Doña Isabel, la ladrona. Una jácara en el centro del ritual punitivo», *Boletín de Literatura Oral*, 6 (número extraordinario), 2023, págs. 64-83.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «Entre alabanza y parodia: bizcas, tuertas y ciegas en la poesía amorosa de Quevedo», *La Perinola: revista de investigación quevediana*, 9, 2005, págs. 19-31.
- CARREIRA, Antonio, «El conceptismo en las jácaras de Quevedo: “Estábase el Padre Esquerra”», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 4, 2000, págs. 91-106.
- , «La obra poética de Damián Cornejo: cuatro manuscritos más y unos menos», *Criticón*, 103-104, 2008, págs. 39-54.
- , «Las jácaras de Quevedo: un subgénero conflictivo», en *Literatura y música del hampa en los Siglos de Oro*, ed. de María Luisa Lobato y Alain Bègue, Madrid, Visor Libros, 2014, págs. 51-75.
- CHEVALIER, Maxime, *Quevedo y su tiempo: La agudeza verbal*, Barcelona, Editorial Crítica, 1992.
- CURTIUS, Ernst Robert, *Literatura Europea y Edad Media latina*, trad. de Margit Frenk Alatorre y Antonio Alatorre, México, Fondo de Cultura Económica, 1984.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, *Textos del Siglo de Oro (TEXORO)*. [Disponible en <https://etso.es/texoro> (consulta: 16 de enero de 2026)].
- DI PINTO, Elena, *La tradición escarramanesca en el teatro del Siglo de Oro*, Madrid, Frankfurt am Main / Iberoamericana, Vervuert, 2005.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «La desdramatización de la jácara en Quevedo reformada por Calderón», *La Perinola*, 23, 2019, págs. 251-261.
- HUERTA CALVO, Javier, «Juan Manuel de León Marchante. Biografía». [Disponible en <https://historia-hispanica.rah.es/biografias/26041-juan-manuel-de-leon-mercante> (consulta: 19 de noviembre de 2025)].
- LEÓN MARCHANTE, Manuel de, *Obras poéticas póstumas*, vol. 1, Madrid, Gabriel del Barrio, 1722.
- , *Obras poéticas póstumas*, vol. 2, Madrid, Gabriel del Barrio, 1733.

- LOBATO, María Luisa, «Segunda parte inédita del entremés Las jácaras atribuido a Calderón», *RILCE*, 2. 1, 1986, págs. 119-140.
- , «Maladros “padre fundador de la germanía”: Presencia literaria y edición del entremés inédito Los valientes, de Juan Vélez de Guevara», *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, 17, 2013, págs. 229-258.
- , *La jácara en el Siglo de Oro. Literatura de los márgenes*, Madrid, Frankfurt am Main / Iberoamericana, Vervuert, 2014.
- MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, «Nueva ojeada a la poesía germanesca», *Calíope: journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 7. 1, 2001, págs. 5-28.
- PACHECO, Francisco, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, Simón Faxardo, 1649.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «De Quevedo a Cervantes: la génesis de la jácara», en *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO). Robinson College, Cambridge, 18-22 de junio de 2005*, ed. de Anthony Close, con la colaboración de Sandra María Fernández Vales, Vigo, AISO, 2006, págs. 77-90.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español*, ed. de Ignacio Arellano, Madrid, Real Academia Española-Espasa, 2020.
- QUIÑONES DE BENAVENTE, Luis, *Jocoseria*, ed. de Ignacio Arellano, Juan Manuel Escudero Baztán y Abraham Madroñal, Pamplona, Madrid, Frankfurt am Main / Universidad de Navarra, Iberoamericana, Vervuert, 2001.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (s. a.), *Corpus diacrónico del español (CORDE)*. [Disponible en <https://corpus.rae.es/cordenet.html> (consulta: 16 de enero de 2026)].
- , *Diccionario de Autoridades*. [Disponible en <https://apps2.rae.es/DA.html> (consulta: 19 de noviembre de 2025)].
- WAISMAN, Leonardo J., *Santos y malhechores. El villancico en jácara, 1650-1800*, vol. 1, Argentina, edición de autor, 2024.



Retrato del P. Manuel de León Marchante.  
Tomo segundo de las *Obras poéticas póstumas* (s. p.).



FOR THE INDIGNITY OF THE TEXT:  
MEASURING STYLOMETRIC ROBUSTNESS  
IN AUTHORSHIP ATTRIBUTION  
UNDER TEXTUAL CORRUPTION \*

Álvaro CUÉLLAR  
Universitat Autònoma de Barcelona (Espanya)  
[alvaro.cuellar@uab.cat](mailto:alvaro.cuellar@uab.cat)  
<https://orcid.org/0000-0002-9934-6321>

Recibido: 24 de enero de 2026  
Aceptado: 12 de febrero de 2026  
<https://doi.org/10.14603/13E2026>

ABSTRACT:

The article addresses the dilemma between the philological demand for reliable texts in the digital environment and the practical need to work at scale with imperfect materials in Spanish Golden Age theatre. As a case study, it focuses on authorship attribution via stylometric methods and proposes a controlled experiment of progressive synthetic corruption on three corpora of secure authorship, in order to measure the degree of textual indignity a corpus can withstand before attribution performance deteriorates significantly. The methodology applies a standard classifier trained on relative frequencies of the most frequent words and evaluates performance as an increasing proportion of the text is replaced with external material. The results show substantial robustness across a wide degradation range and a gradual decline as corruption becomes dominant. The conclusion argues for methodological coexistence: preserving textual dignity as an editorial horizon while acknowledging that, under controlled conditions and with appropriate cautions, provisional texts can still support empirically grounded inferences of value to philology.

KEYWORDS:

Spanish Golden Age Theatre, Stylometry, Authorship Attribution, Textual Indignity, Synthetic Corruption.

---

\* This research was supported by the projects ISTAE: Impresos sueltos del teatro antiguo español (II) (PID2022-136431NB-C66); La integral dramática de Lope de Vega (II) (PID2024-155554NB-I00); METADRAMA: Teatro áureo en diacronía: estudio, edición y puesta en escena del verso clásico (PID2024-161619NA-I00); Thal-IA: Patrimonio teatral áureo: Inteligencia Artificial y Fotografía Espectral (CNS2023-145014); and Tracing Regularities in Pedro Calderón de la Barca's Dramatic Oeuvre with a Computational Approach (DFG Project No. 508056339).

ARTENUEVO  
*Revista de Estudios Áureos*  
Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

POR LA INDIGNIDAD DEL TEXTO:  
MEDICIÓN DE LA ROBUSTEZ ESTILOMÉTRICA  
EN LA ATRIBUCIÓN DE AUTORÍA  
BAJO CORRUPCIÓN TEXTUAL

RESUMEN:

El artículo aborda el dilema entre la exigencia filológica de textos fiables en el entorno digital y la necesidad práctica de trabajar a gran escala con materiales imperfectos en el teatro del Siglo de Oro. Como caso de estudio, propone la atribución de autoría mediante técnicas estilométricas y plantea un experimento controlado de corrupción sintética progresiva sobre tres corpus de autoría segura, con el fin de medir el grado de indignidad textual que puede soportar un corpus antes de que el rendimiento atribucional se deteriore de forma significativa. La metodología aplica un clasificador estándar entrenado con frecuencias relativas de las palabras más frecuentes y evalúa el rendimiento conforme aumenta el porcentaje de texto sustituido por material externo. Los resultados muestran una robustez notable durante un tramo amplio de degradación y un deterioro gradual cuando la corrupción se vuelve dominante. La conclusión defiende una convivencia metodológica: mantener la dignidad textual como horizonte editorial, pero reconocer que, bajo control y con cautelas, los textos provisionales pueden sostener inferencias empíricas de valor para la filología.

PALABRAS CLAVE:

Teatro del Siglo de Oro, estilometría, atribución de autoría, indignidad textual, corrupción sintética.



## 1. INTRODUCTION

Early modern Spanish drama constitutes a vast and invaluable literary archive—one that scholars have a responsibility to preserve, curate, and transmit. As philologists and historians, we act as custodians of cultural heritage, accountable not only for the survival of these texts but also for the conditions under which they circulate and are interpreted. This obligation now extends decisively to the digital environment, which has become indispensable for the preservation, dissemination, and accessibility of the Golden Age theatrical corpus. Yet digital mediation is not a neutral container: it introduces its own constraints, risks, and forms of degradation. For that reason, the digital dimension of textual stewardship cannot be treated as secondary or incidental; it demands sustained attention, methodological care, and an ethics of responsibility commensurate with the cultural value of the materials involved.

Valdés Gázquez (2024) articulates this problem with particular clarity in his study «Por la dignidad del texto. El teatro del Siglo de Oro y de Lope de Vega en la red. Principios ecdóticos y de Humanidades Digitales» («For the Dignity of the Text: Golden Age Theater and Lope de Vega Online. Editorial and Digital Humanities Principles»). His central claim is straightforward and difficult to contest: the migration of Golden Age theatre to the web has produced an abundance of accessible material, but a substantial portion of the processed texts circulating online lack the minimum philological solidity required for reliable reading or research. The issue is not merely that some digital versions are imperfect; it is that many are grounded in obsolete editorial criteria, uncollated witnesses, or unverified nineteenth- and early twentieth-century print traditions, in sharp contrast to the high standards achieved by modern critical editions in print. In this sense, the digital ecosystem has amplified a paradox: unprecedented availability coexists with systematic textual unreliability. Valdés Gázquez's argument is, above all, ecdotic and epistemological. The web's capacity for effortless duplication transforms ordinary editorial shortcomings into structural risks: once uploaded, a defective text does not simply contain errors—it propagates them. Because digital texts are copied, republished, repackaged, and reused across portals and projects, their corruptions can consolidate into an autonomous tradition of error. Worse still, those distortions can become effectively fossilized: for many users, the most visible online version is easily mistaken for the authoritative form of the work, acquiring the status of a stable



historical document by sheer repetition and discoverability. What looks like democratized access can therefore become an epistemic trap: scholarship and digital tools risk being built on unstable foundations, and interpretive claims risk inheriting the hidden biases and losses of degraded textual witnesses. The ethical implication follows: publishing in digital form does not lessen scholarly responsibility; it magnifies it. From this diagnosis Valdés Gázquez derives a programmatic defense of textual dignity in the digital sphere. Digital products must be treated with the same rigor we expect from print scholarship—not because the digital is inherently inferior, but because its scale and replicability intensify the consequences of philological negligence. His position does not deny the utility of quantity, nor does it reject open access; rather, it insists on transparent editorial accountability and on quality standards proportionate to use. At minimum, digital texts should clearly declare provenance and editorial method; ideally, the academic community should prioritize putting into open circulation the critical editions and reliable texts it already possesses, and do so using robust, interoperable frameworks (notably XML-TEI) and open-science principles. Where full digital critical editions are slow and resource-intensive, Valdés Gázquez also argues for pragmatic strategies—such as Minimal Computing approaches—that can accelerate dissemination without abandoning non-negotiable philological basics. The overall message is categorical: if we do not ensure that our digital textual artifacts are philologically reliable, we may end up harming the very heritage we claim to preserve—producing not a public good, but a scalable mechanism for the persistence and normalization of corruption.

And yet, precisely because this argument is right about the ethical and epistemic stakes of textual quality, the practical landscape forces a pragmatic reassessment. In many lines of research on Spanish Golden Age drama, textual indignity is not a desirable condition, but it is a recurrent and often unavoidable one. Depending on the aims of a project, we cannot always afford to wait until the relevant plays exist as fully verified critical editions—however ideal that situation would be. The scale of the theatrical archive makes this constraint structural rather than incidental. We are dealing with roughly three thousand comedias, and—being generous—perhaps only around a third can be said to be critically edited, thanks above all to the sustained editorial labour devoted to Lope de Vega and Calderón de la Barca over recent decades. If we insist that computational research must proceed only once the remaining two thirds are edited to modern critical standards, we are effectively accepting a delay of decades, if not longer. This tension leads to a dilemma that is at once methodological and institutional. Do we prefer to wait,

completing the puzzle piece by piece until the corpus is philologically complete, or do we allow intermediate textual states—provisional editions, rapid digital transcriptions, minimally curated texts—to serve a distinct, instrumental mission? Put differently: should we make room for minimal editions that are not adequate for every philological purpose, but are sufficient for specific analytical tasks, especially those that depend on scale rather than on the perfection of any individual witness? The question is not whether dignity matters—it does—but whether all scholarly questions require the same threshold of textual dignity to be answerable. A further complication is canonicity. If access to critically edited texts becomes the primary gatekeeping condition for large-scale analysis, research will continue to concentrate on the same safe authors and the same well-served segments of the repertoire—often for understandable reasons of feasibility, funding, and collaborative structure. The consequence, however, is a systematic distortion of our field of vision: the archive remains vast, but our analytical corpus remains narrow. In this context, the availability of imperfect texts is not simply a technical inconvenience; it is also a potential lever for expanding the empirical base of research, exploring understudied playwrights, and testing hypotheses that are otherwise confined to the already canonical subset. This is the space in which the present study intervenes: not to oppose a defence of philological rigor, but to ask—under controlled conditions—how far computational methods can operate responsibly when the textual substrate is, unavoidably, less than ideal.

A paradigmatic case is that of automatic transcriptions produced through OCR or HTR workflows. Their outputs are rarely perfect; they contain omissions, misreadings, segmentation problems, and a residue of noise that would be unacceptable as a basis for a critical edition. Yet it would be methodologically shortsighted to dismiss them wholesale as unusable. In many research scenarios, such transcriptions are not an endpoint but a provisional access layer—an intermediate representation that enables forms of inquiry that would otherwise remain impracticable. Even with a non-trivial error rate, automatically transcribed plays can sustain a broad range of scholarly operations. They can be indexed and searched, allowing researchers to locate motifs, names, formulae, or intertextual echoes that would be difficult to identify manually across large collections. They can be processed by downstream NLP pipelines to support exploratory analyses such as coarse thematic mapping, lexicon-based profiling, or other forms of large-scale descriptive work. They can also be routed through large language models to generate summaries, outlines, or descriptive reports that are often robust to local



noise and can help scholars triage materials, prioritize targets for closer inspection, or formulate hypotheses before investing in full philological work. The alternative is not a pristine edition; it is frequently no access at all. When the choice is between having no usable representation of thousands of early prints and manuscripts, or having an imperfect but searchable and computationally tractable transcription, the practical calculus is straightforward. This is not an argument against critical editing—on the contrary, critical editions remain the gold standard for interpretation, citation, and textual scholarship. It is, rather, an argument about sequencing and purpose: in a world where the ideal cannot be achieved everywhere at once, provisional transcriptions can function as bridges toward later editorial refinement while already enabling meaningful research in the present.

A second, closely related example concerns the digital reproduction of early modern documents. The ideal, of course, is high-quality imaging carried out according to the established protocols of libraries and archives: calibrated lighting, color targets, consistent resolution, stable metadata, and preservation-grade formats. Such standards are not cosmetic; they guarantee legibility, long-term usability, and scholarly accountability. Yet the gap between the ideal and the actual state of access remains substantial. For many collections—especially dispersed, underfunded, or only partially catalogued holdings—the pace of professional digitization is inevitably slow. In that context, a first-pass strategy can be epistemically valuable: a rapid, systematic capture of as many documents as possible using modest means (a basic camera or even a smartphone), producing images that may be imperfect but immediately consultable. The point is not to replace archival digitization, but to create an intermediate layer of accessibility that dramatically reduces the costs of discovery. Even lower-grade reproductions can support a range of fundamental scholarly tasks: identifying whether a witness is relevant at all; confirming the presence of a play, a paratext, or a specific scene; extracting rough readings for preliminary study; enabling remote collaboration; and guiding decisions about which items deserve subsequent, preservation-quality imaging. In many cases, such provisional access prevents research from being constrained by geography, funding cycles, or the long timelines of institutional workflows. The underlying question is again one of trade-offs and temporal horizons. Do we prefer to wait decades for comprehensive, fully standardized digitization to be completed—or can carefully acknowledged, deliberately provisional reproductions serve a legitimate scholarly function in the meantime? Framed this way, rapid but conscientiously imperfect digitization becomes not a betrayal of best practice, but a

pragmatic complement to it: a strategy that expands access now while leaving intact the long-term goal of producing durable, archival-quality digital surrogates.

In short, these approaches are not mutually exclusive, nor do they need to be framed as competing paradigms. High-standard, preservation-grade digitization remains the ideal endpoint and the necessary foundation for reliable scholarship; rapid, provisional capture functions as a pragmatic intermediate layer that accelerates access, discovery, and prioritization. Properly distinguished, transparently described, and used with methodological caution, both can coexist productively: one safeguards long-term integrity, while the other expands short-term availability and enables research to proceed without waiting for the entire archival and editorial infrastructure to reach completion.

In this article, we examine a concrete case that develops the argument outlined above: the use of stylometry for authorship attribution in Spanish Golden Age theatre. Stylometry, in its most established form, models authorial signal through the distribution of highly frequent words—function words and other common lexical items whose cumulative patterns tend to remain stable across works and genres. Under ideal circumstances, such analysis would rely exclusively on critically edited texts of maximal philological reliability. In practice, however, that ideal is often unattainable. The available materials frequently include automatic transcriptions, lightweight or provisional editions, and divergent witnesses whose textual differences—whether minor variants, omissions, or larger-scale distortions—are inseparable from the objects we wish to study. Here it is useful to separate two regimes that are often conflated. Valdés Gázquez argues from an ecdotic horizon in which the critical text is the scholarly end product, whereas the present study treats texts as measurement substrates for a delimited task (stylometric attribution). The point is therefore not to relax standards of textual dignity, but to quantify—under controlled conditions—the minimum textual reliability required for a stylometric inference to remain valid.

This raises a methodological question with immediate consequences for digital scholarship: should stylometric attribution be restricted to texts that have undergone full critical scrutiny, or can it operate meaningfully on imperfect textual data without forfeiting validity? Rather than answering this question impressionistically, we approach it experimentally. We test the resilience of stylometric attribution under controlled conditions by introducing progressive, synthetic corruption into a clean reference corpus. Through this artificial deturpation process, we quantify how much textual indignity the stylometric signal can tolerate before

attribution performance deteriorates—and, conversely, under what degrees and types of corruption stylometry remains operationally reliable.

## 2. EXPERIMENTAL DESIGN AND CORPORA

In contemporary practice, stylometry typically treats authorship not as an essence but as a probabilistic pattern emerging from recurrent linguistic habits rather than isolated expressive choices. Over the last decades, and particularly in recent work on early modern drama (Cerezo Soler y Calvo Tello, 2019; Cuéllar, 2024; Cuéllar y Vega García-Luengos, 2023a; Cuéllar y Vega García-Luengos, 2023b; Ferreira Barrocal, 2022; Hernández-Lorenzo y Byszuk, 2023; Lara Ramírez, 2025; Marcos Rodríguez, 2021; Martínez Carro, 2022; Ruiz Urbón, 2023a; Ruiz Urbón, 2023b; Vega García-Luengos, 2021), such frequency-based approaches have proved methodologically productive: they enable attribution and classification at a scale that would be impracticable under exclusively close-reading paradigms, and they offer a replicable way of testing hypotheses about authorial identity across large corpora. At the same time, the practical success of stylometric attribution has always sat uneasily with a philological concern that is especially acute in Golden Age studies: the textual object is rarely pristine (Eder, 2013). Even when we work with modern editions, plays often circulate in divergent witnesses and editorial states; and when we rely on digital corpora, we frequently depend on provisional transcriptions, automatic OCR/HTR outputs, or lightly curated texts whose error profiles are neither uniform nor fully documented (Camps, Clérice y Pinche, 2021). The methodological question, then, is not whether critical editions remain the gold standard for interpretation and citation; rather, it is how far stylometric classification depends on that standard (Eder y Rybicki, 2012; Eder, 2015; Eder, Rybicki y Kestemont, 2016). Put bluntly, to what extent can stylometric signal survive textual error, intervention, and corruption before attribution becomes unreliable?

To address this question empirically, we design a controlled degradation experiment using three corpora that are, in different ways, safe starting points. Each begins from texts whose authorship is secure, and each yields near-ceiling performance under a classical stylometric pipeline. All texts used in this study come from the ETSO project, which has been built thanks to the collaboration of numerous projects and individual contributors. ETSO aggregates, curates, and harmonizes materials from multiple origins and editorial states, and it is progressively making these texts available to the research community. The corpora employed here were

extracted from that common matrix, selecting only plays with stable, undisputed authorship for the experimental sets. The first corpus is a multiauthor reference set of one hundred plays attributed without dispute to nine playwrights: Lope de Vega, Calderón de la Barca, Tirso de Molina, Juan Ruiz de Alarcón, Francisco de Rojas Zorrilla, Agustín Moreto, Luis Vélez de Guevara, Antonio Mira de Amescua y Guillén de Castro (Cuéllar, 2024). Its role is diagnostic and foundational: it allows us to observe, in a balanced multiclass setting, how progressive corruption erodes classification when the only variable that changes is textual integrity. The second corpus is a large binary collection centred on Lope de Vega, consisting of 280 plays of secure Lope authorship and 749 plays by other dramatists of the period. The third corpus follows the same binary logic for Calderón, comprising 176 securely attributed plays by Calderón and 1,117 plays by other contemporaries. These two author-centred corpora serve a complementary purpose: they test robustness under high-volume conditions that better resemble the scale at which stylometry is often applied in practice, while keeping the attributional ground truth stable. Across all three corpora, the baseline classification setup is intentionally conservative and familiar to readers in the field. We employ a Support Vector Machine<sup>1</sup> trained on the z-scores<sup>2</sup> of relative frequencies for the 500 most frequent words<sup>3</sup> (Pedregosa *et al.*, 2011). In their uncorrupted state, these corpora are classified with near-perfect accuracy: almost all plays are assigned to the correct category, whether in the nine-

---

<sup>1</sup> A Support Vector Machine (SVM) is a supervised classification method that learns from labelled examples, in this case plays of secure authorship, how to distinguish categories on the basis of quantitative features, here word-frequency profiles. It constructs a decision boundary that best separates one author or group of authors from others. We use a linear SVM as implemented in scikit-learn, a standard and well-established choice in stylometric attribution because it performs reliably when many linguistic features are involved.

<sup>2</sup> Z-scores standardize each frequency variable so that different word-features become directly comparable. For every word, its relative frequency in a given play is expressed in relation to the mean and standard deviation estimated from the training data. This scaling prevents very common words from dominating the model merely because of their magnitude and allows the classifier to focus on meaningful deviations from typical usage.

<sup>3</sup> The most frequent words are used because they tend to reflect habitual linguistic practice rather than subject matter. In stylometry this set is largely composed of function words and other very common items, which are comparatively stable across topics and genres. Selecting 500 such words represents a methodological compromise: the number is large enough to capture a rich stylistic profile but limited enough to avoid instability associated with rare, content-driven vocabulary.

author multiclass scenario or in the binary settings centred on Lope and Calderón. This baseline matters for the logic of the experiment. Because the starting point is already close to the performance ceiling, any systematic loss in accuracy can be attributed to the progressive degradation imposed on the texts, rather than to an underpowered model or an unstable corpus. The central question is therefore straightforward, but methodologically non-trivial: how much can we degrade these corpora by introducing error and modification in a controlled, incremental fashion while stylometric attribution remains operationally reliable? By treating textual indignity not as an abstract worry but as an experimental parameter, the study aims to quantify the tolerance of frequency-based stylometry under conditions that mirror, in an explicit and measurable way, the imperfect textual realities of digital work on early modern drama.

A central methodological challenge in any controlled corruption experiment is not the choice of classifier but the construction of the corruption process itself. Computationally, it is difficult to generate noise that is genuinely irregular in the relevant statistical sense. Textual corruption in the transmission of Golden Age theatre can arise from many heterogeneous mechanisms: omissions, duplications, substitutions, contamination between witnesses, defective transcription, and a wide range of editorial interventions. Replicating such processes *in silico* is not straightforward, because rule-based procedures, even when parameterised probabilistically, tend to produce artefacts that are more regular than the historical phenomena they are intended to emulate. The major risk is therefore not insufficient degradation but excessive structure in the degradation model. Early versions of the present experiment attempted to simulate corruption by combining several operators through explicit rules: word duplication, word deletion, word substitution, and token-level degradation. These operators were applied with varying probabilities so that, for a given overall corruption rate, different proportions of each action would be triggered. In practice, however, these strategies repeatedly converged on a similar failure mode. The procedures produced a detectable deturbation signature: the altered texts began to resemble one another not because they shared an authorial profile, but because they shared the statistical texture introduced by the corruption algorithm. Under these conditions, the classifier could partially exploit regularities of the corruption process itself, and the experimental setting no longer functioned as a clean stress test of authorial signal. A subsequent approach sought to avoid this by replacing tokens rather than transforming them through internal rules. For each target work, a fixed percentage of its words was

substituted with words drawn from an external pool of texts. This removed some of the mechanical regularities of deletion and duplication, but it introduced a different form of stability. Because substitutions were performed at word level and distributed across the text, the injected material tended to converge towards the average lexical distribution of the external corpus. The result was again a relatively stable corruption profile, now shaped by the donor pool rather than by the target text.

For these reasons, we adopt in this study a deliberately simple, but methodologically more robust, strategy: block substitution. The aim is not to reproduce any single historical mechanism of corruption in all its philological detail. Rather, the aim is to introduce controlled amounts of exogenous material in a way that minimises learnable artefacts and maximises variability across realisations. We define the corruption level as a percentage of the target text. If the corruption level is 20 per cent, we replace roughly one fifth of the words of the play; if it is 50 per cent, we replace roughly half; and so on, up to the extreme case in which the entire text is substituted. The key design choice is that the replacement is not performed word by word across the whole play. Instead, we select one contiguous segment of the play whose length corresponds to the chosen percentage and replace that entire segment with a contiguous segment of the same length taken from another play. As the corruption percentage increases, the substituted block becomes progressively larger: at low levels it corresponds to a short passage, while at high levels it can approach the scale of the entire work. This approach has two properties that are crucial for the goals of the experiment. First, because each target text is paired with a different donor text and the donor segment is sampled at a random position, the injected signal is not stationary across the dataset. The altered texts therefore do not converge on a common corruption texture in the same way that rule-based noise often does. Second, the procedure models a meaningful form of textual indignity in digital environments: the presence of non-original material of heterogeneous provenance within a text that is treated as a single analytical object. The donor blocks are taken from a pool of approximately one thousand plays that are not used in the training or evaluation corpora by dozens of different authors. The donor pool is drawn from the same general dramatic domain as the experimental corpora and consists predominantly of comedias, with a smaller proportion of autos sacramentales and related forms available in ETSO at the time of extraction. Its generic profile is therefore broadly comparable to that of the main corpora, and the experiment does not rely on genre contrast as a source of variation. However, the donor pool

includes a higher proportion of automatic OCR/HTR transcriptions than the curated baseline corpora. As a result, the substituted blocks introduce not only exogenous authorial signal but also realistic transcription noise, including segmentation errors, misreadings, and orthographic instability. The corruption model thus approximates contamination within the same theatrical ecosystem, but under conditions that reflect the uneven quality typical of large-scale digital collections. Because block substitution involves random choices (the position of the replaced segment and the selection of the donor play and donor segment), each condition is instantiated multiple times. For every corruption level, we generate ten independent versions using different random seeds<sup>4</sup>. This repetition prevents the analysis from depending on idiosyncratic pairings between particular works, and it provides an empirical estimate of variability under stochastic corruption. In the results, this variability is reflected as a band around the mean performance curve.

The table below (Table 1) illustrates the logic of block substitution. From a 100-word excerpt of *La vida es sueño* (secure Calderón authorship), a contiguous block of 30 words has been replaced by 30 consecutive words taken from an automatic transcription of the comedia of unknown authorship *La bandolera de Baeza*; as a result, the substituted segment reproduces the orthographic inconsistencies, missing diacritics, and transcription errors characteristic of OCR/HTR output.

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| (...)<br>que más cuidados le ofrece;<br>sueña el pobre que padece<br>su miseria y su pobreza;<br>sueña el que a medrar empieza,<br>sueña el que afana y pretende,<br>sueña el que agravia y ofende;<br>y en el mundo, en conclusión,<br>todos sueñan lo que son,<br>aunque ninguno lo entiende. | (...)<br>que más cuidados le ofrece;<br>sueña el pobre que padece<br>su miseria y su pobreza;<br>sueña el que a medrar empieza,<br>sueña el que afana y pretende,<br><b>detrás de unos muros altos</b><br><b>donde no daba el reflejo</b><br><b>de la luna pinto atisve</b><br><b>parlando por su abujero</b> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>4</sup> Because the corruption procedure involves random selection of donor texts and substituted segments, individual runs may vary. For each corruption level we therefore generate ten independent realisations and report the distribution of outcomes rather than a single score. Random seeds are fixed to ensure full reproducibility, and repetition allows us to estimate how much variability is attributable to chance rather than to the corruption level itself.



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>Yo sueño que estoy aquí<br/>de estas prisiones cargado,<br/>y soñé que en otro estado<br/>más lisonjero me vi.<br/>¿Qué es la vida? Un frenesí.<br/>¿Qué es la vida? Una ilusión,<br/>una sombra, una ficción,<br/>y el mayor bien es pequeño;<br/>que toda la vida es sueño,<br/>y los sueños, sueños son.<br/>(...)</p> | <p><b>con su galán y en su estoque<br/>pinte pasados los cuerpos</b><br/>y soñé que en otro estado<br/>más lisonjero me vi.<br/>¿Qué es la vida? Un frenesí.<br/>¿Qué es la vida? Una ilusión,<br/>una sombra, una ficción,<br/>y el mayor bien es pequeño;<br/>que toda la vida es sueño,<br/>y los sueños, sueños son.<br/>(...)</p> |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Table 1. Example of block substitution: original 100-word excerpt (left) and version with a 30-word contiguous replacement from an automatic transcription (right).

To separate the effects of corruption in the material being classified from corruption in the reference material used for learning, we evaluate three complementary scenarios. First, only the play being classified is deturpated, while the reference corpus used for training remains clean. This models a common research situation in which the target material is noisy, but the reference set is comparatively reliable. Second, the classifier is trained on a deturpated reference corpus, but it is asked to classify uncorrupted plays. This models the inverse situation: the available reference resources are of poor quality, while the object of analysis is well edited. Third, both the reference corpus and the target play are deturpated at the same corruption level. This corresponds to the situation in which all available textual materials are compromised, as often occurs when working at scale with heterogeneous digital collections. Classification performance is estimated through cross-validation. In the multiclass corpus of one hundred plays, we use a leave-one-out<sup>5</sup> procedure so that each play is held out once and classified against models trained

<sup>5</sup> Leave-one-out cross-validation evaluates performance when the dataset is relatively small. The model is trained on all plays except one and then tested on the excluded play; this process is repeated so that each play serves once as test material. The procedure maximizes the amount of training data in each iteration while ensuring that the evaluated play has not influenced the model.



on the remaining works. In the two binary corpora, we use 10-fold cross-validation<sup>6</sup>, so that in each fold a subset of plays is held out as test data while the remainder are used for training, and performance is averaged across folds. Results are summarised using the F1 score, reported as macro-F1<sup>7</sup>. This metric balances precision and recall and is less sensitive than raw accuracy to class imbalance, which is particularly relevant in the binary corpora where the target author constitutes a minority class. Across all settings, macro-F1 provides a consistent measure of how reliably the classifier assigns plays to their correct class as textual corruption increases. Taken together, these design decisions ensure that the experiment does not merely show that noise reduces performance, which would be unsurprising, but that it does so under a corruption model that is deliberately constructed to avoid stable, learnable artefacts. The purpose is to measure, under a realistic and variable form of textual indignity, how far stylometric attribution based on high-frequency lexical profiles remains operational before the injected material overwhelms the authorial signal.

### 3. EVALUATION OF RESULTS

Figures 1–3 report the same experiment under three corpus configurations: a nine-author multiclass setting (100 plays) and two large binary settings centred on Lope de Vega and Calderón, respectively. For each corpus, the plots show how macro-F1 changes as the proportion of substituted text increases, under three degradation scenarios: only the test text degraded, only the training corpus degraded, and both degraded. The shaded bands represent variability across ten independent

<sup>6</sup> In 10-fold cross-validation the corpus is divided into ten subsets. In each iteration the model is trained on nine subsets and tested on the remaining one, and the process is repeated until every subset has been used as test data. The reported performance is the average across these runs, providing a stable estimate while maintaining strict separation between training and evaluation.

<sup>7</sup> The F1 score combines two dimensions of classification quality: precision, which measures how often assigned labels are correct, and recall, which measures how successfully the model retrieves all items belonging to a class. Macro-F1 computes this balance independently for each class and then averages the results, giving equal weight to minority and majority categories. This is particularly important in the binary corpora, where the target author represents a smaller portion of the dataset and raw accuracy could otherwise be misleading.

realisations at each degradation level (10th–90th percentile), so each curve summarises not a single run but a distribution of outcomes generated by different random substitutions.

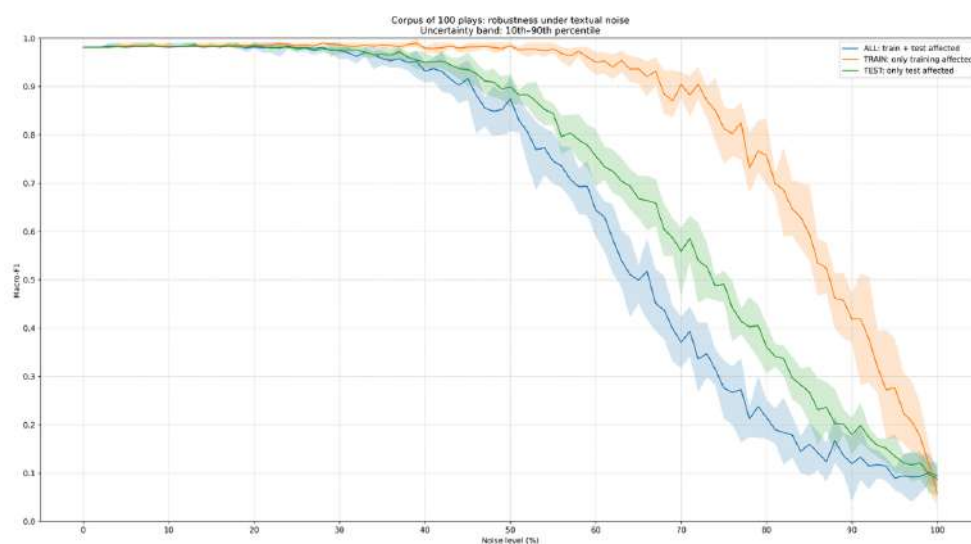


Figure 1. F1 score under progressive synthetic textual corruption in a nine-author attribution task (100 plays).

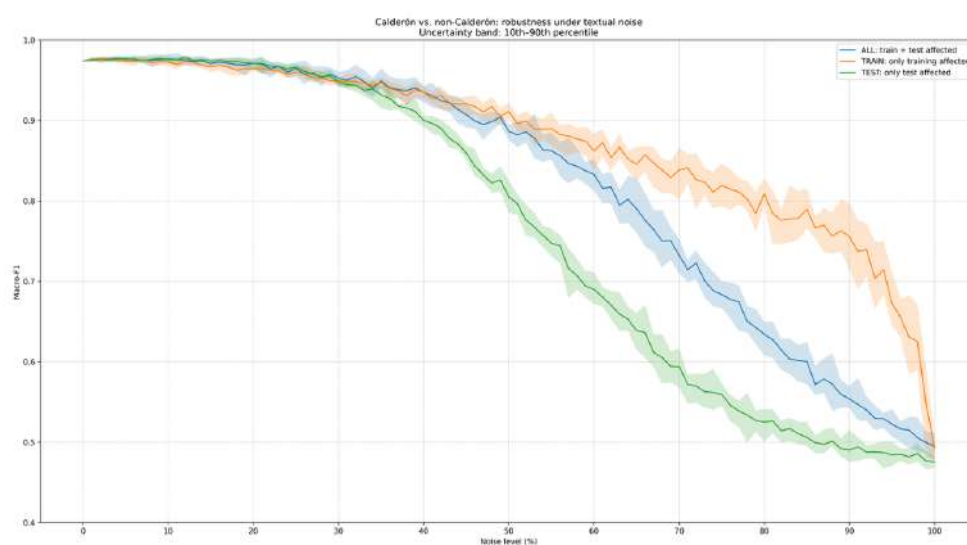


Figure 2. F1 score under progressive synthetic textual corruption in a Lope de Vega vs. non-Lope attribution task (280 Lope plays; 749 non-Lope plays).

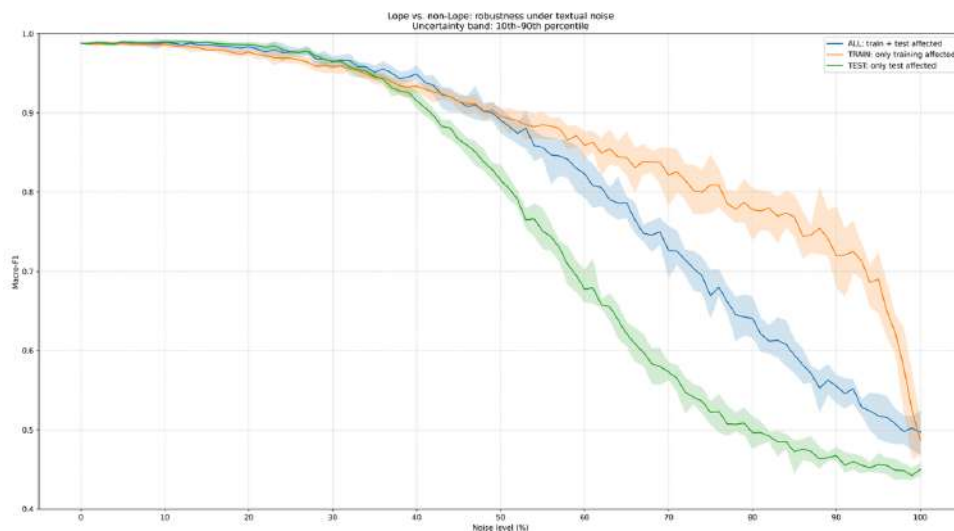


Figure 3. F1 score under progressive synthetic textual corruption in a Calderón de la Barca vs. non-Calderón attribution task (176 Calderón plays; 1,117 non-Calderón plays).

Before interpreting the substantive pattern, the figures provide an important validation of the experimental design. At zero degradation, performance starts near the ceiling in all three corpora, confirming that the corpora are internally coherent and that the stylometric pipeline is behaving as expected under clean conditions. This is not a minor detail. Because the baseline is almost perfect, subsequent declines can be interpreted as effects of progressive textual corruption rather than as artefacts of weak starting conditions. At the other extreme, as degradation approaches one hundred per cent, the curves converge toward the lower bound expected for arbitrary classification. In the multiclass case, random assignment among nine categories corresponds to a macro-F1 of approximately  $1/9$ , that is, about 0.111. In the binary cases, random assignment corresponds to a macro-F1 of  $1/2$ , that is, 0.5. The fact that the curves approach these task-specific limits is precisely what should happen if corruption eventually overwhelms authorial signal and if the procedure does not introduce a stable, learnable deturpation signature. This also explains why the y-axes differ between the multiclass and binary figures: the meaningful floor is not the same.

Within these validated endpoints, all three corpora display a remarkably consistent internal structure. First, there is a broad initial regime in which classification remains extremely high despite substantial textual alteration. In practical

terms, the system tolerates levels of deturpation that are far beyond the kinds of local instabilities that typically motivate philological concern in real attribution problems, such as sporadic corrupt readings, small editorial interventions, or limited transcription noise. Such issues usually affect only a very small fraction of the text, whereas in our experiment the model retains strong performance across degradation levels that correspond to a very large proportion of the play being replaced. The implication is not that textual quality is irrelevant for philology, but that the stylometric signal captured by high-frequency lexical profiles is highly redundant: it persists even when the textual surface is heavily disturbed. Second, across corpora the decline does not appear as an abrupt failure but as a progressive erosion. The curves remain flat or gently sloping through moderate degradation and then enter a clearer downward trajectory around the mid-range of the scale, where the substituted segment becomes a substantial portion of the text rather than a marginal disturbance. From that point onward, performance decreases steadily until it approaches the task-specific floor. In other words, the experiment does not suggest a sharp boundary between usable and unusable texts. It suggests a continuum with an extended region of operational robustness followed by a predictable degradation curve as the injected material begins to dominate the lexical profile. Third, the figures show a consistent asymmetry between the two one-sided degradation conditions. Corrupting only the test text is systematically more damaging than corrupting only the training corpus: performance drops earlier and more sharply when the text being attributed is deturpated than when only the reference material used for learning is degraded. This asymmetry is methodologically meaningful. It suggests that, in this stylometric setting, it is more harmful to degrade the particular text being attributed than to degrade the reference material on which the classifier is trained. A plausible interpretation is that when the test text is corrupted, the very object whose stylistic profile must be recognised is displaced; when only the training corpus is corrupted, the model is trained on noisier exemplars but is still asked to recognise a clean target, which appears to be a comparatively easier task. Put as a practical recommendation, if a research workflow allows selective improvement, it is especially valuable to ensure that the target text being attributed is as clean as possible, even when the surrounding reference corpora remain imperfect.

Taken together, the three figures support the same general conclusion. Frequency-based stylometry, implemented here with an SVM over z-scored relative frequencies of the 500 most frequent words, is robust to far more textual disturbance than is usually assumed in discussions that equate computational validity with

philological perfection. At the same time, the curves demonstrate that robustness is not unlimited: as the proportion of substituted material approaches and surpasses the mid-range of the text, performance begins to deteriorate systematically, and at extreme corruption it converges to the level expected for arbitrary classification. This combination of a near-perfect clean baseline, an extended robustness regime, and correct convergence to chance-level behaviour provides both substantive and methodological grounds for trusting the experiment's central claim: stylometric attribution remains operational under substantial textual indignity, but it eventually fails in a predictable way once degradation becomes the dominant component of the textual surface. These results have direct implications for authorship attribution in Spanish Golden Age theatre—they indicate that stylometric classification based on frequent-word profiles can remain reliable even under extreme textual disturbance: a play whose interior has been altered at levels that would be unacceptable for editorial purposes—for instance, around thirty per cent substitution in our corruption model—is still assigned correctly in most cases—this is methodologically encouraging for attribution work that must operate with provisional transcriptions, heterogeneous digital witnesses, or lightly curated corpora, because it suggests that a substantial margin of textual imperfection can be tolerated without collapsing the authorial signal. The present experiment is deliberately restricted to complete plays of secure single authorship. Collaborative works raise a different methodological problem. In such cases, attribution is typically performed at the level of individual jornadas rather than the play as a whole. Because each jornada contains substantially fewer words than a complete comedia, the available stylistic signal is correspondingly weaker and statistical estimates become more unstable. Under those conditions, any additional textual corruption would further reduce the recoverable authorial profile. The robustness threshold observed here for complete single-author plays should therefore not be transferred mechanically to collaborative drama without a dedicated analysis at the scale of individual acts. In this block-substitution setting, attribution remains reliably above chance across a wide range of corruption and begins to deteriorate systematically around the mid-range; as a pragmatic guideline, corruption levels on the order of 30% still preserve usable signal for single-author full plays in these corpora, while higher levels rapidly erode performance.

## 4. CONCLUSIONS

This article began from a philological imperative. The digital circulation of Golden Age drama demands an ethic of responsibility: if our digital artefacts are not philologically reliable, they do not merely contain error, they reproduce it at scale. Yet the same digital environment that magnifies corruption also makes visible a practical constraint that is structural rather than incidental. If large-scale research were to wait for the completion of critical editing across the entire theatrical archive, many empirical questions would be postponed for decades and the analytical corpus would remain confined to the best-served, most canonical segments of the repertoire. Between these two poles lies the space in which textual indignity becomes both a risk and, under certain conditions, a resource. Rather than treating indignity only as a normative category, the study approaches it as an empirical variable: something that can be increased gradually, measured, and observed in relation to analytical performance. To do so, it implements a controlled degradation experiment in which three corpora with secure authorship and near-ceiling baseline performance are progressively deturpated. The multiclass corpus of one hundred plays attributed to nine authors provides a stringent diagnostic setting, while two large binary corpora, centred on Lope de Vega and Calderón, test robustness under conditions closer to the scale at which stylometry is often applied in practice. Across all three corpora, the analysis relies on a standard stylometric pipeline: an SVM classifier trained on z-scored relative frequencies of the 500 most frequent words, evaluated with cross-validation and summarised using macro-F1.

The methodological problem, however, is not simply how to classify, but how to corrupt. Computationally, generating textual degradation that is both realistic and sufficiently irregular is difficult. Rule-based noise tends to introduce unintended regularities, and word-level substitution can drift toward the average lexical profile of the donor pool, producing a stable deturpation signature. In response, the experiment adopts a deliberately simple but robust strategy: block substitution. A contiguous segment of each play, sized according to the chosen corruption level, is replaced with a contiguous segment drawn from an external pool of roughly one thousand plays, most of them produced through automatic transcription workflows. This design injects not only exogenous authorial signal but also heterogeneous OCR/HTR artefacts, approximating the mixed and uneven conditions under which large digital corpora often circulate. Repeating the procedure ten times per corruption level allows the results to be interpreted not as a single

trajectory but as a stable tendency under many possible random substitutions. Across the three corpora, the behaviour of the curves supports a coherent interpretation. Stylometric attribution remains highly stable across a substantial initial range of deturpation, far beyond what would correspond to the kinds of small local uncertainties that often preoccupy editors and historians in practical attribution work. Performance then declines progressively as the substituted material becomes a large fraction of the text, and eventually reaches the expected regime in which the authorial profile is no longer recoverable. The comparison between scenarios also yields a consistent practical insight: degrading the text being classified is more damaging than degrading the training material, suggesting that, when selective improvement is possible, priority should be given to making the target text as clean as feasible, even when the available reference corpora remain imperfect.

What, then, becomes of indignity? These findings do not license complacency about error, nor do they reduce the long-term necessity of critical editing for interpretation, citation, and cultural transmission. The point is different. In computational practice, the relationship between philological perfection and analytical usefulness is not binary. There exists a substantial middle ground in which imperfect texts, explicitly acknowledged as such and used with methodological caution, can support reliable stylometric inference. In that sense, indignity can be productive: not because error is desirable, but because provisional textual states can function as access layers that enlarge the empirical horizon of research, reduce canonic bias, and enable questions that would otherwise remain untestable at scale. A constructive future for Golden Age studies in the digital sphere depends on keeping these commitments together rather than placing them in competition. Philology and computation should not be cast as rival epistemologies, but as complementary forms of care for the archive, operating on different timescales and with different deliverables. One task is to build and maintain islands of verified reliability that anchor interpretation and provide calibration points for digital methods. The other is to make responsible use of abundant, heterogeneous, and provisional corpora so that scholarship can proceed at scale without pretending that scale is neutral. The broader message is therefore one of methodological coexistence: to defend textual dignity as a long-term horizon, while also recognising that controlled, well-understood forms of textual indignity can be a legitimate, and in some contexts necessary, instrument for research in the present.



# WORKS CITED

- CAMPS, Jean-Baptiste, Thibault CLÉRICE y Ariane Pinche, «Noisy medieval data, from digitized manuscript to stylometric analysis: Evaluating Paul Meyer's hagiographic hypothesis», *Digital Scholarship in the Humanities*, 36 (Supplement 2), 2021, págs. 49–71.
- CEREZO SOLER, Juan y José CALVO TELLO, «Autoría y estilo. Una atribución cervantina desde las humanidades digitales. El caso de La conquista de Jerusalén», *Anales Cervantinos*, 51, 2019, págs. 231–250.
- CUÉLLAR, Álvaro, «Stylometry and Spanish Golden Age Theatre: An Evaluation of Authorship Attribution in a Control Group of One Hundred Undisputed Plays», en *Digital Stylistics in Romance Studies and Beyond*, ed. de Robert Hesselbach, José Calvo Tello, Ulrike Henny-Krahmer, Christof Schöch y Daniel Schlör, Heidelberg, Heidelberg University Publishing, 2024, págs. 101–117.
- CUÉLLAR, Álvaro y Germán VEGA GARCÍA-LUENGOS, «La francesa Laura». El hallazgo de una nueva comedia del Lope de Vega último, *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 29, 2023a, págs. 131–198.
- , «Un nuevo repertorio dramático para Andrés de Claramonte», *Hipogrifo. Revista de literatura y cultura del Siglo de Oro*, 11.1, 2023b, págs. 117–172.
- EDER, Maciej, «Mind your corpus: systematic errors in authorship attribution», *Literary and Linguistic Computing*, 28.4, 2013, págs. 603–614.
- , «Does size matter? Authorship attribution, small samples, big problem», *Digital Scholarship in the Humanities*, 30.2, 2015, págs. 167–182.
- EDER, Maciej y Jan RYBICKI, «Do birds of a feather really flock together, or how to choose training samples for authorship attribution», *Literary and Linguistic Computing*, 28.2, 2012, págs. 229–236.
- EDER, Maciej, Jan RYBICKI y Mike KESTEMONT, «Stylometry with R: A Package for Computational Text Analysis», *The R Journal*, 8.1, 2016, págs. 107–121.
- FERREIRA BARROCAL, Jorge, «Estudio de una comedia del Siglo de Oro atribuida a Adrián Guerrero: *El ignorante discreto*», *Studia Aurea*, 16, 2022, págs. 283–307.
- HERNÁNDEZ-LORENZO, Laura y Joanna BYSZUK, «Challenging Stylometry: The Authorship of the Baroque Play *La Segunda Celestina*», *Digital Scholarship in the Humanities*, 38.2, 2023, págs. 544–558.



- LARA RAMÍREZ, Alberto, «Propuesta de un análisis estilométrico para las comedias colaboradas de Rojas», *eHumanista: Journal of Iberian Studies*, 61, 2025, págs. 345–352.
- MARCOS RODRÍGUEZ, Emma María, «Texto, atribución y censura de Próspera y Adversa fortuna de Don Álvaro de Luna», *Talía: Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, págs. 79–89.
- MARTÍNEZ CARRO, Elena, «“David perseguido y montes de Gelboé”. Novedades estilométricas ante una atribución dudosa», *Anuario Lope de Vega. Texto, literatura, cultura*, 28, 2022, págs. 401–422.
- PEDREGOSA, Fabian *et al.*, «Scikit-learn: Machine Learning in Python», *Journal of Machine Learning Research*, 12, 2011, págs. 2825–2830.
- RUIZ URBÓN, Cristina, «Nuevas pruebas estilométricas para negar la autoría cervantina del Entremés de los romances», *Studia Aurea*, 17, 2023a, págs. 545–583.
- , «Sobre la validez de los análisis cuantitativos en los estudios de autoría de textos breves: el caso particular de los entremeses del Siglo de Oro», *Ogigia: Revista electrónica de estudios hispánicos*, 33, 2023b, págs. 69–96.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, «Por la dignidad del texto. El teatro del Siglo de Oro y de Lope de Vega en la red. Principios ecdóticos y de Humanidades Digitales», en *Editar el Siglo de Oro en la era digital*, ed. de Susanna Allés-Torrent y Eugenia Fosalba, Barcelona, Studia Aurea Monográfica, 2024, págs. 71–108.
- VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «Las comedias de Lope de Vega: confirmaciones de autoría y nuevas atribuciones desde la estilometría (I)», *Talía. Revista de estudios teatrales*, 3, 2021, págs. 91–108.

MONOGRÁFICO:  
LAS TRES MUSAS ÚLTIMAS  
DE QUEVEDO



*Edición al cuidado de*

María José Alonso Veloso



## LAS TRES MUSAS DE LA DISCORDIA: UNA EDICIÓN BAJO SOSPECHA\*

María José ALONSO VELOSO

Universidade de Santiago de Compostela (España)

[mariajose.alonso@usc.es](mailto:mariajose.alonso@usc.es)

<https://orcid.org/0000-0002-9666-5626>

Recibido: 2 de enero de 2026

Aceptado: 2 de enero de 2026

### RESUMEN:

Siete estudios en torno a *Las tres musas últimas*, segunda edición póstuma de la poesía de Quevedo, intentan desvelar una parte de la riqueza del poemario de 1670, tan denostado por los descuidos editoriales de Pedro Aldrete como relativamente olvidado por la crítica. Las aportaciones abordan problemas editoriales, textuales y de atribución, la configuración de posibles agrupaciones de poemas, el estilo y las tradiciones que subyacen a algunos poemas, así como la recepción del poemario en Francia.

### PALABRAS CLAVE:

*Las tres musas últimas*, Quevedo, 1670, Pedro Aldrete.

---

\* El presente volumen monográfico es resultado del proyecto de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2021-123440NB-I00; AEI/FEDER, UE), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2024, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B2024/15.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

THE THREE MUSES OF DISCORD:  
AN EDITION UNDER SUSPICION

## ABSTRACT:

Seven studies on *Las tres musas últimas*, the second posthumous edition of Quevedo's poetry, attempt to reveal some of the richness of the 1670 collection of poems, as reviled for Pedro Aldrete's editorial oversights as relatively forgotten by critics. The contributions address editorial, textual, and attribution issues, propose a possible groupings of poems, and address the style and traditions underlying some poems, as well as the reception of the collection in France.

## KEYWORDS:

*Las tres musas últimas*, Quevedo, 1670, Pedro Aldrete.



Es conocido que Quevedo no publicó su poesía en vida, salvo contadas excepciones: en antologías, colecciones de romances y pliegos sueltos. Pero también hay pruebas de su voluntad final de imprimirla de acuerdo con un preciso diseño editorial, basado en criterios que son temáticos en primera instancia, combinados con los métricos, y se relacionan con los atributos de las nueve musas del Parnaso. Tras su muerte en 1645, el erudito González de Salas, con quien había compartido tal proyecto de publicación, editó *El Parnaso español* en 1648, libro póstumo que contiene solo dos tercios del volumen global, seis de las nueve musas. Muerto a su vez el amigo de Quevedo en 1654, la publicación de las tres musas restantes se posergó hasta 1670, fecha en la cual el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, consiguió llevar a la imprenta *Las tres musas últimas castellanas*, fruto de un proceso un tanto irregular y con resultados en apariencia no tan logrados.

Después de que algunos editores modernos desbarataran la macroestructura de la poesía quevedesca, totalmente perdida ya en la edición canónica de José Manuel Blecua, hoy se admite que es preciso conservar la disposición y el contenido de ambas ediciones póstumas. Pero, mientras se alaba la corrección de la primera, se magnifican los errores de la segunda, afectada por cuatro irregularidades fundamentales: incluye un número importante de poemas apócrifos, repite algunas composiciones en el volumen, reimprime textos que habían sido ya editados en *El Parnaso* (si bien en versiones variantes atribuibles al autor, que adquieren diferente sentido en su nuevo contexto) y, además, presenta infinidad de descuidos editoriales. Son, en cierta medida, las tres musas de la discordia, por denostadas y sospechosas, pero también las más desconocidas y olvidadas.

Siendo ciertas las objeciones que se le han hecho, de las que está libre el impreso cuidado por González de Salas, resulta evidente que el diseño general de *Las tres musas* parece creíble aunque adolezca de algunos errores. Se han identificado en ella, por ejemplo, algunas agrupaciones parciales de poemas que proceden directamente del primer editor e incluso incluyen sus notas eruditas; es el caso de los sonetos pastoriles de *Euterpe* y los sacros de *Urania*, por citar solo dos conjuntos notables. El interés literario de la segunda edición póstuma es indiscutible, pues ofrece una rica muestra de modalidades relevantes en su obra: las silvas, la poesía religiosa o la lírica pastoril, entre otras. Los posibles errores no anulan su valor en la historia de la transmisión textual de la lírica quevedesca.

Curiosamente y pese a su valor poético e histórico, este corpus configurado por casi doscientos poemas ha sufrido una notable desatención crítica, solo paliada

por acercamientos parciales y del todo insuficientes. Existe un considerable desequilibrio entre los estudios dedicados a los libros de 1648 y 1670, tal vez porque las dificultades ecdóticas que plantea *Las tres musas* han limitado los trabajos en torno a dicho conjunto poético. Es la parcela de la lírica quevedesca más desatendida, con excepción hecha de la llamada «musa décima» y los poemas atribuidos pero no del todo seguros. Pero merecen destacarse dos iniciativas: por un lado, la edición facsímil de Prieto, con prólogo de Pedraza, de 1999, que incluye una lista de textos espurios, con indicación de su verdadero autor; y la edición crítica y anotada del libro de 1670 que está culminando el Grupo Quevedo de la USC, principal resultado de un proyecto de investigación con financiación nacional y periodo de ejecución entre 2022 y 2026.

El número monográfico que ahora presentamos constituye una nueva iniciativa, derivada también del citado proyecto, con la que se pretende acercar al especialista y al interesado la riqueza de unos poemas que aún hoy son en buena medida desconocidos. Los siete estudios que incluimos ofrecen una perspectiva múltiple, pues atienden a cuestiones textuales, editoriales, métricas, genéricas y retóricas, así como a la influencia que sobre algunos textos ejercieron distintas tradiciones poéticas y a la recepción de los poemas.

Cuatro aportaciones abordan problemas que pueden tener implicaciones editoriales desde distintas ópticas: la intervención del albacea literario, las atribuciones dudosas, la caracterización de un corpus de ovillejos más amplio que el reconocido por la crítica y la difícil delimitación del género bucólico. Alfonso Rey se centra en la figura del segundo editor póstumo de la poesía de Quevedo, su sobrino, en el artículo titulado «Pedro Aldrete, editor de Quevedo». En él lo tilda de «albacea ausente», porque, según todos los indicios, descuidó la conservación de los manuscritos poéticos de Quevedo y se mantuvo al margen de la impresión de *El Parnaso español* y de *Las tres musas últimas*. Pese a que en 1670 ya estaba muerto González de Salas, el amigo erudito que cuidó la primera edición póstuma de 1648, y por lo tanto no podía velar ya por los intereses autorales, Pedro Aldrete se limitó a enviar a la imprenta lo que otros habían logrado recuperar y ordenar, en el procedimiento que permitió la publicación del segundo libro. Habiendo sido designado por el escritor como heredero, mostró una escasa diligencia para la preservación de las poesías, que solo se salvaron de un deterioro más grave gracias a la intervención de Pedro Coello y González de Salas. Según Rey, si este último merece el título de editor de Quevedo, no cabe considerar tal a Aldrete. «Incluso cabe preguntarse si llegó a hojear el manuscrito que, sin embargo, supo comercializar en un momento

oportuno», explica Rey, subrayando una concepción comercial exenta en cambio de implicaciones intelectuales. La desidia y la pasividad del sobrino de Quevedo implicaron un paradójico respeto a la voluntad del autor, fundamental en la conservación de su legado poético. Seguramente de forma inconsciente y no buscada, su falta de intervención preservó cinco secuencias poéticas necesarias para entender el diseño completo del corpus poético quevedesco, y que fueron destruidas por la erudición del siglo XX, con consecuencias ecdóticas e interpretativas que aún hoy no están plenamente superadas. El evidente desaliño en algunos aspectos de la segunda edición póstuma tiene, por lo tanto, efectos positivos: al no introducir cambios de orden ni enmiendas *ope ingenii*, al no alterar la estructura poética concebida por el propio Quevedo como hicieron los estudiosos modernos, hoy resulta posible reconstruirla con ciertas garantías de autenticidad.

En relación con la gestación de la segunda edición póstuma y la aparente desidia de Pedro Aldrete, la aportación de María José Alonso Veloso, titulada «El romance “A los pies de la Fortuna”: autoría y transmisión», explora problemas de atribución desde la historia textual de un poema. A modo de necesario contexto, comienza reflexionando sobre el grado de fiabilidad de la segunda edición póstuma de la poesía de Quevedo, en comparación con la primera, *El Parnaso español* (1648), fijándose en el más grave de sus problemas: la autenticidad dudosa de sus textos. De hecho, la crítica ha ido expurgando aquella edición con el objetivo de identificar posibles apócrifos para apartarlos definitivamente del catálogo quevedesco: son textos difundidos de forma anónima o incluso poemas cuyo autor ya es conocido, por ejemplo los de Pedro de Padilla o Lupercio Leonardo de Argensola erróneamente atribuidos a Quevedo. Muchos de los poemas incluidos en *Las tres musas* poseen un único testimonio, la citada edición, pero no faltan otras composiciones, sobre todo romances, con una historia textual más compleja. Este artículo se centra en uno de ellos, «A los pies de la Fortuna», dedicado a la muerte de don Álvaro de Luna, privado del monarca Juan Segundo, que la crítica siempre ha atribuido a la pluma quevedesca. Se procede al análisis de sus fuentes textuales, todas ellas impresas, y la mayoría pliegos sueltos, y se confirma que transmitieron el romancero del poderoso ajusticiado sin nombre de autor: nunca atribuyen a Quevedo la autoría del texto, y solo *Las tres musas* lo acoge como si le perteneciese. Difundido por lo tanto siempre de forma anónima, no difiere en tema, léxico ni estilo de los romances con los que circuló en los siglos XVII y XVIII, en cancioneros específicos dedicados a la muerte del ministro del rey medieval. De hecho, sorprende que el escritor, que reflexionó sobre los peligros de la privanza en tantas obras, solo haya

mencionado fugazmente la desgraciada historia de privado ajusticiado, en *Grandes anales de quince días*. Los argumentos textuales, apoyados en el contenido, el léxico, los rasgos de estilo y la obra quevedesca, obligan a plantear interrogantes a propósito de la autoría del poema, aunque no se haya puesto en duda previamente. En consecuencia, se propone su publicación en el grupo de los poemas meramente atribuidos y no entre los de autoría segura.

Las dificultades editoriales asoman de nuevo en el presente monográfico, pero ahora desde otra perspectiva: la cuestión métrica, relacionada con rasgos temáticos, cronológicos y estilísticos. Fernando Plata Parga incluye el artículo titulado «Los *ovillejos* de Quevedo: forma, sentido y propuesta de ordenación», que toma como punto de partida la idea, reiterada por la crítica en las últimas décadas, de que Quevedo fue agrupando poemas en conjuntos diversos, desde un temprano año de 1603 y a lo largo de su vida. Dicha tendencia autorial explica que su poesía se presente ordenada en secuencias, determinadas con criterios de contenido, retóricos y métricos. En suma, el autor barroco compuso numerosos conjuntos poéticos, que poseen una apreciable articulación interna, en forma de «poemarios», a veces de muy reducida extensión. En este caso, estudia la forma, el sentido y la ordenación de los poemas de Quevedo que Pedro Aldrete, sobrino del madrileño, publicó con el curioso subtítulo de «ovillejo» dentro de la «Musa nona», Urania, de temática religiosa, en *Las tres musas últimas castellanas*. Configuran un pequeño corpus de cinco textos, de los que cuatro llevan el marbete de ovillejo: «A dónde, Pedro, están las valentías», «Viendo el mísero Judas que vendido», «Más te debe la envidia carcomida» y «Esta que a vuestro ojos hoy se ofrece»; «Gusanos de la tierra», de cuatro versos, se inserta después de «Esta que a vuestro ojos hoy se ofrece», aunque sin el nombre explícito de «ovillejo». Como explica Fernando Plata, estos textos parecen formar parte de un conjunto homogéneo, identificable como tal por una cronología, una temática, un estilo y una métrica comunes. En realidad, como se propone, el corpus no sería tan pequeño, pues no estaría solo configurado por cinco, sino por diez «ovillejos» con rasgos homogéneos. La ampliación sugerida se debe, por una parte, a que dos de los poemas que publica Aldrete, «A dónde, Pedro, están las valentías» y «Viendo el mísero Judas que vendido», podrían ser en realidad «cuatro poemas amalgamados en dos». Pero, además, existe una clara relación temática, métrica y estilística entre los textos publicados en Urania y otros tres ovillejos atribuidos a Quevedo en buenos manuscritos e impresos tempranos: «Da María a los pies de Cristo santo», «Piedra es en la dureza» y «El que a Esteban las piedra endereza». El artículo no solo justifica la mayor extensión del corpus de ovillejos, sino



que aprecia en la decena de poemas identificados seis características comunes: son breves (entre cuatro y diez versos); tienen temática religiosa; están escritos en una combinación de versos endecasílabos y heptasílabos; son textos muy tempranos, de los albores del siglo XVII; su transmisión tuvo un cierto carácter fragmentario; y, por último, tendieron a difundirse de forma conjunta, particularmente en cuatro testimonios antiguos.

Aunque sigue de fondo la configuración de *Las tres musas*, «Problemas editoriales de la musa *Euterpe* y delimitación de la musa pastoril de Quevedo», el artículo de Samuel Parada Juncal, enfoca el problema de la delimitación del género bucólico. En él se pone en duda la exclusiva naturaleza pastoril de la musa séptima, a la que dedica en primera instancia un análisis externo y paratextual. En realidad, se propone que la modalidad literaria se plasma en la lírica quevedesca a través de ciertas imágenes y motivos bucólicos dispersos por toda su producción poética. Este hecho explica la dificultad de delimitar con exactitud el corpus bucólico, que Samuel Parada considera «siempre en constante expansión». A su juicio, debería evitarse la equiparación absoluta entre *Euterpe* y la pastoral de Quevedo, pese al hecho constatable de que esta parte de su edición póstuma contiene un número considerable de composiciones bucólicas, a las que se suman otras de esta índole en diversas secciones de su obra lírica. En todas ellas, dentro o fuera de *Las tres musas*, se identifican motivos cercanos al género bucólico: la corriente de agua, la presencia de unos amantes cuyo preciso oficio no se menciona, un *locus amoenus*, la descripción paisajística de una naturaleza animada, el canto y los instrumentos musicales, los animales o la mitología. El artículo propone ampliar la nómina de poemas bucólicos quevedescos de 44 a 49, a la vista de la presencia de rasgos temáticos propios del género; los cinco incorporados ahora con este criterio serían «Esforzaron mis ojos la corriente», «Saliste, Doris bella, y florecieron», «Al tronco y a la fuente», «Cuando está recién nacido» y «Secreto tiene en un valle». Sea una cifra u otra, lo relevante es el espíritu que alienta la modificación progresiva del catálogo: los criterios son subjetivos, y los poemas no siempre son fáciles de identificar, debido a las peculiaridades de la pastoral quevedesca. En consecuencia, la lista de poemas bucólicos se ofrece solo como «una herramienta dúctil» que exigirá ulteriores aproximaciones y, tal vez, nuevos cambios en el elenco de poemas susceptibles de pertenecer a este género literario.

Temas, tópicos, estilo y tradiciones se entrelazan en dos aportaciones. Como recuerda Antonio Ramajo Caño, en el artículo «Los *remedia amoris* y su configuración retórica en un soneto pastoril de Quevedo», en los cancioneros amorosos los

*remedia amoris* pueden desempeñar un papel importante. Y es posible interpretar así, como poemario erótico, el grupo de sonetos pastoriles incluidos en la musa *Euterpe*, en *Las tres musas últimas*. Entre ellos se localiza un «brillante ejemplo quevedesco», el soneto «No ves, piramidal y sin sosiego», que se comenta con profusión de detalles. Aunque el objetivo central del estudio consiste en delimitar el tópico ovidiano que vertebra este texto, en realidad Antonio Ramajo no se limita él: ofrece también un interesante análisis de la *dispositio* y la *elocutio* que configuran la semántica del texto, insertándola de este modo en una larga tradición de formalización retórica. Respecto a la estructura, identifica una clara *dispositio* binaria, que plasma la comparación del fuego, en los cuartetos, con la llama del amor, en los tercetos. La explicación de la *elocutio* del soneto se fija sobre todo en la eficacia de la anáfora, que, como se postula, se encuentra reforzada por insertarse en proposiciones interrogativas negativas; el análisis desvela, de hecho, «su poder en la intensificación de la *meditatio*, del importante componente gnómico que cimienta el soneto». Más allá de la estructura anafórica, se constata el gusto por la paradoja, presente de manera acusada en los dos últimos versos, y también la importante función que corresponde a la políptoton. Concluye Ramajo, tras el exhaustivo análisis, que el soneto de Quevedo, inserto en un micro cancionero petrarquista, «se impregna de los *remedia* ovidianos —en una *dispositio* binaria frecuente en los sonetos áureos y con empleo magistral de la *elocutio*—, para construir una didáctica exhortación a la lucha contra Eros».

Por su parte, el trabajo «“Velo soñando y, sin dormir, recuerdo”: el *micro-cancionero* amoroso de Quevedo sobre el sueño», de Lúa García Sánchez, estudia un breve corpus configurado por ocho sonetos amorosos incluidos en la musa séptima, *Euterpe* (*Las tres musas*, 1670), y que tienen en común el hecho de que Quevedo utiliza en ellos el motivo del sueño, como *somnus* y como *somnium*. También en esta propuesta se remite a la disposición en esta musa, aunque en este caso atendiendo a su condición de serie onírica al modo de la poesía petrarquista. El estudio desarrolla tanto la exégesis de los poemas del corpus como la explicación de las variaciones del motivo y de los posibles modelos de Quevedo. Se propone que los sonetos oníricos conforman una «secuencia de menor entidad», semejante a la de los cuatro romances a animales fantásticos o las silvas sobre relojes, entre otras. Ciertas conexiones permitirían leer el conjunto como macrotexto, según explica Lúa García, quien subraya que en este corpus el sueño es el hilo conductor, regido por criterios estróficos y temáticos. Es cierto, no obstante, que esta agrupación carece de epígrafes que engloben los poemas y, una dificultad aún mayor, los textos

no son contiguos en la edición de Pedro Aldrete. Finalmente, el ciclo de sonetos en torno al sueño podría relacionarse, además, con las numerosas series oníricas de la tradición petrarquista. Según se concluye, Quevedo parece haberse interesado especialmente por el motivo del amante insomne ausente, que vela y sueña despierto, y que no deja de sufrir con la contemplación de la desdeñosa visión de la dama.

La circulación de la segunda edición póstuma, en bibliotecas y lectores particulares de un espacio geográfico determinado, articula la aportación que cierra el monográfico. El artículo firmado por Samuel Fasquel, «*Las tres musas en Francia. Una aproximación a los ejemplares conservados*», se inserta en el ámbito de los estudios de la recepción de Quevedo en Europa, a través de los ejemplares de la edición de 1670 conservados en las bibliotecas públicas de Francia. Los volúmenes localizados permiten saber qué ediciones son mayoritarias en los fondos, rastrear la circulación de algunos volúmenes de forma diacrónica y configurar un catálogo de antiguos propietarios de los libros. Es el primer paso de una investigación más amplia, desarrollada a partir de la base de los datos del *Catalogue Collectif de France* para las bibliotecas públicas de Francia. El CCFr reúne varios catálogos franceses, y un total de 40 millones de documentos. Con dicho motor de búsqueda, ha sido posible identificar los ejemplares catalogados en los fondos de la Bibliothèque Nationale de France, de las universidades francesas y de las bibliotecas patrimoniales en territorio francés. La tarea plantea dos objetivos, aparentemente modestos pero capaces de abrir nuevas sendas en este campo de investigación: por una parte, recuperar información que permita llegar a un conocimiento global de los fondos quevedescos, en la medida en que se amplíe a otros territorios; por la otra, contribuir a entender quién leyó la obra de Quevedo en Francia. Es evidente que la labor deberá comprender también, en el futuro, las bibliotecas privadas y las subastas. Con tales premisas, la aportación ofrece una aproximación bibliográfica de carácter descriptivo: luego de localizar los ejemplares conservados, sistematiza y comenta toda la información reunida en torno a ellos, con una ordenación basada en zonas geográficas.

Los siete artículos constituyen una aportación relevante para un más amplio y profundo conocimiento de *Las tres musas últimas*, pero están lejos de agotar la riqueza aún poco conocida de la segunda edición póstuma de la poesía de Quevedo. De forma individual y conjunta, contribuyen a poner de relieve la existencia de parcelas de la lírica quevedesca aún poco transitadas por la crítica y necesitadas de mayor atención. Es solo un primer paso, al que sucederán en el futuro, con seguridad, nuevas propuestas.



## PEDRO ALDRETE, EDITOR DE QUEVEDO

Alfonso REY

Universidade de Santiago de Compostela (España)

[alfonso.rey@usc.es](mailto:alfonso.rey@usc.es)

<https://orcid.org/0000-0002-7044-9124>

Recibido: 8 de septiembre de 2025

Aceptado: 10 de noviembre de 2025

<https://doi.org/10.14603/13G2026>

### RESUMEN:

Pedro Aldrete tuvo un papel destacado en la edición de las obras completas de Quevedo, en prosa y en verso, no como humanista sino como mercader de libros. Descuidó la conservación de los manuscritos poéticos de Quevedo y se mantuvo al margen de la impresión de *El Parnaso español* y de *Las tres musas últimas*. En el caso del segundo libro se limitó a enviar a la imprenta lo que otros habían logrado recuperar y ordenar. Sin embargo, su pasividad hizo posible el respeto a la voluntad del poeta, con lo cual preservó cinco secuencias poéticas necesarias para entender el diseño completo del corpus poético quevedesco, cuyo sentido se perdió de vista en la erudición del siglo XX, con consecuencias ecdóticas e interpretativas que perduran.

### PALABRAS CLAVE:

estructura de la poesía de Quevedo, testamento, albaceas, Pedro de Aldrete, implicaciones textuales, ediciones.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

## PEDRO ALDRETE, EDITOR OF QUEVEDO

## ABSTRACT:

Pedro Aldrete played a prominent role in the edition of Quevedo's complete works, in both prose and verse, not as a humanist but as a bookseller. He neglected the preservation of Quevedo's poetic manuscripts and remained on the sidelines of the printing of *El Parnaso español* and *Las tres musas últimas*. In the case of the latter work, he merely sent to the press what others had managed to recover and arrange. Nevertheless, his passivity made it possible to respect the poet's wishes, thereby preserving five poetic sequences that are essential for understanding the overall design of Quevedo's poetic corpus, a design whose meaning was lost sight of in twentieth-century scholarship, with ecdotic and interpretative consequences that still endure.

## KEYWORDS:

Structure of Quevedo's Poetry, Last Will, Executors, Editions, Pedro Aldrete, Textual Implications.



En sus últimos años Quevedo mostró repetidamente la preocupación por la conservación y pervivencia de sus obras. Son reveladoras en este sentido seis cartas a Sancho de Sandoval que relatan un episodio de extravío y recuperación. El 11 de mayo de 1638, temiendo por la salud de Mesía de Leiva, poseedor de varios papeles «que son de mi letra», pide a Sancho de Sandoval que recupere, «principalmente», la *Vida de Marco Bruto* y *Las locuras de Orlando*, que «será para mí gran pérdida quedar sin ellos». Insistió el 30 de diciembre, ya fallecido Mesía de Leiva, y volvió a dirigirse a Sancho de Sandoval el 2 de enero de 1639 tras haber averiguado que sus queridos autógrafos se encontraban en poder de Pedro Pretel. En otra carta, ahora del 31 de enero, manifiesta su contrariedad porque no ha podido entrar en contacto con ese nuevo personaje, al cual le envió el 31 de mayo una carta —por medio de Sandoval— solicitando la devolución de los textos y manifestando su disposición a comprarlos si necesario fuere. No fue la única vez que Quevedo vivió la zozobra de tener que recuperar sus escritos, pues al abandonar la prisión de San Marcos echó en falta varias obras: sus traducciones de los dos Sénecas, *Dichos y hechos del duque de Osuna*, un opúsculo confesionario y una epístola a Urbano VIII.

Meses antes de su muerte comunicó a Francisco de Oviedo que «da fin a la *Vida de Marco Bruto*, sin olvidarme de mis obras de verso, en que también se va trabajando», e insiste en ese plan semanas después: «Y así, me doy dando prisa, la que me concede mi poca salud, a la *Segunda parte de Marco Bruto* y a las obras de versos» (*Epistolario completo de Quevedo*, págs. 482 y 486; *Cartas de Francisco de Quevedo a Sancho de Sandoval*, págs. 296, 299, 300, 303, 304, 305). En las cartas escritas durante los días previos a su muerte, por ejemplo las del 21 y 29 de agosto, Quevedo, atento a lo que sucedía a su alrededor e, incluso, en Europa, no transmite señal de inquietud acerca de sus manuscritos y, concretamente, de la colección de poemas que venía ultimando desde algún tiempo atrás<sup>1</sup>. Ese silencio parece indicar confianza en la preservación de sus escritos antes que olvido o indiferencia. De hecho, en la del 21 de agosto muestra su impaciencia ante la falta de noticias acerca de otro escrito suyo: «Yo no sé qué le da cuidado al señor duque del Infantado de la impresión de mis obras, pues aún una que le dirigí razonable no la leyó ni me dijo nada». No sabemos a cuál se refería.

Quevedo hizo dos testamentos. El primero, el 25 de abril, un poco inesperadamente, a consecuencia de un repentino ataque de tos que lo redujo «a tanta

<sup>1</sup> Así se percibe, por ejemplo, en las cartas de 21 y 29 agosto de 1645, en un momento en el que un animado Quevedo creía haber recuperado la salud. Véase *Epistolario completo* (págs. 502-504).

flaqueza que no le daba el médico diez horas de vida. Recibió los sacramentos y dispuso de su alma muy aprisa. Otorgó testamento ese mismo día, con mucha premura». A los tres días experimentó una gran mejoría y otorgó un segundo testamento que introducía algunos matices sin modificar radicalmente el anterior. En ambos se mencionan diversos papeles cuyo contenido no se desvela. Tal vez ninguno de ellos contenía obras literarias. Se dice en un lugar que hay «un baulillo como maleta en casa del licenciado Juan Gallego, en que hay papeles de importancia así de mi servicio como de mi calidad. Mando se ponga cuidado en él»<sup>2</sup>. En otro parece ofrecer una pista algo más precisa:

Ítem, declaro que en las casas de la dicha Villa de la torre de Juan Abad hay dos baúles de Moscovia, que son sobre los que se arma la cama, que el uno está lleno de papeles de importancia: se vacíen en un arca, que está cerrada, y la llave está en la mesa de los tornos, y se haga inventario de todo, con distinción, y se traiga a esta villa y se entregue a el vicario desde partido para que la tenga en custodia; y así mismo la cama ancha de los baúles. (*El testamento de Francisco de Quevedo*, pág. 214)

En contraste con esa falta de concreción en materia literaria, esa parquedad informativa, Quevedo se mostró muy preciso acerca del destino que habría que dar a un vestido, una escopeta, una pieza de damasquillo, un arcabuz, un relicario, una cerradura y un ferreruelo (*El testamento*, págs. 276 y 281). Puesto que ya había vivido en años anteriores la preocupación por la conservación de sus obras hay que pensar que no tenía esa inquietud en el momento de redactar sus testamentos y codicilos. Tal vez consideraba que su poesía estaba a salvo al formar parte del legado que recibiría Pedro Aldrete. Pablo de Tarsia (1988: 43-44) afirmó que antes de morir Quevedo «dejó de su letra una memoria de los libros y papeles que le habían ocultado». Mencionó 15 títulos, varios de ellos recuperados años después, tales como las epístolas y controversias de Séneca, la *Vida de Tomás de Villanueva*, el *Tratado de la inmortalidad del alma* y *La felicidad desdichada*. Nada dijo de las poesías, indicio de que en tal momento estaban en su poder.

<sup>2</sup> En otro lugar dictó: «Ítem mando que un baúl cerrado que tengo en la villa de la Torre de Juan Abad, en la sala de las casas que tengo en ella, debajo de la ventana al cierzo, se dé como como está a su excelencia el duque de Medinaceli y Alcalá, y encargo a mis albaceas lo remitan luego» (pág. 202).

Pedro Aldrete y Villegas, hijo de Margarita de Quevedo y Santibáñez, y de Juan Aldrete y San Pedro, tenía unos 23 años cuando murió su tío y heredó el mayorazgo que fundó en su beneficio. Según Tarsia (1988: 143) fue elegido con preferencia sobre el primogénito Juan, porque, «seguía el camino de las letras, y era entonces mozo de la esperanza que ha ido gloriosamente desempeñando con la edad y estudios». No fue exactamente así porque sobre la persona del sobrino mayor, Juan, ya se había fundado otro mayorazgo, el de la tía Margarita. Al relatar la última enfermedad de Quevedo Tarsia (1988: 146) describió así su aprecio por el sobrino menor:

Obligaron a venir desde Granada, para asistirle, su sobrino don Pedro de Aldrete y Carrillo, que, siguiendo entonces el curso de sus estudios en la famosa universidad de Salamanca, solía los veranos irse con su tío don Martín Carrillo, arzobispo de aquella ciudad, varón excelso y verdadero dechado de prelados. Alegrose sumamente don Francisco de ver a don Pedro, a quien quería entrañablemente por sus prendas de virtud y letras; y después de haber estado algunos días quiso que volviese a Granada, pidiéndole tan solamente que le dejase persona que le sirviese de secretario. Ejecutó don Pedro su viaje, dejando con su tío al licenciado Juan López, criado suyo muy antiguo.

Quevedo refirió el mismo episodio con un sesgo algo diferente:

Sólo sentí que no gozasen de esta merced mis dos sobrinos Juan y Pedro, habiendo Pedro venido a verme por orden del señor arzobispo [de Granada]. Y con esta ocasión y del ruido de gente que traían, les ordené que saliesen otro día de aquí, entrambos para Granada; y Juan, desde allí a su casa. (*Epistolario completo*, pág. 501)

Existen pocas noticias sobre ese sobrino menor, hijo de Juan Aldrete y Margarita de Quevedo, cuyo linaje describe con cierto detalle Tarsia en la dedicatoria de su *Vida de don Francisco de Quevedo*. En esas páginas en las que elogia a Aldrete (dedicataria del libro) expone su vinculación con el arzobispado de Granada y la universidad de Salamanca, que parecen haber sido los dos polos que conformaron el perfil intelectual del heredero y albacea. Posiblemente su atracción por el mundo eclesiástico fue mayor que su interés por la poesía profana. El investigador de hoy querría conocer los movimientos de Aldrete en los días posteriores a la muerte de Quevedo. A juzgar por la narración de Tarsia (1663: 147:55) no se encontraba en



Torre de Juan Abad cuando ya era el depositario de las obras de su tío. Probablemente en esas fechas se produjo la pérdida de los poemas. Si no los usurpó alguien en los días previos a la muerte hay que pensar en una negligencia por parte del nuevo poseedor, Aldrete. Según Pablo Jauralde (1998:855) el duque de Medinaceli recibió «los más de los papeles literarios del escritor», tesis que parecen compartir Clemente Pliego y Rivas Cabezuelo (2024). En abril de 1646 Aldrete hizo inventario de los bienes de Quevedo custodiados en casa de Francisco de Oviedo, y en esa minuciosa relación de objetos diversos, libros y papeles no se mencionan las poesías.<sup>3</sup> En cambio, no se conoce el contenido de los baúles y maletas enviados al duque de Medinaceli, a Juan Gallego y al vicario de Torre de Juan Abad, mencionados en el testamento. La desaparición de los poemas de Fernando de Herrera tras su muerte en 1597 la consideró Macrí (1972: 86) «uno de los capítulos más oscuros de la literatura española», pero tal vez el caso de Quevedo nos parece menos dramático porque los textos recuperados suscitan menos discrepancias sobre la autenticidad de sus lecturas.

En octubre de 1646 Aldrete otorgó poder legal a Juan de Molina, que había sido agente de negocios de Quevedo, fijando sus atribuciones y emolumentos. Molina adquirió cierto papel en el ámbito literario, algo que no había hecho con Quevedo, cuando el 14 de diciembre representó a Aldrete en el contrato de venta de *El Parnaso español* y encomendó a Pedro Coello la reclamación de los originales perdidos. Así transcribió James O. Crosby (1973: 239) el documento que descubrió:

Y dende ahora en adelante desisto y aparto del derecho de posesión y propiedad y otro cualquiera que al dicho manuscrito tenía el dicho don Pedro de Aldrete Quevedo y Villegas, mi parte, o en algún otro pueda tener, y yo en su nombre lo renuncio en el dicho Pedro Coello y le doy poder cumplido según se requiere para que por su autoridad tome la posesión dél, y, como suyo, saque el dicho privilegio y licencia y prorrogaciones de ella, y le imprima todas las veces que sea necesario.

Ese gesto de distancia, ese delegar en otro la reparación de una falta tal vez cometida por uno mismo, sugiere indiferencia ante el destino de unas obras literarias que ya entonces se consideraban muy valiosas. Parece evidente que Aldrete no descendió al terreno de la pesquisa erudita y el cotejo de textos, pero no sucedió lo

<sup>3</sup> Carlos Fernández Gonzáles y Sofía Simoes (2011) ofrecieron una detallada información sobre ese inventario efectuado durante los días 18 y 19 abril de 1646.

mismo con la gestión comercial. Según Crosby (1973: 233), «para vender el original manuscrito de *El Parnaso español* había solicitado Molina la oferta de varios mercaderes de libros establecidos en Madrid, y terminó por aceptar la de Coello, que era la cifra más alta». Desde ese momento Aldrete se mostrará como un hábil negociador con sus derechos de autor, convirtiéndose en una suerte de gestor de casas editoriales. Paralelamente dio pruebas de su capacidad para defender su herencia y mayorazgo. El 18 de diciembre de 1647 revocó el nombramiento que había hecho de alcalde mayor de Torre de Juan Abad para nombrar en su lugar a Manuel González Nieto, al que poco después, 7 de enero de 1648, cesó para dar paso a un nuevo nombramiento<sup>4</sup>. Entre 1658 y 1660 pleiteó sobre la propiedad de la jurisdicción de la villa, según se comprueba en los litigios que mantuvo con los fiscales de los consejos de órdenes a propósito de «La restitución de la jurisdicción de la villa de la Torre de Juan Abad y sus frutos y emolumentos».<sup>5</sup> Según un documento en diciembre de 1658 Aldrete y la villa habían ajustado cuentas, pero en otro lugar consta que seguía sin abonarse el crédito y que el incremento de la deuda terminaría haciendo inviable la propia demanda. Cualquiera que hubiese sido el desenlace, los escritos que refieren tales litigios ponen de relieve la constancia de Aldrete en la consecución de lo que consideraba un justo derecho.

La edición de la poesía de Quevedo, concretamente, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, fue posible, como se ha señalado en algún trabajo anterior, por la intervención de tres personas. El impulsor de la iniciativa parece haber sido Pedro Pacheco Girón, que era en el momento de la muerte de Quevedo miembro de los Consejos de Castilla y de la General Inquisición<sup>6</sup>, el cual logró unir en torno a los versos del escritor al editor Pedro

<sup>4</sup> Datos al respecto en Crosby-Jauralde (1992: 191-92).

<sup>5</sup> Documentación al respecto en Biblioteca Nacional de España, Porcones/916/1(2).

<sup>6</sup> *Pedro Pacheco*, sobrino del inquisidor Andrés de Pacheco (1556-1626), fue, también, marqués de Castrofuerte, consejero de Guerra y personaje afín al conde duque de Olivares. El 20 de diciembre de 1634 fue nombrado miembro del Consejo. Según Pablo Jauralde (1998: 673) «fue el confidente de Quevedo, quien le contará lo que ocurre en las altas esferas para que el escritor, a su vez, se lo comunique al duque de Medinaceli [...] Será una amistad, al parecer, larga, que protegerá a Quevedo de los ataques de sus enemigos ante la Inquisición, como ya vimos, muy suave para con los escritos de Quevedo». Crosby (2005: 43-50 y 430-32), ofreció interesantes datos sobre la relación de este editor con Quevedo. Como se expuso en A. Rey (1985: 203) en el autógrafo de *Virtud militante* se observa que el escritor tachó el nombre de un primer destinatario para sobreescribir el de Pedro Pacheco Girón. Quevedo no le pudo dedicar este tratado antes de diciembre de 1634, momento de su nombramiento como consejero.

Coello y al erudito González de Salas, quienes reconocieron expresamente que aceptaron la tarea propuesta por el teólogo, consejero e inquisidor<sup>7</sup>.

Siempre se recuerdan estas palabras de González de Salas a Pedro Pacheco:

Las poesías mismas, que muchas había ya repetido de poseedores extraños y juntándolas en volúmenes grandes, se derrotaron y destruyeron. No fue de veinte partes una la que se salvó de aquellos versos que, conocieron muchos, quedaron en su muerte<sup>8</sup>.

Esa precavida fórmula impersonal encamina las sospechas al ámbito geográfico de Quevedo, la Torre de Juan Abad o Villanueva de los Infantes, lo cual, en último término atañe a Aldrete, al nuevo señor de la villa y titular del mayorazgo. En su dedicatoria de *Enseñanza entretenida* Pedro Coello se pronunció de modo semejante a González de Salas. Uno y otro parecen haber optado por una discreción que no acusa a nadie, aunque la ausencia de cualquier mención a Aldrete permite pensar que no confiaban en él o no contaban con su colaboración. Retrospectivamente, a la vista de la coherencia interna y calidad textual del Parnaso de 1648 tendemos a creer que lo recuperado pudieron haber sido los autógrafos que guardaba el autor en el «libro manuscrito intitulado *Obras de don Francisco de Quevedo* que son las poéticas del susodicho, que se llaman *Las nueve musas*». En tan lisonjera eventualidad la edición príncipe sería un fiable apógrafo.

La elección de Pedro Coello, hijo y nieto de mercaderes de libros, estaba justificada por su buena relación anterior con Quevedo. Como comentó Crosby (1973), al primero le interesaba publicar a un escritor de prestigio, y al segundo contar con un editor de garantía que pagaba bien. Probablemente existió entre ambos una buena relación, perceptible en algunas cartas en las que se percibe un aprecio que va más allá de los intereses editoriales. Desde 1634 Coello había tenido un destacado papel en la difusión de obras de Quevedo, habiendo editado *La cuna y la sepultura*, la traducción del *Rómulo* de Malvezzi, la *Primera parte de la vida de*

<sup>7</sup> González de Salas dedicó a Pacheco en 1644 su *Compendio geográfico e histórico* y Pedro Coello hizo lo propio en su *Enseñanza entretenida y donairoso moralidad*.

<sup>8</sup> Interpreto del modo siguiente: 'no fue de veinte partes una la que se salvó de aquellos versos que, conocidos de muchos, se conservaron en su muerte'. De esas algo imprecisas palabras podría deducirse que la pérdida se produjo antes del fallecimiento del poeta. Pedro Coello escribió lo siguiente en su dedicatoria de *Enseñanza entretenida* a Pedro Pacheco: «lo que yo pude alcanzar con todo género de negociación no fue de veinte partes una».

*Marco Bruto* y *Vida de san Pablo*; en 1648 imprimió, junto con el *Parnaso*, *Enseñanza entretenida y donairoso moralidad* y una segunda edición de *Marco Bruto*. Al año siguiente, 1649, la *Primera parte de las obras en prosa*, tal vez en competencia con José Alfay. Junto con este editor zaragozano, Coello contribuyó decisivamente a la creación de unas obras completas de Quevedo, estableciendo una suerte de canon, que inicialmente se limitaba a la prosa y luego abarcó también el verso<sup>9</sup>. En 1653 publicó otro volumen de *Obras en prosa* y, en 1655, *Política de Dios*. Tal vez esa concentración en las obras en prosa implicó un retraso en la impresión de las tres musas finales, y esa demora no se palió. González de Salas murió en 1654, Coello en 1658, cuando tenía entre manos la edición completa de *Política de Dios*, y Pedro Pacheco en 1662.

González de Salas fue el ilustrador literario y, con certeza, el garante de la autenticidad de los poemas que se iban reuniendo<sup>10</sup>. Asumió esa tarea por imposición de Pedro Pacheco Girón («el superior apremio de mandármelo así quien en mis más difíciles acciones ha de hallar siempre blanda obediencia»), y la tarea encomendada le pareció una «molesta ocupación», pues le obligó a posponer otros proyectos «que espera el crítico senado». Tenía una estrecha relación con Quevedo, con quien incluso escribió una tragedia y algunos versos, de modo que su participación en *El Parnaso español* fue de gran valor. Actuó generosamente con el amigo, pese a tener algún motivo para sentirse molesto: en efecto, en 1644 González de Salas había publicado un libro controvertido, *Compendio geográfico e histórico*, traducción de Pomponio Mela, y sólo recibió un frío elogio por parte de Quevedo.

<sup>9</sup> Véase al respecto Candelas Colodrón (2017: 374): «conviene señalar a nuestro propósito que el *Parnaso español* irá saliendo a partir de ahora asociado al resto de las obras quevedianas. La edición de 1650 sale justo después de que se publiquen la *Primera* y la *Segunda Parte* en 1649 y 1650 por Pedro Coello y Diego Díaz de la Carrera. La edición de 1659, de Mateo de la Bastida en la imprenta de Pablo de Val, con dos emisiones, se publica de inmediato tras la reedición de la *Primera* y de la *Segunda Parte de las Obras* del propio Mateo de la Bastida, esta vez a cargo del impresor Melchor Sánchez, con privilegio de 17 de junio de 1657. El monopolio provisional de Mateo de la Bastida sobre el conjunto de la obra quevediana puede verse como un negocio comercial más o menos buscado por su rendimiento económico y, por tanto, alejado de cualquier determinación cultural o literaria, pero no sería justo apartar del todo el propósito implícito de reunir, de acaparar, de restaurar, de restituir e incluso de controlar todo el proceso de emisión de la obra quevediana. Tal unificación editorial (obligada administrativamente por la aplicación judicial de los privilegios y las licencias) va acompañada por el deliberado uso de la misma dedicatoria para protección al duque de Medinaceli».

<sup>10</sup> Datos sobre el mismo en Sánchez Laílla (2003).

La iniciativa de Pacheco Girón, que palió el desinterés de Aldrete, hizo posible uno de los mejores libros poéticos del siglo. El sobrino prefirió centrarse en la ejecución de los derechos de autor que había recibido. En 1659 Santiago Martín Redondo imprimió sin licencia el *Parnaso español* en los talleres de Pablo de Val. Comentó Jaime Moll (1988: 326-27) que Aldrete presentó una reclamación que acabó en una transacción, según la cual se reeditó dos veces el *Parnaso*: en 1659 por Mateo de la Bastida y en 1660 el ilícito de Santiago Martín Redondo. «En este acuerdo se incluía también la cesión de las planchas de cobre usadas desde la primera edición, aunque con sucesivas regrabaciones», añadió Moll (1988: 327).

El impulso que condujo a la publicación de *El Parnaso español* se detuvo en la sexta de las musas. Las confiadas palabras con que González de Salas se despide del lector sugieren que la recopilación de poemas seguía el buen curso y que el diseño de la edición completa ya estaba trazado. En la inesperada parálisis tal vez influyó que Coello estaba centrado en la edición de las obras en prosa y que González de Salas también querría atender sus propios proyectos. Aldrete volvió a estar ausente y la publicación de la poesía restante tardó 22 años en hacerse realidad. Tal vez ese retraso hizo creer que *El Parnaso* de Quevedo quedaría truncado, lo cual pudo haber animado a otros a culminar a su modo esa tarea. Se puede pensar que Aldrete, percibiendo esa posible expectación, se animó a publicar en 1670 *Las tres musas últimas*, cuando rondaban intentos similares. Unas pocas semanas después de él, José Alfay publicó *Delicias de Apolo, recreaciones del Parnaso por las tres musas Urania, Euterpe y Calíope*, «hechas de varias poesías de los mejores ingenios de España». Aunque se trataba de un cancionero colectivo, la mención, con las mismas atribuciones, de las tres musas que faltaban en 1648 parece un gesto intencionado, como si fuera una réplica o una sugerencia. Hay que tener en cuenta que Alfay había comenzado a participar en el mercado de obras de Quevedo al mismo tiempo que había publicado unas gongorinas *Delicias del Parnaso*, quién sabe si como contrapunto a la severa arquitectura de Quevedo. También es llamativo el poeta sardo, Delitala y Castelví, que publicó en 1672 *La cima del Parnaso* (1672) recreación personal de las tres musas finales. Son poemas propios pero sugeridos por el estilo de Quevedo y con el propósito de completar lo que faltaba a su libro. En cierto modo soñó con redondear a su admirado escritor, y reflejó su frustración en un prólogo en el cual critica severamente la edición de Aldrete.

El lógico título *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre el Parnaso español* adquirió un significado adicional por la concurrencia de otras circunstancias. Manuel de Melo, en un diálogo fingido de *su Hospital das letras* del año 1657,

simuló desconocer la existencia del *Parnaso* quevedesco: «não sabia eu que o Quevedo tinha tal pensamento, quando constituí em título de *As Três Musas* esas poucas obras que andam impressas com o meu nome», aludiendo, obviamente, a *Las tres musas del Melodino*, del año 1649, es decir, un año después del *Parnaso*. En cierto modo, recibió la réplica de Aldrete. También la mención «segunda parte» venía inducida por el libro de 1648, con su referencia a las dos cumbres del monte Parnaso. González de Salas había escrito, con disculpable vanidad, que

Su Apolo adoptivo [Quevedo] tiene en él gran cumbre. Menor es la mía — como así son las mismas del antiguo Parnaso—, pero que sin la luz y la asistencia que éste le prestó nubes enlobreguecieran de aquella los más vivos resplandores.

De este modo, algo confuso, la «segunda cumbre» vendría a ser tanto la persona de González de Salas como la edición de 1670<sup>11</sup>. Como señaló Felipe Pedraza (1999: xviii), Mateo de la Bastida se valió de un privilegio anterior para imprimir en 1671 *Las tres musas últimas*, libro presentado a efectos administrativos y de censura como *Segunda parte del Parnaso español*<sup>12</sup>.

Aldrete se mostró descuidado como albacea literario de Quevedo, hasta el punto de que cabe achacarle alguna responsabilidad en la pérdida de los poemas. Delegó en un subordinado su presencia en el acto de compraventa, a diferencia de lo que hizo Quevedo en casos similares, y no existe ningún indicio de que hubiese colaborado en la búsqueda de poemas. Análogamente, su ausencia durante la impresión de 1648 denota cierta displicencia hacia el esfuerzo de otros por editar adecuadamente los poemas de su tío. Pero la venta del manuscrito del *Parnaso español* le permitió entrar en relación con el mundo editorial madrileño, y tal vez en ese instante descubrió su vocación como mercader de libros, no a la manera de un

<sup>11</sup> Añadió: «El haber crecido tanto las poesías de las seis musas antecedentes y no parece capaz un volumen solo para juntamente contener Euterpe, Urania y Calíope que ahora restan, obligó a que se hubiese de partir su coro, y con buen acuerdo, pues dividirse así en dos partes todo coro de músicas voces muy desde sus principios nos enseña Julio Pólux haber sido puesto en costumbre, y ya lo observé yo también en la *Poética*» (*El Parnaso español*, pág. 666).

<sup>12</sup> Añadió Pedraza (1999: xviii): «Los aprobantes son los mismo que dieron el visto bueno a la edición de 1648 y todo parece indicar que la obra no se sometió a nueva censura [...]. No aparece el texto de las aprobaciones, sino la nota impersonal que puede ver el curioso lector, sin fecha, para no evidenciar la falta de correspondencia con el impreso».

clásico librero-editor, sino como una suerte de agente libre que administra con habilidad su pequeño pero apreciado patrimonio. Podría servir como ejemplo de esta actitud más activa la recuperación de antiguos derechos y privilegios junto con el afianzamiento de las relaciones comerciales que había tejido Quevedo<sup>13</sup>. De este modo, Aldrete supo continuar su labor, con lo cual jugó un papel destacado en la institucionalización de lo que Jaime Moll denominó *Obras completas*, un dato bibliográfico y editorial no frecuente.

Finalmente prevaleció el espíritu práctico y Aldrete vendió a Mateo de la Bastida, el 4 de septiembre de 1667, un manuscrito poético de 230 hojas, es decir, las ansiadas *Las tres musas últimas*, a la vez que le dio poder para solicitar privilegio real por diez años para el conjunto de las nueve musas, todo ello a cambio de 1400 reales de vellón y diversos ejemplares. En cierto modo vendió por segunda vez *El Parnaso español*. En ese contrato exigió que hubiese un prólogo escrito por él, y en ello consistió su contribución más visible. Redactó dos. En la dedicatoria al cardenal Pascual de Aragón ofrece alguna información sobre su estancia en Salamanca y su vocación eclesiástica. En el prólogo «al lector», dedicado a la memoria de su tío, comienza con una clara confesión de los límites de su trabajo: «He procurado se junten en este libro las [poesías] que he podido reunir [...] Bien veo les faltan muchos asumptos, y las que los tienen están defectuosos y no tienen el lugar que les toca. La causa de esto ha sido no haber podido yo asistir a la corrección de la imprenta». Líneas después informa sobre algunas obras perdidas cuya pista sigue. Parece deberse a él recuperación a última hora del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando*, cuyo hallazgo es suficiente para guardarle eterno reconocimiento. Según Pedraza (1999: xxi) también podrían ser suyos breves comentarios del estilo de «hasta aquí el original del autor», «prosigue el original del autor».

Aldrete prometió una segunda edición, corregida, pero no llevó a cabo tal propósito. *Las tres musas últimas*, subtituladas *Segunda parte del Parnaso español*, se publicaron como libro exento en 1670, 1671, 1702, 1716, 1724, 1729 y 1772 sin alteraciones en el texto, que tampoco se modificó cuando entró en colección con las seis musas anteriores.

Esta edición no desentona del primor tipográfico que Jesús Sepúlveda (2007: 121-23) encontró en la de 1648. Son semejantes los grabados que preceden a cada

<sup>13</sup> Jaime Moll (1994: 7-20) describió la rivalidad entre quienes publicaron obras de Quevedo sin su consentimiento, hasta que éste decidió controlar su difusión por medio de acuerdos con impresores de su confianza. Sobre esta base inició Aldrete su red de contactos.



musa, con el mismo estilo de dibujo e idéntica composición basada en un lema en latín, una *pictura* y un epigrama con dos redondillas dispuestas en columnas. Las estampas de 1648 eran inspiración de González de Salas mientras que los 1670, manteniendo su estilo, llevan otra firma, como precisó Moll (1988). En este aspecto parece que existió cierto propósito de continuidad entre las primeras y las últimas musas, pese al contenido borroso de las segundas.

Un recorrido por el libro transmite la impresión de que Aldrete optó por enviar a la imprenta todo lo que González de Salas tenía en su mesa de trabajo, en parte por prudencia y en parte por desconocimiento. Su predecesor había indicado, por ejemplo, que se publicaría un tercer volumen con la obra dramática de Quevedo, pero Aldrete intercaló en la musa Euterpe cuatro entremeses. De modo análogo incluyó versiones primitivas de otros poemas y dio cabida a otros ajenos a Quevedo, lo que indica cierto desconocimiento de la lírica española de sus días. La presencia de estos apócrifos constituye una incógnita. En la serie de los 26 *Sonetos amorosos* aparecen intercalados ocho que proceden de las *Églogas pastoriles* de Pedro Padilla colocados en el mismo orden, dato sobre el que llamó la atención Manuel A. Candelas (2007: 222-23). Parece impensable que alguien quisiese plagiar un libro muy conocido desde 1582. Tal vez González de Salas quiso hacer alguna comprobación o tal vez el propio Quevedo tuvo esos versos de Padilla junto con los propios, por razones sobre las que caben conjeturas diversas.

Pese a sus defectos la «edición» de Aldrete demanda una lectura cuidadosa<sup>14</sup>. Suscitó la desconfianza, si no el rechazo, de algunos investigadores modernos, lo cual ha llevado a desestimarla más de lo prudente. Lo que tiene de incorrecto posee menos importancia que lo auténtico y genuino, entendiendo por tal lo que refleja la voluntad e intenciones de Quevedo.

Parece evidente que Quevedo no culminó su magno libro con las nueve musas, pero estuvo cerca de lograrlo. La séptima, Euterpe, sugiere un universo pastoril no completamente perfilado<sup>15</sup>, tal vez constituido por pequeños cancioneros interiores. La musa octava ofrece las versiones finales de las silvas, pero incluso así el

<sup>14</sup> Véanse algunas propuestas concretas para la edición de *Las tres musas* en Alonso Veloso (2024).

<sup>15</sup> Tal vez porque Quevedo llevó lo pastoril hacia un terreno parcialmente nuevo, algo alejado de las convenciones más visibles de la modalidad bucólica, según expuso Samuel Parada Juncal en su tesis doctoral de 2025.



conjunto muestra que aún estaban sin tomar las últimas decisiones. La musa novena, Urania, posee una clara unidad de propósito, desfigurada, aunque esto es un dato intrascendente, por la inclusión de poemas de temática no religiosa.

Mención especial requieren otros poemas que probablemente Quevedo no quiso incluir en lo que sería su *Parnaso español*: las sátiras contra Góngora, algunas piezas escatológicas, el *Heráclito cristiano*, los poemas para libros ajenos y otras composiciones de circunstancias. Pertenecen a su poesía completa, pero no a su libro ideal, y ésta es la razón por la cual se ha propuesto una musa décima<sup>16</sup> para acoger esas composiciones sueltas sin interferir con las de las dos ediciones. En consecuencia, parece problemática la operación de trasladar al libro de 1648 los poemas que no encajan temáticamente en el de 1670. Es más prudente mantenerlos donde están, evitar los trasvases y respetar la irregularidad de *Las tres musas últimas*, dejando al criterio de cada lector su valoración de los datos.

Conviene precisar dónde se encuentra lo peculiar de las ediciones de 1648 y 1670. No lo es la ordenación por tema y métrica, usual en la época, ni la escenografía externa de mitología clásica, pues, como señaló Vélez Sainz (2007: 148) «desde la aparición y difusión de un gran número de tratados mitográficos en el Renacimiento y el Barroco europeo, la alegoría del Parnaso y las nueve musas obtuvo una rica variación de significados». Consecuentemente, en España hubo una relativa abundancia de *Flores*, *Maravillas* o *Delicias* del Parnaso. A efectos ecdóticos tiene poca importancia que el modelo más cercano a Quevedo haya sido *Le nove muse* de Marcello Macedonio o *Le muse napolitane* de Giambattista Basile.<sup>17</sup> Por la misma razón, las críticas de Esquilache a González de Salas por haber plagiado a Castillo Solórzano tienen aquí un interés anecdótico, lo mismo que las de Delitala y Castelví a Aldrete por no mantener una coherencia temática en relación con los atributos de la deidad invocada<sup>18</sup>.

Lo genuino en Quevedo reside en las secuencias interiores de algunas de esas musas, unas narrativas, otras pluritemáticas. Cinco de ellas están en el libro de 1670: los *Sonetos pastoriles*, las *Poesías amorosas*, el libro de silvas, los *Sonetos sacros* y *Lágrimas de un penitente*. Su correcta preservación ayuda a entender otras dos colecciones: *Canta sola a Lisi*, que está en la edición de 1648, y *Heráclito cristiano* y

<sup>16</sup> Sobre ello, Alonso Veloso (2008).

<sup>17</sup> Véanse las opiniones de Vélez Sainz (2007) y García Aguilar (2013).

<sup>18</sup> Otros aspectos de esta forma de presentar las agrupaciones de poemas han sido comentados por Candelas (2021).

*segunda arpa a imitación de la de David*, que pertenece a un ámbito manuscrito privativo. El libro poético de Quevedo tal como suponemos que lo concibió es un todo en el cual unas partes son solidarias de otras, de modo que la ruptura de esa estructura afecta al conjunto, a la vez que propicia una interpretación errónea de algunos poemas. Por todas estas razones, desde el libro de 1670 se entiende mejor el de 1648, por paradójico que pueda parecer.

Todavía durante el siglo XIX por *poesía de Quevedo* se entendía el conjunto de las nueve musas con sus correspondientes adiciones<sup>19</sup>, hasta que, inesperadamente, se modificó el criterio editorial. En ese momento se perdió de vista el valor que, pese a sus deficiencias, posee la estructura de *Las tres musas últimas*.

Aldrete fue un editor conservador, ajeno al arte de la *emendatio*, antes por apatía que por convicción filológica, gracias a lo cual no oscureció más lo que recibió. No se comportó como otros albaceas literarios que retocaron las colecciones poéticas de Garcilaso, Herrera, Aldana o Carrillo, para desconcierto de los eruditos modernos<sup>20</sup>. Ese no hacer fue una valiosa contribución porque, subsanadas las deficiencias más conocidas, *Las tres musas últimas* ofrece una estructura coherente y respetuosa con la voluntad de Quevedo, lo cual tiene gran importancia. Todas las ediciones de la poesía de Quevedo de los siglos XVII y XVIII mantuvieron la disposición de los libros de 1648 y 1670. Se produjo un cambio de criterio en el siglo XIX cuando Fernández-Guerra (1852: xxxv, nota 2) mostró su desacuerdo con Nicolás Antonio acerca de la ordenación de la poesía quevedesca y, siguiendo la propuesta de Capmany, propuso reunir los poemas en tres grandes categorías: serios, festivos y burlescos. Se trataba de un criterio temático, semejante al utilizado por el propio Fernández-Guerra para las obras en prosa, publicadas en dos tomos entre 1852 y 1859. En el primero de ellos mostró su interés por llevar a cabo una ordenación

<sup>19</sup> Florencio Janer (1877: 627-61) respetó el diseño de *El Parnaso español* añadiendo al final de su estudio una «Adición a las musas sacadas de las antiguas colecciones de diversos autores, de algunos libros raros y de varios manuscritos inéditos», junto con una relación de obras atribuidas.

<sup>20</sup> Quevedo mostró en un inciso de su *Anacreón castellano* (cfr. XIX, p. 294, edición de José Manuel Blecua) su desacuerdo con la edición de Aldana que hizo su hermano Cosme, el cual, según García Aguilar (2011) «construyó un itinerario poético improvisado». Sobre la posible alteración que hizo Pacheco de los versos de Herrera véase la síntesis que expuso Cristóbal Cuevas (1985: 87-99). No parece necesario recordar aquí las diversas valoraciones que se han hecho de la labor de González de Salas en relación con *El Parnaso español*. Entre los editores póstumos problemáticos, Pedro Aldrete tiene algunos rasgos peculiares.

cronológica cuando afirmó «he logrado fijar y determinar la época en que se trazaron casi todos los escritos» (1852: xxxiii y xxxv). No queda en claro si se refería también a la poesía. De todos modos no adoptó ese criterio para la prosa, pues en el tomo primero siguió un orden temático descendente —de lo político a lo festivo—, y en el segundo comenzó con lo ascético y filosófico para terminar con la crítica literaria. Prometió editar la poesía de Quevedo pero no dejó nada escrito al respecto, limitándose a esbozar un proyecto que tal vez nunca inició. Ahí se insinuaba una posible ordenación cronológica.

Fue Menéndez-Pelayo quien llevó adelante esa ordenación cronológica esbozada por su amigo. Tras un primer y preparatorio tomo de bibliografía y aparato crítico, publicó un «tomo segundo y primero de las poesías» (1903), que contiene poemas datados hasta 1631. Le siguió el «tomo tercero y segundo de las poesías» (1907), que llega hasta las escritas en 1645. A dichos libros se añadiría una sección con los poemas atribuidos. Tal vez constatando que ese camino no resultaba del todo satisfactorio, Menéndez Pelayo proyectó una «Segunda serie: poesías de Quevedo por el orden que llevan en las antiguas colecciones» que no se llegó a publicar. Da la impresión de que habría una suerte de duplicación, primero con una edición, parcial, de poemas fechables, y, después, otra, total, siguiendo las impresiones de 1648 y 1670. Tal proyecto parece guardar alguna semejanza con lo que había hecho Basilio S. Castellanos años atrás, cuando empezó con una antología con criterio cronológico que luego abandonó para acercarse al orden tradicional de las musas que inicialmente había desestimado. También la muerte dejó inconcluso el propósito de Menéndez Pelayo, que falleció en 1912. Aunque los costosos tomos de *Bibliófilos Andaluces* tuvieron una difusión escasa, el criterio preferentemente cronológico de Menéndez Pelayo influyó en la ulterior historiografía quevedesca, más como un deseo que como una realidad. Su ejemplo condicionó las ediciones de Astrana Marín, Felicidad Buendía y José Manuel Blecua, sobre cuya base se desarrolló la bibliografía crítica posterior.

Astrana Marín (1932, reediciones de 1943 y 1952) tuvo acceso a los papeles de Castellanos y de Fernández-Guerra, heredados por su sobrino, Luis Valdés y abordó la tarea de editar todo Quevedo, en prosa y en verso. En la medida en que siguió la senda de Menéndez Pelayo propugnó una ordenación cronológica, aunque en la práctica tuvo que combinarla con criterios temáticos. Inició su edición de la poesía con el soneto de 1598 «Embravecí llorando la corriente», mostrando implícitamente su predilección por una ordenación basada en las fechas. En vez de una cronología general creó varias, parciales, por afinidades métricas o temáticas. Por

ejemplo, dentro de la categoría de poesía amorosa deslindó cuatro tiempos: 1) 1598-1622 para evocaciones de amadas diversas (Amarilis, Aminta, Doris, Tirsi, Filis, Laura, Flora, Antonia, Floralba...); 2) 1608-1613 para los romances amatorios; 3) 1613-1633 para los sonetos amatorios; 4) 1609-1631 para *Canta sola a Lisi*. También con la poesía satírica siguió un criterio preferentemente cronológico y secundariamente métrico (letrillas, epitafios, epigramas, romances, etc.). De modo análogo organizó otras secciones, tales como las «sátiras contra Luis de Góngora», las «poesías burlescas», las «poesías encomiásticas», las «poesías fúnebres», las «poesías morales» y un grupo final de «poesías varias». Algunas propuestas de datación son conjeturas, porque pocos poemas de Quevedo proporcionan una fecha de redacción, y, cuando lo hacen, suelen ser fases redaccionales tempranas, posteriormente revisadas<sup>21</sup>. La pretensión de Astrana parece irrealizable en ausencia de un documento semejante, por ejemplo, al del manuscrito Chacón. La lectura que se hizo de Quevedo en el siglo XX es en gran medida la de Astrana, al principio de modo directo y luego indirectamente por parte de quienes se vieron influidos por él. Sus clasificaciones y subclasificaciones temáticas influyeron posteriormente en las de Felicidad Buendía y José Manuel Blecua, cada uno con sus respectivos matices, de manera que estos tres editores tienen en común el hecho haber dado la espalda, definitivamente, a las ordenaciones de 1648 y 1670.

En su edición de 1958, que merece algún reconocimiento más del recibido, Felicidad Buendía siguió una pauta semejante a la de Astrana, dio noticia a pie de página de las versiones variantes de los poemas, dato a tener en cuenta a efectos de cronología, y en este sentido clarificó lo hecho por su predecesor y anticipó algunos datos ofrecidos también por Blecua. Acertó, hecho singular en su momento, a explicar con claridad en qué consiste *Heráclito cristiano*, aunque no tuvo el mismo acierto con relación a *Canta sola a Lisi*, que reprodujo de un modo muy confuso. Su relación de fuentes manuscritas e impresas es estimable por su claridad, lo cual facilita la visión de la posible cronología de los poemas.

Blecua no siguió el planteamiento cronológico de Astrana pero heredó algunas de sus clasificaciones temáticas a las que agregó otras nuevas, tales como «poemas metafísicos», «poemas líricos a diversos asuntos», «sátiras personales» o «elogios, epitafios y túmulos». Como él mismo admitió, en unos casos segregó lo que estaba unido en el *Parnaso* o en *Las tres musas últimas* mientras que en otros

<sup>21</sup> Diversos intentos de ordenar cronológicamente la poesía quevedesca pueden verse en James O. Crosby (1967), Roger Moore (1977), Roig Miranda (1989) y Carlos Vaíllo (1990).

agrupó secciones independientes. Esto último se observa en la categoría general de «poemas amorosos», discutible unificación de cuatro ámbitos diferentes: la musa *Erato*, la colección de silvas, los sonetos pastoriles y los poemas amorosos no impresos en 1648 y 1670. Su edición desplazó las de Astrana y Buendía, siendo determinante en la lectura de Quevedo durante cerca de medio siglo<sup>22</sup>.

Este cambio de criterio coincide con una actitud que señaló Pedro Ruiz (2024: 18) a propósito de diversos libros poéticos: «quizá por herencia de la estilística y otros *close readings*, nuestra crítica se ha demorado en el desmenuzamiento de los poemas y sus mecanismos lingüísticos internos y ha prestado poca consideración a la constitución de los poemarios de autor desde sus primeras manifestaciones al cerrarse el siglo XV». La poesía de Quevedo parece afectada por ese desinterés.

En efecto, el aspecto editorial más delicado de la poesía quevedesca se encuentra en esas secciones interiores de las nueve musas, cuya alteración ha provocado malentendidos. He aludido ya a los muy dispares criterios que se han utilizado con los poemas amorosos. Insistiré un poco más en esta idea, a propósito de otras dos secciones. En primer lugar con *Lágrimas de un penitente* y su relación con *Heráclito cristiano*.

Existe cierta confusión en torno a lo que debe entenderse por *Heráclito cristiano* y *segunda arpa a imitación de la de David*, tempano cancionero moral y religioso compuesto por 26 salmos, unos en forma de soneto y otros de silva. Es un poemario original en el panorama poético español por tratarse de uno de los escasos cancioneros petrarquistas, en este caso sesgos bíblicos y estoicos. Por razones que causan extrañeza, Quevedo se deshizo de ese interesante grupo poético y, tras haber destinado a la musa *Polimnia* algunos sonetos, levantó un nuevo edificio, algo más breve, *Lágrimas de un penitente*, formado por quince salmos que remodelan otros tantos de *Heráclito*. Parece razonable mantener las dos voluntades de Quevedo: la primera —*Heráclito cristiano*— como recuerdo de un momento vital y literario

<sup>22</sup> Su criterio fue puesto en tela de juicio por James O. Crosby (1966, 1973) quien, en sendas reseñas a Blecua, reivindicó la necesidad de editar por musas. Crosby llevó a la práctica sus propuestas en la antología *Poesía varia* (1981), y con ello animó a otros investigadores a seguir su senda. El primer paso se dio en 1992, con la edición de *Polimnia*, tras cuya estela se publicaron otras musas: *Clío* (2001, 2005), *Erato* (sección primera, 2011; sección segunda 2015), *Melpomene* (2017), *Parnaso español y seis primeras musas* (2020), *Parnaso español y las nueve musas* (2021), la colección de silvas (2024), la integridad de *Las tres musas últimas castellanas* (2026). En el año 2021 se publicó una *Poesía completa de Quevedo* respetando la ordenación en musas y subsecciones.

pretérito; la segunda —*Lágrimas de un penitente*— como decisión ulterior. Sus lugares dentro de la poesía completa también son claros: *Lágrimas* en la musa *Urania*; *Heráclito*, como apéndice, al lado de otros poemas que tampoco entraron en los libros impresos. Los once salmos que no pasaron a formar parte de *Lágrimas* recibieron diversas ubicaciones, mayoritariamente dentro de la musa segunda, *Polimnia*.

Esa coherente decisión del autor ha sido desatendida en beneficio de dispares propuestas, hasta el punto de que ni siquiera hay acuerdo sobre el número de poemas a tener en cuenta. Siendo *Heráclito cristiano* uno de los grupos poéticos del siglo XVII menos problemáticos a efectos de su edición, se ha convertido en el peor entendido y reproducido. El equívoco comenzó a fraguarse en 1852 cuando Fernández-Guerra en su *Catálogo de las obras clasificadas y ordenadas* no logró diferenciar *Heráclito* de *Lágrimas*<sup>23</sup>. Con mejor criterio, Florencio Janer, habiéndose percatado de esa dualidad de obras y momentos, decidió no incluir *Heráclito cristiano* dentro de *Urania*, considerando, además, que no era acertado intentar una restauración del mismo sin disponer de una copia manuscrita completa. Fue así como explicó los motivos por los que «no publicamos *Heráclito cristiano*» (1877: 580-81). La confusión de Fernández-Guerra de 1852 se mantuvo en la edición de Bibliófilos Andaluces de 1903, donde se edita *Lágrimas* bajo la fecha de 1613, la cual corresponde a *Heráclito*. Este equívoco propició otros mayores. En Astrana no hay *Lágrimas de un penitente* y sólo «fragmentos» de *Heráclito cristiano*; por el contrario en Buendía no hay *Heráclito cristiano* y sí *Lágrimas de un penitente*, correctamente transcrita según la edición de 1670. Tampoco encontramos en Blecua, ni en su *Poesía original* ni en *Obra poética*, *Lágrimas de un penitente*, algunos de cuyos poemas ubicó, junto con otros de procedencia manuscrita, dentro de *Heráclito cristiano*. Todavía en Ignacio Arellano (2020) persiste la confusión acerca de qué debe entenderse por *Heráclito cristiano*.

En otras palabras, el haber atribuido a *Lágrimas*, poemario sin fecha, la de 1613 propició una sucesión de malentendidos. El señuelo de la ordenación cronológica condujo a tal situación, cuando es más sencillo y riguroso editar los dos cancioneros en los lugares que les corresponde, cada uno con las respectivas versiones de los poemas. Esta decisión se aplicó en la *Poesía completa* de 2021, con lo cual,

---

23 Dejó este lacónico apunte: «*Urania. Heráclito cristiano*. Tiene también el título de *Harpa a imitación de David*» (pág. 1852).

por primera vez en siglos, esos dos cancioneros pueden leerse íntegros dentro de unas poesías de Quevedo.

Respecto a las silvas es indudable que Quevedo proyectó un libro a la manera de Estacio, similar al del ejemplar que poseyó y en el cual dejó algunas anotaciones. Amigos como Lope de Vega, Jiménez Patón o Juan de la Sal fueron testigos de su paulatino crecimiento a lo largo de los años, dato que también atestiguan varios manuscritos muy autorizados, de modo especial el de Nápoles, autógrafo en su mayor parte. Se sabe también que las treinta silvas recogidas en la *musa Calíope* son otras tantas versiones finales. Pese a tales evidencias persiste cierta incredulidad por lo cual algunos editores se sienten libres para desmembrarlo y ubicar sus poemas en lugares diversos. Estacio fue seguido por varios poetas españoles, pero solamente Quevedo quiso componer un libro de silvas siguiendo su ejemplo.

#### CONCLUSIÓN

Pedro Aldrete tuvo un papel destacado en la edición de las obras de Quevedo, no como erudito o intérprete, sino como mercader de libros. Quevedo había establecido una pequeña red de relaciones con profesionales de la impresión y sobre esta base desarrolló Aldrete su propio comercio editorial. Así lo demuestran los contratos y acuerdos entre los años 1647 a 1667. Supo moverse con habilidad en ese escenario. Cuando ya no pudo contar con Pedro Coello se asoció con Mateo de la Bastida y, posteriormente, con Melchor Sánchez. Aunque nos parece que la poesía de Quevedo despertó en él poca emoción y curiosidad, hizo posible la publicación de *Las tres musas últimas*, libro en el que tal vez dejó alguna intervención valiosa. Una vez que decidió vender los poemas de Quevedo que permanecían inéditos, tuvo el acierto de no manipular unos cuadernos que, siendo confusos y desordenados, se habrían convertido en caóticos de haber intervenido en su ordenación. Su pasividad o prudencia en este aspecto permite saber cómo concibió Quevedo secuencias tan significativas como *Canta sola a Lisi*, *Poemas pastoriles*, el libro de silvas, *Lágrimas de un penitente* o *Heráclito cristiano*, desbaratadas durante todo el siglo XX y parte del XXI, cuyo resultado ha sido la construcción de una inadecuada macroestructura poética.



# OBRAS CITADAS

- ALDRETE Y VILLEGAS, Pedro, ed., Francisco de Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, Imprenta Real, 1670.
- ALONSO VELOSO, María José, «González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la musa V, *Terpsícore*», *Bulletin of Hispanic Studies*, 83, 2006, págs. 329-59.
- , «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la musa décima», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 269-334.
- , «Criterios para la edición crítica y anotada de *Las tres musas de Quevedo*», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII, con Italia en perspectiva*, ed. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Ediciones Complutense, 2024, págs. 83-110.
- ARELLANO, Ignacio, ed. *Francisco de Quevedo. El Parnaso español*, Madrid, Real Academia Española, 2020.
- BLECUA, José Manuel, ed., *Francisco de Quevedo. Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 volúmenes.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «González de Salas, editor de Quevedo», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, 43,2, 2001, págs. 245-300.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2007.
- , «La fama póstuma de Quevedo en los paratextos de sus obras impresas y en la biografía de Pablo de Tarsia», *Studia Aurea*, 11, 2017, págs. 371-394.
- , «Apolos, musas y parnasos: la controversia sobre la distribución de las obras en los libros de poesías», *Caliope*, 26, 2021, págs. 158-177.
- , ed., José Delitala y Castelví, *Cima del monte Parnaso español*, Vigo, Universidad de Vigo, 2023.
- CLEMENTE PLIEGO, Agustín y RIVAS CABEZUELO, J. Manuel, *El testamento de Francisco de Quevedo*, Ciudad Real, Diputación Provincial, 2024.
- CROSBY, James O., *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1973.
- , «Has Quevedo's Poetry Been Edited?», *Hispanic Review*, 41, 1973, págs. 627-38.
- , *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, Tamesis, Woodbridge, 2005.
- CROSBY, James O. y JAURALDE, Pablo, *Quevedo y su familia*, Madrid, Universidad Autónoma, 1992.



- CUEVAS, Cristóbal, ed., Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, Madrid, Cátedra, 1985.
- DELITALA Y CASTELVÍ, José, *Cima del monte Parnaso español*, ed. de Manuel A. Candelas Colodrón, Vigo, Universidad de Vigo, 2023.
- FERNÁNDEZ GONZÁLES, Carlos y SIMOES, Sofía, «Nuevas aportaciones a la biblioteca de Francisco de Quevedo», *Manuscr. Cao*, 11, 2011.
- FERNÁNDEZ-GUERRA, Aureliano, ed., Francisco de Quevedo, *Obras de don Francisco de Quevedo y Villegas*, Madrid, Biblioteca de Autores Españoles, 1852-1859, 2 vols.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, «Peripecias editoriales de la poesía de Aldana», en *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, ed. de Anne Cayuela, Zaragoza, Prensas universitarias, 2011, págs. 171-85.
- , «Modelos editoriales para el *Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia», en *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, ed. de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, Santiago de Compostela, Universidad, 2013, págs. 147-182.
- GONZÁLEZ DE SALAS, Jusepe Antonio, ed. Francisco de Quevedo, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido*, Madrid, Díaz de la Carrera, 1648.
- GONZÁLEZ RAMÍREZ, David, «José Alfay, librero, editor y compilador de Zaragoza. Catálogo comentado de las obras publicadas a su costa», *Archivo de Filología Aragonesa*, 66, 2010, págs. 97-154.
- JAURALDE, Pablo, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- JANER, Florencio, ed., *Obras de Francisco de Quevedo. Poesías*, Madrid, Rivadeneira, 1877.
- MENÉNDEZ PELAYO, Marcelino, ed., Francisco de Quevedo, *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas*, Sevilla, Imprenta de E. Rasco, vols. II y III, 1903-1907.
- MOLL, Jaime, «El proceso de formación de las obras completas de Quevedo», *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 321-30.
- , *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco Libros, 1994.
- MOORE, Roger, *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry*, Fredericton, York Press, 1977.
- PARADA JUNCAL, Samuel, *La poesía pastoril de Quevedo*, tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2025.

- PEDRAZA, Felipe, ed., Francisco de Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, ed. facsímil de la edición príncipe, Madrid, Edaf, 1999.
- QUEVEDO, Francisco de, *Epistolario completo*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Reus, 1946.
- , *Poesía completa*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Castalia, 1959-1981, 4 vols.
- , *Cartas de Francisco de Quevedo a Sancho de Sandoval (1635-1645)*, ed. de Mercedes Sánchez Sánchez, Madrid, Calambur, 2009.
- , *Poesía completa*, ed. de A. Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021, 2 vols.
- , *Silvas*, ed. de A. Rey y María José Alonso Veloso, Salamanca, Universidad, 2023.
- REY, Alfonso, ed., Francisco de Quevedo, *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo*, Santiago de Compostela, Universidad, 1985.
- , «Las ediciones poéticas con criterio cronológico. Los casos de Góngora y Quevedo», *Studia Aurea*, 19, 2025, págs. 297-315.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Poesía moral. Polimnia*, Madrid, Támesis, 1999.
- ROIG MIRANDA, Marie, *Les sonnets de Quevedo, variations, constance, évolution*, Nancy, Presses Universitaires, 1989.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «Epígrafes y prácticas poéticas: Quevedo y su tiempo (1603-1648)», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII, con Italia en perspectiva*, ed. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Ediciones Complutense, 2024, págs. 17-47.
- SÁNCHEZ LAÍLLA, Luis, ed., Jusepe Antonio González de Salas, *Nueva idea de la tragedia antigua*, Kassel, Reichemberger, 2003.
- SEPÚLVEDA, Jesús, «La princeps del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Calíope*, 13, 2007, págs. 115-145.
- TARSIA, Pablo Antonio, *Vida de don Francisco de Quevedo Villegas*, Madrid, Pablo de Val, 1663.
- VAÍLLO, Carlos, «Hacia una cronología de la poesía satírico burlesca de Quevedo», en *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, ed. de Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey, Londres, Tamesis, 1990, págs. 477-482.
- VÉLEZ SAINZ, Julio, «Macrotextualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* de Marcello Macedonio (1614)», *Calíope*, 13, 2007, págs. 147-171.



## EL ROMANCE «A LOS PIES DE LA FORTUNA»: AUTORÍA Y TRANSMISIÓN\*

María José ALONSO VELOSO

Universidade de Santiago de Compostela (España)

[mariajose.alonso@usc.es](mailto:mariajose.alonso@usc.es)

<https://orcid.org/0000-0002-9666-5626>

Recibido: 8 de septiembre de 2025

Aceptado: 28 de octubre de 2025

<https://doi.org/10.14603/13H2026>

### RESUMEN:

Es conocido que la segunda edición póstuma de la poesía de Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas* (1670), no es tan fiable como la primera, *El Parnaso español* (1648), editada por González de Salas. Distintos críticos han ido expurgando aquella edición para librarla de apócrifos: textos difundidos de forma anónima o poemas cuyo autor ya es conocido, por ejemplo los de Pedro de Padilla o Lupercio Leonardo de Argensola erróneamente atribuidos a Quevedo. Muchos de los poemas incluidos en ella poseen un único testimonio, la citada edición, aunque existen otros, sobre todo romances, con una historia textual más poblada. El artículo se centra en uno de ellos, «A los pies de la Fortuna», dedicado a la muerte de don Álvaro de Luna, privado del monarca Juan Segundo. Se analizan sus fuentes textuales —todas ellas impresas, y la mayoría pliegos sueltos que transmitieron el romancero del poderoso ajusticiado—, y se plantean algunos interrogantes a propósito de la autoría del poema, que no ha sido puesta en duda previamente. Transmitido de forma anónima, no difiere en tema, léxico ni estilo de los romances con los que se difundió en los siglos XVII y XVIII. Se propone su ubicación en el grupo de los poemas meramente atribuidos.

### PALABRAS CLAVE:

Quevedo, *Las tres musas*, romance, don Álvaro de Luna, historia textual, autoría.

---

\* Este artículo es resultado del proyecto de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID2021-123440NB-I00; AEI/FEDER, UE), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia para el año 2024, Grupo GI-1373, «Edición crítica y anotada de las obras completas de Quevedo» (EDIQUE), con referencia ED431B2024/15.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

THE ROMANCE «A LOS PIES DE LA FORTUNA»:  
AUTHORSHIP AND TRANSMISSION

## ABSTRACT:

It is well known that the second posthumous edition of Quevedo's poetry, *Las tres musas últimas castellanas* (1670), is not as reliable as the first, *El Parnaso español* (1648), edited by González de Salas. Various critics have been expurgating that edition to rid it of apocryphal texts: texts disseminated anonymously or poems whose author is already known, for example those by Pedro de Padilla or Lupericio Leonardo de Argensola, erroneously attributed to Quevedo. Many of the texts included in it have a single source, the aforementioned edition, although there are others, especially romances, with a more extensive textual history. The article focuses on one of them, «A los pies de la Fortuna», dedicated to the death of Don Álvaro de Luna, confidant of King Juan the Second. Its textual sources are analysed – all of them printed, and most of them pliegos sueltos that transmitted the ballads of the powerful executed man – and some questions are raised about the authorship of the poem, which has not been previously questioned. Transmitted anonymously, it does not differ in theme, lexicon or style from the ballads that were disseminated in the seventeenth and eighteenth centuries. It is proposed that it can be placed in the group of poems that are merely attributed.

## KEYWORDS:

Quevedo, *Las tres musas*, Romance, Don Álvaro de Luna, Textual History, Authorship.

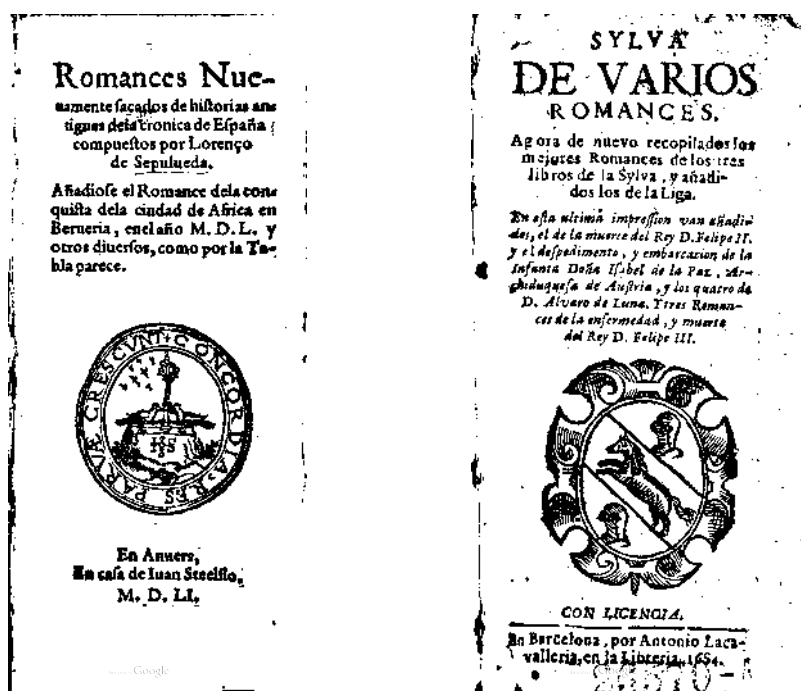


El 2 de junio de 1453 don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla, fue ejecutado en Valladolid. Fue su última caída luego de un polémico ejercicio del poder. Sobre él se cernió incluso la sospecha de su directa implicación en el envenenamiento de las reinas de Aragón y de Castilla, hijas del rey don Fernando, doña María y doña Leonor. Después de haber ejercido un dominio casi total, el todopoderoso privado del monarca Juan Segundo cayó degollado en Valladolid por usurpación de las funciones regias. El fulminante proceso, sin garantías legales, acabó con su fulgurante trayectoria histórica, dejando paso, ya transcurrido mucho tiempo, a la construcción del personaje literario que rivalizó en popularidad incluso con el Cid en los pliegos de cordel. Pero para eso tuvo que transcurrir aún mucho tiempo: alrededor de un siglo<sup>1</sup>.

Pese a los ecos noticieros y la ejemplaridad de su muerte, Pérez Gómez (1951-1952: 203) constató que los poemas sobre don Álvaro de Luna no figuraron en ninguna colección de romances viejos españoles. Desde 1563 hasta 1600 contabilizó diez poemas; todos los demás catalogados se publicaron a partir del siglo XVII, y en conjunto deben considerarse «romances eruditos»: surgidos en momentos ya muy alejados del hecho histórico que narran, no conservan los detalles reales y poetizan su definitiva caída, inspirando trenos que lamentan su desgracia y reflexionan sobre lo efímero de las glorias humanas. La desgracia del Condestable se transforma en materia poética con ilimitada capacidad generadora de versos.

---

<sup>1</sup> Sobre esta figura, puede consultarse la síntesis biográfica de Álvarez Palenzuela para la Real Academia de la Historia.

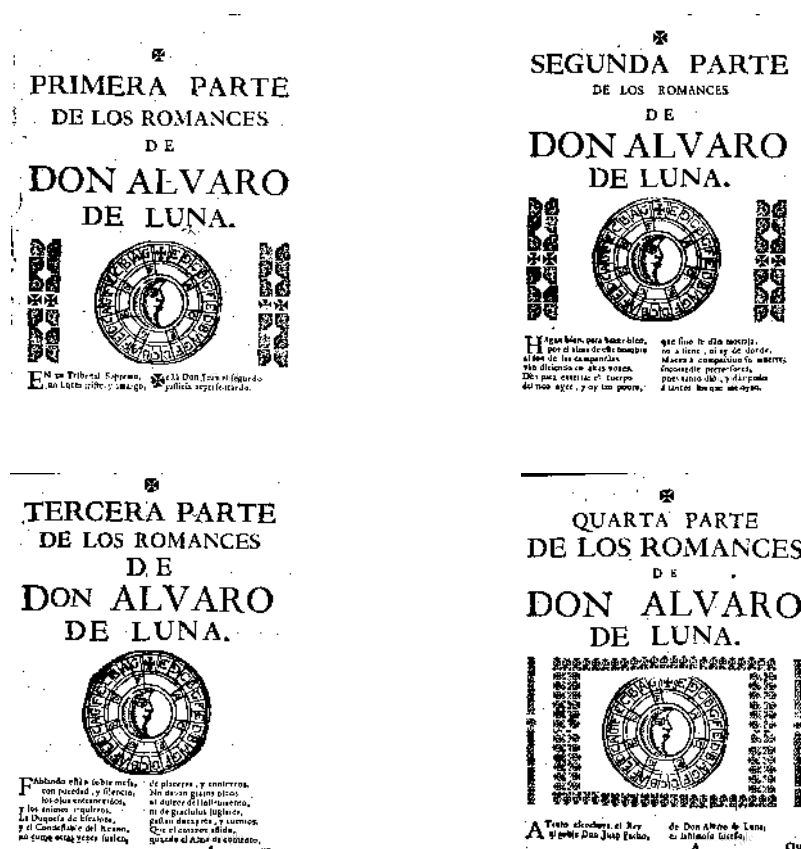


Figuras 1 y 2. Los romances sobre Álvaro de Luna no figuran en los pliegos viejos.

Como recordó Diego Catalán, el *Romancero de don Álvaro de Luna* que Pérez Gómez publicó en 1953 reunió romances sobre su caída datados desde 1547 hasta 1800. En su opinión, el éxito de su desventura se sitúa en segundo lugar tras el del Campeador, entre los temas históricos más inspiradores de la Musa popular. Según se constata en la colección, en efecto, el romancero de don Álvaro tiene un carácter tardío: empieza a aparecer, al comienzo de modo tímido, en 1547, en el *Cancionero de Pedro del Pozo*, manuscrito. Desde 1550, se inicia la difusión editorial, en la *Segunda parte de la Silva*, que publica el primer romance impreso sobre don Álvaro, y en 1551 se edita otro poema muy famoso, con versiones variantes<sup>2</sup>. Unos años después, y siempre de forma previa a la aparición del *Romancero Nuevo*, empieza el desarrollo del ciclo, en la reelaboración del *Romancero de Sepúlveda* de 1563, con romances basados en el relato cronístico. De hecho, numerosos pliegos sueltos del siglo XVII difunden composiciones sobre don Álvaro de Luna, mientras que este contenido no aparece en los pliegos viejos (figuras 1 y 2).

<sup>2</sup> Existe edición facsímil y estudio de las tres partes a cargo de Vicenç Beltrán (2016, 2017a y 2017b). Véase Beltrán (2017a: 84-85, n. 144-146, y 262-265), quien cita el romance «El rey se sale a oír misa» (fols. xlix<sup>v</sup>-l<sup>r</sup>), uno de los más antiguos documentados.

Es sabido que a finales del siglo XVI y comienzos del siglo XVII el tema se convierte en una moda, una tendencia tan imparable como repetitiva, tan intensa como rentable para los impresores de pliegos sueltos, hasta el punto de provocar el enfado de Lope de Vega en *La prueba de los amigos* (1608), en versos que se citan con frecuencia<sup>3</sup>. Rodríguez-Moñino (1997: 190) expresaba su perplejidad por lo que llama el «recrudescimiento del interés» por los romances relativos a don Álvaro a comienzos del siglo XVII. Es cierto que algunos se habían impreso sueltos, pero el estudioso, con lógica cautela, no se atrevía a especificar de modo concluyente las razones del renovado interés: proponía que tal vez por sus alusiones políticas, pero no se mostraba del todo satisfecho con tal explicación (figuras 3 a 6).



Figuras 3 a 6. En el siglo XVII se reaviva el interés por la figura de don Álvaro de Luna.

<sup>3</sup> Los recuerda una vez más Marini (2024: 144): «¿Qué piensan estos poetas, / pues que no hay semana alguna / sin don Álvaro de Luna / y otros cuarenta planetas?».

En un siglo marcado por las polémicas privanzas de los monarcas españoles, en particular las del Duque de Lerma y el Conde-Duque de Olivares, la caída y muerte de don Álvaro de Luna ejercía el hechizo que provoca siempre la ejemplaridad ante los riesgos del abuso de poder. Y aunque podría haber cautivado a Quevedo, la realidad es que no lo hizo de modo visible, al menos no como un hecho constatable con datos concretos en su literatura.

Pese a que la figura del privado protagoniza o al menos complementa el hilo argumental de muchas obras de Quevedo, el escritor no parece haber sentido especial predilección por el Condestable de Castilla. Existe una fugaz mención en *Grandes anales de quince días*, a propósito de la ejecución del Marqués de Siete Iglesias: «siendo don Álvaro de Luna tan diferente en todo y en las causas de la muerte, le enterraron en Valladolid con los ahorcados, donde estuvo muchos años» (Quevedo, 2005: 100; Roncero, 2019: 155-156).

Además de ella, solo se conoce un único romance atribuido a su pluma, «A los pies de la Fortuna», en el que figuran el caballero, vertiendo lágrimas sobre un crucifijo, y un bufón vestido de negro, color que evoca la desgracia sufrida por el valido. Publicado por el sobrino de Quevedo, Pedro de Aldrete, en la segunda parte de la edición póstuma de su poesía, *Las tres musas* (1670), parece testimonio demasiado parco y aislado de su posible interés por la figura histórica.

El propósito del presente artículo consiste en examinar el mencionado poema desde la perspectiva de sus fuentes textuales, en relación con su autoría. Hasta la fecha no se ha dudado de la atribución del sobrino de Quevedo, pese a que la citada edición es el único testimonio que le adjudica un texto que, en el resto de los casos, fue transmitido bajo una estricta anonimidad, en coherencia con la forma de difusión usual en el romancero. Merece la pena apuntar algunos indicios que invitan a dudar de su autoría y considerarlo solo atribuido; las dudas razonables que se derivan de su historia textual no implican, al menos de momento y a la espera de la localización de nuevas fuentes o documentos, que adquiera ya la condición de seguro apócrifo.

#### LAS TRES MUSAS Y SUS POEMAS APÓCRIFOS

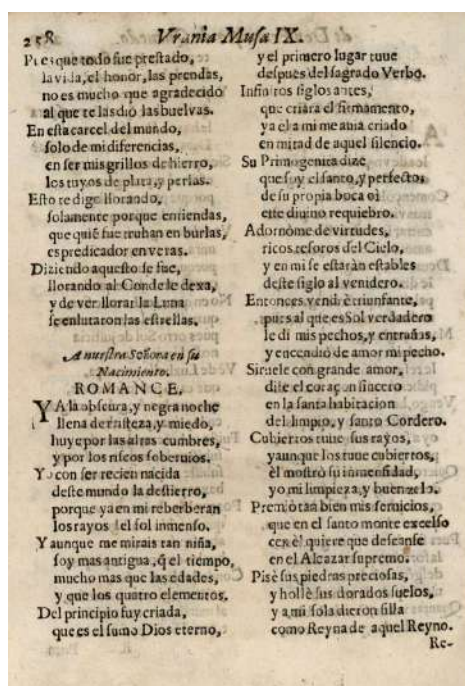
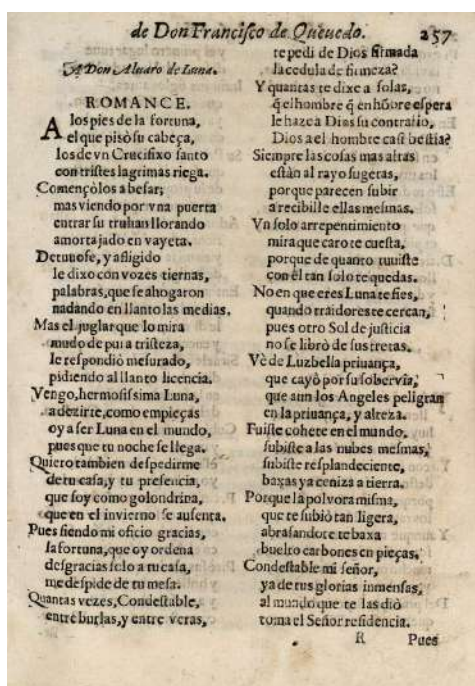
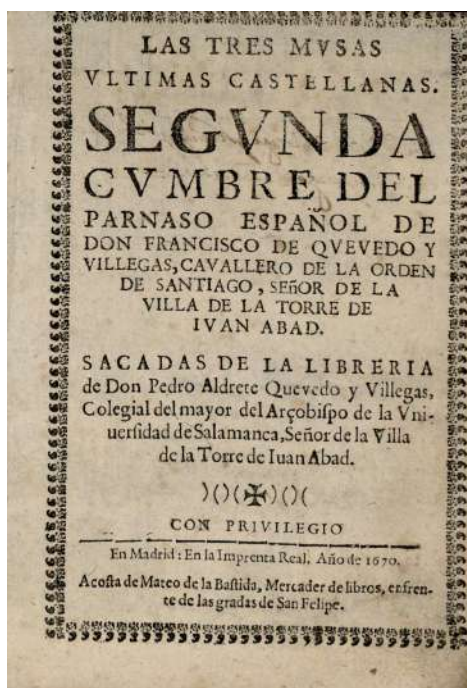
La fuente textual primordial del romance, la utilizada por Blecua, es la edición póstuma mencionada: *Las tres musas últimas castellanas*, volumen publicado en 1670 por el sobrino de Quevedo, Pedro de Aldrete y Villegas. Completaba así la primera edición de la poesía del escritor, *El Parnaso español*, difundida bajo la supervisión del erudito José Antonio González de Salas en 1648. Como es conocido,



mientras este libro contiene textos muy cuidados y seguros, el otro refleja la intervención de un albacea no tan minucioso ni tan buen conocedor de la obra lírica quevedesca: la edición de 1670 está afectada por algunos defectos, resulta desordenada por momentos y carece de las notas aclaratorias del texto que hay en el *Parnaso*. Tal vez las dificultades que plantean *Las tres musas* han postergado su estudio en profundidad, pues existe de hecho un notable desequilibrio respecto a los estudios dedicados al *Parnaso*. Muchos poemas no han merecido aún ediciones críticas ni análisis en profundidad.

Si nos detenemos en el conjunto de las tres musas publicadas en 1670 (*Euterpe*, *Calíope* y *Urania*), una de las mayores dificultades atañe a la abundancia de apócrifos, casi una treintena, de acuerdo con la valiosa lista de Pedraza (1999), quien secundó los trabajos previos de Astrana (1932), Fucilla (1957), Crosby (1966) y Blecua (1966). Hoy conocemos al verdadero autor de muchos de ellos, Pedro de Padilla en un número significativo de casos, pero también otros ingenios coetáneos.

El problema se circunscribe a ciertas partes del volumen y, una vez detectadas las falsas atribuciones, resulta subsanable; por otra parte, debe decirse en su favor que, como sucede con la edición de 1648, refleja en lo sustancial la voluntad de Quevedo: en su macroestructura y en sus casi doscientos poemas. De hecho, James O. Crosby (1966) ofreció argumentos de peso para suavizar el generalizado juicio negativo que pesaba sobre *Las tres musas*, demostrando la fiabilidad de diversos poemas que incluían notas de González de Salas y que, por lo tanto, parecen proceder del erudito y en última instancia del propio escritor. No solo son auténticos la mayoría de los textos: las versiones recogidas en el volumen póstumo parecen fiables y definitivas respecto al resto de testimonios conservados. En definitiva, se impone la prudencia al trabajar con esta fuente textual fundamental de la poesía de Quevedo: no cabe el rechazo global por contener textos espurios, pero tampoco la aceptación acrítica de todos sus poemas cuando existen indicios que cuestionan su autenticidad (Alonso Veloso, 2024b).



Figuras 7 a 9. *Las tres musas* (1670), fuente textual primordial del romance, incluyó algunos poemas apócrifos.

En comparación con los problemas de la musa séptima, *Euterpe*, la más afectada por la presencia de apócrifos, *Urania* no es la que concentra más textos de dudosa atribución, pero cabe recordar que inserta, tras el salmo decimosexto de *Lágrimas de Jeremías*, el apócrifo «Amor me tuvo alegre el pensamiento» (255), de Pedro de Padilla, que cierra el conjunto con el número decimoséptimo. Pese a tener autor conocido, pasó inadvertido incluso a editores modernos. Pedraza (1999: xl) aún añade otros dos indebidamente asignados a Quevedo: «En los floridos valles de Siona» (294-299), de Arias Montano; y «Béseme con el beso» (299-303). Pero Pedraza no parece albergar dudas sobre el segundo de los tres romances que se insertan tras el primer apócrifo citado: «A los pies de la Fortuna» (257-258), el poema dedicado al privado del monarca Juan Segundo (figuras 7 a 9), situado después de «Viéndose Job afligido» (255-256) y antes de «Ya la obscura y negra noche» (258-259)<sup>4</sup>.

Este romance ha sido datado por Roncero (2019: 155-156) entre 1622 y 1626, en fecha próxima a la ejecución de Rodrigo Calderón, atendiendo al contenido; tal cálculo es consecuencia de la directa y fugaz vinculación establecida entre dicho personaje histórico y don Álvaro de Luna en el pasaje citado de *Grandes anales de quince días*, pero no responde a ningún dato fehaciente que quepa deducir del contenido del romance ni de sus fuentes. Previamente, Astrana (1932: 274) había propuesto, sin argumentos, la fecha de 1609. Considero que ambas propuestas son posibles, pero en modo alguno concluyentes, sobre todo si se pone en duda la autoría quevedesca.

---

<sup>4</sup> Puede recordarse el caso del soneto «Bien te veo correr, tiempo ligero», cuya atribución a Quevedo es «sumamente dudosa», según Alatorre (2011: 55); integrado en *Las tres musas*, fue publicado antes, «con pocas variantes, entre las *Obras* de Francisco de Figueroa. Pero también la atribución a Figueroa es muy dudosa. Si nos atenemos a los hechos, podemos decir con toda tranquilidad que el soneto no tiene padre conocido» (2011: 56).

tomad exemplo en mi muerte,  
que es muerte, que es cula exemplo.  
Y a todos quantos, y quantas  
daños, y agravios me fizieron,  
los perdono, y me perdunan,  
si les ofendi en algun tiempo.  
En esto llegó el Verdugo,  
con el debido respeto,  
espó sus palidos ojos  
con un leve ceniza negro.  
Un Payre le quito el Christo,  
Don Alvaro baxo el cuello,  
con voz alta dice a Dios  
en tus manos me encomiendo.

OTRO ROMANCE.

**A** Los pies de la fortuna,  
el que se vió en su cabeza  
los de mi Crucifijo Santo,  
con tristes lágrimas meca.  
Comenzólos a besar  
mas siendo por una puerta  
entrar su Tioan llorando  
amortajado en rayas.  
Desvolvle, y affligido  
le dió con voz de ternas  
palabras, que se anegaron  
nadando en llanto las piedras.  
Mas el jugar que le vido,  
modo de gana, y tristeza,  
le respondió melgrado,  
pidiendo al llanto licencia.  
Vengo, hermosa Luna,  
a decir como oy empiezas  
a ser Luna en el Mundo,  
pues que tu noche te llega.  
Por ser mi obito de gracia

la fortuna que oy empiezas  
y deligras oy tu cala,  
me desp de drea mela.  
Quantas vezes, Condestal  
esta bueta, y de veces,  
te peja de Dios firmada  
la codula de firmeza.  
Y quantas te dice a solas,  
que el hombre, que en bobi  
hace de Dios encunigor.  
Dios el hombre, y a lo best  
Siempre las cosas mas alta  
están a su Rey suetas,  
porque parece que suben  
a repibirse estas melmas.  
En los cuerpos de la Luna  
pulo tr: no tu grandeza,  
fabe, que aunque son de Lu  
son cuerpos, que a fin bo te  
un solo arrepentimiento  
mira quan caro te cuesta,  
pues que de quanto subisti  
en alto solo te quedas.  
No en que eres Luna te f  
quando traydores te cercan  
pues aun el Sol de Justici  
no se escapó de sus retas.  
Ved de Luzbel la privanza  
que cayó por la soberbia,  
que son los Angeles peligr  
en la privanza, y alicia.  
Fuiste choete en el Mundo  
llegaste a las nubes mismas  
subiste resplandeciendo,  
baxaste co hmo a la tierra.  
Porque la polvora misma,  
que te subio tan ligera,  
abaxandose te baxa.

buelto en carbones, y piezas.  
Condestable mi Señor,  
ya las ras glorias imueñas,  
al Mundo que te las dió,  
toma el Señor reñidencia.  
Pues que totoluc prestado,  
la honra, vida, y hacienda,  
justo es que agradecido  
a quien te lo dió lo vuelvas.  
En esta zarco del Mundo,  
solo de mi diferencia  
en ser mi grillos de hierro,  
los rayos de plata, y perlas.  
Esto te digo llorando,  
solamente porque entiendas,  
que al que fue truan co burlas  
es predicador en veras.  
Diciendo aquello se fue,  
y llorando al Conde dexa,  
y de ver llorar la Luna  
se enlutaron las Alceilas.

OTRO ROMANCE.

**L** Os que a la mesa del Mundo  
poneis la vida al cablero,  
solo un acuchillado,  
que tiene el cuchillo al capilo.  
Por descargo de mi Alma  
os predico estos exemplos,  
que pues he dado de ojos,  
quiere quitar el encuentro.  
Penad, que duró la rueda,  
Privados, que vais subiendo,  
porque al primero traspic  
di de cabeza en el suelo.  
La privanza de los Reyes,  
es a vezes como el fuego,

que al que está mis cecia abe  
y aun ora al que está mas le  
Bañados coronados  
son, que todos van primero,  
y si miran con enoja,  
quitala vida al mas cuerdo  
son hombres, y tan de enoj  
y el que va co cohera ciego,  
ordinariamente quicbra  
con lo que tota primero.  
La privanza es como dados,  
que está en timbo el dntre,  
y es refra, que el no jugar  
es lo mejor de este juego.  
Don Alvaro soy de Luna,  
oid, que estoy diciendo,  
pues en mi cabeza Dios  
pone a todos el carmiento.  
Subi en agua como espuma,  
paró el ayre, lloró el Cielos  
sub la espuma Campanillas,  
que agora tocan a muerro.  
Agua he sido propiamente,  
de un edificio soberbio,  
pues todo quanto he subido  
oy lo baxo al mismo peso.  
Del Rey mi Señor he sido,  
Luna de un precioso espejo;  
que el haceros buena cara  
era haceme el rostro bueno.  
Llegó a mi torcido el rostro  
pensó ser mio el def. O,  
pió el Espejo la Luna,  
era vidio, saltó luego.  
Los que por la sociedad  
llegan a ver en el suelo,  
ser el Verdugo imagen,  
la Luna a los pies de el melant

Figuras 10 y 11. Las «Partes» dedicadas a Álvaro de Luna se caracterizan por la anoni-  
mia.

El poema podría haberse publicado por vez primera en 1627, en un pliego suelto no localizado con precisión, impreso por Salvador de Viader en la ciudad de Cuenca, según noticia de Roncero (2019: 155-156) que parece proceder de Astrana. He podido encontrar una reproducción con estos datos, pero, curiosamente, ni en esta fuente ni en las demás conocidas existe referencia alguna a la autoría, ni a la de Quevedo ni a ninguna otra, pese a la atribución de Aldrete (figuras 10 y 11). Dentro de las colecciones de romances, se ha delimitado un cancionero específico dedicado a Álvaro de Luna y centrado específicamente en su proceso y condena a muerte, el episodio de su biografía que quedó fijado en la historia literaria. Como se ha dicho, las composiciones circularon a través de romanceros manuscritos datados a mediados del siglo XVI, pero también de ediciones impresas de cancioneros o silvas de romances, como la *Crónica de España* por Lorenzo de Sepúlveda, de 1566. En tales colecciones, los poemas son anónimos, como también en el *Romancero general* de Durán, que contiene treinta y seis, y en el *Romancero de don Álvaro de Luna*, a cargo de Pérez Gómez, quien recopila un total de cincuenta y nueve.

Como advierte Marini (2024: 142-143), se trata de material la mayoría de las veces «anónimo o, incluso, falsamente atribuido a autores de renombre, diseminado en colecciones y fuentes de naturaleza y con finalidades distintas». Puede recordarse, en este sentido, el romance sobre Álvaro de Luna «Lunes era un triste día», indebidamente atribuido a Lope de Vega en un pliego suelto de 1601: *Aquí se contienen cuatro romances nuevos muy curiosos: el primero, del gran sentimiento que la noble villa de Madrid hizo por la ida de su Majestad a Valladolid; el segundo trata de las tiernas quejas que se propusieron a la partida; el tercero, de don Álvaro de Luna; y el cuarto, la respuesta que da Valladolid a las quejas de Madrid, compuesto todo por Lope de Vega, en este año de mil seiscientos y vno*<sup>5</sup>. A diferencia de lo que sucede con otros romances del ciclo, en el que los poemas se articulan en torno a la figura del Condestable de Castilla y a un momento muy concreto de su existencia, el apócrifo se inserta en medio de otras tres composiciones con las que no guarda relación temática alguna, pues están centradas en el traslado de la corte desde Madrid a Valladolid. La propia naturaleza anónima de los romances y su forma de transmisión favorecen atribuciones no documentadas ni fehacientes.

Todos los editores modernos consideraron quevedesco el poema de *Las tres musas* que nos ocupa, y lo incluyeron en el corpus de su poesía auténtica: así, Basilio Sebastián Castellanos (1843: 334-338), Florencio Janer (1877: 334-335), Luis Astrana Marín (1932: 274-275) y José Manuel Blecua (1969: 306-308; 1981: 152-154); también Roncero (2019: 156-157) defiende la autenticidad del texto en su análisis del poema:

estoy plenamente de acuerdo con mis ilustres predecesores en que el romance fue escrito por Quevedo, aunque circuló anónimo como muchos otros textos suyos; en esta ocasión no existe ningún manuscrito o impresión en la que el poema aparezca asignado a otro poeta, por lo que no podemos considerarlo apócrifo. Me parece evidente que entre los papeles de su tío que fueron a parar a las manos de Aldrete se hallaba una copia de este romance.

<sup>5</sup> Lo mencionó García de Enterría (1971: 145, n. 11), subrayando los usuales cruces de atribuciones en la época: «Bajo el nombre de Lope de Vega es cierto que se imprimieron numerosos pliegos sueltos, con obras de diversa índole, a todas luces no atribuibles a él. Algunos se conservan».



Cierto es que, a diferencia de los poemas de Padilla ahijados a Quevedo, no hay otras posibles autorías en liza, pero nada impide que entre los papeles manejados por Aldrete figurasen textos espurios, como se deduce de la presencia de una treintena de poemas apócrifos ya identificados en su edición.

Por otra parte, sorprende que pliegos sueltos impresos en años muy próximos a los de la edición póstuma, pero con posterioridad a ella, en 1677 y 1679, no se hagan eco de la atribución a Quevedo en ningún caso e insistan en la anonimia. No cabe duda de que la posibilidad de estampar el nombre del escritor en ellos habría supuesto un potente gancho editorial para las ventas, que pocos impresores habrían desaprovechado.

#### FUENTES TEXTUALES DEL POEMA Y AUTORÍA

Blecua (1969) enumeró los testimonios impresos que en aquel momento, superado el ecuador del siglo XX, se conocían: además de *Las tres musas*, pp. 257-258, la *Cuarta parte de los romances de don Álvaro de Luna*, en Valladolid, por Alonso del Riego, conservado en un pliego suelto de la BNE tardío pero sin fecha conocida, con signatura 10954; y el decimonónico *Romancero general o colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII, recogidos, ordenados, clasificados y anotados por don Agustín Durán*, publicado en Madrid en 1877 (D)<sup>6</sup>, que remite a un pliego suelto titulado «Romances de Don Álvaro de Luna, 4ª parte», posiblemente el impreso en Valladolid como veremos, y presenta algunas variantes respecto a su modelo declarado.

Más recientemente, Marini (2024) menciona tres bibliotecas que conservan testimonios impresos del romance, todos ellos pliegos sueltos. Dos de ellos no fueron utilizados por Blecua en su edición del poema:

– Samuel Pepy’s Library, Cambridge, 33/93 (4), impreso en Sevilla, por Juan Cabezas, en 1677, S.

– British Library de Londres, 1072. g. 26 (4-d), impreso en Madrid por Francisco Sanz en 1679, M<sup>7</sup>.

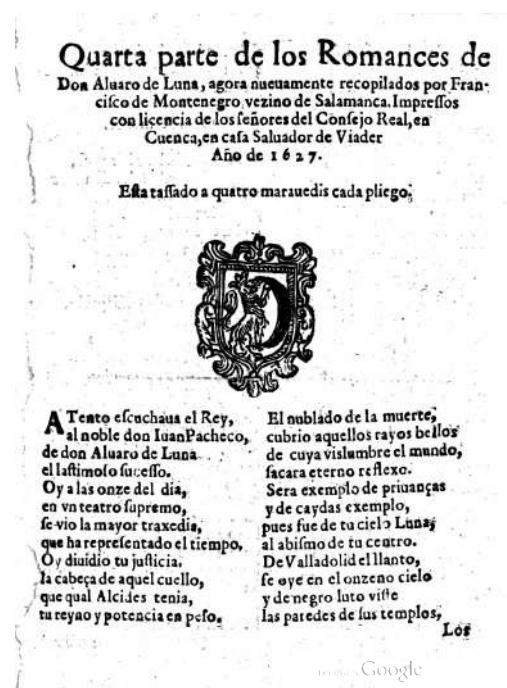
<sup>6</sup> Asigno una sigla a cada testimonio conservado para mayor claridad; las utilizaré en el breve aparato crítico que incluyo en el apéndice con las tres versiones más relevantes del romance: C para Cuenca, 1627; T para *Las tres musas*, 1670; S para Sevilla, 1677; M para Madrid, 1679; V para Valladolid, siglo XVIII; y D para la edición de Durán de 1877.

<sup>7</sup> Me ha sido imposible consultar este pliego, debido a que la British Library sigue acusando los efectos del ciberataque que sufrió hace varios años, o al menos así lo manifiesta cuando se hace una consulta sobre sus fondos.

– Biblioteca Nacional de España en Madrid, con signatura U/10502(1), impreso en Valladolid, por Alonso del Riego, en el siglo XVIII, V.

A ellos ha de añadirse el que parece ser el más temprano, pues se imprimió a principios del siglo XVII:

– *Cuarta parte de los romances de don Álvaro de Luna, agora nuevamente recopilados por Francisco de Montenegro, vecino de Salamanca.* Impresos con licencia de los señores del Consejo Real, en Cuenca, en casa Salvador de Viader, año de 1627, C<sup>8</sup>.



Figuras 12 y 13. Portadas de la primera edición conocida del romance, en Cuenca, 1627, y de la impresión en Sevilla en 1677.

Es decir, es el único previo a la impresión de la edición póstuma coordinada por Pedro de Aldrete. Pero debe notarse que los romances ya poseían una cierta andadura editorial previa a este pliego: «nuevamente recopilados», se afirma en la portada (figuras 12 y 13).

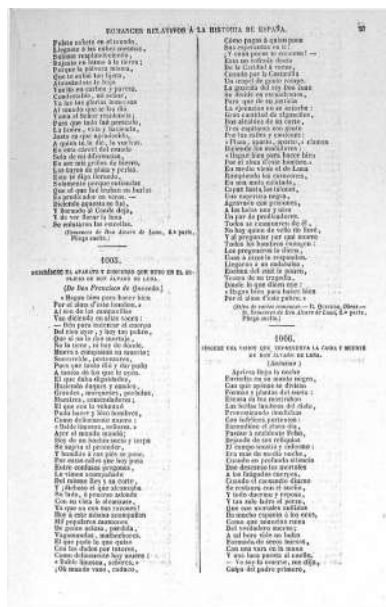
<sup>8</sup> Ignoro en qué biblioteca se custodia, pues solo he podido consultar una reproducción de Google; aunque contiene un sello en su última página, resulta ilegible para aventurar su posible procedencia o localización actual.

Como se ha adelantado, solo plantea la autoría quevedesca, desde la portada del volumen, la edición de *Las tres musas*, que parece haber tenido una transmisión independiente respecto al resto. Los pliegos sueltos encabezan el poema, como el resto de los dedicados a la adversa fortuna del privado de Juan Segundo, por un escueto «Otro romance», sin la más leve alusión a la autoría.

Y lo mismo sucede en el tardío *Romancero* de Durán, que copia de un pliego suelto, aunque introduce alguna novedad: en el romance 1004, «A los pies de la Fortuna», se incluye el epígrafe «Truhan de don Álvaro, condenado a muerte su señor, le hace reflexiones sobre su triste suerte» y se aclara que es «Anónimo».







Figuras 14 a 17. Algunos romances sobre don Álvaro de Luna en el *Romancero general* recopilado por Agustín Durán.

El romance siguiente, el 1005, «Hagan bien para hacer bien», también dedicado al privado de Juan Segundo, sintetiza su contenido con el siguiente título: «Descríbese el aparato y concurso que hubo en el suplicio de don Álvaro de Luna». Lo más llamativo es que este poema sí se atribuye explícitamente a Quevedo en el texto (De Don Francisco de Quevedo), aunque no en el índice general del volumen, en una muestra más de la debilidad de las atribuciones de este tipo de composiciones en las distintas fuentes impresas (figuras 14 a 17).

La historia textual del poema revela una transmisión en dos ramas, que implica la presencia o la ausencia de ciertos versos: por una parte, la edición de Aldrete; por la otra, los pliegos sueltos y el *Romancero* de Durán. El poema tiene, en la mayor parte de los testimonios, 80 versos. Las colecciones específicas o generales de romances (los pliegos de Cuenca y Valladolid, y la edición de Durán) eliminan los vv. 21-24 del parlamento del truhan:

«Quiero también despedirme  
de tu casa y tu presencia,

que soy como golondrina  
que en el invierno se ausenta»

Pero, con una intervención en sentido inverso, añaden otros ausentes en la edición póstuma:

«En los cuernos de la luna  
puso trono tu grandeza;  
sabe que, aunque son de Luna,  
son cuernos que al fin voltean».

La *Cuarta parte de los romances de don Álvaro de Luna*, impresa en Sevilla por Juan Cabezas en 1677, pliego conservado en Cambridge, comparte con los pliegos y la edición de Durán tanto la omisión como la amplificación que acabo de citar. Pero la edición sevillana acorta de forma significativa la extensión, al eliminar un total de ocho versos que sí reproducen las otras fuentes textuales. Por una parte, frente al resto de testimonios, incorpora una nueva laguna de cuatro versos (vv. 25-28) a continuación de la mencionada (vv. 21-24), lo que la convierte en la versión más breve del romance:

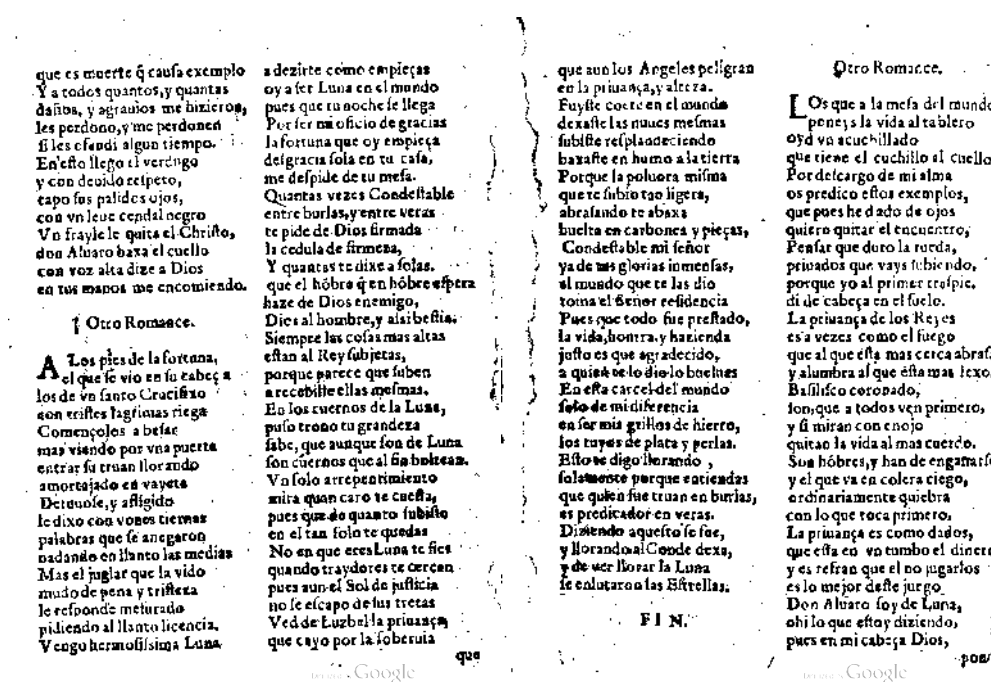
»Pues siendo mi oficio gracias,  
la Fortuna, que hoy ordena  
desgracias sólo a tu casa,  
me despide de tu mesa.

Además, en este pliego suelto, el texto del romance omite también los vv. 73-76, que coinciden con la última parte de la intervención del bufón en estilo directo:

«Esto te digo llorando,  
solamente por que entiendas  
que el que fue truhan en burlas  
es predicador en veras».

Por su parte, el pliego suelto de Cuenca (figuras 18 y 19) muestra coincidencias en palabras y expresiones con todos los testimonios, aunque las fuentes más próximas a su texto son el pliego de Valladolid y la colección romanceril de Durán. En la impresión de 1627 se lee «santo crucifijo» (v. 3), «en él tan solo te quedas» (v. 44), *dejaste* (v. 54) y «abrasando te abaja» (v. 55), lecturas similares a las del impreso

de Sevilla. Pero las expresiones *detúvose* (en vez de *detúvole* en V y D, v. 9), *medias* (en lugar de *piedras* en V y D, v. 12), «decirte cómo empiezas» («decir cómo hoy empiezas» en V y D, v. 18), «hoy a ser luna» («a ser Luna» en V y D, con diferencias, v. 19) y «desgracia sola en tu casa» («desgraciar hoy tu casa» en V y D, v. 23) lo acercan simultáneamente a *Las tres musas* y al pliego sevillano, frente a las lecciones que encontramos en la edición de Valladolid y la de Durán.



Figuras 18 y 19. El romance en la edición de Salvador de Viader de 1627.

La recopilación de Durán, del siglo XIX, comparte en lo sustancial el texto de la impresión de Valladolid, pero resulta imposible saber si tuvo a su alcance otra: la de Madrid de 1679 o bien otra diferente tal vez no catalogada. Debajo de su transcripción solo se da la siguiente indicación: «Romances de Don Álvaro de Luna, 4ª parte, Pliego suelto». De hecho, incluye algunas variantes privativas que podrían proceder de otras fuentes o ser el resultado de enmiendas del compilador. Entre las más interesantes, «el que la vio en su cabeza» referido a la Fortuna, que parece corregir el «se vio» de otras fuentes (v. 2); la introducción de la negación en «a ser Luna en el mundo», «a no ser Luna en el mundo» (v. 19); la sustitución de «y desgraciar hoy tu casa» por el correcto «a desgraciar» (v. 23); y la expresión más poética

«carbón y pavesa» (tal vez innovación del compilador) frente a «carbones y piezas» (v. 60), entre otros cambios.

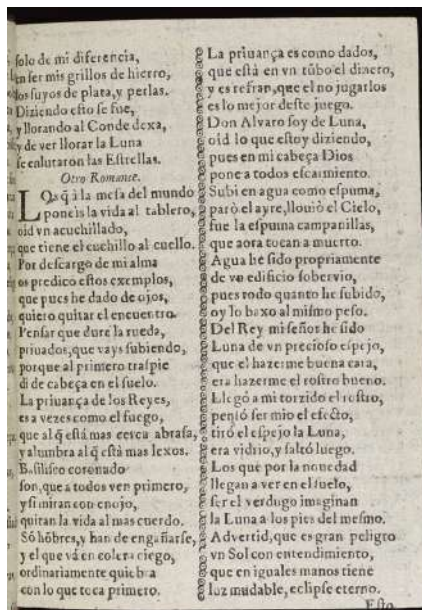
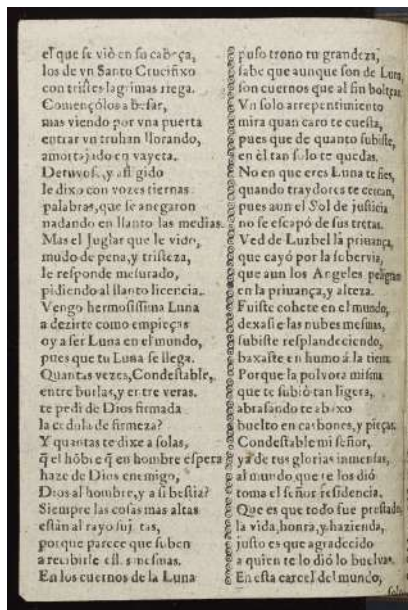
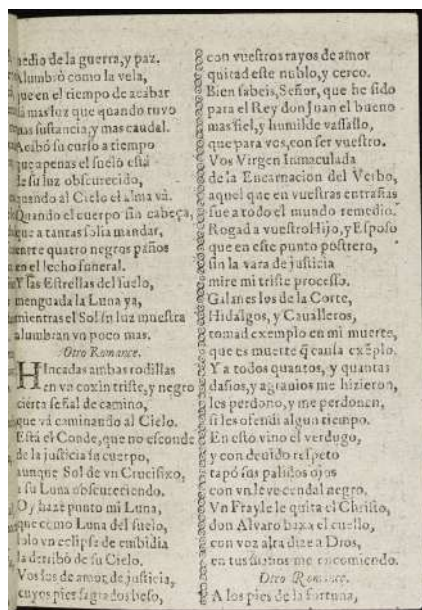
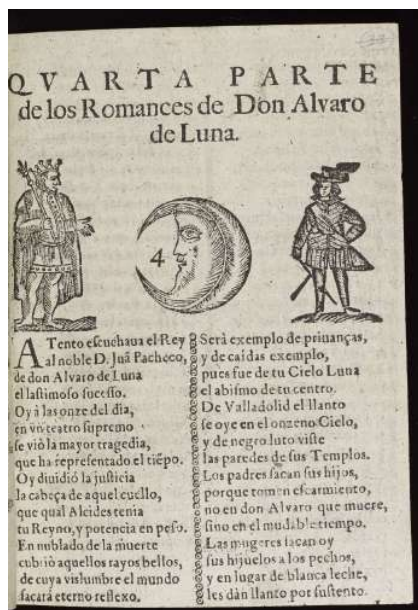
Son las variantes más significativas<sup>9</sup>, pero resulta difícil discernir si en cada caso se ha producido una innovación o una omisión, si los cambios se produjeron en un sentido o en otro. Las fechas solo sirven de apoyo parcialmente: *Las tres musas* se imprimió en 1670, es decir, antes que otras fuentes con fecha conocida, como el pliego de Sevilla de 1677 y el de Madrid de 1679. Si nos fijamos estrictamente en la cronología conocida, los romanceros, impresos con posterioridad, habrían mutilado el texto en un lugar y lo habrían amplificado en otro, en una intervención espuria que habría deturpado el poema. Pero la existencia de pliegos sueltos tempranos, de principios del siglo XVII, hoy en paradero desconocido, que ya contienen esos cambios respecto a la edición póstuma, obligaría a reconsiderar esa eventualidad, con implicaciones tal vez a propósito de la autoría también. Por otra parte, se desconoce la fecha exacta de impresión del pliego publicado en Valladolid, para el cual se ha propuesto una datación tan imprecisa como el siglo XVIII.

Conviene atender asimismo al contenido de las fuentes textuales conocidas, en concreto al corpus de poemas impresos en los pliegos sueltos. En la *Cuarta parte de los romances de don Álvaro de Luna*, fechada en 1677, y que parecía la más temprana de cuantas se conservan y están localizadas, sin contar la de Viader en Cuenca, se reproducen los siguientes romances:

1. «Atento escuchaba el rey».
2. «La luna bella y hermosa».
3. «Hincadas ambas rodillas».
4. «A los pies de la Fortuna».
5. «Los que a la mesa del mundo».
6. «En una mula enlutada».
7. «Ya don Álvaro de Luna».
8. «Tañían las cofradías».

---

<sup>9</sup> Véase el Apéndice final, donde figuran las versiones y las variantes entre testimonios que coinciden en lo sustancial.



Figuras 20 a 23. Con ligeros cambios, la «Cuarta parte» contiene los mismos romances sobre el célebre privado en distintas ediciones.



El orden y el contenido son idénticos en el pliego más tardío de Alonso del Riego, en Valladolid. La única diferencia atañe a la omisión del último de los romances, «Tañían las cofradías», que tampoco se reproduce en el pliego de 1627 (figuras 20 a 23).

Si nos fijamos en el tema de los romances, se observa una coherencia elemental entre todos ellos, pues atienden a la trágica ejecución del Condestable y a su condición ejemplar, con constantes alusiones al valor simbólico de su apellido, Luna. El léxico y el estilo son semejantes o, dicho de otro modo, no se observa en el poema atribuido a Quevedo una diferencia sustancial en la elaboración literaria del discurso poético. Si cabe, solo descuelga el hecho de que se otorgue la palabra a los personajes en estilo directo, suspendiendo así el predominio de la voz poética amonestadora característica de este ciclo del romancero.

Pero «A los pies de la Fortuna», con el truhan olvidado de su condición de bufón para enunciar un mensaje moral, no es la única excepción: el poema inmediatamente anterior, «Hincadas ambas rodillas», reproduce un diálogo de don Álvaro de Luna con un crucifijo en los instantes previos a su muerte, cuando:

Un fraile le quita el Cristo,  
don Álvaro baja el cuello;  
con voz alta dice a Dios  
En tus manos me encomiendo.

El recurso de pintar al Condestable ante un crucifijo, tan efectista, se aprovecha también en el poema «En una mula enlutada»<sup>10</sup>. Por su parte, el romance «Los que a la mesa del mundo» vuelve a perfilar la figura del privado de Juan Segundo con un monólogo en el que reflexiona sobre su suerte, su condición de escarmiento, en los instantes previos a su muerte. Puede apreciarse en este caso una vaga relación entre el planteamiento de los cuatro versos finales del romance, tras la voz directa de los personajes, y los que cierran el publicado en *Las tres musas*:

Esto dijo aquella Luna  
que dio a la privanza ejemplo;  
y entre la Luna y un paño  
llovió sangre y gritó el suelo.  
Diciendo aquesto se fue;  
llorando al Conde le deja,

<sup>10</sup> Pascual (1959) estudió las influencias bíblicas en el romancero de don Álvaro de Luna.

y de ver llorar la Luna  
se enlutaron las estrellas.

Existe, por otra parte, una interesante correspondencia entre el romance atribuido a Quevedo y el que cierra el pliego suelto en la edición de 1677. «Tañían las cofradías» introduce a un «pajecillo» también cubierto «de luto negro», que podemos considerar equivalente al truhan de «A los pies de la Fortuna». Pero en este caso ya no hay diálogo posible con don Álvaro de Luna, porque este yace muerto, una vez ejecutada la sentencia; la conversación es entre el yo de la voz poética y el paje, que asume una vez más la reflexión admonitoria sobre el suceso, identificando la identidad del fallecido y subrayando su grandeza pasada:

A los pies deste difunto,  
cubierto de luto negro,  
le lloraba un pajecillo,  
con tierna voz repitiendo:  
«Hoy la varia Fortuna  
obscurece los rayos desta Luna».  
Preguntele enternecido  
la causa de tanto duelo.

El romance posee un léxico común al del resto de poemas de la serie dedicada al Condestable. Calificativos como «crucifijo santo», «tristes lágrimas», «voces tier-nas» o «pura tristeza» son comunes y en nada evocan el estilo quevedesco. Es cierto que pasajes como el que recuerda la privanza de Luzbel, caído por su soberbia (vv. 49-60), sugieren preocupaciones del escritor esbozadas, por ejemplo, en la silva primera, «Esta que veis delante»; y también ciertas expresiones:

«A los pies de la Fortuna»

Silva «A la soberbia»

»Ve de Luzbel la privanza,  
que cayó por su soberbia, 50  
que aun los ángeles peligran  
en la privanza y alteza.  
»Fuiste cohete en el mundo,  
subiste a las nubes mismas:  
subiste, resplandeciente; 55  
bajas ya ceniza a tierra.  
»Porque la pólvora misma

en ella resbalaron  
los que por más dolor mejor volaron,  
y a fuerza de traiciones 25  
de los rayos del sol hizo carbones. [...]  
cuantos subió a la cumbre,  
ciegos y no guiados de su lumbre,  
cayendo conocieron  
que a padecer, y no a gozar, subieron. [...]  
que quien hizo de arcángeles demonios



que te subió tan ligera,  
abrasándote, te baja  
vuelto carbones en piezas.

mal hará de demonios serafines.

60

Pero las leves coincidencias son ocasionales, raras: el término *amortajado* tiene una única recurrencia en *Melpómene*, «edificó amortajado» (musa 3, 154, v. 12)<sup>11</sup>. La palabra *bayeta* se reitera siete veces en la poesía quevedesca, dos de ellas en plural, como en la musa décima, «en bayetas yace negras» (818, v. 42), pero no cabe considerar significativa la presencia de un sustantivo bastante común. La inclusión de la expresión «cárcel del mundo» (v. 69) parece vulgar si se compara con tantas localizadas entre las 45 apariciones del término *cárcel* en la lírica del escritor (4 de ellas en plural): «Llueva cárceles mi cielo» (musa 5, *Terpsícore*, 342, v. 107); «las cárceles y las nalgas» (musa 7, *Euterpe*, 620, v. 2); «vio burladas sus cárceles la losa» (musa 9, *Urania*, 733, v. 755); «gradüado por la cárcel» (musa 5, *Terpsícore*, 338, v. 67); «tejiendo la cárcel propia» (musa 5, *Terpsícore*, 339, 4); «esa cárcel que te peinas» (musa 6, *Talía*, 481, v. 5); «al resuello de la cárcel» (musa 6, *Talía*, 524, v. 49); «cárcel de traviesos» (musa 6, *Talía*, 550, v. 41); «cárcel de las llamas» (musa 8, *Calíope*, 641, v. 27); o «cárcel de metal» (musa 8, *Calíope*, 646, v. 1), entre otras. Llama la atención, por otra parte, un término como *truhan*, repetido dos veces en el romance (musa 9, *Urania*, 730, vv. 7 y 75), pues solo existe otra mención, en plural, en el conjunto del corpus de Quevedo: «alegrar, como truhanes» (musa 7, *Euterpe*, 625, v. 47). Finalmente, el verbo *enlutar*, *enlutaron* (musa 9, *Urania*, 730, v. 80) en el poema referido, debe considerarse un hápax, pues no se registra en ningún otro verso quevedesco; *luto* o *lutos* es relativamente frecuente, con 13 casos, pero no el verbo derivado del sustantivo.

Estos datos merecerían mayor profundidad de análisis. Me limito ahora solo a reproducir algunos ejemplos a partir de la concordancia de la poesía completa de Quevedo de Rey y Alonso (2024). De forma provisional, invitan a pensar que cualquier versificador de la época, animado por el éxito editorial de los pliegos sueltos sobre el infortunado privado de Juan Segundo, podría haber firmado los versos de este romance.

<sup>11</sup> Las citas (el texto y el número de cada poema) proceden siempre de la edición de Rey y Alonso Veloso (2021), en la cual se basa la concordancia de la poesía de Quevedo.

## HACIA UNA CONCLUSIÓN

Roncero (2019: 155) se sorprendía de que Quevedo no hubiese mostrado interés alguno por la figura del privado medieval, con excepción del romance impreso en la edición póstuma de *Las tres musas*, la única fuente que se lo atribuye, pues la transmisión del poema se caracterizó por el anonimato como se ha visto.

Es curioso que sea esta la única mención que encontramos en Quevedo del Condestable de Castilla; no lo menciona en ninguno de los múltiples textos en que aborda el tema de la privanza, a pesar de que la trayectoria vital de Luna se presentaba como un perfecto ejemplo de lo que no debía ser un privado; en su lugar en *Grandes anales* había relatado las peripecias que habían conducido a la caída del cardenal duque de Lerma y del duque de Uceda, más cercanas y mejor conocidas por los españoles del primer tercio del siglo XVII. El caso del valido del siglo XV presenta la característica única de continuar una tradición moralizante que [...] se había iniciado en el *Doctrinal de privados* del marqués de Santillana. Sin duda alguna, la ejecución del valido de Juan II impactó a Quevedo, que decidió escribir el romance para poner el énfasis en aquellos aspectos negativos, sobre todo desde el punto de vista moral, que se desprendían de la biografía del noble de origen aragonés.

Cabe matizar la expresión «impactó a Quevedo». El impacto ejercido por el suceso en la producción literaria de Quevedo, incluso si se considerase segura la atribución del romance, fue más bien escaso.

Recientemente, se ha localizado y descrito (Alonso Veloso, 2024a) un ejemplar de la llamada *Crónica de don Juan Segundo*, en la refundición atribuida a Pérez de Guzmán, datada en 1517 y catalogada en la biblioteca de la Real Academia Española. El libro perteneció a la biblioteca de Quevedo, como se infiere de su nombre y firma en la portada, así como de diversas anotaciones marginales autógrafas. Entre las de caligrafía quevedesca indudable, una remite a Ramiro de Tamayo, ayo de don Álvaro de Luna, Condestable de Castilla y mentor, hombre de confianza y valido del rey Juan Segundo (Alonso Veloso, 2024a: 9-10). Ya en una nota de autoría más dudosa, el personaje histórico vuelve a aparecer más adelante, lo que evidenciaría el interés del escritor por su figura (Alonso Veloso, 2024a: 20-22). No obstante, ha de tenerse en cuenta que la caligrafía de esta última nota podría no ser de Quevedo, y que la primera citada, muy escueta, se refiere a su asistente, no al poderoso. Es decir, faltan pruebas contundentes de una presencia relevante del privado de Juan Segundo, incluso de una presencia mínima, en la poesía y la prosa

quevedescas. Se explica así que Roncero se extrañe de que le hubiese dedicado un romance, como exclusiva aportación a un tema, la ejecución de Álvaro de Luna, que prolifera a partir de finales del XVI y en la etapa del romancero nuevo.

La transmisión anónima a través de pliegos sueltos y romanceros; la coherente integración en un conjunto editorial exitoso de romances centrados en el ajusticiamiento de don Álvaro; y la inexistencia de motivos, rasgos de estilo, léxico o recursos poéticos que distancien este romance de los que configuran el ciclo romanceril del Condestable animan a adoptar la máxima cautela antes de aceptar como auténtico un poema que podría ser apócrifo. Lamentablemente, su inserción en la edición póstuma auspiciada por Aldrete no implica garantías absolutas de autenticidad, como nos advierte la treintena de poemas espurios incluidos en *Las tres musas*, agazapados durante mucho tiempo entre los quevedescos.

En definitiva: ¿Estamos ante un romance espurio sobre el infortunado don Álvaro de Luna, como el atribuido a Lope de Vega? ¿Pedro de Aldrete confundió una copia del poema hallada entre los papeles de Quevedo con las composiciones genuinas de su tío cuando configuraba *Las tres musas*, como sucedió de hecho con textos de Padilla y otros escritores? No es posible descartar por completo la autoría quevedesca, pero tampoco afirmarla con total seguridad. Las dudas planteadas no implican, al menos de momento, que pasemos a considerarlo un apócrifo. Nuevas investigaciones tendrán que acreditarlo o desmentirlo de forma definitiva. Mientras tanto, tal vez convenga trasladar «A los pies de la Fortuna» al nutrido grupo de los poemas meramente atribuidos, que en el caso de algunos escritores barrocos posee una considerable extensión. Solo así podremos seguir desbrozando la maleza que impide configurar de modo fehaciente el canon de la lírica de Quevedo<sup>12</sup>.

#### OBRAS CITADAS

- ALATORRE, Antonio, «Tiempo y poesía», *Acta Poética*, 32, 1, 2011, págs. 19-87.  
 ALONSO VELOSO, María José, «Quevedo, lector de Nebrija y Pérez de Guzmán», *Arte Nuevo. Revista de Estudios Áureos*, 11, 2024a, págs. 1-38.  
<https://doi.org/10.14603/11A2024>.  
 —, «Criterios para la edición crítica y anotada de *Las tres musas* de Quevedo», en *Quevedo y la poesía española del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*,

<sup>12</sup> Se apunta este problema y las tareas pendientes en Alonso Veloso (2024c), por citar solo una de las aportaciones más recientes. Remito a la amplia bibliografía del artículo en torno a la transmisión de la poesía de Quevedo, en relación con las dificultades que plantea la atribución.

- coord. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense, 2024b, págs. 83-110.
- , «La poesía de Quevedo al margen del Parnaso: hacia una edición crítica y anotada de la “musa décima”», *Neophilologus*, 108, 4, 2024c, pp. 573-591. <https://doi.org/10.1007/s11061-024-09816-w>.
- ÁLVAREZ PALENZUELA, Vicente Ángel, «Álvaro de Luna», en Real Academia de la Historia, *Diccionario Biográfico electrónico* (en red, <https://dbe.rah.es/biografias/12479/alvaro-de-luna>).
- BELTRÁN, Vicenç, ed., *Primera parte de la Silva de varios romances*, edición facsímil y estudio, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, 2016.
- , ed., *Segunda parte de la Silva de varios romances*, edición facsímil y estudio, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, 2017a.
- , ed., *Tercera parte de la Silva de varios romances*, edición facsímil y estudio, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, 2017b.
- CATALÁN, Diego: «Don Álvaro de Luna y su paje Moralicos (1453) en el romancero sefardí», en *Hispanic Studies in Honor of Joseph H. Silverman*, coord. de Joseph V. Rikapito, Delaware, Juan de la Cuesta, 1988, págs. 109-136.
- CROSBY, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino*, Madrid, Castalia, 1966, págs. 111-123.
- DURÁN, Agustín, ed., *Romancero general: colección de romances castellanos anteriores al siglo XVIII*, 2 vols., Biblioteca de Autores Españoles 10, 16, Madrid, Rivadeneyra, 1849-1851.
- FUCILLA, Joseph G., «Intorno ad alcune poesie attribuite a Quevedo», *Quaderni Iberoamericani*, 21, 1957, págs. 364-365.
- GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz, «Un memorial ‘casi’ desconocido de Lope de Vega», *Boletín de la Real Academia Española*, 1971, 51, 192, págs. 139-160.
- MARINI, Massimo, «Don Álvaro de Luna y el *Romancero nuevo*: fuentes manuscritas e impresas», *Cuadernos AISPI: Estudios de Lenguas y Literaturas Hispánicas*, 23, 1, 2024, págs. 119-150.
- PASCUAL RECUERO, Pascual, «Influencias bíblicas en el *Romancero de don Álvaro de Luna*», *Miscelánea de Estudios Árabes y Hebraicos. Sección de Hebreo*, 8, 1959, págs. 27-40.
- PÉREZ GÓMEZ, Antonio, «Un romance de don Álvaro de Luna», *Romance Philology*, 1951-1952, 5, 2-3, págs. 202-205.

- , ed., *Romancero de don Álvaro de Luna (1540-1800)*, Cieza, «...la fonte que mana y corre...», 1953.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, salen ahora de la librería de don Josef Antonio González de Salas*, 1648, Madrid, Diego Díaz de la Carrera.
- , *Las tres musas últimas castellanas*, ed. de Pedro Aldrete y Villegas, Madrid, Imprenta del Reino, 1670.
- , *Obras de Francisco de Quevedo*, edición ilustrada con notas y grabados, publicada por don Basilio Sebastián Castellanos y los artistas don Vicente Castelló y don Antonio Rotondo, Madrid, imprenta de Mellado, don Enrique Trujillo Imprenta y establecimiento de don Vicente Castelló, imprenta de don B. González, 1840-1851, 6 vols.
- , *Obras completas de don Francisco de Quevedo y Villegas. Tomo segundo y primero de las poesías Poesías*, ed. de Aureliano Fernández-Guerra y Marcelino Menéndez Pelayo. Sevilla, Bustos Tavera, 1903-1907.
- , *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías*, ed. de Florencio Janer, 1877, Madrid, Rivadeneyra.
- , *Obras Completas. Verso*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932.
- , *Poesía original completa*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1963.
- , *Obra poética*, ed. de José Manuel Blecua, 4 vols., Madrid, Castalia, 1969-1981.
- , *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, ed. de F. B. Pedraza Jiménez y M. Prieto Santiago [Edición facsímil], Madrid, EDAF, 1999.
- , *Grandes anales de quince días. Historia de muchos siglos que pasaron en un mes*, ed. de Victoriano Roncero, *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, III, Madrid, Castalia, 2005, págs. 43-115.
- , *Poesía completa*, ed. de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2021.
- REY, Alfonso y María José ALONSO VELOSO, eds., *Concordancia de la Poesía completa de Quevedo*, 2024 (<https://quevedo.usc.gal/html/poemas/indice.html>).
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, ed. de Arthur Lee-Francis Askins y Víctor Infantes, Madrid, Castalia, 1997.

María José ALONSO VELOSO

El romance «A los pies de la Fortuna»:  
autoría y transmisión

RONCERO LÓPEZ, Victoriano, «Las predicaciones de un bufón: “A los pies de la Fortuna”, romance de Quevedo a don Álvaro de Luna», *La Perinola*, 23, 2019, págs. 151-180.

APÉNDICE<sup>13</sup>

| <i>Las tres musas (T)</i>                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  | Texto del pliego suelto de Cuenca (C), con variantes del de Valladolid (V) y Durán (D)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               | Pliego suelto de Sevilla, Juan Cabezas, 1677 (S)                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                          |
|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>A don Álvaro de Luna</i></p> <p>Romance</p> <p>A los pies de la Fortuna,<br/>el que <i>pisó</i> su cabeza,<br/>los de un <i>crucifijo santo</i><br/>con tristes lágrimas <i>riega</i>.<br/>Comenzolos a besar, 5<br/>mas, viendo por una puerta<br/>entrar <i>su</i> truhan llorando,<br/>amortajado en bayeta,<br/>detúvose y, afligido,<br/>le dijo con voces tiernas 10<br/>palabras que <i>se ahogaron</i>,<br/>nadando en llanto, las medias.<br/>Mas el juglar, que <i>lo mira</i><br/>mudo de <i>pura</i> tristeza,<br/>le <i>respondió</i> mesurado, 15<br/>pidiendo al llanto licencia:</p> | <p><i>Otro romance</i><sup>14</sup></p> <p>A los pies de la Fortuna,<br/>el que <i>se vio</i><sup>15</sup> en su cabeza,<br/>los de un <i>santo crucifijo</i><sup>16</sup><br/>con tristes lágrimas <i>ruega</i>.<sup>17</sup><br/>Comenzolos a besar, 5<br/>mas, viendo por una puerta<br/>entrar <i>su</i> truhan llorando,<br/>amortajado en bayeta,<br/>detúvose<sup>18</sup> y, afligido,<br/>le dijo con voces tiernas 10<br/>palabras que <i>se anegaron</i>,<br/>nadando en llanto, las medias<sup>19</sup>.<br/>Mas el juglar, que <i>la vido</i><sup>20</sup><br/>mudo de <i>pena y</i> tristeza,<br/>le <i>responde</i> mesurado, 15<br/>pidiendo al llanto licencia:</p> | <p><i>Otro romance</i></p> <p>A los pies de la Fortuna,<br/>el que <i>se vio en</i> su cabeza,<br/>los de un <i>santo crucifijo</i><br/>con tristes lágrimas <i>riega</i>.<br/>Comenzolos a besar, 5<br/>mas, viendo por una puerta<br/>entrar <i>un</i> truhan llorando,<br/>amortajado en bayeta,<br/>detúvose y, afligido,<br/>le dijo con voces tiernas 10<br/>palabras que <i>se anegaron</i>,<br/>nadando en llanto, las medias.<br/>Mas el juglar, que <i>le vido</i><br/>mudo de <i>pena y</i> tristeza,<br/>le <i>responde</i> mesurado, 15<br/>pidiendo al llanto licencia:</p> |

<sup>13</sup> En la columna central, remito a pie de página a algunas variantes entre el pliego suelto más temprano y el dieciochesco de Valladolid y la edición de Durán, que parece seguir este último impreso, con ligeras innovaciones. Se aprecia una reescritura, de dudosa autoría, respecto a la versión publicada antes o después de *Las tres musas*, con lagunas y adiciones de versos. Las cursivas son mías y buscan destacar las variantes para que se aprecien con mayor facilidad.

<sup>14</sup> Otro romance] Truhan de don Álvaro, condenado a muerte su señor, le hace reflexiones sobre su triste suerte D

<sup>15</sup> se vio] la vio D

<sup>16</sup> santo crucifijo] crucifijo santo VD

<sup>17</sup> ruega] riega D

<sup>18</sup> detúvose] detúvole VD

<sup>19</sup> medias] piedras VD

<sup>20</sup> la vido] le vido VD



|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                               |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>«Vengo, hermosísima Luna,<br/>a decirte cómo empiezas<br/>hoy a ser Luna en el mundo,<br/>pues que tu <i>noche</i> se llega. 20</p> <p>»Quiero también despedirme<br/>de tu casa y tu presencia,<br/>que soy como golondrina<br/>que en el invierno se ausenta.</p> <p>»Pues siendo mi oficio gracias, 25<br/>la Fortuna, que hoy <i>ordena</i><br/><i>desgracias sólo</i> a tu casa,<br/>me despide de tu mesa.</p> <p>»¡Cuántas veces, Condestable,<br/>entre burlas y entre veras, 30<br/>te <i>pedí</i> de Dios firmada<br/>la cédula de firmeza!</p> <p>»Y cuántas te dije a solas<br/>que el hombre que en hombre espera<br/><i>le hace a Dios su contrario</i>, 35<br/>Dios <i>al hombre casi</i> bestia!</p> <p>»Siempre las cosas más altas<br/>están <i>al rayo</i> sujetas,<br/>porque <i>parecen subir</i><br/>a recibille ellas mismas. 40</p> | <p>«Vengo, hermosísima Luna,<br/>a decirte cómo empiezas<sup>21</sup><br/>hoy a ser<sup>22</sup> Luna en el mundo,<br/>pues que tu <i>noche</i> se llega. 20</p> <p>»Por ser mi oficio de gracias,<br/>la Fortuna, que hoy <i>empieza</i><br/><i>desgracia sola</i> en tu casa,<sup>23</sup><br/>me despide de tu mesa.</p> <p>»¡Cuántas veces, Condestable, 25<br/>entre burlas y entre veras,<sup>24</sup><br/>te <i>pide</i><sup>25</sup> de Dios firmada<br/>la cédula de firmeza!</p> <p>»Y cuántas te dije a solas<br/>que el hombre que en hombre espera<br/><i>hace de Dios enemigo</i>,<br/>Dios <i>el hombre y a sí</i> bestia!</p> <p>»Siempre las cosas más altas<br/>están <i>al rey</i> sujetas,<sup>26</sup><br/>porque <i>parece que suben</i> 35<br/>a recibille ellas<sup>27</sup> mismas.</p> <p>»En los cuernos de la luna<br/>puso trono tu grandeza;<br/>sabe que, aunque son de Luna,<br/>son cuernos que al fin voltean.40</p> | <p>«Vengo, hermosísima Luna,<br/>a decirte cómo empiezas<br/>hoy a ser Luna en el mundo,<br/>pues que tu <i>luna</i> se llega. 20</p> <p>»¡Cuántas veces, Condestable,<br/>entre burlas y entre veras,<br/>te <i>pedí</i> de Dios firmada<br/>la cédula de firmeza!</p> <p>»Y cuántas te dije a solas 25<br/>que el hombre que en hombre espera<br/><i>hace de Dios enemigo</i>,<br/>Dios <i>el hombre y a sí</i> bestia!</p> <p>»Siempre las cosas más altas<br/>están <i>al rayo</i> sujetas, 30<br/>porque <i>parece que suben</i><br/>a recibirle ellas mismas.</p> <p>»En los cuernos de la luna<br/>puso trono tu grandeza;<br/>sabe que, aunque son de Luna,35<br/>son cuernos que al fin voltean.</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>21</sup> a decirte cómo empiezas] a decir cómo hoy empiezas VD

<sup>22</sup> hoy a ser] a ser V a no ser D

<sup>23</sup> desgracia sola en tu casa] y desgraciar hoy tu casa V a desgraciar hoy tu casa D

<sup>24</sup> entre veras] de veras V

<sup>25</sup> pide] pedí VD

<sup>26</sup> al rey sujetas] a su rey sujetas VD

<sup>27</sup> a recibille ellas] a recibirle estas V a recibirle estas D

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                  |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>»Un solo arrepentimiento<br/>mira <i>qué</i> caro te cuesta,<br/><i>porque</i> de cuanto <i>tuviste</i><br/><i>con</i> él tan solo te quedas.</p> <p>»No en que eres Luna te fíes, 45<br/>cuando traidores te cercan,<br/>pues <i>otro</i> sol de justicia<br/>no se <i>libró</i> de sus tretas.</p> <p>»Ve de Luzbel la privanza,<br/>que cayó por <i>su</i> soberbia, 50<br/>que aun los ángeles peligran<br/>en la privanza y alteza.</p> <p>»Fuiste cohete en el mundo,<br/><i>subiste</i> a las nubes mismas:<br/>subiste, <i>resplandeciente</i>; 55<br/><i>bajas ya ceniza a tierra</i>.</p> <p>»Porque la pólvora misma<br/>que te subió tan ligera,<br/><i>abrasándote, te baja</i><br/><i>vuelto carbones en piezas</i>. 60</p> <p>»Condestable, mi señor,<br/>ya de tus glorias inmensas<br/>al mundo que te <i>las</i> dio<br/>toma el Señor residencia.</p> <p>»Pues que todo fue prestado 65<br/>(<i>la vida, el honor, las prendas</i>),<br/><i>no es mucho</i> que, agradecido,<br/><i>al que te las dio las vuelvas</i>.</p> | <p>»Un solo arrepentimiento<br/>mira <i>cuán</i> caro te cuesta,<br/><i>pues que</i> de cuanto <i>subiste</i><br/><i>en</i> él tan solo te quedas.<sup>28</sup></p> <p>»No en que eres Luna te fíes, 45<br/>cuando traidores te cercan,<br/>pues <i>aun</i> el sol de justicia<br/>no se <i>escapó</i> de sus tretas.</p> <p>»Ved de Luzbel la privanza,<br/>que cayó por <i>la</i> soberbia, 50<br/>que aun los ángeles peligran<br/>en la privanza y alteza.</p> <p>»Fuiste cohete en el mundo,<br/><i>dejaste</i> las nubes<sup>29</sup> mismas:<br/>subiste <i>resplandeciendo</i>; 55<br/><i>bajaste en humo a la tierra</i>.</p> <p>»Porque la pólvora misma<br/>que te subió tan ligera,<br/><i>abrasando te abaja</i><sup>30</sup><br/><i>vuelta</i><sup>31</sup> en carbones y piezas 60</p> <p>»Condestable, mi señor,<br/>ya de tus<sup>32</sup> glorias inmensas<br/>al mundo que te <i>las</i> dio<br/>toma el Señor residencia.</p> <p>»Pues que todo fue prestado 65<br/>(<i>la vida, honra y hacienda</i>),<sup>33</sup><br/><i>justo es</i> que, agradecido,<br/><i>a quien te lo dio lo vuelvas</i>.</p> | <p>»Un solo arrepentimiento<br/>mira <i>cuán</i> caro te cuesta,<br/><i>pues que</i> de cuanto <i>subiste</i><br/><i>en</i> él tan solo te quedas. 40</p> <p>»No en que eres Luna te fíes,<br/>cuando traidores te cercan,<br/>pues <i>aun</i> el sol de justicia<br/>no se <i>escapó</i> de sus tretas.</p> <p>»Ved de Luzbel la privanza, 45<br/>que cayó por <i>la</i> soberbia,<br/>que aun los ángeles peligran<br/>en la privanza y alteza.</p> <p>»Fuiste cohete en el mundo,<br/><i>dejaste</i> las nubes mismas: 50<br/>subiste <i>resplandeciendo</i>;<br/><i>bajaste en humo a la tierra</i>.</p> <p>»Porque la pólvora misma<br/>que te subió tan ligera,<br/><i>abrasando, te abajó</i> 55<br/><i>vuelto en carbones y piezas</i>.</p> <p>»Condestable, mi señor,<br/>ya de tus glorias inmensas<br/>al mundo que te <i>los</i> dio<br/>toma el Señor residencia. 60</p> <p>»<i>Que es</i> que todo fue prestado<br/>(<i>la vida, honra y hacienda</i>),<br/><i>justo es</i> que, agradecido,<br/><i>a quien te lo dio lo vuelvas</i>.</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>28</sup> en él tan solo te quedas] en alto solo te quedas V en alto solo te queda D

<sup>29</sup> dejaste las nubes] llegaste a las nubes VD

<sup>30</sup> abrasando te abaja] abrasándote te baja VD

<sup>31</sup> vuelta en carbones y piezas] vuelto en carbones y piezas V / vuelto en carbón y pavesa D

<sup>32</sup> de tus] las tus VD

<sup>33</sup> la vida, honra y hacienda] la honra, vida y hacienda VD

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                            |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                         |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>»En esta cárcel del mundo,<br/>sólo de mí <i>diferencias</i> 70<br/>en ser mis grillos de hierro,<br/>los tuyos de plata y perlas.<br/>»Esto te digo llorando,<br/>solamente por que entiendas<br/>que quien fue truhan en burla 75<br/>es predicador en veras».</p> <p>Diciendo <i>aquesto</i> se fue;<br/><i>llorando</i> al Conde <i>le</i> deja,<br/>y de ver llorar la Luna<br/>se enlutaron las estrellas. 80</p> | <p>»En esta cárcel del mundo,<br/>sólo de mí <i>diferencia</i><sup>34</sup> 70<br/>en ser mis grillos de hierro,<br/>los tuyos de plata y perlas.<br/>»Esto te digo llorando,<br/>solamente por que entiendas<br/>que quien<sup>35</sup> fue truhan en burlas 75<br/>es predicador en veras».</p> <p>Diciendo <i>aquesto</i> se fue,<br/><i>y llorando</i> al Conde deja,<br/>y de ver llorar la Luna<br/>se enlutaron las estrellas. 80</p> | <p>»En esta cárcel del mundo, 65<br/>sólo de mí <i>diferencia</i><br/>en ser mis grillos de hierro,<br/>los <i>suyos</i> de plata y perlas.</p> <p>Diciendo <i>esto</i> se fue,<br/><i>y llorando</i> al Conde deja,<br/>y de ver llorar la Luna<br/>se enlutaron las estrellas. 72</p> |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

<sup>34</sup> diferencia] diferencias *D*

<sup>35</sup> quien] el que *VD*



# LOS «OVILLEJOS» DE QUEVEDO: FORMA, SENTIDO Y PROPUESTA DE ORDENACIÓN

Fernando PLATA PARGA  
Colgate University (Estados Unidos)  
[fplata@colgate.edu](mailto:fplata@colgate.edu)  
<https://orcid.org/0000-0002-5666-1380>

Recibido: 9 de septiembre de 2025

Aceptado: 16 de octubre de 2025

<https://doi.org/10.14603/13I2026>

## RESUMEN:

Se estudia la forma y el sentido de los «ovillejos» de Francisco de Quevedo publicados póstumamente por su sobrino con dicho marbete en *Las tres musas últimas* de 1670. El artículo propone una ordenación de estos y otros poemas afines, pero de distinta transmisión textual, que tienen en común su brevedad, su carácter epigramático, su temática religiosa, su métrica, su carácter temprano, su problemática transmisión, en la que algunos de los textos aparecen amalgamados y su transmisión conjunta en testimonios antiguos. Se estudian por separado diez poemas que podrían formar parte de un conjunto poético construido de forma deliberada por un Quevedo temprano.

## PALABRAS CLAVE:

Francisco de Quevedo, *Las tres musas últimas*, ovillejos.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

QUEVEDO'S «OVILLEJOS»:  
FORM, MEANING,  
AND A PROPOSAL FOR THEIR ORGANIZATION

ABSTRACT:

This article examines the form and meaning of Francisco de Quevedo's «ovillejos», published posthumously by his nephew under that title in *Las tres musas últimas* (*The Last Three Muses*) in 1670. The article proposes an arrangement of these and other related poems, but with different textual transmission, which have in common their brevity, their epigrammatic character, their religious themes, their meter, their early nature, their problematic transmission, in which some of the texts appear amalgamated, and their joint transmission in ancient testimonies. Finally, we examine separately ten poems that could form part of a poetic collection deliberately constructed by Quevedo in his youth.

KEYWORDS:

Francisco de Quevedo, *Las tres musas últimas*, Ovillejos.



## INTRODUCCIÓN

Ha señalado Alfonso Rey que ya desde 1603 y a lo largo de su vida Quevedo «fue agrupando algunos de sus poemas en conjuntos de carácter diverso» (1992: 11) y que su poesía en buena medida «aparece ordenada en secuencias, según criterios temáticos, estilísticos y métricos», porque Quevedo compuso «conjuntos poéticos, dotados de una articulación interna», distribuidos en «poemarios», por lo que editar los poemas de Quevedo «exige una toma de posición acerca de la ordenación de [su] poesía» (1992: 19). Fernández Mosquera incide en esa «tendencia quevedesca de construir muy conscientemente conjuntos o subconjuntos poéticos textuales agrupados con una idea común» (2004: 107). Rey y Alonso Veloso han insistido recientemente en la idea de que «Quevedo no propició la difusión de poemas sueltos, sino que prefirió reunirlos en grupos homogéneos» (2024: 29), y que tanto en *El Parnaso español* de 1648 como en *Las tres musas últimas* de 1670 «existen cancioneros y agrupaciones secundarias con indudable autonomía y coherencia» (2024: 30). Ejemplos mayores de esta tendencia son, en opinión de los mencionados quevedistas, el *Canta sola a Lisi*, el *Heráclito cristiano*, reelaborado como *Lágrimas de un penitente*, las jácaras y las silvas, particularmente las que ellos denominan «estacianas» (2024: 24).

Dentro de este marco conceptual, me propongo hacer un estudio de la forma, sentido y ordenación de los poemas de Quevedo que su sobrino Pedro Aldrete publicó de forma póstuma y tardía con el curioso subtítulo de «ovillejo» dentro de la «Musa nona», Urania, dedicada a «poesías sagradas» en *Las tres musas últimas castellanas* (1670: 242-244). Se trata, en principio, de un pequeño corpus de cinco textos, de los que cuatro llevan el marbete de «ovillejo»: «A dónde, Pedro, están las valentías», «Viendo el mísero Judas que vendido», «Más te debe la envidia carcomida» y «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece»; a estos se debe añadir «Gusanos de la tierra», composición de cuatro versos que viene inmediatamente después de «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece», aunque sin el marbete de «ovillejo», y que además Aldrete olvidará incluir en el «Sumario» o índice del volumen (1670: fol. Aa3<sup>v</sup>).

Lo más novedoso que pretendo demostrar es que estos poemas también parecen formar parte de un conjunto homogéneo con una cronología, temática, estilo y métrica comunes; un pequeño corpus no de cinco, sino de diez «ovillejos» que, como veremos, habría quedado desperdigado y además no se habría mantenido intacto en la edición de 1670. Por un lado, dos de los poemas que publica Aldrete, «A dónde, Pedro, están las valentías» y «Viendo el mísero Judas que vendido», podrían

ser, como veremos, cuatro poemas amalgamados en dos. Además, los «ovillejos» publicados por Aldrete están vinculados por su temática, métrica y estilo con otros tres poemillas atribuidos a Quevedo en buenos manuscritos e impresos tempranos: «Da María a los pies de Cristo santo», «Piedra es en la dureza» y «El que a Esteban las piedras endereza». Es decir, nos encontraríamos ante un pequeño cancionero compuesto de diez poemas que comparten al menos seis características que enumero aquí brevemente y se comentarán con más detalle en el análisis individual de cada uno de ellos:

1. Son poemas breves, de entre 4 y 10 versos, de carácter epigramático y fundamentados en agudezas verbales y conceptuales.

2. Su temática es religiosa; son, *mutatis mutandis*, una suerte de *Conceptos espirituales*, al modo del libro de Alonso de Ledesma de 1600.

3. Están escritos en una combinación de versos endecasílabos y heptasílabos, con predominio del endecasílabo, que riman en su mayor parte, aunque no siempre, en pareados. Es la estrofa llamada hoy silva de consonantes o de pareados, que suele llevar diferentes marbetes en los testimonios antiguos, aunque predominan los de «silva», «madrigal», «canción» y, en *Las tres musas últimas*, «ovillejo». Sobre la cuestión de las fluidas fronteras entre madrigal y ovillejo remito, de momento, al clásico estudio de Alatorre (1988) y a un trabajo mío de próxima aparición (Plata, en prensa).

4. Son textos muy tempranos, de los albores del siglo XVII, por tanto obras de relativa juventud. El soneto «Llegó a los pies de Cristo Madalena», versión elaborada, como veremos, a partir del madrigal «Da María a los pies de Cristo santo», se publica en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España*, antología de Pedro Espinosa de 1605, pero con dedicatoria de 20 de septiembre de 1603. El madrigal «El que a Esteban las piedras endereza» se publica en la *Elocuencia española en arte* de Jiménez Patón de 1604. El manuscrito 4117 de la Biblioteca Nacional de España, que conserva cuatro de las diez composiciones que estudio, es temprano, de hacia 1603 (Plata, 1998: 1244-1245). Las fechas conocidas, pues, se concentran en los años de 1603-1604, que podría ser *terminus ante quem* de este ramillete de poemas.

5. La transmisión de los poemas apunta a cierto carácter fragmentario, como piezas de un puzzle que intento reconstruir. Algunos se pueden entender como una suerte de ensayo poético o versión primitiva, pero autónoma, que después Quevedo desarrolla en otros poemas. Es el caso del madrigal «Da María a los pies de Cristo santo», versión primitiva desarrollada en el soneto «Llegó a los pies de Cristo



Madalena»; y del ovillejo «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece», desarrollado después en la silva «Esta que veis delante». Otros textos, aunque los publica Aldrete como poemas independientes, serían en realidad dos poemas amalgamados por la tradición textual que habría que desdoblar, como señalé arriba en el caso de «A dónde, Pedro, están las valentías» y «Viendo el mísero Judas que vendido». Finalmente algún otro se publicó suelto en vida de Quevedo, al margen de las obras del autor, como es el caso del madrigal «El que a Esteban las piedras endereza».

6. El análisis de la tradición textual de estos poemas nos permite observar una tendencia, aunque no exacta, a transmitirse de forma conjunta, particularmente en cuatro testimonios antiguos: los manuscritos 4117 de la Biblioteca Nacional de España, CXIV/1-3 de la Biblioteca Pública de Évora, y Rodríguez-Moñino-6636 de la Real Academia Española, así como la edición de *Las tres musas últimas* de 1670. A estos se podría añadir el manuscrito 6635 de la Biblioteca Nacional de España, aunque puede considerarse mero *codex descriptus* de *Tres musas*, como veremos. En todos ellos, los ovillejos aparecen copiados juntos, uno detrás de otro. Muy significativa es la numeración explícita de siete (u ocho) de estos poemas en el manuscrito de la Real Academia Española, donde aparecen bajo el marbete «madrigales, sueltos», de la siguiente forma (sin explicitar el número en el primero):

- Madrigales, sueltos. «El que a Esteban las piedras endereza».
- 2. A san Pedro. «A dónde, Pedro, están las valentías».
- 3. A la adúltera. «Piedra es en la dureza».
- 4. Venta de Judas. «Viendo el mísero Judas que vendido».
- 5. A Caín. «Más te debe la invidia carcomida».
- 6. Venta de Judas. «No atendáis que amistad os hace Judas».
- 7. A la soberbia. «Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece».

Esta numeración del [1] al 7 sugiere que en algún momento alguien, no sabemos si el autor o un compilador, los consideraría un ramillete unitario. Conviene, además, subrayar dos detalles más de este códice de la RAE. Uno, que es facticio, como el propio Rodríguez-Moñino indica: «Se trata de un volumen formado por la acumulación antigua de cuadernillos y hojas sueltas de muy distinta procedencia, época y aun tamaño; tesorillo de algún curioso» (1966: 190). Dos, que Blecua anota que «Los poemas de Quevedo pertenecen a un cuadernillo propio, en letra del siglo

xvii, y llevan algunas iniciales en rojo» (1971: III, 504)<sup>1</sup>. Conviene precisar, con Rodríguez-Moñino (1966: 202) que el cuadernillo no solo recoge estos madrigales sueltos, sino otros poemas de Quevedo y que «ocupa las páginas 185-195 del volumen, todo él de la misma letra». Es decir, este cuadernillo, y dentro de él la pequeña colección de madrigales, es independiente del resto del código. En la medida en que este cuaderno manuscrito recoge ocho de las diez composiciones objeto de este estudio, se le pueden aplicar las consideraciones de Perugi y Spaggiari, quienes subrayan la importancia del estudio de los códigos manuscritos individuales: «su análisis es esencial [...] por sus características de verdadera edición antigua, organizada —en consecuencia— sobre la base de criterios que merecen ser identificados y, eventualmente, aprovechados» (en prensa, s.p.).

La distribución de los diez textos en los testimonios antiguos (incluida la sigla con la que los denomino en este trabajo) es la siguiente:

---

<sup>1</sup> Pude ver *in situ*, hace más de treinta años, en casa de Rodríguez-Moñino y gracias a la amabilidad de doña María Brey, estas iniciales en rojo; vuelvo a revisar el código, ahora en la Biblioteca de la Real Academia Española. Van en rojo la «M» del título «Madrigales», la «P» del madrigal «A san Pedro»; la «A» del madrigal «A la Adúltera»; la «J» del madrigal «Venta de Judas»; la «C» del madrigal «A Caín»; la «V» del madrigal «Venta de Judas» y la «S» del madrigal «A la Soberbia».

|                                             | 4117=<br>BNE 4117,<br>fols. 340-<br>340 <sup>v</sup> | E= Évora,<br>CXIV/1-3,<br>págs. 72-74 | RM= RAE,<br>Moñino-<br>6636, págs.<br>193-196 | T= <i>Tres</i><br><i>musas</i> , págs.<br>242-244 | 6635=<br>BNE 6635,<br>fols. 99-99 <sup>v</sup> |
|---------------------------------------------|------------------------------------------------------|---------------------------------------|-----------------------------------------------|---------------------------------------------------|------------------------------------------------|
| A dónde Pedro están las<br>valentías        |                                                      | X                                     | X                                             | X                                                 | X                                              |
| Da María a los pies de<br>Cristo santo      | X                                                    |                                       |                                               |                                                   |                                                |
| El que a Esteban las piedras<br>endereza    |                                                      |                                       | X                                             |                                                   |                                                |
| Esta que a vuestros ojos<br>hoy se ofrece   | X                                                    |                                       | X                                             | X                                                 |                                                |
| Gusanos de la tierra                        |                                                      |                                       |                                               | X                                                 | X                                              |
| Más te debe la envidia car-<br>comida       |                                                      |                                       | X                                             | X                                                 | X                                              |
| No atendáis que amistad os<br>hace Judas    |                                                      |                                       | X                                             | X                                                 |                                                |
| Pedro, si a Dios negáis y<br>canta el gallo | X                                                    | X                                     | X                                             | X                                                 | X                                              |
| Piedra es en la dureza                      |                                                      |                                       | X                                             |                                                   |                                                |
| Viendo el mísero Judas que<br>vendido       | X                                                    | X                                     | X                                             | X                                                 |                                                |

## 1 Y 2. SOBRE LAS PIEDRAS: SAN ESTEBAN Y LA ADÚLTERA<sup>2</sup>

Madrigales, sueltos.

|                                                                                                                                                                                                 |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----|
| El que a Esteban las piedras endereza<br>es piedra en la dureza;<br>y él, que piedras aguarda de rodillas,<br>es piedra en el sufrillas.                                                        |    |
| Las muchas que le tiran tantos hombres<br>de piedra tienen la dureza y nombres;<br>Y, si es Dios firme piedra y esto mira,<br>por piedra, piedra a piedra, piedra tira;<br>esta hiere inhumana, | 5  |
| esta ruega, esta tira y esta sana.                                                                                                                                                              | 10 |

RM, pág. 193

JP= Jiménez Patón, *Elocuencia*, fol. 64<sup>v</sup>

G= Gracián, *Agudeza*, pág. 103

Variantes:

Epígrafe: Madrigales, sueltos *título general de la colección de madrigales RM*  
: Madrigal a san Esteban JP G

3 que piedras RM : pues que las JP : que las G

7 si es Dios RM : si Dios es JP : Dios que es G

<sup>2</sup> Este trabajo no es, *stricto sensu*, una edición crítica. Lo que ocurre es que para analizar la «forma» de estos diez poemillas he tenido que hacer forzosamente un pequeño ejercicio de ecdótica, dado que la magna edición de Blecua resulta insuficiente para estos textos, porque no tiene en cuenta algunos de los poemas ni algunos de los testimonios, e incluye otros en un apéndice desgajado en otro tomo de su edición. Por eso he juntado y cotejado todos los manuscritos conocidos y los impresos tempranos no derivados (he excluido testimonios modernos de escasa o nula relevancia textual). Por otro lado, las escasas variantes que presentan los textos no permiten hacer un *stemma* de su filiación, por lo que presento los textos favoreciendo el testimonio y las lecturas que me parecen mejores; eso sí, con un aparato de variantes positivo que permite ver de forma rápida y sinóptica el panorama textual completo. Me ha parecido, en definitiva, una labor previa imprescindible para proceder al objetivo de este trabajo: estudiar la forma, el sentido y la ordenación de estos textos.

El poema, en consonantes pareados, lo publicó Jiménez Patón en su *Elocuencia española en arte* de 1604 (fol. 64<sup>v</sup>), y lo reimprimió en la segunda edición de 1621 (fol. 96<sup>v</sup>). Aparece también en el manuscrito *RM*, que en algún caso tiene mejores lecciones, por ejemplo, el v. 7, que resulta hipométrico en *JP*. Lo imprime Gracián en su *Agudeza y arte de ingenio* de 1648<sup>3</sup>, sin mención del autor y con dos variantes: una en el v. 3 que da lugar a un verso hipométrico, error que no estaba en *JP* y evita *RM* con una solución diferente de la de *JP*; otra en el v. 7 para evitar la hipermetría señalada en *JP*, con solución diferente a la de *RM*<sup>4</sup>.

Creemos que este texto temprano pudo formar parte de esa colección de «madrigales» u «ovillejos» de tema religioso que Quevedo habría escrito en su juventud. Lo publicó quien sería amigo de Quevedo y residente en Villanueva de los Infantes, Bartolomé Jiménez Patón, en su *Elocuencia española en arte*, libro que lleva aprobación de 30 de mayo de 1604, *terminus ante quem* del poema<sup>5</sup>. Jiménez Patón lo llama «madrigal», forma poética que, como dije, linda con el «ovillejo». El poema le sirve al humanista como ejemplo de la figura retórica de la *congeries*:

La distribución de palabras, que por otro nombre se dice inversión, es cuando se ponen muchas partes juntas sin orden y luego se ponen otras tantas y no solo se duplican sino se triplican y más [...] En nuestro español han usado también algunos de esta figura galanamente, y adviértase que no siempre ha de guardar un orden solo, como se verá en estos ejemplos [...] También es galana distribución aquella que hace el ingenioso y agudo don Francisco Quevedo en un madrigal a san Esteban, diciendo [sigue el texto del poema]. (Jiménez Patón, 1604: fols. 64r-65r)

<sup>3</sup> No aparece en la versión anterior del libro, *Arte de ingenio*, de 1642.

<sup>4</sup> Astrana introduce la misma enmienda en el v. 7 sin mencionar a Gracián y señala: «Nos ha parecido conveniente corregir este verso, que en el impreso [*JP*] dice “Y si Dios es firme piedra, y esto mira”» (1943: 425). Nótese que el v. 3 también se podría puntuar y entender de forma ligeramente distinta: «y el que piedras aguarda de rodillas», con alusión, claro, a san Esteban.

<sup>5</sup> Astrana (1943: 425) lo había fechado en 1621 por aparecer en el *Mercurius Trimegistus* del mismo Jiménez Patón, que incluye la segunda edición de la *Elocuencia española en arte*; pero Rodríguez-Moñino (1966: 203) advirtió que el poema de Quevedo ya aparecía en la *Elocuencia* de 1604, a pesar de lo cual se le sigue fechando según el *Mercurius trimegistus* de 1621 en todas las ediciones y estudios que conozco hasta el día de hoy.

Con una llamativa variante en la edición de 1621: «También es galana (aunque por otro camino que acaba en *congeries* la correspondencia)<sup>6</sup> la que hace el ingenioso y agudo don Francisco Quevedo en el madrigal a San Esteban». En esta variante, *congeries* y «correspondencia» sugieren que la figura de la «distribución» no solo es *accumulatio* o sinatroísmo, sino algo más cercano a la correlación diseminativa recolectiva.

La lapidación de san Esteban, el primer mártir, se cuenta en el libro de los *Hechos de los Apóstoles* 7, 55-60. El detonante fue incurrir la ira del Sanedrín con un sermón (7, 2-53) en el que acusa a los judíos de ser «duros de cerviz» y de haber asesinado al Mesías (7, 51-52). En la iconografía (Hall, 1979: 290-291) aparece de rodillas, rezando (7, 60), aspecto que recoge Quevedo en el v. 3 («y él, que piedras aguarda de rodillas»). Quevedo se interesa por los vocablos «piedra» y «dureza» y las correlaciones, agudezas y juegos de ingenio que puede conseguir, como recalcó Jiménez Patón.

Las piedras son el instrumento de la lapidación de Esteban (v. 1); los que lo lapidaron son piedra por su «dureza» (v. 2), lo que remite al «duros de cerviz» con que Esteban describe a los judíos y en general a «la dureza del corazón del hombre», como reza el epígrafe de otro poema de Quevedo, «Pues hoy derrama noche el sentimiento», donde se lee también: «de piedra es, hombre duro, de diamante / tu corazón» (Blecua, 1969: I, 314, vv. 9-10)<sup>7</sup>; Esteban, a su vez, es piedra por la entereza con que recibe el martirio (vv. 3-4). Los versos 5-6 inciden en la dureza de las piedras y de quienes se las lanzan. Dios también es piedra (v. 7), simbolismo muy conocido y tradicional. Por ejemplo, en la *Sylva allegoriarum totius Sacrae Scripturae* (1568) de Jerónimo Lloret (Lauretus), es el primer símbolo de «piedra» en una larga lista: «Petra interdum pro Deo parte accipi potest, qui est fortis et omnipotens» (Lauretus, 1681: 602). Al final el madrigal recoge en los vv. 9-10 los elementos diseminados a lo largo del poema: la piedra que hiere a Esteban (v. 9); Esteban como piedra que reza («esta ruega», v. 10); la piedra que tira Dios, que es piedra, y salva a Esteban al convertirlo en protomártir («esta tira, esta sana», v. 10).

Y no solo Jiménez Patón consideró al joven Quevedo «ingenioso y agudo» por este madrigal, sino que Gracián lo incluyó, como dije, en su *Agudeza y arte de*

<sup>6</sup> Blecua (1969: I, 374) copia «(aunque por otro camino *en que acaba de cogerles* la correspondencia)», con un inusual error de transcripción que subrayo.

<sup>7</sup> Estos versos, como otros ejemplos del uso de «piedra» en Quevedo, los tomo de Fernández Mosquera (2004: 91).

*ingenio*: «En las paridades conglobadas, como son muchos los términos de la correspondencia, unos son animados y otros inanimados. Vese en este madrigal a san Esteban [y cita el madrigal]» (1648: 102-103).

También es muy interesante considerar la reescritura del madrigal que hace Quevedo cuarenta años después en *La caída para levantarse*, texto sobre san Pablo, quien fue testigo, siendo aún Saulo, de la lapidación de Esteban:

Fue aquel lugar [donde lapidaron a Esteban] teatro digno de que se rompiesen los cielos para tan maravilloso espectáculo donde, por Cristo, de quien se dice era piedra, Esteban, que era piedra así en sufrir, sufría las heridas de las piedras que le tiraban los que eran piedras en la dureza, siendo la piedra angular premio de la piedra que se coronaba con las heridas de las piedras que le arrojaban los hombres. (ed. Nider, 2017: 745)

Esta cita muestra, según Fernández Mosquera, el interés de Quevedo en estos conceptos, al volver a aparecer «todas las paradojas y agudezas apretadas en el madrigal» (2004: 105). A pesar del aplauso de Jiménez Patón y Gracián, el madrigal a san Esteban fue criticado duramente por Carreira (2001: 285), que considera los juegos con la palabra «piedra» en esta y otras composiciones de Quevedo un caso de «hipertrofia» que deja «petrificado» al lector. También Fernández Mosquera (2004: 105) considera el poema «un prodigio de agudezas pétreas» que confirma «la obsesión pétrea de Quevedo», ve en el madrigal «un cierto conceptismo sacro que, de puro alambicado, puede resultar superficial» y considera la acumulación de paradojas y agudezas como un caso de «paroxismo pétreo».



A la adúltera

Piedra es en la dureza  
el sayón que hoy acusa tu flaqueza,  
y tú en el no ablandarte piedra eres,  
adúltera mujer, entre mujeres.  
Piedras son los ministros de tu muerte, 5  
y el juez es piedra viva y piedra fuerte.  
Así, pues, si la piedra se condena  
a piedras, piedra de esa misma pena,  
en otra piedra, cuando en ella escriba,  
Cristo te libraré, que es piedra viva. 10

RM, pág. 194

El mismo juego de ingenio aparece en este poema, de consonantes pareados, copiado en la colección de madrigales del manuscrito RM, junto a otros «ovillejos» de *Las tres musas*, y cuyo primer verso, «Piedra es en la dureza», coincide casi literalmente con el segundo del «Madrigal a san Esteban», «es piedra en la dureza». Ambos textos se podrían entender como ensayos tempranos de conceptismo en torno un mismo motivo, las piedras, y con la misma forma métrica, cinco pareados, aunque no coinciden en la distribución de heptasílabos y endecasílabos ni en las rimas. Rodríguez-Moñino lo atribuye con dudas a Quevedo y señala su vínculo métrico con otras composiciones que tratamos aquí: «¿Don Francisco de Quevedo?, madrigal. La composición [de] diez versos pareados, responde al esquema usado otras veces por don Francisco, v. gr. en los núms. de Blecua 187, 188, 189, 190 [cuatro de los «ovillejos» de *Las tres musas*], etc.» (1966: 204). El texto fue publicado por Blecua como «poema inédito» (1971: III, 508), quien añade:

como ya insinuaba el propio Rodríguez-Moñino (p. 204), el poema *A la Adúltera* es evidentemente de Quevedo. Aparte de las relaciones formales que señalaba el ilustre bibliófilo con los poemas 187, 188, 189, 190, basta compararlo con el madrigal *A San Esteban* y se notará algún verso casi coincidente y parecidos juegos con la palabra «piedra», tan gratos a Quevedo en esa serie de poemas sacros. (1971: III, 504)

El poema se basa en el episodio de la mujer adúltera narrado en *Juan* 8, 3-11. Los escribas y fariseos traen a una mujer sorprendida en adulterio y dicen que la Ley manda apedrearla. Preguntan a Jesús qué opina, y este escribe misteriosamente con el dedo en la tierra, y cuando insisten, pronuncia la famosa frase lapidaria: «Aquel de vosotros que esté sin pecado, que le arroje la primera piedra», y vuelve a escribir en la tierra. Los escribas y fariseos evangélicos se transforman en este poema por sinécdoque (singular por plural) en el «sayón» (v. 2), es decir, 'verdugo', y después en «los ministros de tu muerte», cuya dureza, al juzgar la flaqueza de la adúltera, es piedra; la adúltera también es piedra por no ablandarse; pero el juez, Cristo, es piedra viva y fuerte (Fernández Mosquera, 2004: 93). «Todo el mundo es piedra», como dice Carreira a propósito del madrigal a san Esteban (2001: 285), lo que se presta a los juegos de antanacsis: «la piedra (adúltera) se condena / a piedras (por la Ley que manda lapidarla)»; y Cristo, que escribe en la tierra con el dedo en el texto evangélico, escribe en la piedra en el poema («en otra piedra, cuando en ella escriba, / Cristo te librerá», vv. 9-10), alusión tal vez velada a las piedras que se rompen en el momento de la muerte de Cristo («petrae scissae sunt», *Mateo* 27, 51) para salvar a los hombres de sus pecados<sup>8</sup>, o más aún a las piedras en las que Dios escribe las tablas de la ley, motivo caro a Quevedo: «Cuando escribiste en el sagrado cerro, / con tu dedo, la ley» (citado en Fernández Mosquera, 2004: 100).

Sobre este episodio de la mujer adúltera vuelve Quevedo en su *Parte segunda de política de Dios* (h. 1636-1639) en un texto más ceñido a la letra del Evangelio:

No bastaban estas grandes demostraciones de Cristo, para que los Escribas y Fariseos desistiesen de su malicia, y díjoles: quien de vosotros está sin pecado, el primero la tire piedras. Y otra vez inclinándose escribía en la tierra. Y oyendo esto uno tras otro se iban, empezando los más ancianos. La mordaza, y el tapaboca de los acriminadores, que acusan ante el Rey para acusar al Rey, son estas palabras: ¿Porfiáis en que se apedree esta mujer adúltera [...] Pues el que de vosotros no tiene pecado, la empiece a apedrear. (Cacho Casal, 2012: 399-400)

<sup>8</sup> Sobre este motivo, véase Arellano (2004: 35-36) y Fernández Mosquera (2004: 97-98).

Quevedo, tan aficionado a la reescritura, parece estar ensayando en dos ovillejos diferentes las agudezas verbales con «piedra» que después trasladará a otros textos, como estudió Fernández Mosquera (2004)<sup>9</sup>.

### 3. MARÍA MAGDALENA

Un caso comparable de reescritura sería el del madrigal «Da María a los pies de Cristo santo», conservado en el manuscrito 4117, y que tanto Moore (1986: 70) como Jauralde (1986: 70) consideran una versión primitiva del soneto «Llegó a los pies de Cristo Madalena», publicado en la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres de España* (que lleva la dedicatoria de Espinosa de 20 de septiembre de 1603 y tasa de 1 de abril de 1605)<sup>10</sup>. Es un «madrigal» en el que los versos son endecasílabos y solo dos forman pareados. El texto lo publicó Moore (1986: 70, sin entender la hache del copista). Lo transcribo modernizando grafías y puntuación:

#### Madrigal

Da María a los pies de Cristo santo  
el oloroso ungüento envuelto en llanto,  
y en premio de la ofrenda y sentimientos  
le da gloria y perdona sus pecados.  
¡Albricias, boticarios desdichados, 5  
que hoy da la gloria Cristo por ungüentos!

4117, fol. 340<sup>v</sup>

Es bien sabido que María Magdalena es una amalgama de varias figuras evangélicas con las que la tradición ha construido su imagen (Hall, 1979: 202-204). Una es la María Magdalena liberada de siete demonios y primer testigo de la resurrección de Cristo (*Marcos* 16, 1-9; *Lucas* 8, 2 y 24, 1-11; *Juan* 20, 11-18). La segunda es María de Betania, hermana de Lázaro y Marta, que ungió los pies de Jesús con perfume de nardo (*Juan* 11, 2 y 12, 1-8). Una tercera es una versión algo diferente

<sup>9</sup> Carreira tampoco vio con buenos ojos este poema. En una adición posterior a su artículo de 2001 lo tilda de «otro poema de este jaez» (2021: 167-168), en referencia al madrigal a san Esteban.

<sup>10</sup> Curiosamente, el soneto aparece manuscrito en el código RM, p. 196, justo después de los madrigales.

(*Mateo* 26, 6-13 y *Marcos* 14, 3-9), en la que en casa de Simón el leproso una mujer sin nombre derrama el perfume sobre la cabeza, no los pies, de Jesús. Pero el texto del que parte Quevedo no es ninguno de ellos, sino el de *Lucas* 7, 37-50, donde se presenta a Jesús comiendo en casa de Simón el fariseo y a una «mujer pecadora pública», también innominada, quien «llevó un frasco de alabastro de perfume [*unguentum* en la Vulgata], y poniéndose detrás, a los pies de él [de Jesús] comenzó a llorar, y con sus lágrimas le mojaba los pies y con los cabellos de su cabeza se los secaba; besaba sus pies y los ungía con el perfume» (37-38) por lo que Jesús le perdona «sus muchos pecados», por haber mostrado «mucho amor» (47). Esta es la versión que siguen tanto el madrigal como el soneto, en la que además de la unción de los pies de Jesús («a los pies de Cristo santo») con perfume («oloroso ungüento»), aparecen las lágrimas de la pecadora («llanto») y el perdón de sus pecados en premio («en premio [...] perdona sus pecados»).

Los dos últimos versos introducen una relación sorprendente entre el ungüento redentor de la Magdalena y el que venden los boticarios, personajes que pululan por la sátira de estados y oficios de la época. Esta especie de chiste reaparece, con mínimas variaciones, en los dos últimos versos del soneto «Llegó a los pies de Cristo Madalena», y la inserción de la burla de la paga y los boticarios dentro de la recreación de un pasaje evangélico ha llamado la atención de la crítica (Davis, 1989; Sáez, 2017) que lo considera irreverente y probable causa de la desaparición del soneto en algunos ejemplares de las *Flores* de Espinosa. El soneto suprimido por Espinosa o alguna otra persona, presuntamente por ser irrespetuoso, también pudo haber sido añadido: las circunstancias no han sido del todo aclaradas y la cuestión es compleja. Conservamos lo que parecen ser varios estados o emisiones de dicha antología, en la que algunos ejemplares llevan el soneto de Quevedo y otros no; además, el soneto no aparece en las tablas de la antología, que bien pudieran no haber sido obra de Espinosa<sup>11</sup>.

#### 4 Y 5. DE LA MAGDALENA A JUDAS EN DOS OVILLEJOS

Ahora bien, tal vez no sea tan irreverente con el texto evangélico la burla de los boticarios y el ungüento si tenemos en cuenta el papel de Judas como «celosísimo despensero» (Vilar, 1978: 107) en otra de las versiones de la historia, la de María de Betania (*Juan* 12, 4-6), en la que el discípulo se queja a Cristo del gasto del

<sup>11</sup> Véanse, entre otros, Villar Amador (1994: 45-46), Molina Huete (2003: 153-154 y 2005: 601-603), Pepe Sarno y Reyes Cano (2006: 44-53 y 758).

ungüento y aparece en la iconografía con un gesto de desdén o enfado, lo cual nos lleva al siguiente poema, dedicado a la figura de Judas.

El ovillejo «A Judas Escariote, cuando vendió a Cristo señor nuestro», aparece en *Las tres musas* como un texto de 18 versos consecutivos, pero su tradición textual parcialmente independiente sugiere que son dos poemas amalgamados, cada uno de los cuales es autónomo, tiene sentido completo y concluye con una agudeza comparable<sup>12</sup>. El primero de ellos se transmite autónomo en tres manuscritos (4117, E<sup>13</sup> y RM) y se corresponde con los versos 1-8 publicados por Aldrete. Copio los dos ovillejos amalgamados frente a frente para mayor claridad:

<sup>12</sup> No es el único caso en Quevedo de dos poemas transmitidos como uno solo amalgamado. También ocurre con «Si el tiempo que gasté contigo lloro» (Plata, 1997: 191-192) y «El licenciado librano», dos décimas independientes amalgamadas en el siglo XIX por Fernández-Guerra (Plata, 2015: 125).

<sup>13</sup> Asensio (1971: 256) distingue dos manos en el ms. E; la que ha copiado los ovillejos aquí estudiados es del segundo cuarto del siglo XVII; sin embargo, las hojas donde se copian los ovillejos tienen la filigrana de la cruz latina inscrita en un escudo, lo que podría apuntar al primer cuarto del siglo (Plata, 1997: 57-58).

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                              |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                        |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p><i>A Judas, sobre vender el ungüento de la Magdalena</i></p> <p>Viendo el mísero Judas que, vendido<br/>el ungüento que en Cristo fue vertido,<br/>si no se derramara,<br/>a muchos pobres hombres remediara,<br/>por salir con su tema y su porfía 5<br/>vendió al mismo Señor que le tenía<br/>y de aquesta manera<br/>dio remedio a más pobres que quisiera.</p> <p>RM, pág. 194<br/>E, págs. 73-74<br/>4117, fols. 340<sup>r</sup>-340<sup>v</sup><br/>T, pág. 243 (vv. 1-8)</p> <p>Variantes:</p> <p>Epígrafe: A Judas, sobre vender el ungüento de la Magdalena E : 4. Venta de Judas RM : A Judas 4117 : A Judas Escariote cuando vendió a Cristo Señor nuestro. OVILLEJO T<br/>6 le 4117 E T : lo RM<br/>8 quisiera RM E T : él quisiera 4117</p> | <p><i>6. Venta de Judas</i></p> <p>No atendáis que amistad os hace Judas,<br/>ánimas fieras, de piedad desnudas,<br/>pues lo que a él de balde le fue dado<br/>por el mismo Señor que es entregado<br/>hoy por treinta dineros 5<br/>lo vende a vuestros príncipes severos.<br/>Mas no es razón que la llaméis codicia<br/>a la que tuvo Judas, ni avaricia,<br/>pues antes fue largueza<br/>dar por poco dinero tal riqueza. 10</p> <p>RM, pág. 195<br/>T, pág. 243 (vv. 9-18)</p> <p>Variantes:</p> <p>Epígrafe: 6. Venta de Judas RM : om T<br/>1 atendáis RM : entendáis T<br/>4 es RM : fue T</p> |
|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Los cuatro primeros versos continúan el motivo del ungüento del madrigal a la Magdalena, pero ahora según la mencionada versión de la unción de Betania del evangelio de *Juan*, y se centran en las palabras de Judas Iscariote, «uno de los discípulos, el que lo había de entregar», sobre el uso de un perfume «muy caro» para ungir los pies de Jesús: «¿Por qué no se ha vendido este perfume por trescientos denarios y se ha dado a los pobres?» (*Juan* 12, 3-5)<sup>14</sup>. Los versos 5-8 tratan de la traición de Judas, que sigue con su «tema», 'obsesión', de vender y entregar a Cristo

<sup>14</sup> El evangelio de *Juan* tiene que ser la fuente de los versos 1-4, porque en la versión del episodio en *Mateo* 26, 8 no es Judas, sino «los discípulos» los que se indignan por el despilfarro; mientras que en *Marcos* 14, 4 son «algunos» los que refunfunan.

a cambio de «treinta monedas de plata» (*Mateo* 26, 14-16), o simplemente por «dinero» (*Marcos* 14, 10-11 y *Lucas* 22, 3-6). La sal, la agudeza, se encuentra en la paradoja final: Judas vendió a Cristo, llevándolo a la muerte, lo cual no solo remedió a algunos pobres, como lo hubiera hecho la venta del ungüento, sino a muchos más, es decir, a toda la humanidad a la que redimió con su muerte, muy a pesar de Judas. Vallejo (2017: 379-380) ha señalado que Quevedo vuelve sobre Judas y la venta del ungüento con palabras muy similares en el *Sueño del infierno*:

Y si yo lo hice antes que muriese, con nombre de apóstol y dispensero, este bote lo dice, que es el de la Magdalena, que codicioso quería que se vendiese y se diese a pobres, y ahora es una de las mayores penas que tengo esta, ver lo que quería para remediar pobres, vendido, porque todo lo aplicaba a vender, y después, por salir con mi tema y vender el ungüento, vendí al Señor que le tenía y así remedí más pobres que quisiera.

Esto refuerza también la propuesta del carácter unívoco y completo de este primer ovillejo, reflejado perfectamente en ese texto de 1608, también, como el ovillejo, relativamente temprano.

Los títulos del madrigal pueden inducir a confusión, pero también son reveladores. El manuscrito 4117 dice simplemente «A Judas». El manuscrito *RM* dice «Venta de Judas», que como el título de *T*, «A Judas Escariote cuando vendió a Cristo señor nuestro», refleja solo los vv. 5-6 del primer ovillejo y parece más adecuado para el segundo ovillejo, como se verá. El título más interesante es el del manuscrito *E*: «A Judas, sobre vender el ungüento de la Magdalena», que se ciñe al episodio menos conocido del enfado de Judas, que se evoca solo en los vv. 1-4 del primer ovillejo.

El segundo poema, que se transmite solo en los versos 9-18 de *T* y de forma independiente en el manuscrito *RM*<sup>15</sup>, es un ovillejo de 10 versos que se refiere a la venta de Cristo. Comienza con una admonición a las almas de los pecadores: «no atendáis que amistad os hace Judas», donde la lección «no atendáis» de *RM* (no ‘esperéis’; cf. *Aut.*, *sub voce* atender) parece adiáfora de la lección «no entendáis» de *T*. Después se contrapone la entrega de Cristo «de balde» para la redención del hombre a los «treinta dineros» por los que lo vendió Judas (v. 5), que recuerdan las

<sup>15</sup> Ya Blecua había notado que en la versión del ovillejo a Judas del manuscrito *RM*: «El texto se divide en dos madrigales con el mismo título. El primero acaba en el verso 8. En medio de los dos se copia el madrigal a Caín» (1971: III, 507).



«treinta monedas de plata» del relato evangélico según *Mateo* 26, 14-16. Vallejo (2017: 380) ha señalado las semejanzas del v. 3 con estos versos de los *Conceptos espirituales* de Ledesma: «Por barato que me dio [Judas, dice Cristo], / si el pueblo de mí comprara, / más barato me llevara, / que me doy de balde yo». Termina nuestro ovillejo con cuatro versos que despliegan otra paradoja, una agudeza conceptual de discordancia que contrapone por un lado «codicia» y «avaricia», y por otro «largueza» ('generosidad'): 'Judas no vendió a Cristo por avaricia, pues fue generosidad dar por solo treinta monedas la riqueza que supone la salvación de las almas por la muerte de Cristo'. Se trataría, pues, de dos ovillejos diferentes con una paradoja final comparable, como dos variaciones sobre el mismo tema.

Los editores modernos copian los dos ovillejos como uno solo, siguiendo el texto de T. Vallejo (2017: 379-381) también publicó en su tesis doctoral ambos ovillejos juntos siguiendo a T, pero editó el primero por separado, como «versión variante», aunque a partir solo del testimonio de E (2017: 665) y explica: «debe llamarse [sic] asimismo la atención el hecho de que en el manuscrito [E] aparecen omitidos los versos 9-18 del impreso [T] lo que confirmaría la hipótesis de que Quevedo debió de volver sobre este ovillejo y, por ende, debe tenerse como la versión ulterior» (2017: 82). Sin embargo, más que de una «versión variante» o «ulterior», hay que hablar, a nuestro juicio, de dos poemas discretos que en algún momento fueron amalgamados, no necesariamente por voluntad de Quevedo, y publicados como un solo «ovillejo» por su sobrino muchos años después.

## 6. LA SOBERBIA: DE OVILLEJO A SILVA

A la Soberbia.

|                                              |    |
|----------------------------------------------|----|
| Esta que a vuestros ojos hoy se ofrece,      |    |
| haciendo guerra a la divina crisma,          |    |
| es la Soberbia, que arrogante crece          |    |
| para despeñadero de sí misma.                |    |
| Ocupa tanto su profano vuelo                 | 5  |
| que, cabiendo ella en ángeles sagrados,      |    |
| ellos, de ella ocupados,                     |    |
| no pudieron caber en todo el cielo.          |    |
| Tan grande piensa que es, tan ancha y grave, |    |
| que ella se alaba de que en Dios no cabe.    | 10 |

RM, pág. 195  
4117, fol. 340<sup>v</sup>  
T, pág. 244

Variantes:

Epígrafe: A la Soberbia RM 4117 : A la Soberbia. OVILLEJO T  
6 ella en] en los 4117  
9 grande RM 4117 : ancha T // ancha RM 4117 : loca T  
10 alaba RM 4117 / acaba T

Hay un posible error en el v. 10 en *Las tres musas*, como vio Astrana: «El último verso de él [el ovillejo] dice: “acaba” por “alaba” en la edición príncipe, clara errata que corregimos» (1943: 479); Sigler coincide en que «el verso final contiene una errata, “acaba” en lugar de “alaba”» (1994: 122). Dado que de *Las tres musas últimas* hay, al parecer, dos tiradas o emisiones (Rocha, 1994: 91-94), he cotejado tres ejemplares y todos llevan este error<sup>16</sup>. El error debió de ser observado ya, al menos, desde el siglo XVIII, ya que la lectura «alaba», además de los dos manuscritos apuntados, aparece en las ediciones de *Las tres musas* incluidas en el tomo V de las *Obras* (Madrid, Ibarra, 1772, pág. 250) y en el tomo IX de las *Obras* (Madrid, Sancha, 1791, pág. 442); y también en el tomo I de una edición de *Poesías* (Madrid, Galería literaria, 1873). Es, además, la lectura del v. 52 de la silva «Esta que veis delante», que retoma los vv. 9 y 10 de este ovillejo<sup>17</sup>.

Este poema desaparece o queda relegado a nota en las ediciones de Quevedo del siglo XX, al dejar de publicarse los textos siguiendo el orden de las ediciones de *El Parnaso español* de 1648 y *Las tres musas últimas* de 1670. Así, no se encuentra en los dos volúmenes de la edición de Fernández-Guerra con notas de Menéndez

<sup>16</sup> Ejemplar propiedad de Pedraza (1999), utilizado para este artículo; British Library, signatura 11450.dd.3; y Biblioteca Nazionale di Napoli Vittorio Emanuele III, signatura XLI/D/52; estos dos últimos digitalizados por Google.

<sup>17</sup> Parece claro, dada la tradición textual, que se trata de un error o errata en *Las tres musas*, aunque se podría pensar que «acaba» fuera la lectura correcta y «alaba», una trivialización, o que «acaba» y «alaba» fueran variantes adiaforas, y el verso «ella [la Soberbia] se acaba de que en Dios no cabe» significara ‘la Soberbia se escandaliza de que en Dios no cabe’, con una suerte de derivación cacofónica entre «acaba» y «cabe». El problema es que los mejores testimonios no traen la lección «acaba».

Pelayo (1903, 1907); Astrana lo publica en nota, diciendo que tiene «algunos versos iguales a los de esta poesía [la silva “Esta que veis delante”]», y añade: «Debió de ser fragmento perteneciente a ella, impreso aparte por descuido [...] Es, pues, evidente su relación con la silva; y así, no publicamos ese ovillejo aparte, sino quede aquí como nota» (1943: 479); Buendía (1960: 509) tampoco lo publica como poema independiente y también lo relega a nota al pie de la mencionada silva; lo mismo hace Blecua en su edición *maior*, diciendo que los versos 51-52 de la silva «Esta que veis delante», «figuran, a su vez, al final de un fragmento, también publicado en T, 244, construido con versos de este poema» (1969: I, 257); el ovillejo desaparece completamente de su edición *minor* (Blecua, 1990). Esta tendencia a hacer desaparecer el ovillejo como poema autónomo se refleja en este comentario de Rocha: «Obviamente, el ovillejo está emparentado con la silva y representa una reelaboración de la misma materia poética», y «Más que un fragmento [como dice Astrana], es una versión resumida del mismo asunto» (1994: 121). Pedraza (1999: XXXVIII-XXXIX) lo incluye en una lista como poema «duplicado» en la edición de Aldrete. Reaparece el ovillejo en las ediciones del siglo XXI que reproducen el texto de *Las tres musas últimas*, como las de Vallejo (2017: 383) y Rey / Alonso Veloso (2021: 1268-1269).

El poema, como se deduce de los comentarios citados, es otro caso de reescritura. Está relacionado con la silva «La soberbia», que comienza «Esta que veis delante», que también fue publicada en *Las tres musas últimas*, con la que coincide en varios versos (el v. 1 parcialmente; y los vv. 9-10 del ovillejo que son muy parecidos a los vv. 51-52 de la silva).

El «ovillejo», a pesar de llevar ese marbete, no está estructurado en pareados, excepto en los dos versos finales, por lo que estrictamente se acercaría más a un «madrigal», que es como lo llama Rodríguez-Moñino (1966: 204), porque en el manuscrito *RM*, pág. 193, aparece dentro de ese ramillete con el título genérico de «madrigales, sueltos». Todo esto sugiere una cierta indeterminación en la nomenclatura métrica sobre la que volveremos en Plata (en prensa).

El ovillejo es un texto «A la soberbia», tan grande que cabe en los ángeles, en referencia a Lucifer, a quien la soberbia le hace despeñarse. La soberbia hace guerra a la «divina crisma» (v. 2), extraño sintagma que se refiere a la ‘unción’ del Cristo, el ungido, es decir, a Dios. Crisma es «el aceite y bálsamo mezclado, consagrado, con que se unge al que se bautiza y al que se confirma y también a los obispos y sacerdotes cuando los consagran y ordenan [...] Hállase muchas veces usado con el artículo *la*, como femenino, pero en rigor es masculino» (*Aut.*, s. v. *crisma*). Soberbia y arrogancia son sinónimos, por eso se la llama «arrogante» (v. 3), y su

crecimiento es su propio «despeñadero» (v. 4). Explica Vallejo que esta relación «entre la altura a la que naturalmente tiende la soberbia y lo estruendoso de su caída constituyó un *locus* en las descripciones quevedianas de este pecado»; y que «despeñadero» es palabra grata a Quevedo que vuelve a aparecer en su *Poema heroico a Cristo resucitado*: «[la Soberbia] cuanto crece más su orgullo fiero, / se previene mayor despeñadero», en alusión a la caída de Lucifer (2017: 383). El v. 5, que dice de la soberbia que «ocupa tanto en su profano vuelo», puede referirse a las plumas de sus alas, ya que la soberbia se representa en la iconografía con el atributo del pavo (Ripa, 2016: II, 319); o puede aludir a «vuelo» en la acepción de «elevación y eminencia en el discurrir», o al vuelo de las vestiduras bajo el que se colocarían los ángeles (las tres acepciones en *Aut.*, s. v. vuelo). Dice el v. 6 que en la soberbia caben «ángeles sagrados», en plural, ya que, según Santo Tomás, es «el pecado del primer ángel [Lucifer] y el de los inferiores» (Arellano, 2011: 543; y véase Vallejo, 2017: 227-228, 383). El ovillejo se resuelve en un juego conceptista por agudeza de contrariedad entre el espacio que «ocupa» la Soberbia y la capacidad de cabida, subrayada con dos agudezas verbales; por un lado, el políptoton de los verbos «ocupar» («ocupa», v. 5; «ocupados», v. 7) y «caber» («cabiendo», v. 6; «caber», v. 8; «cabe», v. 10), y por otro, la antanacsis de ambos verbos. En la Soberbia, cuyo vuelo «ocupa» tanto (en el sentido de ‘llena algún espacio’), caben todos los ángeles caídos, y estos ángeles, por contraposición, «ocupados», es decir, ‘poseídos’ por la soberbia, en el sentido de ‘tomar posesión o apoderarse de alguna cosa’ (ambas acepciones en *Aut.*, s. v. ocupar), no caben en el cielo por su propia soberbia, por la que son expulsados por Dios. Aquí puede haber también un juego con la frase «no caber en el mundo», «ser uno tan soberbio u desvanecido» o «no caber en sí», «frase que denota hinchazón, vanidad o soberbia» (*Aut.*, s. v. caber). La arrogancia de la soberbia la hace alabarse de no «caber» en Dios, pero es que en Dios no cabe la soberbia, porque «Dios resiste a los soberbios» (*Catecismo*, 521); *Autoridades* recoge la expresión «caber o no caber tal o tal cosa en alguno», «con que se da a entender la capacidad, ingenio y sabiduría de alguno» (s. v. caber), en otra agudeza de improporción. La arrogancia hace a la Soberbia *ancha*, ‘orgullosa, envanecida, ensoberbecida’, ‘libre, sin temor de Dios’; *grave* ‘altiva, entonada y vana’ (acepciones de *Autoridades*, citadas en Rocha, 1994: 121-122; y Rey y Alonso Veloso, 2024: 165), y *grande*, ya que soberbia «algunas veces sinifica cosa grande y magnífica, como “edificios soberbios”» (*Cov.*, s. v. soberbia).

Vemos con este somero análisis que el ovillejo es un poemita con sentido completo, centrado en la imagen iconográfica de la Soberbia, y de tono epigramático, que concentra la sal en los últimos versos, fundados en las agudezas verbales y conceptuales que caracterizan a toda esta colección de ovillejos. Creo, pues, con Vallejo (2017: 127), que no es un fragmento impreso aparte por descuido, ni construido con versos de la silva, ni una reelaboración de la misma materia, lo cual supondría que sería posterior a la silva, ni una versión resumida del mismo asunto, sino más bien un poema completo e independiente, siguiendo el modelo compositivo de algunos de estos ovillejos que venimos observando en una relación de ensayo inicial a texto reelaborado y ampliado. No puede ser, tampoco, un resumen de la silva, sino más bien el punto de partida para el desarrollo posterior del tema en la silva, donde ya adoptará un matiz claramente político. En la silva, el tema de la soberbia se aplica a privados y pretensores (Rey y Alonso Veloso, 2024: 48), hasta el punto de pensarse que Quevedo escribió una de las versiones de la silva a la caída en desgracia del duque de Uceda en 1621, y otra versión a la muerte de Rodrigo Calderón, degollado el 21 de octubre de 1621 (Astrana, 1943: 478); si bien Rocha no considera esto convincente y piensa que «es arriesgado aventurarse a fechar las versiones de acuerdo con la cronología de los supuestos referentes» (1994: 127).

Por último, Rocha (1994: 121-122) ha intentado determinar la relación genealógica del ovillejo con la silva basándose en el verso 9 del ovillejo, que aparece con ligeras variantes en dos versiones de la silva. La versión del manuscrito Rodríguez-Moñino-6709 de la Real Academia Española lee «tan ancha piensa que es, tan alta y grave», mientras que los testimonios del manuscrito de Nápoles y de *Las tres musas* leen «tan alta piensa que es, tan ancha y grave», con el orden de los adjetivos «ancha» y «alta» invertidos. Parece claro, según Sigler, el vínculo del ovillejo con el manuscrito Rodríguez-Moñino-6709: «me inclino a pensar que el ovillejo pertenece a la misma rama que el manuscrito *m1* [Rodríguez-Moñino-6709]» (1994: 121). Pero las variantes del ovillejo en los manuscritos *RM* y *4117*, que Sigler no tuvo en cuenta, complican la cosa, ya que el título «A la soberbia», coincide con el manuscrito de Nápoles, como ya apuntó Moore (1986: 70) y su variante del v. 9 «tan grande piensa que es, tan ancha y grave» coincide más bien con la versión de la silva en el manuscrito de Nápoles y *Las tres musas*. Lo complejo de la relación entre las diferentes versiones del verso en ambos textos se puede visualizar en el siguiente esquema, que sugiere que las dos versiones del verso de la silva proceden de dos versiones diferentes del ovillejo:

Tan ancha piensa que es, tan loca y grave (ovillejo, *T*, v. 9)

Tan ancha piensa que es, tan alta y grave (silva, ms. Rodríguez-Moñino-67609)

Tan grande piensa que es, tan ancha y grave (ovillejo, *RM* 4117, v. 9)

Tan alta piensa que es, tan ancha y grave (silva, ms. Nápoles y *T*)

## 7. LA ENVIDIA Y CAÍN

Junto a la Soberbia, la Envidia es otro de los siete pecados capitales a los que Quevedo dedicó ovillejos, y ambas constituyen dos de *las cuatro pestes del mundo* de su obra en prosa.

### 5. A Caín

Más te debe la Invidia carcomida,  
Caín, que el mismo Dios que te da vida,  
pues le ofreciste a él de tus labores,  
de tus mieses y plantas, las peores;  
y a ella le ofreció tu misma mano 5  
la tierna vida de tu propio hermano.

*RM*, pág. 194

*T*, págs. 243-244

6635, fol. 99<sup>v</sup>

Variantes:

Epígrafe: 5. A Caín *RM* : A Caín, cuando mató a su hermano. OVILLEJO *T*  
6635

1 Invidia *RM* : Envidia *T* 6635

2 da *RM* : dio *T* 6635

5 ofreció tu misma *RM* : ofreciste con tu *T* 6635

6 propio *RM* : propio *T* 6635

El texto del manuscrito 6635, del siglo XVIII, es *descriptus* del de *T*, como se ha indicado ya; además de no incluir variantes, en dicho manuscrito el texto va encabezado con el epígrafe «Musa VIII», que sugiere que lo está copiando de *T*, donde va encuadrado en la musa IX, Urania. Por otro parte, el epígrafe del manuscrito *RM* lleva el número 5 que le corresponde en la serie de «Madrigales, sueltos» allí copiados.

El poema está fundamentado en un doble juego conceptista: una antítesis entre las ofrendas de Caín a Dios y a la Envidia: a Dios le ofreció los frutos del campo y a la Envidia, la vida de Abel. La versión de *T* acentúa la antítesis con la posición en quiasmo: «le ofreciste a Él [...] a ella le ofreciste». La versión de *RM*, «le ofreciste a él [...] a ella le ofreció» introduce una *variatio* al cambiar el sujeto del primer verbo (Caín) y del segundo (la mano de Caín); además esta nueva antítesis evita repetir «ofreciste» e incorpora una figura de repetición con el políptoton «ofreciste» / «ofreció», que parece mejorar el texto. Esta antítesis se convierte en paradójica con la repetición de «vida»: a Dios, que le dio la vida, le hace una ofrenda mediocre y, en cambio, a la Envidia le ofrece la vida de su hermano. Como ocurre en los demás ovillejos es el carácter epigramático, fundado en una antítesis paradójica, el que vertebraba el poemilla. Blecua (1971: III, 507) considera que la versión de *RM* es anterior a la de *T*, a juzgar por las variantes del epígrafe y los vv. 2 y 5. Por último, la variante del v. 1 en *RM* mantiene la forma «Invidia» (con la grafía «Imbidia» en el manuscrito) que recoge la preferencia observada en los autógrafos de Quevedo por la *i* pretónica sobre la *e* moderna (López Grigera, 1998:95) y es además la forma del autógrafo de *Virtud militante contra las cuatro pestes del mundo: invidia, ingratitud, soberbia, avaricia* (2010: 462).

La ofrenda de Caín a Dios la describe Quevedo en los términos negativos que le da la exégesis bíblica: «pues le ofreciste a él [Dios] de tus labores, / de tus mieses y plantas, las peores». Pero conviene recordar que el texto bíblico no dice que la ofrenda de Caín fuera mala, ni mucho menos que fueran simplemente «los frutos caídos del suelo», como dice Vallejo (2017: 382), quien parece interpretar así «los frutos del suelo» del relato del *Génesis* 4, 3<sup>18</sup>, que no son más que la oblación «de fructibus terrae», es decir, de los frutos que da la tierra, dado que Caín era labrador, frente a Abel que era pastor, por lo cual cada uno ofreció a Dios simplemente los frutos de su trabajo: los de la tierra Caín, y Abel los de sus rebaños. Y Dios prefirió

<sup>18</sup> Repite la imprecisión a propósito del soneto «Caín, por más bien visto, tu fiereza»: «Caín, más rico que su hermano, presentó los frutos que habían caído al suelo» (Vallejo, 2017: 267).



la ofrenda de Abel. De ahí nace la irritación de Caín, del favor, de la preferencia aparentemente arbitraria de Dios por la ofrenda de Abel: «Yahveh miró propicio a Abel y su oblación, mas no miró propicio a Caín y su oblación» (*Génesis* 4, 5).

Quevedo dedica al mismo tema otro soneto publicado en *Las tres musas últimas*, «Caín, por más bien visto, tu fiereza», donde retoma varias de estas ideas: la razón por la que Caín mata a Abel es por la preferencia de Dios por su sacrificio («por más bien visto»), preferencia no explicada en el texto bíblico, pero explicitada en el soneto en términos semejantes a los del ovillejo: «Caín, por más bien visto, tu fiereza / quitó la vida a Abel, porque ofrecía / a Dios el mejor fruto que tenía, / como tú lo peor de tu riqueza» (vv. 1-4); «lo peor» es eco de «los peores» del ovillejo, y sugiere la desfiguración del texto bíblico, que no dice que la ofrenda de Caín consistiera en la peor parte de su cosecha. El motivo de la envidia aparece también en el segundo cuarteto de este soneto: «A quien hizo mayor Naturaleza, / hizo la envidia solo alevosía», a pesar de que dicha envidia tampoco aparece en el relato del *Génesis*, sino la irritación o ira de Caín, de quien dice la Vulgata que quedó «iratus». Lo más importante es que el soneto va encabezado por una cita de San Pedro Crisólogo en la que señala que la envidia es el motivo de la muerte de Abel. Martinengo ha aclarado que la exégesis bíblica «expresa opiniones distintas a propósito de la decisión de Dios de manifestar su favor y, respectivamente, su disfavor hacia los dos protagonistas de un mismo acto de culto» (2004: 266) y que Quevedo sigue a Crisólogo en ver la envidia como causa del crimen de Caín (2004: 257, 266; ver también Vallejo, 2017: 268). Se puede añadir al interés de Quevedo por la envidia un texto recientemente recuperado, los *Desconsuelos de los dichosos*, donde escribe con nuevas paradojas: «Por favorecido murió Abel; y la invidia, que tuvo a la sierpe por madre, tuvo al homicidio por hijo» (2025: 213), texto en el que se expresa con claridad la idea de que fue el «favoritismo», por decirlo en términos modernos, de Dios el que provocó la envidia en Caín y por tanto la muerte de su hermano.

Finalmente, la imagen de la «envidia carcomida» es de larga raigambre y la estudia bien Vallejo (2017: 507-508). La emplea Quevedo en otras obras, incluido su *Poema heroico a Cristo resucitado*, v. 79, que lee «La Envidia, carcomida de su intento» en la versión T, y «La Invidia, carcomida en su aposento» en la versión de los manuscritos de Évora y Nápoles. Vallejo señala entre los antecedentes clásicos de la Envidia consumida por el bien ajeno a Ovidio, Horacio y San Agustín, y cita unos versos de la *Égloga* 2 de Garcilaso: «Mostrábase tras esto allí esculpida / la envidia carcomida, a sí molesta». La tradición emblemática la representa «como una

mujer delgada, vieja, fea, de lívido color, con el pecho desnudo y mordido por una serpiente» (Vallejo, 507).

## 8. EL GUSANO DE LA CONCIENCIA

A un pecador

Gusanos de la tierra  
comen el cuerpo que este mármol cierra:  
mas los de la conciencia en esta calma,  
hartos del cuerpo, comen ya del alma.

*T*, pág. 244  
6635, fol. 99<sup>v</sup>

Variante:

4 del alma *T* : al alma 6635

Este poemilla de solo cuatro versos es el más breve de los cinco textos incluidos en *Las tres musas últimas*. A pesar de su versificación en pareados, aparece sin el marbete «ovillejo», y además desaparece del índice del libro (fol. Aa3<sup>v</sup>), donde sí aparecen los demás «ovillejos». Tiene también carácter epigramático y sentido completo, por lo que, aunque podría parecerlo, se debe descartar que sea un fragmento. La variante del v. 4 en el manuscrito 6635 —probablemente un *codex descriptus* de *Tres musas*— «hartos del cuerpo comen ya al alma», puede ser mero error de copia, pues supone bien un verso hipométrico, bien la exigencia de un hiato entre «ya» y «al» que parece imposible.

El poema se basa en una agudeza de contrariedad entre los gusanos del cuerpo y los de la conciencia, unos dedicados a comer el cadáver y otros a roer el alma. El simbolismo bíblico del gusano es variado, pero en el caso que nos ocupa se ciñe estrictamente al del gusano de la conciencia, que explica bien Lloret:

Vermis quoque dicitur verbum Dei, quod peccantis conscientiam rodit, nec unquam moritur. Ipsa etiam conscientia, seu remorsus eius est vermis, qui non moritur, sed pungit, et dolorem infert peccantibus, et ipse dolor vermis

dicitur, et in malis sera conscientia est vermis, qui non moritur, sed manet  
semper in inferno. (Lauretus 1681: 1027)

El gusano de la conciencia es la palabra de Dios, que roe la conciencia del pecador, nunca muere y permanece en el infierno. Lloret remite a varios pasajes bíblicos como origen de esta simbología: *Proverbios* 25, *Isaías* 51 y 66 y *Marcos* 9.

El gusano como metáfora de la conciencia es una imagen frecuente en la obra de Quevedo, como han estudiado Arellano (1999: 26), Vallejo (2015: 133-134 y 2017: 384) y Azaustre y Rico (2025: 73-74), entre otros, que la documentan ampliamente en un manojito de lugares paralelos que confirma la autoría indudable del poemilla. Cito algunos de los pasajes traídos a colación por estos estudiosos, a los que remito para las referencias y bibliografía. Soneto «Pues hoy pretendo ser tu monumento»: «la conciencia me sirve de gusano» (v. 13). Soneto «Deja la veste blanca desceñida»: «pues yo sé bien que no será en tu mano / que ayune, en los aumentos que granjeas, / de tu conciencia el vengador gusano» (vv. 12-14). *Sueño del infierno*: «entra el gusano de la conciencia, cuya hambre en comer del alma nunca se acaba». *Desconsuelos de los dichosos*: «[contigo priva] el que de gusanos vengadores te puebla las capacidades de tu conciencia». *Las cuatro fantasmas de la vida*: «No gastará [el pobre] en desvanecer sus gusanos con túmulos magníficos lo que debía gastar en acallar el gusano de su conciencia»; este último es un ejemplo muy interesante porque presenta la misma contraposición entre gusano del cuerpo y gusano de la conciencia que encontramos en nuestro ovillejo.

## 9 Y 10 ¿UNO O DOS OVILLEJOS A SAN PEDRO?

El ovillejo «A San Pedro cuando negó a Cristo, señor nuestro» ofrece una situación comparable a la del ovillejo a Judas que vimos arriba, en el sentido de que se detecta la amalgama de dos poemas independientes. Tal vez por eso se sorprende Vallejo de las diferencias en su transmisión textual, aunque no llega a encontrar una explicación:

Mayores dudas plantea el caso del ovillejo «¿Adónde, Pedro, están las valentías» contenido también en el mencionado manuscrito portugués [...] el epígrafe de Évora, *A san Pedro, cuando cantó el gallo*, discretamente diferente del de *Urania, A san Pedro, cuando negó a Cristo Señor nuestro*, parece reflejar de manera más inmediata al sentido irónico del poema. En efecto, de la lectura del soneto [sic] se trasluce no tanto un deseo por relatar la negación

de Pedro en sí, a la que por otro lado apunta el epígrafe de *Urania*, cuanto el reprender, si bien de manera irónica, la cobardía mostrada por quien momentos antes había confesado con excesiva gallardía su lealtad al Maestro. (2017: 82)

Creo que las dudas que se le plantean a Vallejo apuntan a que se trata de dos poemas amalgamados, como sugiere un repaso de la tradición textual completa. Esta es mi propuesta del ovillejo desdoblado:

|                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                         |                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                                   |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>2. <i>A san Pedro</i></p> <p>¿Adónde, Pedro, están las valentías<br/>que los pasados días<br/>dijisteis al Señor? ¿Dónde los fuertes<br/>miembros para sufrir con él mil muertes,<br/>pues solo una mujer, una portera, 5<br/>os hace acobardar de esa manera?</p> <p><i>T</i>, pág. 242, vv. 1-6<br/><i>E</i>, págs. 72-73, vv. 1-6, precedidos del símbolo ~<br/><i>RM</i>, pág. 193, vv. 1-6</p> <p>Variantes:</p> <p>Epígrafe: 2. <i>A san Pedro RM</i> : <i>A san Pedro</i>,<br/>cuando cantó el gallo <i>E</i> : <i>A san Pedro</i> Cuando<br/>negó a Cristo, señor nuestro. OVILLEJO <i>T</i><br/>3 dijisteis <i>RM</i> : dijistes <i>E T</i><br/>5 solo <i>E RM</i> : sola <i>T</i><br/>6 esa <i>E T</i> : una <i>RM</i></p> | <p>[<i>A san Pedro, cuando cantó el gallo</i>]</p> <p>Pedro, si a Dios negáis y canta el gallo<br/>otro gallo os cantara a no negallo;<br/>pero que el gallo cante<br/>por vos, cobarde Pedro, no os espante,<br/>que no es cosa muy nueva o peregrina 5<br/>ver al gallo cantar por la gallina</p> <p>4117, fol. 340<sup>r</sup> (poema independiente)<br/><i>T</i>, pág. 242, vv. 7-12<br/><i>E</i>, pág. 73, vv. 7-12, precedidos del símbolo<br/>~<br/><i>RM</i>, pág. 193, vv. 7-12</p> <p>Variantes:</p> <p>Epígrafe: [<i>A san Pedro, cuando cantó el ga-<br/>llo E</i>] : <i>A san Pedro</i> apóstol 4117 : <i>om T E RM</i><br/>1 Pedro, si a Dios negáis y canta 4117 : <i>A</i><br/><i>Dios</i> negastes [negasteis <i>RM</i>], luego os cantó<br/><i>T E RM</i><br/>2 otro 4117 <i>E</i> : y otro <i>T RM</i><br/>6 al gallo <i>RM</i> 4117 : el gallo <i>E T</i></p> |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

El testimonio del manuscrito 4117 solo tiene seis versos y puede ser, como vio Moore (1986: 69), bien un «fragmento» que recoge los últimos seis versos del poema tal y como está en *Las tres musas últimas*; bien un poema independiente que en algún momento pasaría de 6 a 12 versos: «The above fragment figures as the last 6 lines of poem 187 [...] Note that the above fragment can stand independently. The changes in the text would seem to correspond to the transition from a 6 line to

a 12 line poem». La tradición textual sugiere, a mi juicio, no solo que el poema del manuscrito 4117 es un texto independiente, como dice Moore, sino que el texto editado por Aldrete podría resultar de la unión de dos poemas independientes en origen. Abona esta hipótesis el hecho de que en el testimonio *E* el texto aparece dividido en dos estrofas de igual extensión precedidas del símbolo «~». Estos dos poemas podrían haber sido amalgamados en algún momento de su transmisión, para lo cual se habría precisado de una intervención en el v. 7 de la versión amalgamada para acomodar el v. 1 del texto independiente al v. 7 del amalgamado.

Confirma esta sospecha de que se trata de dos poemas independientes el hecho de que recogen dos momentos diferentes del episodio de las negaciones de Pedro. Los seis primeros versos, o primer ovillejo, se corresponden con las palabras de Pedro a Jesús diciéndole que nunca le negará aunque tenga que morir por él (*Mateo* 26, 35; *Marcos* 14, 31; *Lucas* 22, 33; *Juan* 13, 37), que son las «valentías» del v. 1, y el «sufrir con él mil muertes» del v. 4; en contraste con los dos últimos versos que salen del episodio de la portera que pregunta a Pedro si es discípulo de Jesús, lo cual niega Pedro. Las negaciones de Pedro aparecen en los cuatro evangelios, pero la «portera» (*ostiaria* en la Vulgata) aparece solo en la versión de *Juan* 18, 16-17, que sería la fuente del poema, mientras que en las otras tres versiones evangélicas se trata de una «criada» (*ancilla* en la Vulgata)<sup>19</sup>. El carácter epigramático del texto reside en la antítesis entre «valentías» (v. 1) y «acobardar» (v. 6). Vallejo (2017: 375) ha señalado que esta «disonancia entre sus vanidosas pretensiones [las de Pedro] y lo cobarde de sus acciones fue motivo de reflexión por parte de algunos Padres de la Iglesia», que cita en su trabajo, al que remito.

Los versos 7-12, o segundo ovillejo independiente, están dedicados exclusivamente «A San Pedro, cuando cantó el gallo» como reza de forma más ajustada el epígrafe que recoge ambos ovillejos en el manuscrito *E*. Recoge el momento en el que canta el gallo: una vez en *Mateo* 26, 74, *Lucas* 22, 60, y *Juan* 18, 27; dos veces en *Marcos* 14, 68 y 72<sup>20</sup>.

El epigrama se fundamenta en varias agudezas verbales: la antanacласis de «gallo», que además de su sentido recto, juega con la frase hecha «otro gallo os cantara» y hace calambur o disociación con «ne-gallo», aludiendo a las negaciones de

<sup>19</sup> Quevedo volverá sobre la cobardía de Pedro ante la «portera» en su *Política de Dios* (véase el pasaje en Vallejo, 2017: 376).

<sup>20</sup> Sobre la discrepancia en el número de veces que canta el gallo y el número de veces que Pedro niega a Jesús, véase Vallejo (2017: 377).

Pedro antes de que cante el gallo del Evangelio, negaciones que se subrayan con el políptoton «negastes» / «negallo»; además «gallo» es una agudeza de proporción con «gallina», que es a su vez dilogía con los sentidos del animal y ‘cobarde’, actualizado en el v. 4 «cobarde Pedro», amén de aludir, como sugiere Vallejo (2017: 377) a la costumbre del gallo de atraer a la gallina con su canto. Del último verso, «ver el gallo cantar por la gallina», dice el verso anterior que «no es cosa muy nueva o peregrina», tal vez porque puede estar inspirado en un poeta que Gracián elogia en su *Agudeza y arte de ingenio*:

Hay agudeza pura, que no contiene más de una especie de concepto, sea proporción o sea misterio. Así concluye Girón, agudísimo poeta valenciano, una quintilla en el poema de *La Pasión*; cuando llega a la negación de San Pedro, dice: «¿No había de cantar el gallo / viendo tan grande gallina?» No encierra otro concepto sino una proporción entre el cantar del gallo y el temer de Pedro. (1669: 11)<sup>21</sup>

Carreira, sin embargo, considera que el poema «[es] lamentable, hasta el punto de que cuesta trabajo aceptar su autenticidad, pero contiene todos los defectos que luego han de repartirse por el resto de la poesía religiosa quevedesca»; a pesar de las palabras de Gracián, que Carreira recoge parcialmente, señala que el del «gallo» y la «gallina» es «un chiste fácil [...] dada la catacresis de *gallina* para designar al cobarde» y dice que «Quevedo redondea, por así decirlo, el concepto, o acaba de vulgarizarlo con una de esas caídas frecuentes en su poesía, cuando dice lo de “otro gallo os cantara a no negallo”»; y concluye: «El tono, con semejantes ingeniosidades, va derivando hacia la poesía no burlesca, ya que no es esa su intención, sino más bien grotesca. Por supuesto, hemos elegido un ejemplo deleznable, que indica bien cuál es el peligro que lleva a Quevedo a prescindir de la autocrítica» (2001: 280; reproducido con un ligero retoque en 2021: 159-160).

Por su parte, Davis (1989) considera este ovillejo más irrespetuoso incluso que el soneto a María Magdalena estudiado arriba. Sin embargo, creo que hay que entender los poemas del joven Quevedo en el contexto de su tiempo. Alatorre (1993: 405-406) ha señalado que las agudezas chistosas empezaron pronto a formar parte de la poesía religiosa y que el chiste sobre la cobardía de san Pedro, el gallo y la gallina era común en la época. Vallejo (2017: 24-25) recoge una buena gavilla de

<sup>21</sup> «No pudo el ave escusallo, / que, si a Pedro le arruina / la cobardía mezquina, / ¿no había de cantar el gallo / viendo tan grande gallina?» (Girón y de Rebolledo, 1588: 18<sup>v</sup>).

poemas en los que se juega con ese motivo: el poema «Parece, Pedro, que entráis» de Ledesma; las «Estancias a la negación y llanto de Sant Pedro» de Padilla; la canción «Planta que vence al cedro» de Pedro de Espinosa; el *Romance a la negación y lágrimas de san Pedro* de Valdivieso; y la redondilla «De que es tal tristeza y llanto» de Juan de Luque. Además, Vallejo recoge también una tradición contemporánea de juegos conceptuales chistosos con el «gallo» y la «gallina», «resultado de relacionar, por un lado, la actitud impetuosa del apóstol con el canto del gallo que precedió a la negación y, por otro, su cobardía final con la gallina en su uso adjetival» (2017: 24); así se ve en el *Romance satírico a la negación de san Pedro* de Alonso de Bonilla, donde se lee «Guardaos no os llamen gallina, / lo que saben que en alerta / os está celando un gallo, / porque ve vuestras flaquezas» (Vallejo, 2017: 377); y en las quintillas al apóstol de José Navarro, donde se leen versos semejantes a los dos últimos del segundo ovillejo de Quevedo: «Aquí sus flaquezas callo, / que la historia peregrina / donde sus sucesos hallo, / antes de cantar el gallo, / dicen que anduvo gallina» (Vallejo, 2017: 25 y 377). Señala también Vallejo, y esto es importante, a propósito de estos poemas dedicados a san Pedro y los que vimos arriba sobre la Magdalena, que no es inusual el humor en las composiciones medievales sobre los santos, punto en el que inciden otros estudiosos que suelen remitir al estudio de Curtius (1963: especialmente 425-428). Tal vez por eso la Inquisición, en sus índices de 1707 y 1747, no se molestó en expurgar el «ovillejo» a san Pedro ni ningún otro poema de *Las tres musas últimas*.

#### OBRA CITADA

- ALATORRE, Antonio, «Quevedo: de la *silva* al ovillejo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, ed. de Luisa López Grigera y Augustin Redondo, Madrid, Gredos, 1988, págs. 19-31.
- , «La fábula burlesca de Cristo y la Magdalena, de Miguel de Barrios», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 41.2, 1993, págs. 401-458.
- ALONSO VELOSO, María José, «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin Hispanique*, 114.2, 2012, págs. 621-644.
- ARELLANO, Ignacio, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Barañáin-Pamplona, EUNSA, 1984.



- , «Los animales en la poesía de Quevedo», en *Rostros y máscaras: personajes y temas de Quevedo. Actas del Seminario celebrado en la Casa de Velázquez (Madrid). 8 y 9 de febrero de 1999*, ed. de Ignacio Arellano y Jean Canavaggio, Barañáin-Pamplona, EUNSA, 1999, págs. 13-50.
- , «La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 17-48.
- , *Repertorio de motivos de los autos sacramentales de Calderón. [Versión provisional]*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés. Desde Lope de Rueda a Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- ASTRANA Marín, Luis, ed., Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas [...]* *Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1943.
- Aut. Véase *Diccionario de Autoridades*.
- AZAUSTRE GALIANA, Antonio y José Manuel RICO GARCÍA, eds., Francisco de Quevedo, *Desconsuelos de los dichosos para que reconozcan los peligros de serlo y sepan prevenirlos*, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2025.
- Biblia: *Biblia Sacra iuxta Vulgatam Clementinam*, ed. de Alberto Colunga y Lorenzo Turrado, Madrid, Biblioteca de Autores Cristianos, 1994.
- Biblia: *Biblia de Jerusalén*, dir. José Ángel Ubieta, Bilbao, Desclée de Brouwer, 1982.
- BLECUA, José Manuel, ed., Francisco de Quevedo, *Obra Poética*, 4 vols., Madrid, Castalia, 1969, 1970, 1971 y 1981.
- BLECUA, José Manuel, ed., Francisco de Quevedo, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1990 [1968].
- BUENDÍA, Felicidad, ed., Francisco de Quevedo y Villegas, *Obras completas [...]* *Tomo II. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1960.
- CARREIRA, Antonio, «La poesía religiosa de Quevedo: intento de aproximación», en *Actas del V congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro. Münster 1999*, ed. de Christoph Strosetzki, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2001, págs. 275-286. (Reimpreso con adiciones en Carreira, Antonio, *Quevedo en la redoma. Estudios sobre su poesía*, México, El Colegio de México, 2021, págs. 153-169).
- Catecismo para los párrocos según el decreto del Concilio de Trento*, Madrid, Magisterio Español, 1971.
- Cov. Véase Covarrubias Horozco.

- COVARRUBIAS HOROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, ed. de Ignacio Arellano y Rafael Zafra, Madrid, Iberoamericana, 2006.
- CROSBY, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos. Vol. I*, Madrid, Castalia, 1966, págs. 111-123.
- CURTIUS, Ernst Robert, *European Literature and the Latin Middle Ages*, New York, Harper & Row, 1963.
- DAVIS, Elizabeth B., «Hagiographic Jest in Quevedo: Tradition and Departure», *Modern Language Notes*, 104.2, 1989, págs. 315-329.
- Diccionario de Autoridades. Edición facsímil*, 3 vols. Madrid, Gredos, 1990.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «Quevedo y las piedras», en *Quevedo en Manhattan. Actas del congreso internacional, Nueva York, noviembre, 2001*, ed. de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, Madrid, Visor Libros, 2004, págs. 81-109. (Reimpreso como «La recurrencia de las piedras», en *Quevedo: re-escritura e intertextualidad*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2005, págs. 81-111).
- GIRÓN Y DE REBOLLEDO, Alonso, *La pasión de nuestro señor Jesucristo según S. Ioan compuesta antes por don Alonso Girón y de Rebolledo y ahora corregida y añadida por el mesmo auctor*, Valencia, [en el colofón: herederos de Juan Navarro], 1588.
- GRACIÁN, Lorenzo [i.e., Baltasar], *Arte de ingenio. Tratado de la agudeza*, Madrid, Juan Sánchez, 1642.
- GRACIÁN, Lorenzo, *Agudeza y arte de ingenio*, Huesca, Juan Nogués, 1648.
- Gracián, Lorenzo, *Agudeza y arte de ingenio*, Amberes, Geronymo y Iuanbaut. Verdussen, 1669.
- HALL, James, *Dictionary of Subjects and Symbols in Art. Revised Edition*, New York, Harper & Row, 1979.
- JAURALDE POU, Pablo, «Nuevos textos manuscritos de la poesía de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 66, 1986, págs. 63-73.
- JIMÉNEZ PATÓN, Bartolomé, *Elocuencia española en arte*, Toledo, Tomás de Guzmán, 1604
- , *Mercurius Trimegistus*, Baeza, Pedro de la Cuesta Gallo, 1621.
- LAURETUS, Hieronymus, *Sylva, seu potius hortus floridus allegoriarum totius sacrae Scripturae*, Colonia, Hermannus Demen, 1681.
- LÓPEZ GRIGERA, Luisa, *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998.

- MARTINENGO, Alessandro, «El Caín de Quevedo entre exégesis e iconografía», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 257-272.
- MOLINA HUETE, Belén, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2003.
- MOLINA HUETE, Belén, ed., Pedro Espinosa, *Flores de poetas ilustres*, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005.
- MOORE, Roger, «Obras humanas de el divino Quevedo: A Reappraisal of Ms. 4117 of the Biblioteca Nacional, Madrid», *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, 11, 1986, págs. 49-86.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Prólogo», en Francisco de Quevedo y Villegas, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español. Facsímil de la edición príncipe Madrid, 1670*, reprod. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha / EDAF, 1999, págs. VII-XL.
- PEPE SARNO, Inoria y José-María REYES CANO, eds., Pedro de Espinosa, *Flores de poetas ilustres de España (Valladolid, 1605)*, Madrid, Cátedra, 2006.
- PERUGI, Maurizio y Barbara SPAGGIARI, *Elementos de crítica textual*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, en prensa.
- PLATA PARGA, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo. Estudios bibliográfico y textual, edición crítica y anotación filológica*, Barañáin-Pamplona, EUNSA, 1997.
- , «Los códices del enigma *Las dos somos hermanas producidas* y el problema de su autoría», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro (AISO): Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 1998, vol. 2, págs. 1243-1254.
- , «¿Quevedo contra Montalbán? Mitos y mistificaciones en algunos poemillas atribuidos», en *La transmisión de Quevedo*, ed. de Flavia Gherardi y Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo, Academia del Hispanismo, 2015, págs. 119-130.
- , «Sobre el marbete “ovillejo” en *Las tres musas últimas* (1670) de Quevedo», en prensa.
- QUEVEDO, Francisco de, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso Español. Facsímil de la edición príncipe Madrid, 1670*, reprod. de

- Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha / EDAF, 1999.
- , *Obra Poética*, ed. José Manuel Blecua, 4 tomos, Madrid, Castalia, 1969, 1970, 1971 y 1981.
- , *Virtud militante*, ed. de Alfonso Rey, en *Obras completas en prosa. Tratados morales. Volumen IV. Tomo II*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2010, págs. 445-563, 808-810, 894-908.
- , *Parte segunda de Política de Dios*, ed. de Rodrigo Cacho Casal, en *Obras completas en prosa. Tratados políticos. Volumen quinto*, dir. de Alfonso Rey, coord. de María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2012, págs. 327-639, 1011-1013, 1136-1154.
- , *La caída para levantarse*, ed. de Valentina Nider, en *Obras completas en prosa. Tratados religiosos. Volumen VII*, dir. de Alfonso Rey, coord. de María José Alonso Veloso, Barcelona, Castalia, 2017, págs. 669-847, 925-930, 1013-1035.
- , *Desconsuelos de los dichosos para que reconozcan los peligros de serlo y sepan prevenirlos*, ed. de Antonio Azaustre Galiana y José Manuel Rico García, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 2025.
- REY, Alfonso, ed., Francisco de Quevedo, *Poesía Moral (Polimnia)*, Madrid / London, Tamesis, 1992.
- REY, Alfonso y María José ALONSO VELOSO, ed., Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, Barcelona, Castalia, 2021, 2 vols.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Silvas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2024.
- RIPA, Cesare, *Iconología*, trad. de Juan Barja, Yago Barja, Rosa M<sup>a</sup> Mariño Sánchez-Elvira y Fernando García Romero, Madrid, Akal, 2016, 2 vols.
- ROCHA DE SIGLER, María del Carmen, ed., Francisco de Quevedo, *Cinco silvas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, Antonio, «Cancionero manuscrito del siglo XVII», en *Estudios dedicados a James Homer Herriott*, Valencia, Universidad de Wisconsin, 1966, págs. 189-218.
- SÁEZ, Adrián J., «El perdón de la Magdalena: erotismo y pintura en un soneto de Quevedo», en *En la concha de Venus amarrado. Erotismo y literatura en el Siglo de Oro*, ed. de Patricia Marín Cepeda, Madrid, Visor Libros, 2017, págs. 107-120.
- VALLEJO GONZÁLEZ, María, «Las imágenes del pecado en la poesía religiosa de Quevedo», en *Sobremesas literarias: en torno a la gastronomía en las letras*

- hispánicas*, ed. de Jesús Murillo Sagredo, Laura Peña García, Madrid, Biblioteca Nueva, 2015, págs. 127-138.
- , *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania*, Tesis doctoral, Universidad de Santiago de Compostela, 2017.
- VILAR, Jean, «Judas según Quevedo (un tema para una biografía)», en *Francisco de Quevedo*, ed. de Gonzalo Sobejano, Madrid, Taurus, 1991, págs. 106-119.
- VILLAR AMADOR, Pablo, *Estudio de las «Flores de poetas ilustres de España» de Pedro Espinosa*, Granada, Universidad de Granada, 1994.



# PROBLEMAS EDITORIALES DE LA MUSA *EUTERPE* Y DELIMITACIÓN DE LA POESÍA PASTORIL DE QUEVEDO\*

Samuel PARADA JUNCAL

Universidade de Santiago de Compostela (España)

[samuel.parada@rai.usc.es](mailto:samuel.parada@rai.usc.es)

<https://orcid.org/0000-0002-0507-7467>

Recibido: 9 de septiembre de 2025

Aceptado: 16 de octubre de 2025

<https://doi.org/10.14603/13J2026>

## RESUMEN:

Este artículo pretende abordar los problemas editoriales de la musa *Euterpe* en la obra poética de Quevedo, así como su presumible adscripción pastoril desde su difusión en 1670, fecha en la que se publica *Las tres musas últimas castellanas*. Pese a su notable heterogeneidad, *Euterpe* se considera la musa bucólica quevedesca; seguramente, por la influencia de los paratextos y por la inclusión de 23 sonetos pastoriles. Con todo, la variedad argumental de esta musa invitaría a superar esta idea, puesto que en ella conviven poesías de diferente temática (moral, amorosa, satírico-burlesca, etc.). Además, la concepción de Quevedo a propósito de este género exige una revisión de su corpus bucólico, que podría cifrarse alrededor de cincuenta composiciones diseminadas por su Parnaso poético, las cuales ensancharían la pastoral quevedesca más allá de los límites de *Euterpe*.

## PALABRAS CLAVE:

Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, musa *Euterpe*, cuestiones editoriales, corpus pastoril.

---

\* Este artículo forma parte del proyecto de tesis doctoral *La poesía pastoril de Quevedo*, dirigido por los profesores María José Alonso Veloso y Alfonso Rey, y financiado con la Ayuda para la Formación del Profesorado Universitario (FPU20/03773) del Ministerio de Universidades. Esta tesis es resultado de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía completa de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-I00), así como de la ayuda del Programa de Consolidación y Estructuración GPC de la Xunta de Galicia (2024), concedida al GI-1373 «Da Idade Media ao Século de Quevedo: estudo, edición e recepción nas literaturas hispánicas» (EDIQUE), con referencia ED431B2024/15.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

EDITORIAL PROBLEMS OF THE MUSE *EUTERPE*  
AND DELIMITATION OF QUEVEDO'S PASTORAL POETRY

## ABSTRACT:

This article aims to address the editorial problems of the muse *Euterpe* in Quevedo's poetic work, as well as her presumed pastoral affiliation since her dissemination in 1670, the year in which *Las tres musas últimas castellanas* was published. Despite her notable heterogeneity, *Euterpe* is considered Quevedo's bucolic muse; surely due to the influence of the paratexts and the inclusion of 23 pastoral sonnets. Nevertheless, the argumental variety of this muse would invite us to move beyond this idea, since poems of different themes (moral, amorous, satirical-burlesque, etc.) coexist within her. Furthermore, Quevedo's conception of this genre requires a revision of his bucolic corpus, which could be estimated at around fifty compositions scattered through his poetic Parnassus, which would expand Quevedo's pastoral beyond the limits of *Euterpe*.

## KEYWORDS:

Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, Muse *Euterpe*, Editorial Problems, Pastoral Corpus.





Francisco de Quevedo, al igual que la gran mayoría de autores de los siglos XVI y XVII (Garcilaso de la Vega, fray Luis de León, san Juan de la Cruz o Luis de Góngora, entre otros), no publicó su poesía de forma impresa en vida, más allá de algunas composiciones excepcionales recogidas en antologías de varios escritores o pliegos sueltos<sup>1</sup>. No obstante, este hecho no implica que no se preocupase por la correcta transmisión de su obra poética, a juzgar —entre otros ejemplos de época— por las dos famosas cartas remitidas a don Francisco de Oviedo entre enero y febrero de 1645 o el «Índice de los ingenios de Madrid», redactado por Juan Pérez de Montalbán al término de su *Para todos* (1632), en el que se recoge una inminente edición de su lírica, planificada ya por aquel entonces a partir del artificio de las nueve musas<sup>2</sup>.

Una vez se ha asumido esta idea, resulta oportuno explicar el modo en que Quevedo desea publicar sus poesías. Su intención consiste en editarlas siguiendo un criterio temático, agrupando las composiciones en cuanto al contenido, sin descuidar tampoco el plano formal<sup>3</sup>. La clasificación de los poemas en nueve secciones se fundamenta en el argumento al que se asocian las distintas musas (*Clío* recoge composiciones encomiásticas e históricas; *Polimnia*, morales; *Melpómene*, fúnebres; *Erato*, amorosas, etc.), pero también en la métrica, en función del supuesto prestigio de los textos (formas como los sonetos u octavas se colocan en una posición privilegiada con respecto a las letrillas, romances o bailes, que aparecen hacia el final de

<sup>1</sup> Para la transmisión de su obra poética, tanto impresa como manuscrita, véanse Jauralde (1982, 1986 y 1988), Pérez Cuenca (1995, 1997, 2000 y 2013), Plata (1997, 2000, 2021 y 2023) y Alonso Veloso y Candelas (2007).

<sup>2</sup> En las epístolas, Quevedo (2005: 749 y 752) reconoce que, pese a su poca salud, se encuentra trabajando en sus *Obras de verso* durante los meses finales de su vida. Pérez de Montalbán (1999: 858), uno de sus máximos detractores, admite que «tiene para sacar a la luz», entre otras publicaciones, «las *Musas*».

<sup>3</sup> Así lo atestigua González de Salas en las *Previsiones al lector* de *El Parnaso español*: «Concibido había nuestro poeta el distribuir las especies todas de sus poesías en clases diversas, a quien las nueve musas diesen sus nombres, apropiándose a los argumentos la profesión que se hubiese destinado a cada una» (Quevedo, 1648: ¶1r-1v). También Pedro Aldrete, sobrino del poeta y editor de la segunda parte de sus poesías, manifiesta en el prólogo de *Las tres musas últimas castellanas* que conserva la voluntad de su tío: «he procurado se junten en este libro las que he podido conseguir, y que todas las poesías que comprehende se impriman en la misma conformidad que las dejó, sin añadir ni quitar cosa alguna» (Quevedo, 1670: ¶5r). Crosby (1967: 229-244) ha editado dos contratos que atestiguan que Aldrete vende a Pedro Coello la potestad de editar la prosa de Quevedo junto a su obra lírica (titulada en un principio *Las nueve musas*), documentos que ratificarían las intenciones del autor madrileño en torno a la publicación de su poesía.

las musas)<sup>4</sup>. Para el estudio de *Euterpe* como musa pastoril conviene aproximarse de manera sucinta a la edición de 1670 a cargo de Pedro Aldrete. *Las tres musas últimas castellanas* se publica 22 años después del *Parnaso*, por lo que la excesiva distancia temporal invitaría a pensar que esta segunda parte sería tan meticulosa como la anterior. Lamentablemente, no es así, pues el propio sobrino del poeta reconoce en el prólogo *Al lector* las limitaciones de su edición, en la que aparecen poemas de dudosa atribución, interpolados, duplicados y hasta apócrifos<sup>5</sup>. Pueden señalarse algunos ejemplos de estas incoherencias: el soneto moral «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» aparece de forma razonable en la musa II, *Polimnia*; pero Aldrete también lo incluye de manera incomprensible en *Euterpe* y en *Urania*<sup>6</sup>. Otro error en una composición incorporada a *Las tres musas* podría ser el *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado*, de carácter burlesco,

<sup>4</sup> Pese a la probable colaboración de Salas en la disposición poética, cuya labor editorial ha sido analizada por infinidad de estudiosos: Crosby (1966), Blecua (1969: XIII-XIV), Rey (1994, 1999: 23-25, 33-38 y 2000), Jauralde (1987 y 1999: 821-870), Fernández Mosquera (1999: 347), Arellano (2001), Cacho (2001), López Rueda (2003), Sepúlveda (2004 y 2007), Alonso Veloso (2006) o Tobar (2013), la mano de Quevedo parece intervenir en esta ordenación. No hay que olvidar que ya tenía experiencia en estas labores filológicas: en su edición de Francisco de la Torre (1631) sigue criterios métricos que luego recupera para organizar sus propios poemas, como apunta Gómez Gómez (1993: 186). A esta pauta pudo haberle sumado la de distribuir sus poemas en diferentes musas, asociando a cada una de ellas un tema determinado; un hecho recurrente en la época, tal y como indican Vélez-Sainz (2007) y García Aguilar (2013). El propio Salas (Quevedo, 1648: ¶1v) señala su posible inspiración: las obras de Marcello Macedonio y Girolamo Gentile; aunque también habría que considerar la influencia de Giambattista Bassile o Francisco de Medrano y Francisco Manuel de Melo en territorio peninsular, como propone García Aguilar (2009 y 2010).

<sup>5</sup> Desde su publicación, se exterioriza la idea de que *Las tres musas* es una obra peor editada que *El Parnaso español*. En este sentido, pueden verse las críticas que Jaime Salicio vierte en el prólogo de la *Cima del monte Parnaso español*, de José Delitala (2021: 25-30), subrayando las irregularidades en la edición de Aldrete y achacándole su inferioridad con respecto al trabajo de Salas. Entre las múltiples invectivas, destacan la falta de cuidado editorial y la interpolación de poemas ajenos a las musas que los presiden. A propósito de la censura de Salicio, pueden verse Romero-Frías (1979: 3-18), Pedraza Jiménez (1999: X-XII) y Candelas (2017). Asimismo, Crosby (1966: 112-113) concluye mediante unas *marginalia* en la silva «¡Qué de robos han visto del invierno» que las distintas intervenciones en *Las tres musas* también son de Salas, remarcando la pasividad de Aldrete, quien se limita a acopiar unos materiales preestablecidos. Su presencia en la *Farmaceutria* también la refrendan Candelas (1996: 267, n. 3) y Pérez-Abadín (2007: 132).

<sup>6</sup> Cito siempre los versos de Quevedo por la edición moderna de Rey y Alonso Veloso (2021).

que Aldrete añade en la musa religiosa; sin embargo, en esta ocasión el editor justifica su decisión: «Este poema no es de la musa Urania: por haber llegado tarde a la imprenta, se puso en este lugar» (Quevedo, 1670: 359)<sup>7</sup>.

Asimismo, durante el siglo XX numerosos críticos han indicado que algunas composiciones recogidas en la edición del sobrino de Quevedo no corresponden a la mano de su tío: Astrana (1932) fue el primero y, desde entonces, aparecen los estudios de Fucilla (1957), Crosby (1966: 117-123), Blecua (1969: 63-84) y Carreira (1989, 1990 y 1991). En el facsímil de *Las tres musas*, Pedraza Jiménez (1999: XXXIX-XL) indica que la mayoría de poemas espurios pertenecen a la musa VII, *Euterpe*. Especialmente, en esta sección destaca la aparición de la pluma de Pedro de Padilla, quizá por su interés en el género bucólico, mostrándose hasta en nueve ocasiones (diez en el conjunto de la edición)<sup>8</sup>. Alonso Veloso (2008: 298-319 y 2024a) actualiza la cuestión a través de la propuesta editorial de una *Musa décima*, que recogería aquellas composiciones quevedescas que circularon al margen del *Parnaso* y *Tres musas*.

Pese a las controversias filológicas que suscitan *Las tres musas*, es cierto que existen secciones aisladas que presentan una publicación aceptable en la *princeps* de 1670, pues en ellas no se recogen apócrifos ni poemas de dudosa atribución, como los sonetos pastoriles de *Euterpe* o los sonetos sacros de *Urania*. Empero, en estos conjuntos textuales parece apreciarse la labor organizadora de Salas o la del propio Quevedo. En este sentido, es importante recordar que el escritor barroco se caracterizó por agrupar sus poemas en pequeños grupos o ciclos argumentales. Así lo demuestran el *Heráclito cristiano*, las silvas del manuscrito de Nápoles o el cancionero petrarquista *Canta sola a Lisi*, inserto en la segunda sección de *Erato*. Con todo, habría que interceder en algún aspecto en favor de Pedro Aldrete, editor bastante denostado por la crítica, pero que mantuvo con vida una ingente cantidad de

<sup>7</sup> Rey y Alonso Veloso (2021: 87) lo reubican al final de la musa VI, *Talía*, teniendo en cuenta su contenido.

<sup>8</sup> Pedraza Jiménez (1999: XXXIX-XL) se olvida de citar el soneto de Padilla «Cifra de cuanta gloria y bien espera», que aparece en la página 34 de su facsímil. Más información sobre estos diez poemas en Valladares Reguero (1994). Otros escritores que se manifiestan a lo largo de *Las tres musas* son Lupercio Leonardo de Argensola (cuatro ocasiones) y Alonso de Ledesma, el conde de Salinas y Arias Montano, con un poema cada uno. Además, se transcribe una traducción de Camões, así como cinco composiciones apócrifas cuyo autor todavía es desconocido y ocho poemas de dudosa atribución.

poemas quevedescos. Si bien Blecua (1969: XVII) reconoce su máximo error: «ahijar a don Francisco bastantes poemas que no le pertenecían, iniciando así la larga serie de atribuciones que no terminará», también admite su gran éxito: «haber salvado del olvido más de un poema de extraordinaria belleza»<sup>9</sup>.

A continuación, indagaré en el análisis externo y paratextual de la musa *Euterpe*, así como en su presumible y exclusiva adscripción bucólica, que será puesta en tela de juicio. Su estudio permitirá iniciarse en la concepción que el poeta auri-secular posee de la modalidad pastoril, asimilándola a un compendio de imágenes y motivos dispersos por toda su producción lírica. Además, facilitará una posible delimitación de su corpus bucólico, que por razones de género se halla siempre en constante expansión.

#### EUTERPE Y LA POESÍA BUCÓLICA

Desde un punto de vista macrotextual, los paratextos de *Euterpe* invitan a considerar a esta musa como la principal representante de la modalidad pastoril en la poesía de Quevedo. La materia bucólica ya se apunta desde la portada, pues la imagen y los versos que en ella aparecen anticipan al lector su contenido:

El lema «Dulciloquos calamos Euterpe flatibus urget» figura al frente de esta musa, representada por una mujer sentada sobre una roca, con una gaita en su regazo e instrumentos de viento de diversa especie exhibidos en la otra mano. Al fondo del grabado se aprecian pastores entre el ganado con cayados (uno de ellos además tocando una flauta), una pastora también ayudada de cayado con una falda que cae sobre la hierba y, entre ellos, varias figuras de sátiros y faunos completando la escena. Debajo de esta estampa se añade la esencia de esta musa en versos elocuentes: «Toda passion Amorosa,/ Aunque es passion Entretiene,/ Mas no dura, sino tiene/ Mucho de gaita golosa:/ Su ejercicio es mi argumento/ i Senzilla de buen Aire,/ Canto de Amor con do-naire/ Unidos Gusto i Tormento». El contenido pastoril aparece anunciado desde la primera lámina de la composición. (Candelas, 2007: 211)

Además, parece que la interpretación de *Euterpe* como la musa pastoril quevedesca se sostiene gracias a que en ella se incluye el ciclo de los 23 sonetos

<sup>9</sup> Alonso Veloso (2024b) aborda la problemática editorial y textual de *Las tres musas* en su conjunto, con mención expresa de la compleja situación ecdótica de *Euterpe*.

pastoriles, un conjunto homogéneo, coherente y revisado de composiciones bucólicas, según las indicaciones que anteceden a estos poemas desde la *editio princeps*: «Sonetos que llamó el autor pastoriles y los dedicó a la musa *Euterpe*» (Quevedo, 1670: 11)<sup>10</sup>.



Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, 1670.  
Madrid, Biblioteca Regional de Madrid (sign. A-2696).

Pese a que en esta ocasión Quevedo —o sus editores póstumos— asocian a *Euterpe* con la temática bucólica, cabría destacar que los rasgos identificativos de esta musa no siempre se interpretan del mismo modo. De hecho, Jaime Salicio se escandaliza en el prólogo a la *Cima del monte Parnaso español* (1672) de José Delitala, ya que considera errónea la exégesis que Aldrete realiza en este aspecto:

Confieso que he visto en orden a las pinturas de las musas cuanto se puede desear y que tal idea y tabla no la encontré jamás, ni sé en qué pueda fundarse semejante icon más propio para la Arcadia que para Euterpe. Y no para aquí el delirio del que concibió este parto, pues le calificó con dos *quiasmos*, o redondillas que explicasen la lámina, haciendo a Euterpe presidente musa de

<sup>10</sup> Sobre el bucolismo de la musa *Euterpe* de acuerdo con las imágenes, los paratextos y la sección de los sonetos pastoriles, remito a Parada Juncal (en prensa).

los amores, cosa inaudita y que hasta hoy no ha llegado a mi noticia ni estudio. Y lo más sazonado de todo es decir en el último verso de la primera copla: *gaita golosa*: epíteto que moverá la risa a la severidad y frente más austera. Yo *gatas golosas* he visto, pero no *gaitas golosas*, prescindiendo de la bajeza de la voz gaita y de la especie del instrumento que designa a Euterpe. (Delitala, 2021: 27)

A partir de sus palabras se deduce que a la musa quevedesca se le ha otorgado una profesión diferente de la que le corresponde. Así, en la *Diacrisis* que antecede a la *Euterpe* de Delitala (2021: 287), Salicio propone ubicarla en el último lugar del libro del escritor sardo «por ser la postrera línea de la muerte y ella la que preside a los funerales, pompas y exequias lúgubres», vinculando a la musa con la poesía fúnebre, a diferencia de lo que sucede en *Las tres musas*. Con todo, esta discrepancia de criterios resulta un poco arbitraria y evidencia el recelo excesivo de los autores cagliaritanos hacia la edición de Aldrete, puesto que, en realidad, el oficio de las musas presenta divergencias interpretativas en función del poeta que las utilice. En palabras de Romero-Frías (1979: 12): «la polémica no deja de tener interés, ya que documenta la diversa interpretación, o la polisemia, que en el tiempo ofrecían las Musas»<sup>11</sup>.

Si se valora la influencia que *Les nove muse* de Marcello Macedonio (1614: f. 3v) pudo haber ejercido sobre Quevedo para confeccionar su esqueleto poético, se advierte que el italiano otorga «ad Euterpe la soauità dell'armonia», mientras que reserva para «Talía la tenerezza del canto pastorale». Por lo tanto, en la época también existe la posibilidad de encontrar a otras musas supeditadas al género pastoril; especialmente, a Talía. Bastaría con recordar el famoso inicio del *Polifemo* gongorino para justificar esta propuesta: «Estas que me dictó rimas sonoras, / culta sí, aunque bucólica, Talía» (vv. 1-2) o los versos de Calderón de la Barca (2007: 992) en la loa de la comedia mitológica *Los tres mayores prodigios*: «que bucólica Talía / canta en mí rústicamente» (vv. 49-50); aunque esta idea permanece latente ya en la

<sup>11</sup> A modo de ejemplo, B. L. de Argensola también caracteriza a *Euterpe* como la divinidad responsable de la pastoral, a juzgar por los idílicos versos de su soneto «Yo vi una ninfa, que entre rosas fuera» (vv. 5-8). Misma idea comparte Villegas (*Eróticas* I, 2, 1) en el poema «Ilustre descendiente» (vv. 71-83). En cambio, otros autores como Lope (*Jerusalén conquistada* XVII, vv. 721-728; XX, vv. 1-8) se acercan más a los postulados de Salicio, emparentando a *Euterpe* con la lírica fúnebre y la tragedia.



pastoral clásica, como demuestra Virgilio (*Ecl.* VI, 1-2): «Prima Syracosio dignata est ludere versu / nostra neque erebuit silvas habitare Thalea»<sup>12</sup>.

Independientemente de la profesión que los diferentes escritores barrocos le otorguen a esta musa, en la lírica de Quevedo *Euterpe* es, de manera aparente, sinónimo de poesía pastoril. Sin embargo, clasificar esta musa VII bajo un exclusivo marbete bucólico sería alejarse de la realidad, ya que el principal escollo que subyace a ella es su eclecticismo; esto es, la ingente y heterogénea variedad de composiciones que integran esta sección poética. Volviendo a los documentos de época, las invectivas de Salicio en el prólogo de la *Cima del monte Parnaso* también apuntan hacia el contenido de *Euterpe* en la edición de Aldrete:

Pasemos adelante y veremos cómo aplica los asuntos a esta musa o a ellos ella. El primer soneto es a Belisario ciego y en su miseria; el segundo, a la brevedad de la vida; el tercero, a una mujer despreciada; el cuarto, a la muerte; una canción, a la locura del mundo, otra, a una monarquía estragada por los vicios, redondillas, a un hombre desengañado; luego una grande runfla de versos y sonetos amorosos a varios asuntos; sátiras y romances satíricos a la sarna y a los coches, y otra sátira en tercetos a una dama; y, por último, concluye la musa con tres entremeses, que son la chungu y la zumbu y la risa y bulla de los tablados. ¿Habrá habido en todos los siglos quien haya hecho pepitoria y ginebrada semejante? [...] ¿Qué dijera don Francisco si viera sus metros con esta mezcolanza? ¿Qué sintiera ver su augusta púrpura entretejida de reales y sagrados conceptos con los más toscos y viles sayales y centones variagados de la más astrosa ropería de viejo y baratillo? (Delitala, 2021: 27)

En esta ocasión los argumentos del autor sardo no pueden ser más acertados, pues la musa *Euterpe* es un conglomerado de textos diversos que, a excepción del grupo de los sonetos pastoriles, apenas están relacionados entre sí. Esto es debido a

<sup>12</sup> Para una explicación más prolija acerca de las similitudes entre Talía y Euterpe, remito a Vélez-Sainz (2007: 162), quien justifica la contigüidad entre ambas a partir de la obra poética de Quevedo y el resultado final de *Las tres musas*: «Lo burlesco y lo pastoril se entretajan en estas musas de manera que indican el estilo humilde que les corresponde. De este modo, la posición de ambas musas (una al final de las musas del *Parnasso*, la otra al principio de *Las tres musas*) apunta una gradación en la disposición macrotextual del final del *Parnasso* y el principio de *Las tres musas* de Quevedo que iría del *humilis stylus* de Talía y Euterpe al ritmo más grave de Calíope y de Urania (musas de la épica y de lo sacro respectivamente)».



que en esta sección no se incluyen solamente poemas bucólicos o que podrían ser considerados como tales, sino que en ella también aparecen composiciones morales, amorosas, fúnebres y satírico-burlescas, además de piezas teatrales y un listado final de silvas y canciones que debería ubicarse al comienzo de la musa VIII, *Calíope*<sup>13</sup>.

*Euterpe* se abre con siete poemas iniciales (cuatro sonetos, dos canciones y una redondilla), de los cuales, solo cuatro pertenecen a Quevedo: los sonetos «Viéndote sobre el cerco de la luna», «¡Cómo de entre mis manos te resbalas!» y «Disparado esmeril, toro herido» y la canción «Oh tú, que con dudosos pasos mides», heterogéneos en cuanto al contenido, pues en ellos afloran temas morales, satíricos y burlescos<sup>14</sup>. El soneto restante («¡Aquí del rey Jesús! ¿Y qué es aquesto?») es de Alonso de Ledesma, mientras que la canción «Tú, por la culpa ajena» y las redondillas «Pasan mil casos por mí» corresponden a Lupercio Leonardo de Argensola<sup>15</sup>.

Acto seguido irrumpe el corpus de los sonetos pastoriles, un conjunto fiable desde el punto de vista ecdótico que integra 23 composiciones de cierto cariz bucólico. Todas ellas parecen contar con la revisión y ordenación del propio Quevedo: la indicación general que precede a estos poemas; el ciclo numerado de composiciones (de la I a la XXIII), como las silvas de *Calíope* y los sonetos sacros de *Urania* y *Lágrimas de un penitente*; y los extensos epígrafes, bien de Quevedo, bien de Salas, que aportan información detallada y relevante<sup>16</sup>.

Después de este apartado aparecen 38 sonetos, entre los cuales Aldrete incluye misteriosamente nueve poemas consecutivos pertenecientes a Pedro de Padilla («Petrarca celebró su Laura bella», «Divina muestra del poder divino», «Esa color de rosa y de azucena», «Dejadme resollar desconfianzas», «A fuego y sangre, fiero pensamiento», «Silvia, ¿por qué os da gusto que padezca», «Cifra de cuanta

<sup>13</sup> Siguiendo a Pedraza Jiménez (1999: XXXIX-XL), de los 44 poemas que pueden estar mal editados en *Las tres musas*, 31 corresponderían a *Euterpe*, un número muy elevado en comparación con *Calíope* y *Urania*.

<sup>14</sup> Para seguir el orden de los textos de *Euterpe*, remito en este caso a la *princeps* (Quevedo, 1670: 1-125), pues la edición de Rey y Alonso Veloso (2021: 1061-1152) excluye los poemas ajenos al autor madrileño, así como los cuatro entremeses teatrales y el listado final con las silvas y canciones.

<sup>15</sup> Candelas (2007: 212) justifica estos poemas iniciales como si fuesen la continuación del prólogo de Aldrete.

<sup>16</sup> A propósito de los sonetos pastoriles de *Euterpe*, remito a Candelas (2003) y Parada Juncal (2024a). Sobre los epígrafes en la poesía de Quevedo, pueden verse Alonso Veloso (2012) y Ruiz Pérez (2024).

gloria y bien espera», «Espíritu gentil, rara belleza» y «Cuando con atención miro y contemplo»<sup>17</sup>. Además, otro es el conocido soneto «Llevó tras sí los pámpanos octubre», de Lupercio Leonardo de Argensola. También hay una traducción de Camões: «Siete años de pastor Job servía» y dos poemas que se consideran apócrifos: «Clarinda, vuestra musa sonora» y «Oh dulces, frescas aguas transparentes». Esto es, el número inicial de 38 sonetos se reduciría, por el momento, a 25, teniendo en cuenta que otros, como «De tantas bien nacidas esperanzas», «Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?» y «Es yelo abrasador, es fuego helado» todavía presentan dudas razonables en cuanto a su autoría<sup>18</sup>. En estos 25 poemas apenas se identifican rasgos bucólicos, ya que en ellos predomina en exclusividad la temática amorosa-petrarquista.

A continuación, se transcribe un poema en octavas reales: «Yo vi todas las galas del verano», en el que la reiteración de imágenes descriptivas que evidencian el transcurrir temporal de la naturaleza acrecientan el dolor que padece la voz poética. Se trata de un texto cercano a los postulados metodológicos del grupo sevillano de poesía, afín al componente conceptista de Quevedo, en el que se incide en la idea principal al final de cada estrofa, en una especie de estribillo con el que también arranca la composición: *que todo tiene su fin, si no es mi pena*.

Justo después sobresalen ocho canciones amorosas de segura autoría quevedesca. Merece especial atención la primera de ellas: «En estos versos de mi amor dictados», por su originalidad compositiva y su posible constitución en tres textos independientes. Para Candelas (2007: 233), se trata de un único poema «compuesto de unos 18 versos heptasílabos y endecasílabos con forma de estancia de canción y de dos sonetos engarzados», que, siguiendo la *editio princeps*, debe ser editado de forma conjunta; no obstante, otros editores como Blecua (1969: I, 534-535 y 557) o, más recientemente, Rey y Alonso Veloso (2021: 1100-1102), desgajan esta composición en tres poemas independientes (la canción y los dos sonetos), pues no aprecian una unidad argumental entre ellos. Los siete poemas restantes combinan, en cierta medida, la tradición petrarquista con ciertos motivos bucólicos, como el río y demás elementos de la naturaleza campestre, así como algunos antropónimos

<sup>17</sup> Consúltense en la edición de Labrador y DiFranco (Padilla, 2010: 351-375). Véase también Pérez-Abadín (2012) para un análisis de la configuración bucólica en este autor.

<sup>18</sup> Para descartar la autoría quevedesca en algunos poemas de *Euterpe* empleo los trabajos más recientes ya mencionados: Pedraza Jiménez (1999: XXXIX-XL), Candelas (2007: 211-249) y Alonso Veloso (2008 y 2024a), así como la edición de Rey y Alonso Veloso (2021), que solo incluye las composiciones líricas que, hasta el momento, se consideran escritas por Quevedo.

femeninos que remiten a los nombres pastoriles de la literatura clásica. Por lo tanto, se podrían etiquetar algunos de ellos como posibles canciones bucólicas.

A ellas les sigue un poema en décimas cuya paternidad no corresponde a Quevedo, sino a Lupercio Leonardo de Argensola: «Bien pensará quien me oyere». La pluma del escritor madrileño sí se aprecia en dos de las siguientes tres redondillas: «Después del gozar la gloria» y «Cautivo y sin rescatarme», que presentan una temática amorosa. La restante, «¡Qué verdadero dolor», es espuria, y su autor resulta desconocido en la actualidad.

Tras este variado grupo de poemas emergen dieciocho romances, de los cuales, solo la mitad podrían considerarse de Quevedo. Los nueve restantes son apócrifos y su paternidad es dudosa: «Dorisa fiera, crüel», «Dile, papel, de mi parte», «Los espejos fugitivos», «Campo inútil de pizarras», «Quien le aborrece en el alma», «Tornad a escuchar mis voces», «Levantad, amada musa», «Con uno y otro desmayo» y «De amorosa calentura». Con respecto a los nueve poemas quevedescos, destaca la variedad temática: a ciertas composiciones de apariencia pastoril, como «Mirando cómo Pisuerga», habría que sumarle otras, cuyo contenido predominante es satírico-burlesco. Entre ellas, pueden citarse algunas: «Ya sueltan, Juanilla, presos», «Pues ya los años caducos», «Ya que descansan las uñas» o «Salió trocada en menudos». Es cierto que en considerables poemas aparece la referencia fluvial del Pisuerga y otros ríos, así como la oposición entre el campo y la corte; sin embargo, son meros motivos aislados que no responden ante una idea bucólica como conjunto<sup>19</sup>. Sí debe considerarse pastoril la endecha siguiente, «Estaba Amarilis», que, escrita en versos hexasílabos, enmarca la acción en un *locus amoenus*, alude a varias escenas campestres y trata sobre el metafórico peligro visual que corren unas inocentes abejas al acercarse a los hermosos ojos de la zagala<sup>20</sup>.

Por último, la sección poética de *Euterpe* se cierra con la *Sátira a una dama*: «Pues más me quieres cuervo que no cisne». Estos tercetos encadenados tampoco encuentran acomodo en esta musa y, pese a que pertenecen a Quevedo, su emplazamiento parece resultar desacertado.

*Euterpe* concluye con la inclusión de cuatro entremeses que, por razones obvias, no deberían estar insertos en una obra poética, sino en una teatral: *El niño y*

<sup>19</sup> Para Rey y Alonso Veloso (2021: 71) la mayoría de estos romances no son bucólicos, por lo que deberían estar incluidos «entre las piezas jocosas de *Talía*».

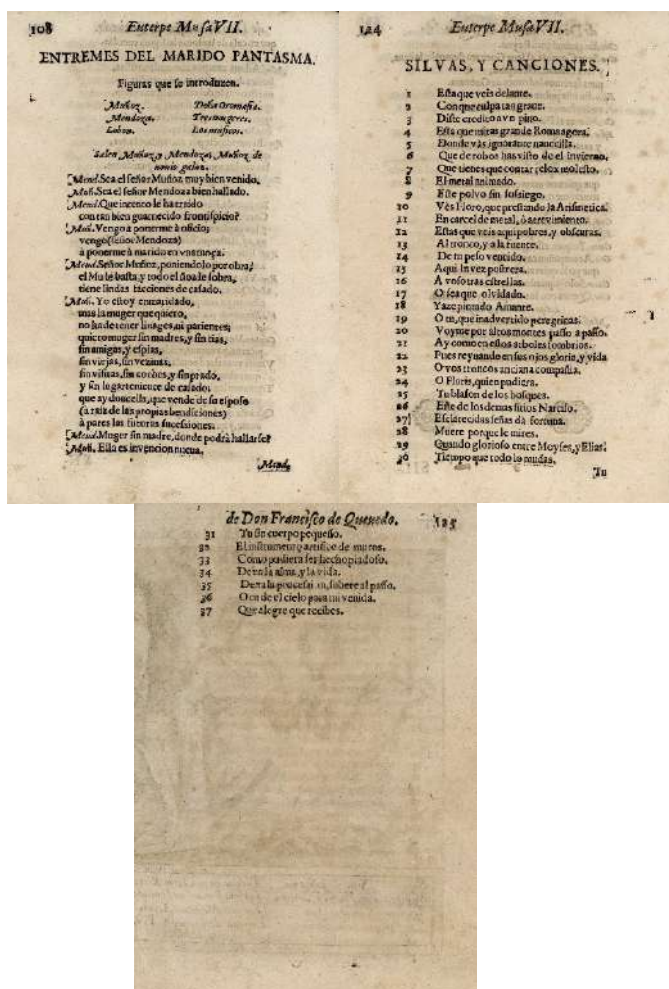
<sup>20</sup> Más datos acerca de este poema y su bucolismo en Parada Juncal (2024b).

*Peralvillo de Madrid, La ropavejera, El marido fantasma y La venta*<sup>21</sup>. Además, antes del cierre de la musa, aparece un listado de silvas y canciones que, por error de Aldrete o del impresor, se incluyó en *Euterpe* en lugar de encabezar la sección de *Calíope*<sup>22</sup>.

En síntesis, tras este análisis se puede corroborar que la musa VII se caracteriza por una inevitable pluralidad, sin duda exigida por la imperiosa necesidad de incluir composiciones que no encontraron acomodo en otras secciones de la lírica quevedesca. La variedad autorial en *Euterpe* es enorme: de los 103 poemas totales (101, si se contempla la canción «En estos versos de mi amor dictados» como un único texto con dos sonetos engavillados), el número de los atribuibles a Quevedo se reduce a 76 (o 74, teniendo en cuenta la cuestión anterior), a expensas de nuevos hallazgos textuales que podrían disminuir esta cifra; sobre todo, considerando aquellos textos de dudosa paternidad. Además, el eclecticismo de esta musa también se aprecia en el contenido de las composiciones, pues no todas ellas responden al género pastoril: hay poemas morales, exclusivamente amorosos (entiéndase, sin un ápice de bucolismo), satíricos y burlescos. Asimismo, esta multiplicidad temática contamina el apartado métrico de la musa, en el que conviven diferentes formas estróficas organizadas sin aparente rigor: sonetos, redondillas, canciones, octavas reales, décimas, romances, endechas y tercetos encadenados. A este caos habría que sumarle los cuatro entremeses finales y la lista de silvas y canciones que, de manera errónea, se incluyen al final de esta sección poética. Todos estos argumentos justificarían las ilustrativas palabras de Candelas (2003: 289), cuando afirma que, pese a la «predeterminación verbal y plástica de su contenido», la musa *Euterpe* «presenta una heterogeneidad notable, a un paso del cajón de sastre».

<sup>21</sup> A propósito del teatro quevedesco, véase la edición de Arellano y García Valdés (Quevedo, 2010). Sobre el género entremesil en la literatura hispánica, con una importante cala en la producción de Quevedo, es importante el trabajo de Asensio (1971).

<sup>22</sup> En su edición, Rey y Alonso Veloso (2021: 1155-1156) corrigen esta confusión e incluyen la lista de composiciones antes del primer poema de la musa VIII, *Calíope*.



Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, 1670, fols. 108 y 124-125.

Todos estos datos conducen hacia la superación del bucolismo en *Euterpe*. Es decir, es probable que en su origen este apartado de la lírica quevedesca fuese concebido como una sección pastoril, pues las imágenes, rótulos y demás paratextos invitan a asociarlo con esta modalidad literaria; no obstante, el desorden generalizado de esta musa, así como la amalgama de textos diversos alejados de la óptica bucólica, imposibilitan un análisis particular de *Euterpe* como musa pastoril. Parece que Quevedo, a diferencia de lo que hace con otro tipo de composiciones, no se preocupa por reunir un corpus estrictamente bucólico y dedicarlo al completo a una de sus musas, *Euterpe*, en este caso. Tal vez en un momento de disolución del género

decidiese también diseminar su no muy abundante producción pastoril, disgregando motivos sueltos por diversos poemas de su Parnaso poético, hasta el punto de no merecer una musa específica en el diseño editorial de su poesía póstuma. En este sentido, conviene tener en cuenta el contexto de producción del Barroco español, época en que la tradición pastoril se encuentra en declive, en parte por la pérdida de la fe en el idealismo renacentista<sup>23</sup>. Es posible que en el ocaso de esta modalidad literaria el autor castellano otorgase preeminencia a otro tipo de poesía, a su juicio, más interesante, como la moral o la satírico-burlesca. Con independencia de este hecho, no pudo renunciar a la herencia clásica y compuso algunos poemas bucólicos o de marcado carácter pastoril que dispersó a lo largo de su producción lírica.

#### DELIMITACIÓN DE LA POESÍA PASTORIL DE QUEVEDO: VARIACIONES EN EL CORPUS

Por estas razones, parece necesario rechazar una equiparación absoluta entre *Euterpe* y la pastoral de Quevedo. A pesar de que esta musa contenga un número considerable de composiciones bucólicas, la cifra no resulta definitiva, ya que se pueden rastrear poemas de esta índole en otras secciones de su obra lírica. La delimitación de un riguroso corpus pastoril no parece tarea sencilla y, en ocasiones, puede ser tildada de arbitraria, debido a que muchos textos presentan motivos cercanos al género bucólico (la corriente de agua, la presencia de los amantes sin la mención explícita a su oficio, una suerte de *locus amoenus*, las descripciones paisajísticas de una naturaleza animada, el canto y los instrumentos musicales, los animales, la mitología, etc.), pero no cabría interpretarlos como tales. El problema radica en que, algunas veces, los recursos temáticos se subordinan al contenido principal del poema, funcionando como meros circunstantes de unos versos con intenciones comunicativas diferentes a las prerrogativas pastoriles.

Parada Juncal (2022) distribuye la pastoral de Quevedo en dos grupos diferentes: los *poemas pastoriles* y los *poemas de dudoso bucolismo*. El primero contiene aquellas composiciones que no admiten discusión alguna desde la órbita pastoril,

<sup>23</sup> A propósito del ocaso pastoril durante el Barroco y la evolución estética de la poesía en el Siglo de Oro, consúltese Ruiz Pérez (2002, 2005 y 2007). Las palabras de Holloway (2017: 2) son reveladoras para acreditar la ruptura bucólica con el idealismo platónico a partir del XVII: «This rupture has been understood not merely in the aesthetic terms that correspond to the exhaustion of a form, but as the uncovering of a fissure revealing the pastoral mode's incompatibility with an encroaching sociocultural reality».



mientras que el segundo incorpora aquellos textos en los que aparece algún atributo bucólico aislado pero que parece insuficiente como para etiquetarlos dentro de la primera categoría. Para esta segunda clasificación se aplica un criterio gradual, mencionando en primer término aquellos poemas más cercanos a la perspectiva pastoril y relegando a un emplazamiento final otras composiciones que apenas exploran en profundidad esta modalidad. En total, se identifica un corpus de 44 *poemas pastoriles*, siempre a partir de un criterio flexible y sin una taxonomía cerrada, dado que en ocasiones las fronteras literarias son demasiado lábiles como para desterrar de modo absoluto ciertos poemas que bordean los límites del bucolismo<sup>24</sup>.

Precisamente, en este estudio se pretende valorar la incorporación de ciertas composiciones que, en su día, fueron descartadas o adscritas al catálogo de *poemas de dudoso bucolismo*. Son las siguientes: el soneto «Esforzaron mis ojos la corriente», en la musa *Erato*; el soneto «Saliste, Doris bella, y florecieron», en *Euterpe*; la silva «Al tronco y a la fuente», en *Calíope*; y los romances «Cuando está recién nacido» y «Secreto tiene en un valle», pertenecientes a la ya mencionada *Musa décima*. Así, convendría reformular el número inicial de 44 poemas pastoriles en la

<sup>24</sup> Los anoto a continuación, siguiendo el orden establecido en *El Parnaso español* y *Las tres musas*, además de considerar la *Musa décima*; recuérdese que la poesía pastoril de Quevedo no representa a una musa unitaria y se dispersa por distintos apartados de su producción lírica: «Frena el corriente, ¡oh Tajo retorcido!», «Pues quita al año primavera el ceño», «A ser sol al mismo sol», «Aquí, donde su curso retorciendo», «¡Oh vos, troncos, anciana compañía», «¡Ay, cómo en estos árboles sombríos», «Ya que huyes de mí, Lísida hermosa», «Este cordero, Lisis, que tus hierros», «Pues eres sol, aprende a ser ausente», «Fuente risueña y pura —que a ser río», «Pues ya tiene la encina en los tizones», «¿Ves con el polvo de la lid sangrienta», «¿Ves gemir sus afrentas al vencido», «Amor, prevén el arco y la saeta», «¿No ves, piramidal y sin sosiego», «Ya viste que acusaban los sembrados», «Estábase la efesia cazadora», «Dichoso tú, que naces sin testigo», «O ya descansas, Guadiana, ociosas», «Tú, princesa bellísima del día», «Ondeas el oro en hebras proceloso», «Rizas en ondas ricas del rey Midas», «En este sitio donde mayo cierra», «Esta fuente me habla, mas no entiendo», «Esta yedra anudada que camina», «Miro este monte que envejece enero», «¿Castigas en la águila el delito», «Las rosas que no cortas te dan quejas», «Lisi, en la sombra no hallarás frescura», «Embravecí, llorando, la corriente», «Detén tu curso, Henares, tan crecido», «Pues quitas, primavera, al año el ceño», «Decir puede este río», «Esento del amor pisé la hierba», «Mirando cómo Pisuerga», «Estaba Amarilis», «¡Qué de robos han visto del invierno», «De tu peso vencido», «Aquí la vez postrera», «¡Oh Floris! Quién pudiera», «Tú, blasón de los bosques», «Este de los demás sitios Narciso», «Admitan, vueseñorías» y «A la orilla de un brasero». Más información sobre esta nomina en Parada Juncal (2022: 540-541).



lirica de Quevedo y proponer la nueva cifra de 49, siempre considerando que el corpus permanezca abierto a nuevas interpretaciones de las composiciones quevedescas, incorporaciones textuales e incluso a inéditos hallazgos filológicos que podrían tener lugar en el futuro.

En este instante, juzgo oportuno explicar el motivo de estas nuevas adiciones bajo una óptica pastoril, ya que Quevedo posee una concepción del género muy particular que entronca con la caducidad de la bucólica hacia el siglo XVII<sup>25</sup>. *Grosso modo*, el autor madrileño comprime la materia pastoril y sintetiza sus principales características, tanto temáticas (el oficio de los protagonistas, el espacio ameno, la alusión al canto, la mitología clásica, etc.) como estilísticas (reducción drástica de ornamentos elocutivos; sobre todo, el epíteto). En suma, estos poemas representarían una especie de lienzo amoroso, sobre el que Quevedo pincela distintos retazos pastoriles en forma de motivos literarios dispersos, que, dependiendo de su grado de actuación en el conjunto, permitirían definir estas composiciones bajo la etiqueta de *bucólico-amorosas*.

La justificación del primer poema como pastoril es muy sencilla. El soneto «Esforzaron mis ojos la corriente» cabría relacionarlo con su análogo de *Euterpe*: «Embravecí, llorando, la corriente», clasificado desde un primer momento como bucólico. Si se tienen en cuenta sus semejanzas en el plano formal y de contenido, así como la coincidencia exacta de algunos versos, su adscripción a este grupo no debería generar controversias de ningún tipo:

*Llanto, presunción, culto y tristeza amorosa*

*En lo penoso de un amante ausente*

Esforzaron mis ojos la corriente  
de este, si fértil, apacible río,  
y, cantando, frené su curso y brío.  
¡Tanto puede el dolor en un ausente!

Embravecí, llorando, la corriente  
de aqueste fértil, cristalino río,  
y cantando frené su curso y brío.  
¡Tanto puede el dolor en un ausente!

Míreme incendio en esta clara fuente  
antes que la prendiese yelo frío,  
y vi que no es tan fiero el rostro mío  
que manche, ardiendo, el oro de tu frente.

Míreme en los cristales desta fuente  
antes que los prendiese el yelo frío,  
y vi que no es tan fiero el rostro mío  
que no merezca ver tu luz ardiente.

<sup>25</sup> Sobre la evolución de esta modalidad poética en territorio hispánico, remito a Egido (1985), Gómez Gómez (1991-1992), López Bueno (2002 y 2005) y Escobar (2005). En Parada Juncal (2023) también comento las principales preceptivas literarias del momento con la bucólica quevedesca como telón de fondo.

Cubrió nube de incienso tus altares,  
coronelos de espigas en manojos,  
sequé, crecí con llanto y fuego a Henares.

Dejó sus aguas ricas de despojos;  
cubrí, ¡oh, mi Isabela!, de incienso tus altares:  
coronelos de espigas a manojos.

Hoy me fuerzan mi pena y tus enojos  
(tal es por ti mi llanto) a ver dos mares  
en un arroyo, viendo mis dos ojos.  
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 200)

Sequé y crecí con agua y fuego a Henares  
y, tornando en el agua a ver mis ojos,  
en un arroyo pude ver dos mares.  
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 581)

Más allá de que parecen dos versiones variantes<sup>26</sup>, interesa identificar los recursos pastoriles que permiten asociarlos a este subgénero, como la presencia concreta de un río afín a la tradición hispánica (el *Henares*)<sup>27</sup>; el canto despedido del pastor, que logra detener la corriente fluvial en una clara reminiscencia órfica<sup>28</sup>; o el motivo del amante reflejado en sus aguas, mientras advierte que no es tan feo como para merecer el desdén de la dama<sup>29</sup>. Además, el nombre de la amada en el segundo poema (*Isabela*) recuerda a la Elisa garcilasiana, en consonancia con las teorías que vinculan a esta zagala con Isabel Freire<sup>30</sup>.

<sup>26</sup> En este sentido, Rey y Alonso Veloso (2011: 339) contemplan dos posibilidades: que el texto de *Las tres musas* sea «fruto de un descuido por parte de Pedro Aldrete» o «que Quevedo los hubiese concebido como poemas diferentes, destinados a ser publicados en otros tantos lugares».

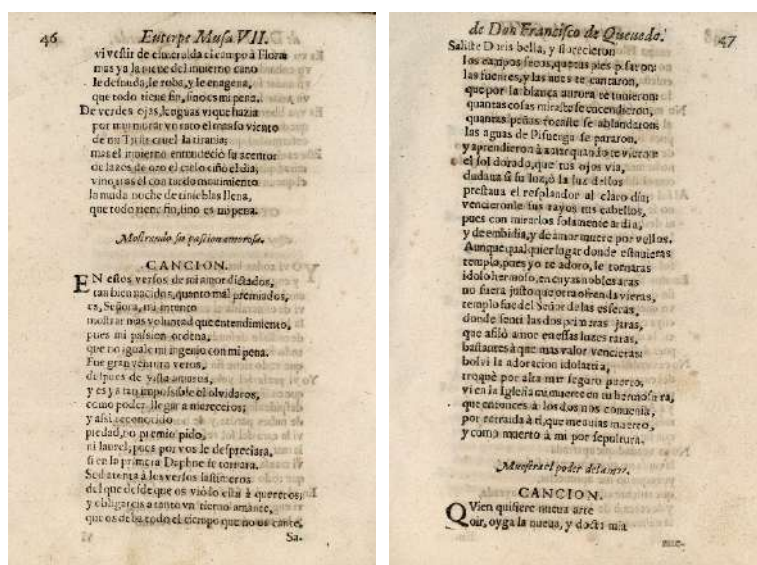
<sup>27</sup> Ver Parada Juncal (2025) para la toponimia en la pastoral de Quevedo.

<sup>28</sup> El tópico bucólico de la naturaleza como transportadora de las quejas del amante permanece vigente desde la literatura clásica: Virgilio (*Ecl.* III, 73), Ovidio (*Am.* III, 3, 6), Horacio (*Epod.* XI, 16-17) o Tibulo (*El.* I, 5, 35-36). En el Renacimiento español aparece en Garcilaso (égloga I, vv. 85-90); De la Torre, «El blando aliento del Favonio tierno» (vv. 9-12); Figueroa, «Del Tajo en la ribera» (vv. 7-10); o Herrera, «Este es el fresco puesto, esta la fuente» (vv. 20-21), quien también teoriza al respecto en sus *Anotaciones* (2001: 495-496).

<sup>29</sup> La imagen del enamorado observando su rostro en la fuente recuerda al mito de Narciso, personaje afín al elenco bucólico, bien descrito por Ovidio (*Met.* III, 339-510). Este asunto adquiere tintes pastoriles desde su irrupción en Teócrito (*Id.* VI, 34-38) y Virgilio (*Ecl.* II, 35-37), aspecto ya comentado por Sánchez de las Brozas (1966: 257) y Herrera (2001: 715-716) en sus *Comentarios y Anotaciones* a la égloga I de Garcilaso: «No soy, pues, bien mirado, / tan diforme ni feo, / que aun agora me veo / en esta agua que corre clara y pura, / y cierto no trocara mi figura / con ese que de mí se está reyendo» (vv. 175-180).

<sup>30</sup> Con todo, se trata de un nombre recurrente en la lírica renacentista. Para un panorama global de la antroponimia pastoril, véanse Iventosch (1975), Mateo Mateo (1993), Sánchez Jiménez (2012: 61-74) y Parada Juncal (2024c).

El soneto de *Euterpe* «Saliste, Doris bella, y florecieron», analizado aquí de forma independiente, presenta una particularidad con respecto al texto original de *Las tres musas*. En la *editio princeps* aparece pegado al soneto siguiente: «Aunque cualquier lugar donde estuvieras», pues constituyen una especie de coda argumental a la canción «En estos versos de mi amor dictados», conformando los tres una misma composición. Ya se ha visto que algunos estudiosos, como Candelas (2007: 233), proponen estudiarlos como un mismo poema, alegando que se trata de «una categoría especial» y que representa un «ejemplo sobresaliente de mezcla de especies poéticas, de contaminación, o como, en este caso, de inclusión de modelos genéricos dentro de otros de mayor alcance». Sin embargo, otros editores como Blecua (1969: I, 534-535 y 557) o Rey y Alonso Veloso (2021: 1100-1102) los interpretan como tres textos independientes; seguramente, por la diferencia en cuanto al tratamiento del amor: el primero y el tercero indagan en un amor petrarquista y neoplatónico, mientras que el segundo aborda de manera fehaciente la materia pastoril.



Quevedo, *Las tres musas últimas castellanas*, 1670, fols. 46-47.

Entrando ya en materia, el soneto «Saliste, Doris bella, y florecieron» introduce una naturaleza animada a partir del tópico paisajístico del *locus amoenus*, ya que la llegada de la pastora a ese espacio idílico entronca con la alegría y el reverdecimiento de los elementos naturales ante su presencia:

Saliste, Doris bella, y florecieron  
los campos secos que tus pies pisaron;  
las fuentes y las aves te cantaron,  
que por la blanca aurora te tuvieron.

Cuantas cosas miraste se encendieron,  
cuantas peñas tocaste se ablandaron;  
las aguas de Pisuerga se pararon  
y aprendieron a amar cuando te vieron.  
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 608, vv. 1-8)

El hiperbólico motivo de la belleza femenina como causante del rejuvenecimiento de la naturaleza está presente en la literatura clásica desde Hesíodo (*Teo.* 194-195), pero es típico del género bucólico, como demuestran Teócrito (*Id.* VIII, 41-48), Virgilio (*Ecl.* V, 34-39; VII, 55-60), Sannazaro (2013: 131), Garcilaso (égloga III, vv. 351-352) o Herrera (égloga *Amarilis*, vv. 42-49), entre otros<sup>31</sup>. De hecho, el propio Quevedo lo introduce en otro soneto pastoril: «Las rosas que no cortas te dan quejas». Por si estos argumentos fueran pocos, habría que considerar una vez más la onomástica, tanto en el antropónimo (*Doris*) como en el hidrónimo (el río *Pisuerga*), que remiten a la consabida tradición pastoril y que permitirían catalogar este poema como bucólico.

La silva «Al tronco y a la fuente» también debe ser reconsiderada como una posible composición pastoril, puesto que en ella convergen dos aspectos fundamentales para la comprensión de la pastoral: la importancia de la égloga fúnebre y el motivo ya explicado de la invocación a la naturaleza como propio de esta modalidad poética<sup>32</sup>. La composición versa sobre un epicedio dedicado a una tórtola, animal muy cercano al ecosistema pastoril. De esta manera, Candelas (1997: 84), en su estudio de las silvas quevedescas, califica este poema como *bucólico-descriptivo*, pues representa una «simbiosis» entre las «composiciones pastoriles (por la condición de pastor de la voz poética, representada o insinuada)» y las «composiciones puramente descriptivas». En este sentido, se pueden apreciar algunas características

<sup>31</sup> Para el paisaje pastoril, puede verse Cristóbal López (1980: 148-245). Manero Sorolla (1990: 385-396) advierte que con la irrupción del petrarquismo se modifican algunos aspectos de este tópico.

<sup>32</sup> A propósito de las relaciones entre la elegía y la bucólica, remito a Poggioli (1975: 64-82), Montero (1996), Ruiz Pérez (1996), Infantes (2002) y Pérez-Abadín (2004: 227-284).

vinculadas al género bucólico, como la exaltación de un paisaje animado que, en su acercamiento a la elegía, se apiada de las congojas del enunciador lírico. Las palabras de Rey y Alonso Veloso (2024: 350) ayudan a interpretar esta silva como heredera de la modalidad elegíaca-pastoril:

La silva utiliza el simbolismo erótico de la tórtola, asociada al tema clásico de la fidelidad amorosa. Se ha subrayado su proximidad a los epicedios dedicados a animales de Estacio, en concreto a «Psittacus Atedii Melioris», pero son más las divergencias que los puntos en común: en Quevedo, por ejemplo, se produce la innovadora incorporación de la materia amorosa y se subraya la también tópica conmoción de la naturaleza por la muerte del ave. Con resonancias amorosas y bucólicas, como el nombre de la amada, Amarilis (v. 54), puede considerarse una silva elegíaca<sup>33</sup>.

La cercanía entre ambas tradiciones se infiere desde el comienzo del poema, cuando los elementos de la naturaleza se conmocionan ante el fallecimiento del ave:

Al tronco y a la fuente,  
más que su arena y que sus verdes hojas,  
honraron tus congojas,  
¡oh tórtola doliente!  
Tu voz acompañaba al monte seco,  
dabas qué hacer al eco;  
usurpaban los prados  
el nombre de leales  
de tu fe y tu firmeza.  
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 662, vv. 1-9)

En un ejercicio de imitación compuesta, podría señalarse el primer *Idilio* de Teócrito o la quinta *Bucólica* de Virgilio como posibles fuentes grecolatinas más allá de Estacio; pero la fusión entre estos subgéneros se trata de una posibilidad muy grata a la pastoral, que reaparece en la *Arcadia* de Sannazaro e incluso en las tres églogas de Garcilaso, con las muertes de la pastora Elisa (I y III) y de don García de Toledo (II). Acto seguido, se revela la verdadera causa de la muerte del pájaro:

<sup>33</sup> Alonso Veloso (2021) asocia este poema con otra silva fúnebre dedicada a la mariposa: «Yace pintado amante», por tratarse de sendos epicedios animales. Rey (2006: 271) advierte el error de Salas al incluirlas en *Melpómene* en lugar de en *Calíope*, por lo que propone trasladarlas a la musa VIII.

Ya sin vida te veo,  
y el prado está sin ti de aquella suerte  
que estuvo sin tu amante tu deseo.  
Quien buscare otras causas a tu muerte,  
fuera del mucho amar tu compañía,  
mucho te agravia y poco también sabe  
de lo que con tus alas voló el Ciego  
y de su tiranía,  
pues que, siendo tú ave,  
bien más que el aire frecuentaste el fuego.  
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 662, vv. 17-26)

A pesar de que en este caso no se encuentra ningún epitafio, se aprecia que estas exequias fúnebres están dedicadas a una tórtola que fallece por amor, en un simbolismo tópico asociado con el género pastoril, pues desde Virgilio (*Ecl.* I, 57-58) se convierten en paradigma prototípico de la fidelidad conyugal: «nec tamen interea raucae, tua cura, palumbes, / nec gemere aëria cessabit turtur ab ulmo»<sup>34</sup>. La composición concluye aunando en la figura de la voz poética y del ave el dolor por el amor no correspondido: en el primer caso, por el desdén al que la zagala Amarilis (aprécie una vez más la importancia onomástica) somete a su amante, y, en el segundo, por el fallecimiento de su compañero animal, que inexorablemente conduce a la hembra a su propia muerte:

En pacífica calma,  
junta al marido espíritu tu alma,  
recibe las exequias del que oíste  
quejarse de Amarilis tantas veces,  
no como las mereces  
ni como las hiciste,  
pues, cuando corto quedo,

<sup>34</sup> Evito mencionar la abigarrada nómina de escritores que, desde la tradición clásica hasta el Barroco, cultivan este motivo. Indagan en este aspecto Ruestes (1989: 306), Rico (1990), Manero Sorolla (1990: 317-321), Schwartz (2004: 104-124) y Ramajo (2022: 373, n. 1221), entre muchos otros.

más tórtola difunta hacer pudiera  
que vivo amante, haciendo cuanto puedo.  
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 662, vv. 51-59)<sup>35</sup>

Los dos romances finales, insertos en la *Musa décima*, también cabría estimarlos como posibles poemas pastoriles, dado que en ellos el marco bucólico encuadra y acredita la situación amorosa de los protagonistas. «Cuando está recién nacido» y «Secreto tiene en un valle» muestran numerosas imágenes afines a la bucólica clásica: la animalización de la naturaleza, la estación primaveral, el campo, las flores, la fuente, el monte o los pájaros. Si a estos recursos se le añade la congoja sentimental de una voz poética que enuncia en primera persona sus desdichas mediante un estribillo que recuerda al canto de los zagales, resulta lógico su estudio unitario como composiciones pastoriles.

*Un galán preso y desterrado y ausente  
de su dama, lamentándose de su desdicha*

Cuando está recién nacido  
y alegre gorjea el año,  
y en sus niñeces las flores  
previenen dosel al campo;  
cuando en hombros de los montes,  
para vestir a los prados,  
trae anticipada abril  
la recámara de mayo;  
cuando, extendiéndose el sol  
que encogieron los nublados,  
tiene mayor vida el día,  
más jurisdicción sus rayos;  
cuando la fuente que sirve  
a rústica sed de vaso  
más clara y más elocuente  
se comunica a los ramos,  
*yo solo, Floris, preso y desterrado,  
con pena y llanto, sin el dueño mío,*

*De don Francisco de Quevedo*

Secreto tiene en un valle  
con su aspereza dos montes,  
donde avara primavera  
todas sus joyas esconde.  
Gasta el invierno sus nieves  
en las cumbres y en los robles  
y así, en todo el año, el valle  
ni baja ni le conoce.  
Esconden celosos mirtos  
fuentes que guarnecen flores,  
por que la sed de los dioses  
no las beba y deje pobres;  
o piadosos, por que el agua  
lisonjera, cuando corre,  
hecha espejo de sus fuentes,  
de sí no las enamore.  
*Y en sitio tan ameno  
y al contento y la risa tan conforme,*

<sup>35</sup> Parece que este motivo fue grato a Quevedo, quien lo utiliza en otros poemas de índole pastoril, como «Pues quita al año primavera el ceño» (v. 42), «Onde el oro en hebras proceloso» (v. 10), «Pues quitas, primavera, al año el ceño» (v. 42), «¡Qué de robos han visto del invierno» (v. 85) y «De tu peso vencido» (v. 32).



*borro la primavera, turbo el río,  
enciendo el monte y entristezco el prado.*  
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 757,  
vv. 1-20).

*me fuerza Aldalia  
a que siempre lllore.*  
(Quevedo, *Poesía completa*, núm. 764,  
vv. 1-20).

Como puede apreciarse, la preponderancia del *locus amoenus* es capital en ambos textos, ya que ubica la acción en un paisaje agradable y proporciona un acomodo espacial para que el pastor doliente enuncie sus penas amorosas. Además, se trasluce una escena análoga en los dos romances: el flujo temporal desemboca en la primavera, momento en que se produce el deshielo y la metafórica alegría de todos los elementos (*flores, campo, montes, sol y fuente*). No obstante, el idílico emplazamiento y la feliz perspectiva temporal se oponen en sendos poemas a los sentimientos de los protagonistas, obligados a sufrir una eterna condena amorosa en este cronotopo bucólico<sup>36</sup>. Por último, nótese que en los dos estribillos se incluye el antropónimo de las pastoras, para reflejar la antítesis entre el feliz espacio y la triste situación que en él padecen los personajes masculinos.

En definitiva, los cinco ejemplos superiores parecen avalar esta posible reconfiguración del corpus pastoril de Quevedo, que cabría aumentar hasta las 49 composiciones, ya que todos ellos presentan argumentos más que suficientes como para adscribirlos al género bucólico. Con todo, conviene recordar que se trata de un catálogo flexible, cuya cifra podría variar en futuras investigaciones o revisiones.

## CONCLUSIONES

El examen de las ediciones poéticas quevedescas ha permitido identificar ciertos problemas ecdóticos que atañen a la musa *Euterpe* y, sobre todo, a la modalidad pastoril. El mayor o menor grado de intervención de los editores en las obras póstumas —asunto todavía sin descifrar— acarrea ciertos interrogantes difíciles de disipar; especialmente, en *Las tres musas últimas castellanas*, que expone un rigor editorial mucho más cuestionable que *El Parnaso español*.

*A priori*, parece que esta musa VII contiene en su interior el conjunto de composiciones bucólicas: la imagen campestre de Euterpe a modo de portadilla, los paratextos que la rodean, las indicaciones de Salas y la coherencia argumental de los

<sup>36</sup> Quevedo es grato a las imágenes que evocan el paso del tiempo, aun tratando un tema ajeno a la poesía moral. El ciclo de la naturaleza podría vincularse con algunas ideas neoestoicas presentes en Séneca (*Tro.* II, 400) u Horacio (*Epod.* XVII, 21). Por supuesto, habría que relacionar estas ideas con el afamado *tempus fugit* virgiliano (*G.* III, 284). Sobre el cronotopo idílico, véase Bajtín (2019: 413).

23 sonetos pastoriles justificarían esta idea. Sin embargo, si se analiza con detalle, advertimos que se trata de un caótico *totum revolutum*, pues en ella se insertan poemas espurios, de dudosa atribución, textos de temática variada que no concuerdan con el contenido bucólico, cuatro entremeses y una lista de silvas y canciones que debería ubicarse al inicio de la musa siguiente. Por lo tanto, parece imposible realizar un análisis autónomo de *Euterpe* como musa exclusivamente pastoril, ya que sus textos exceden de forma absoluta este campo de estudio. Con todo, conviene tener en cuenta el momento histórico: Quevedo es uno de los últimos adalides de la pastoral clásica en España, por lo que su concepción del género se ve condicionada, ya que tiene poco margen de innovación. La síntesis argumental de la materia bucólica y la diseminación de sus textos a lo largo de las nueve musas de su producción poética (más aquellas composiciones que circularon de forma manuscrita) condicionan el modo de etiquetar su lírica pastoril.

Así, convengo en que el modo más práctico de acercarse al bucolismo en la poesía quevedesca es a partir de un corpus pastoril maleable, que trascienda la vinculación exclusiva a una de sus musas (*Euterpe*, en este caso), ya que el vate madrileño disemina distintos motivos bucólicos en numerosos poemas de su producción. Soy consciente de que, en ocasiones, la incorporación o el descarte de ciertos textos responde más a criterios subjetivos que filológicos; sin embargo, en el catálogo que he ofrecido destaca una característica común: la atmósfera pastoril como indisoluble al poema, cuyos elementos bucólicos se encuentran apegados al acervo grecolatino y renacentista. Es cierto que en muchos casos las imágenes amorosas de la lírica petrarquista se entremezclan con estos postulados, por lo que no sería contraproducente emplear un marbete más amplio: *poemas bucólico-amorosos*; aunque considero que en esta selección el contenido pastoril excede al artificio amoroso.

Por último, en este artículo se ha aumentado la cifra con respecto al anterior corpus, pasando de 44 a 49 poemas bucólicos de Quevedo. Los argumentos esgrimidos parecen justificar tal decisión; sobre todo, considerando los criterios temáticos del género, que afloran sin ninguna duda en «Esforzaron mis ojos la corriente», «Saliste, Doris bella, y florecieron», «Al tronco y a la fuente», «Cuando está recién nacido» y «Secreto tiene en un valle». Como ya he expresado en páginas anteriores, soy consciente de que esta lista puede variar debido a las peculiaridades de la pastoral quevedesca, por lo que no pretende ser un catálogo férreo e inamovible; sino una herramienta dúctil que permita continuar indagando en la concepción de Quevedo a propósito de este género literario.

OBRAS CITADAS

- ALONSO VELOSO, María José, «González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la musa V, Terpsícore», *Bulletin of Spanish Studies*, 83.3, 2006, págs. 329-359.
- , «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “Musa décima”», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 269-334.
- , «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de Literatura*, 74.147, 2012, págs. 93-138.
- , «Dos silvas elegíacas de Quevedo: los lamentos por la tórtola y la mariposa», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 26.2, 2021, págs. 275-299.
- , «La poesía de Quevedo al margen del *Parnaso*: hacia una edición crítica y anotada de la “musa décima”», *Neophilologus*, 108.4, 2024a, págs. 573-591.
- , «Criterios para la edición crítica y anotada de *Las tres musas* de Quevedo», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, ed. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024b, págs. 83-110.
- ALONSO VELOSO, María José y CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres* de Pedro Espinosa», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13.2, 2007, págs. 63-80.
- ARELLANO, Ignacio, «La transmisión de la obra de Quevedo», *Anthropos*, Extra 6, 2001, págs. 34-37.
- ARGENSOLA, Bartolomé Leonardo de, *Rimas*, ed. de José Manuel Blecha Teijeiro, Madrid, Espasa-Calpe, 1974, 2 vols.
- ASENSIO, Eugenio, *Itinerario del entremés: desde Lope de Rueda hasta Quiñones de Benavente. Con cinco entremeses inéditos de D. Francisco de Quevedo*, Madrid, Gredos, 1971.
- ASTRANA MARÍN, Luis, ed., *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1932.

- BAJTÍN, Mijaíl M., «Formas del tiempo y del cronotopo en la novela. Ensayos de poética histórica», en *La novela como género literario*, ed. de Luis Beltrán Almería, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, 2019, págs. 287-443.
- BLECUA, José Manuel, ed., «Introducción», en Francisco de Quevedo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1969, vol. 1, págs. IX-XXXVIII.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 43.2, 2001, págs. 245-300.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Los tres mayores prodigios*, en *Segunda parte de comedias*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 2007, págs. 989-1125.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, ««¿Qué de robos han visto del invierno»: ¿una égloga de Quevedo?», en *Actas del III Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano, Pamplona, Universidad de Navarra, 1996, vol. 1, págs. 267-274.
- , *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 1997.
- , «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, ed. de Inmaculada Báez y María Rosa Pérez, Vigo, Universidade de Vigo, 2003, págs. 287-304.
- , *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2007.
- , «Los paratextos de la *Cima del Monte Parnaso Español* (1672) de José Delitala: diálogo intertextual con *El Parnaso Español* (1648) y *Las Tres Musas Últimas Castellanas* (1670) de Quevedo», *Revista de Literatura*, 79.158, 2017, págs. 609-622.
- CARREIRA, Antonio, «La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos», en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, ed. de Marta Cristina Carbonell y Adolfo Sotelo Vázquez, Barcelona, PPU, 1989, vol. 1, págs. 121-136.
- , «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra. Revista de literatura*, 1.2, 1990, págs. 15-142.
- , «Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea», *Voz y Letra. Revista de literatura*, 2.2, 1991, págs. 21-57.
- CRISTÓBAL LÓPEZ, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1980.

- CROSBY, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro de Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, vol. 1, págs. 111-123.
- , *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967.
- DELITALA Y CASTELVÍ, José, *Cima del monte Parnaso español*, ed. de Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo, Universidade de Vigo, 2021.
- EGIDO, Aurora, «“Sin poética hay poetas”. Sobre la teoría de la égloga en el Siglo de Oro», *Criticón*, 30, 1985, págs. 43-77.
- ESCOBAR BORREGO, Francisco Javier, «Los procesos de canonización en la preceptiva literaria renacentista», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 97-139.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- FIGUEROA, Francisco de, *Poesía*, ed. de Mercedes López Suárez, Madrid, Cátedra, 1989.
- FUCILLA, Joseph G., «Intorno ad alcune poesie attribuite a Quevedo», *Quaderni iberoamericani*, 21, 1957, págs. 364-365.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- , «De Trento al Parnaso (II): aprobación textual y sanción poética en los poemarios impresos del XVII», en *El canon poético en el siglo XVII*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2010, págs. 241-267.
- , «Modelos editoriales para *El Parnaso* de Quevedo: entre España e Italia», en *Italia en la obra de Quevedo*, ed. de María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, págs. 147-182.
- GÓMEZ GÓMEZ, Jesús, «Sobre la teoría de la bucólica en el Siglo de Oro: hacia las églogas de Garcilaso», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 10, 1991-1992, págs. 111-126.
- , «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, págs. 171-195.
- GÓNGORA, Luis de, *Fábula de Polifemo y Galatea*, ed. de Jesús Ponce Cárdenas, Madrid, Cátedra, 2010.

- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- HESÍODO, *Obras y Fragmentos*, ed. de Aurelio Pérez Jiménez y Alfonso Martínez Díez, Madrid, Gredos, 1978.
- HOLLOWAY, Anne, *The Potency of Pastoral in the Hispanic Baroque*, Woodbridge, Tamesis, 2017.
- HORACIO FLACO, Quinto, *Odas y Epodos*, ed. de Manuel Fernández-Galiano y Vicente Cristóbal López, Madrid, Cátedra, 2000.
- INFANTES, Víctor, «La muerte metrificada: el responso poético de la égloga necrológica», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 339-356.
- IVENTOSCH, Herman, *Los nombres bucólicos en Sannazaro y la pastoral española. Ensayo sobre el sentido de la bucólica en el Renacimiento*, Valencia, Castalia, 1975.
- JAURALDE POU, Pablo, «La transmisión de la obra de Quevedo», en *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, ed. de Víctor García de la Concha, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, págs. 163-172.
- , «Nuevos textos manuscritos en la poesía de Quevedo», *Boletín de la Real Academia Española*, 66.237, 1986, págs. 63-73.
- , «Las ediciones póstumas de Quevedo», en *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro: actas del Seminario Internacional para la Edición y Anotación de Textos del Siglo de Oro*, ed. de Ignacio Arellano y Jesús Cañedo, Pamplona, EUNSA, 1987, págs. 211-231.
- , «Noticia de los manuscritos quevedianos en la British Library», en *Varia bibliographica. Homenaje a Simón Díaz*, Kassel, Reichenberger, 1988, págs. 387-396.
- , *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1999.
- LÓPEZ BUENO, Begoña, «La égloga. Género de géneros», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 9-21.

- , «Sobre el estatuto teórico de la poesía lírica en el Siglo de Oro», en *En torno al canon: aproximaciones y estrategias*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, págs. 69-96.
- LÓPEZ RUEDA, José, *González de Salas, humanista barroco y editor de Quevedo*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003.
- MACEDONIO, Marcello, *Le nove muse di Marcello Macedonio. Raccolte e date alla stampa di Pietro Macedonio, suo fratello*, Napoli, Gio Ruaro, all'insegna del Compasso, 1614.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento: repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MATEO MATEO, Ramón, «El disfraz bucólico en la poesía española del siglo XVI», *Rilce. Revista de Filología Hispánica*, 9.1, 1993, págs. 20-43.
- MONTERO DELGADO, Juan, «Sobre las relaciones entre la elegía y la égloga en la poesía del siglo XVI», en *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 215-225.
- OVIDIO NASÓN, Publio, *Metamorfosis*, ed. de Antonio Ruiz de Elvira Madrid, CSIC, 1988, 3 vols.
- , *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, ed. de Vicente Cristóbal López, Madrid, Gredos, 1989.
- PADILLA, Pedro de, *Églogas pastoriles y juntamente con ellas algunos sonetos del mismo autor*, ed. de José J. Labrador Herraiz y Ralph A. DiFranco, México, Frente de Afirmación Hispanista, 2010.
- PARADA JUNCAL, Samuel, «El corpus pastoril de Quevedo», en *Quevedo en su contexto poético: la silva. Actas del Congreso Internacional Santiago de Compostela (21 y 22 de octubre de 2021)*, ed. de María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2022, págs. 531-549.
- , «La bucólica clásica y la preceptiva literaria: Quevedo ante la trayectoria y los rasgos de género», en *Dende o futuro da investigación literaria. Liñas, métodos e propostas*, ed. de Eduardo Aceituno Martínez y David Lea, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2023, págs. 317-329.
- , «Los sonetos pastoriles de Quevedo: delimitación y análisis», *Estudios humanísticos. Filología*, 46, 2024a, págs. 231-269.



- , «La endecha de Quevedo “Estaba Amarilis”», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, ed. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024b, págs. 177-205.
- , «La antroponimia en la poesía bucólica de Quevedo», *Orillas. Rivista d’ispanistica*, 13, 2024c, págs. 195-218.
- , «La toponimia en la poesía bucólica de Quevedo», *Cuadernos AISPI*, 25, 2025, págs. 177-205.
- , «La musa *Euterpe* y la lírica pastoril de Quevedo en las ediciones impresas de los siglos XVII y XVIII», *Bulletin of Spanish Studies*, en prensa.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, *Resonare silvas. La tradición bucólica en la poesía del siglo XVI*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2004.
- , *La «Farmaceutria» de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- , *La configuración de un libro bucólico: «Églogas pastoriles» de Pedro de Padilla*, México D. F., Frente de Afirmación Hispanista, 2012.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo: atribuciones», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago en dos aniversarios*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, págs. 119-131.
- , *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero & Ramos, 1997.
- , «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000, págs. 267-283.
- , «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos», *Criticón*, 119, 2013, págs. 67-83.
- PÉREZ DE MONTALBÁN, Juan, *Para todos. Ejemplos morales, humanos y divinos*, en *Obra no dramática*, ed. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Fundación José Antonio de Castro / Turner, 1999, págs. 461-889.
- PLATA PARGA, Fernando, *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1997.
- , «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4, 2000, págs. 285-307.

- , «Sobre el poema *Católica, sacra, real Majestad*: el problema de la autoría y re-  
censión de testimonios», *Atalanta. Revista de las Letras Barrocas*, 9.2, 2021,  
págs. 88-108.
- , «La transmisión textual del Memorial “Sacra, católica, real majestad” de Fran-  
cisco de Quevedo», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and  
Baroque Hispanic Poetry*, 28.2, 2023, págs. 262-283.
- POGGIOLI, Renato, *The Oaten Flute. Essays on Pastoral Poetry and the Pastoral Idea*,  
Cambridge, Harvard University Press, 1975.
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido [...] En  
Madrid, lo imprimió en su oficina del Libro Abierto Diego Díaz de la Carrera,  
Año M DC XL VIII. A costa de Pedro Coello, mercader de libros*, 1648.
- , *Las tres musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español [...] En  
Madrid: En la Imprenta Real. Año de 1670. A costa de Mateo de la Bastida,  
mercader de libros, enfrente de las gradas de san Felipe*, 1670.
- , *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español: facsímil  
de la edición príncipe (Madrid, 1670)*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y  
Melquíades Prieto Santiago, Madrid, EDAF / Universidad de Castilla-La  
Mancha, 1999.
- , *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas  
(1580-1645), caballero de la Orden de Santiago, señor de la Villa de la Torre  
de Juan Abad y sus parientes*, ed. de Krzysztof Sliwa, Pamplona, EUNSA,  
2005.
- , *Teatro completo*, ed. de Ignacio Arellano y Celsa Carmen García Valdés, Ma-  
drid, Cátedra, 2010.
- , *Poesía completa*, ed. de Alfonso Rey Álvarez y María José Alonso Veloso, Bar-  
celona, Castalia, 2021, 2 vols.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Sala-  
manca, Universidad de Salamanca, 2022.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Que-  
vedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, págs. 131-139.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Madrid, Támesis, 1999.
- , «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000, págs. 309-  
344.
- , «La colección de silvas de Quevedo: propuesta de inventario», *Modern Lan-  
guage Notes*, 121.2, 2006, págs. 257-277.

- REY ÁLVAREZ, Alfonso y ALONSO VELOSO, María José, eds., Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, musa IV)*, Pamplona, EUNSA, 2011.
- , eds., Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, Barcelona, Castalia, 2021, 2 vols.
- , eds., Francisco de Quevedo, *Silvas*. Salamanca, Universidad de Salamanca, 2024.
- RICO, Francisco, «Los orígenes de “Fontefrida” y el primer romancero trovadoresco», en *Texto y contextos. Estudios sobre la poesía española del siglo XV*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 1-32.
- ROMERO-FRÍAS, Marina, «Una polémica sobre la edición de *Las tres musas* de Quevedo», *Annali della Facoltà di Magisterio*, 7, 1979, págs. 3-25.
- RUESTES SISÓ, María Teresa, *Las églogas de Fernando de Herrera. Fuentes y temas*, Barcelona, PPU, 1989.
- RUIZ PÉREZ, Pedro, «El discurso elegíaco y la lírica barroca: pérdida y melancolía», en *La elegía. III Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1996, págs. 317-368.
- , «Égloga, silva, soledad», en *La égloga. VI Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2002, págs. 387-429.
- , «La *boscarcha* de Pedro Espinosa: del canto del pastor a la escritura del poeta», en *A zaga de tu huella. Homenaje al profesor Cristóbal Cuevas*, ed. de Salvador Montes, Málaga, Ayuntamiento / Diputación / Universidad de Málaga, 2005, vol. 1, págs. 231-262.
- , *Entre Narciso y Proteo. Lírica y estructura de Garcilaso a Góngora*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2007.
- , «Epígrafes y prácticas poéticas: Quevedo y su tiempo (1603-1645)», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, ed. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024, págs. 17-47.
- SÁNCHEZ DE LAS BROZAS, Francisco, «Comentarios de Francisco Sánchez de las Brozas», en *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas: obras completas del poeta, acompañadas de los textos íntegros de los comentarios de El Brocense, Fernando de Herrera, Tamayo de Vargas y Azara*, ed. de Antonio Gallego Morell, Granada, Universidad de Granada, 1966, págs. 237-277.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, Antonio, ed., «Introducción», en Lope de Vega, *Arcadia, prosas y versos*, Madrid, Cátedra, 2012, págs. 11-100.

- SANNAZARO, Iacopo, *Arcadia*, ed. de Carlo Vecce, Roma, Carocci, 2013.
- SCHWARTZ, Lía, «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora Hoy VI. Góngora y sus contemporáneos: de Cervantes a Quevedo*, ed. de Joaquín Rosés Lozano, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, págs. 89-132.
- SÉNECA, Lucio Anneo, *Tragedias, I: Hércules loco. Las troyanas. Las fenicias. Medea*, ed. de Jesús Luque Moreno, Madrid, Gredos, 1979.
- SEPÚLVEDA, Jesús, «A vueltas con González de Salas», en *Memoria de la palabra: actas del VI Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Francisco Domínguez Matito y María Luisa Lobato López, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuet, 2004, vol. 2, págs. 1653-1668.
- , «La *princeps* del *Parnaso español* y la edición de la obra poética de Quevedo», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13.1, 2007, págs. 115-145.
- TEÓCRITO, *Idilios*, en *Títiro y Melibee: la poesía pastoril grecolatina*, ed. de Manuel Fernández-Galiano, Madrid, Fundación Pastor de Estudios Clásicos, 1984, págs. 51-151.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, págs. 335-356.
- TIBULLUS, Albius, *Elegies*, ed. de Guy Lee, Leeds, Francis Cairns, 1990.
- TORRE, Francisco de la, *Poesía completa*, ed. de María Luisa Cerrón Puga, Madrid, Cátedra, 1984.
- VALLADARES REGUERO, Aurelio, «Diez sonetos de Pedro de Padilla atribuidos a Quevedo. Precisiones sobre un problema no suficientemente esclarecido», *Revista de la Facultad de Humanidades de Jaén*, 3.1, 1994, págs. 79-94.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesía*, ed. de Ignacio García Aguilar, Madrid, Cátedra, 2020.
- VEGA CARPIO, Lope de, *Jerusalén conquistada*, ed. de Joaquín de Entrambasaguas, Madrid, CSIC, 1951-1954, 3 vols.
- VÉLEZ-SAINZ, Julio, «Macrotextualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Poetry*, 13.1, 2007, págs. 147-171.
- VERGILIUS MARO, Publius, *Opera*, ed. de Marius Geymonat, Torino, Paravia, 1973.

Samuel PARADA JUNCAL

Problemas editoriales de la musa *Euterpe*  
y delimitación de la poesía pastoril de Quevedo

VILLEGAS, Esteban Manuel de, *Las eróticas o amatorias*, ed. de María Ángeles Díez Coronado y Emilio Magaña Orúe, Logroño, Instituto de Estudios Riojanos, 2010.



# LOS *REMEDIA AMORIS* Y SU CONFIGURACIÓN RETÓRICA EN UN SONETO PASTORIL DE QUEVEDO

Antonio RAMAJO CAÑO

Universidad de Salamanca (España)

[aramajo@usal.es](mailto:aramajo@usal.es)

<https://orcid.org/0000-0002-6967-9379>

Recibido: 8 de septiembre de 2025

Aceptado: 20 de octubre de 2025

<https://doi.org/10.14603/13K2026>

## RESUMEN:

Estudio del tópico ovidiano del *remedium amoris* en un soneto de Quevedo, con notas sobre su transmisión en la tradición clásica y en las letras españolas. Asimismo, se analizan la *dispositio* binaria del poema y su *elocutio*, en la que brillan la anáfora y la políptoton.

## PALABRAS CLAVE:

*Remedium amoris*, tradición clásica, Ovidio, letras españolas, Francisco de Quevedo, *dispositio*, *elocutio*.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

THE *REMEDIA AMORIS*  
AND THEIR RHETORICAL CONFIGURATION  
IN A PASTORAL SONNET BY QUEVEDO

ABSTRACT:

A study of the Ovidian topos of the *remedium amoris* in a sonnet by Quevedo, with notes on its transmission in classical tradition and Spanish literature. The poem's binary *dispositio* and *elocutio* are also analyzed, highlighting the use of anaphora and polyptoton.

KEYWORDS:

*Remedium amoris*, Classical Tradition, Ovid, Spanish Letters, Francisco de Quevedo, *Dispositio*, *Elocutio*.





## 1. EL BUCOLISMO DE LOS SONETOS PASTORILES

Difuso resulta el bucolismo de los *Sonetos pastoriles*<sup>1</sup>, pese a su título, carente

<sup>1</sup> En *Las tres Musas últimas* (1670), dentro de la musa «Euterpe», se incluyen los denominados «Sonetos pastoriles», con epígrafes. Los enumeramos, señalando su verso inicial, la numeración y las páginas correspondientes de *Las tres últimas musas* (cuya ortografía respetamos y, en consecuencia, no modernizamos; pero sí modernizaremos el texto en los restantes lugares de nuestro trabajo), el número (núm.) y la página de la ed. de Blecua, y, cuando corresponde, la de Schwartz y Arellano: 1) «Ya que huyes de mí, Lísida hermosa» (*Las tres Musas últimas*, pág. 11; Blecua, 1968: núms. 493, 525-526); 2) «Este cordero, Lisis, que tus yerros» (pág. 12; Blecua, 1968: núms. 494, 526); 3) «Pues eres sol, aprende a ser ausente» (págs. 12-13; Blecua, 1968: núms. 343, 369-370); 4) «Fuente risueña y pura, que a ser río» (pág. 13; Blecua, 1968: núms. 495, 527); 5) «Pues ya tiene la encina en los tizones» (págs. 13-14; Blecua, 1968: núms. 496, 527-528); 6) «Ves con el polvo de la lid sangrienta» (pág. 14; Blecua, 1968: núms. 497, 528); 7) «Ves gemir sus afrentas al vencido» (pág. 15; Blecua, 1968: núms. 344, 370); 8) «Amor prevén el arco y la saeta» (págs. 15-16; Blecua, 1968: núms. 498, 529); 9) «No ves piramidal y sin sosiego» (pág. 16; Blecua, 1968: núms. 345, 371; Schwartz y Arellano, 1998: 153); 10) «Ya viste que acusaban los sembrados» (pág. 17; Blecua, 1968: núms. 499, 529-530); 11) «Estáuase la ephesia caçadora» (págs. 17-18; Blecua, 1968: núms. 346, 371-372; Schwartz y Arellano, 1998: 154-155); 12) «Dichoso tú, que naces sin testigo» (pág. 18; Blecua, 1968: núms. 500, 530); 13) «O ya descansas, Guadiana, ociosas» (pág. 19; Blecua, 1968: núms. 347, 372); 14) «Tú, Princesa bellísima de el día» (págs. 19-20; Blecua, 1968: núms. 348, 373); 15) «Onde el oro en hebras prozeloso» (pág. 20; Blecua, 1968: núms. 349, 373-374); 16) «Rizas en ondas ricas de el Rey Midas» (pág. 21; Blecua, 1968: núms. 501, 531); 17) «En este sitio donde Mayo cierra» (págs. 21-22; Blecua, 1968: núms. 350, 374); 18) «Esta fuente me habla, mas no entiendo» (pág. 22; Blecua, 1968: núms. 351, 375); 19) «Esta yedra anudada, que camina» (pág. 23; Blecua, 1968: núms. 502, 531-532); 20) «Miro este monte, que embejece Enero» (págs. 23-24; Blecua, 1968: núms. 503, 532); 21) «Castigas en la águila el delito» (pág. 24; Blecua, 1968: núms. 352, 375-376); 22) «Las rosas, que no cortas, te dan quejas» (págs. 24-25; Blecua, 1968: núms. 504, 533); 23) «Lisi, en la sombra no hallarás frescura» (pág. 25; Blecua, 1968: núms. 505, 533-534). En el *Parnaso español* (1648), págs. 265-[300], dentro de la musa «Erato», se incluye el cancionero titulado *Canta sola a Lisi y amorosa pasión de su amante*. Lo reproducen Schwartz y Arellano (1998: 166-280). Blecua ofrece su propio cancionero de *Canta sola a Lisi*, pues, además de los poemas que en «Erato» figuran, inserta otros, correspondientes a algunos de los *Sonetos pastoriles*: son los números, según la numeración antes expuesta, 1, 2, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 16, 19, 20, 22 y 23. En todos ellos aparece el nombre de Lisi o Lísida, en el texto o en el epígrafe, salvo en el 10 (aunque sí figura en la versión del manuscrito autógrafa citado por Blecua, 1968: 529, nota). El soneto «Estáuase la ephesia caçadora» se publica, en la *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España* (1605), de Pedro Espinosa, fol. 2vº (Pepe y Reyes Cano, 2006: 189-190). Vid. Alonso Veloso y Candelas Colodrón (2007). Para este grupo de sonetos, vid. Parada Juncal (2020-2021, y 2022). La bucólica quevedesca resulta «condensada, novedosa y propia», según el mismo Parada Juncal (2023a: 327). Para una «égloga» de Quevedo, la *Farmaceutria*, vid. Candelas (1996) y Pérez-Abadín (2007). Para la presencia, en la lírica áurea, de sonetos de tema pastoril, vid. Gómez (1993: 181-188).

de la complejidad que ofrece el gran modelo de las *Bucólicas* de Virgilio<sup>2</sup>. Quevedo proporciona, ciertamente, algún nombre pastoril, como Alexi<sup>3</sup>, Aminta<sup>4</sup>, Coridón<sup>5</sup>, e, incluso, nombra a una perra, a la manera virgiliana<sup>6</sup>, para insertar una nota de realismo en un texto cargado de lejanía ideal<sup>7</sup>. Precisamente, el nombre de Alexi figura en el soneto que vamos a comentar, y alguna nota sobre él aportaremos. También «el aparato mitológico contribuye a reforzar la ambientación pastoril» (Candelas, 2007: 198).

Los *Sonetos pastoriles* de Quevedo constituyen, más bien, un pequeño cancionero petrarquista, en el que domina, de forma mayoritaria, la voz del amante, casi siempre en esfuerzo por seducir a la amada<sup>8</sup>. Ese proceso de acercamiento amoroso parece convertirse, al menos en ocasiones, en una especie de galanteo, más que

<sup>2</sup> Para esa complejidad virgiliana, que aquí es imposible analizar, vid. Ramajo Caño (2011c: 14-25).

<sup>3</sup> Para el nombre de *Alexis* (así, en Virgilio, en el nominativo), vid. *Bucólicas*, II, 1, 6, 19, 56, 65, 73; V, 86; VII, 55. Es nombre que figura en la *Antología Palatina*, XII, 127 y 164.

<sup>4</sup> Para *Amintas* (*Amyntas*, en Virgilio), vid. *Bucólicas*, II, 35, 39; III, 66, 74, 83; V, 8, 15, 18; X, 37i, 38, 41. Es nombre que ya recoge Teócrito, *Idilios*, VII, 2, y pasará a formar parte de la onomástica de la literatura bucólica (Clausen, 1994: 108). Pero en Quevedo, *Aminta* es nombre de pastora en el s. 3, «Pues eres sol, aprende a ser ausente», v. 9.

<sup>5</sup> En el s. 7: «¿Ves gemir sus afrentas al vencido / toro», en el v. 10. *Coridón* (*Corydon*, en Virgilio) es nombre que nace en el idilio IV de Teócrito y se introduce en la onomástica bucólica (vid. Virgilio, églogas II y VII). Góngora se refiere a un amigo suyo con este nombre literario: «Coridón se quejaba / de la ausencia importuna / al rayo de la luna...» (Micó, 1990: 83). André Gide dio el título de *Corydon* a uno de sus libros (1924), en el que hace apología de la homosexualidad. Vid. Ramajo Caño (2011c: 140).

<sup>6</sup> Es el perro llamado «Melampo», en el soneto «Este cordero, Lisis, que tus hierros». La perra virgiliana se llama *Lycisca* (*Bucólicas*, III, 18); perra loba según Servio (Clausen, 1994: 97).

<sup>7</sup> Cristóbal (1996: 113) considera que el realismo resulta «siempre escaso en el género bucólico».

<sup>8</sup> El que estos sonetos constituyan un pequeño cancionero petrarquista explica que Bleuca (1968) insertara bastantes de estos poemas en *Canta sola a Lisi*, como ya hemos advertido. Walters (1984) proporciona su propio cancionero dedicado a Lisi, con adición de los sonetos pastoriles que Bleuca introdujo extraídos de *Las tres musas últimas*, ya citados, pero en el orden que él considera oportuno, de acuerdo, en buena parte, con una «cronología interna» (Walters, 1984: 58). El cancionero, en su disposición, se cerraría con el único poema *in morte* existente: «¿Cuándo aquel fin a mí vendrá forzoso?» (*El Parnaso*, pág. 291; Bleuca, 1968: núms. 492, 525; Schwartz y Arellano, 1998: 263). Para *Canta sola a Lisi* como cancionero, es importante el trabajo de Fernández Mosquera (1993); para su petrarquismo, vid. Candelas Colodrón (1998). Rey (2013: 309-313) establece diferencias marcadas entre el cancionero petrarquista y este de Quevedo. Para los «principios organizativos» de toda la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso*, vid. Alonso Veloso (2013). El nombre de *Lisi* es, naturalmente, literario, sin que sepamos si corresponde a alguna mujer real de nombre *Isabel*, *Isabela*,

expresión de honda pena afectiva o erótica<sup>9</sup>. El espacio en el que pasean los amantes se configura como un *locus amoenus*, a la manera general de la poesía bucólica, pero los protagonistas más parecen cortesanos que pastores, algo, por otro lado, no extraño en la pura poesía pastoril<sup>10</sup>. La amada figura retratada conforme a los moldes petrarquistas: su luminosidad se expande como sol vivificador (véase el s. 3: «Pues eres sol, aprende a ser ausente»)<sup>11</sup>. Su actitud resulta, con frecuencia, esquiva con el amador. El juego dialéctico entre *yelo* y *fuego*, frecuente en los cancioneros petrarquistas, también se resalta aquí, como en el s. 5, «Pues *ya*<sup>12</sup> tiene la encina en los tizones», en el cual el poeta contrapone el hielo del invierno, el hielo de la amada, a su propio fuego amoroso.

Con ese marco bucólico, presidido por el amor, armonizan bien los sonetos 6 («¿Ves con el polvo de la lid sangrienta») y 7 («¿Ves gemir sus afrentas al vencido / toro»), claramente inspirados en *Geórgicas*, III, 209-241: el toro es un amante elegíaco aquejado de las penas de los humanos<sup>13</sup>. Conviene precisar que *Bucólicas* y *Geórgicas* forman un tejido no del todo separable en la mente de los lectores europeos de Virgilio.

Se transparenta en este reducido cancionero quevedesco el gusto por lo mitológico. En ocasiones, el poeta se sirve del mito para establecer relación con sus

---

*Belisa*, *Elisa* o *Lisa*, aunque se trata de «una clara evocación de Laura», la amada de Petrarca (Fernández Mosquera, 1993: 358 y 360), pues tanto el poemario del italiano como el de Quevedo elevan un canto a una sola amada.

<sup>9</sup> Para una visión panorámica de la poesía de Quevedo, quien, pese a cultivar la vena amorosa, se muestra «poco entusiasta hacia el fenómeno amoroso», vid. Rey (2013: 302, para la cita).

<sup>10</sup> Crosby (1981: 241) habla de la «condición aristocrática» de la dama en los poemas de *Canta sola a Lisi*. Para la relación entre pastores y cortesanos en la poesía bucólica del Siglo de Oro, vid. Gómez (1993: 183-184).

<sup>11</sup> Vid. también s. 16, «Rizas en ondas ricas del rey Midas», en el que se combinan los colores de oro del cabello y el rojo de unos claveles que lo adornan. Para la belleza tópica de la amada en la poesía áurea, vid. Manero Sorolla (1990 y 1992) y Ramajo Caño (2022: 227-250). Con todo, para una cierta singularidad de Lisi con respecto a otras amantes de la poesía de Quevedo, vid. Roig Miranda (2012).

<sup>12</sup> Vid., además, el s. 10: «*Ya* viste que acusaban los sembrados» (el *viste* acaso remita a Horacio, I, ix, 1-2: «*Vides ut alta stet niue candidum / Soracte...*»). Ese *ya* es eco de un *iam* horaciano: de su uso damos ejemplos en Ramajo Caño (2022: 24, nota 17: vid., además, el índice en la pág. 583). Vid. también Pérez-Abadín (2018). Ese s. 10 ofrece una estructura binaria: los cuartetos expresan el miedo que el campo seco siente por la lluvia, al caer esta acompañada de relámpagos y truenos; los tercetos, el del amante ante el fuego destructor de los ojos de la amada. Vid. Nider (2022).

<sup>13</sup> Vid. Ramajo Caño (2020: 138-139). El *ves*, y con interrogación, acaso nos vuelva a remitir al citado Horacio, I, xi, 1.

vivencias personales, en técnica frecuente en la poesía italianista. Con todo, algún poema se configura como simple narración mitológica, aun cuando cierta enseñanza moral de él pudiera extraerse<sup>14</sup>. Es el caso del s. 11, «Estábase la efesia cazadora», al que podemos considerar como un reducido epilío (narración elegante de un mito, de origen helenístico, que consiguió alguna fortuna en Roma<sup>15</sup>). Precisamente, en tal soneto, además de la *narratio*, se inserta la enseñanza del peligro potencial de la mirada, a la que es preciso refrenar (Acteón, personaje mitológico citado en el poema, padeció horrible final por haber visto desnuda a Diana)<sup>16</sup>.

Brotan, en estos sonetos, apóstrofes a seres naturales, en estructura litánica, tan profusa en la poesía áurea: así, el poeta se dirige a una «fuente risueña y pura», núm. 4 (espejo ocasional de la dama), con eco quizá de la horaciana, «O fons Bandusiae, splendidior uitro»<sup>17</sup>, o al río Guadiana, núm. 13, «O ya descansas, Guadiana, ociosas / tus corrientes», en soneto binario, en el cual se alía el misterio del río, en su presencia y ausencia, con las lágrimas del amante, que, en alternancia, brotan y desaparecen<sup>18</sup>.

Hemos anotado la configuración tópica de la amada. También la intensidad de su amor (no siempre es, pues, esquiva) se puede medir por el recuerdo de otro

<sup>14</sup> Vid. el recuento de sonetos con carga mitológica, con perspectiva varia, en el trabajo citado de Parada Juncal (2022). El s. 21, «¿Castigas en el águila el delito», de extraordinario barroquismo, adopta un tono de refinado y complicado galanteo. Constituye una exaltación a una dama que derribó a un águila, de un disparo, algo que le permite aludir al rapto de Ganimedes por un águila, metamorfosis de Júpiter. Vid. Parada Juncal (2021-2022: 71-72) y Parada Juncal (2022: 339).

<sup>15</sup> Para el epilío, vid. Ramajo Caño (2022: 572a).

<sup>16</sup> Para Acteón en la poesía áurea, vid. Schwartz (1992) y Morros (2010), y, vid., además, Schwartz (2005: 170-183), para la presencia del mito en Quevedo.

<sup>17</sup> La fuente es un elemento importante en la configuración del *locus amoenus*. Vid. el s. 17, «En este sitio donde mayo cierra». La naturaleza comulga con los sentimientos del amante, que, incluso, llega a decir: «testigos son las peñas de esta sierra / (...) del duro afán que el corazón padece» (vv. 5-7. Para la palabra *testigo*, frecuente en textos elegíacos, vid. Ramajo Caño, 2022: nota 1415). El s. 18, «Esta fuente me habla, mas no entiendo», relaciona el agua de la fuente con las lágrimas del amante: aquella con estas se enriquece, lágrimas que, en contraste, no alivian el fuego del corazón enamorado. Como se ve, existe una cuidada *dispositio*, al unir a dos sonetos de temática cercana. Para el tema de la fuente, vid., además, las silvas «A una fuente» («¡Qué alegre que recibes!»: Blecua, 1968: 237) y «Amante que vuelve a ver la fuente de donde se ausentó» («Aquí la vez postrera»: Blecua, 1968: 427-429; vid., para esta silva, Tobar Quintanar, 2012); y para las dos silvas, Ramajo Caño (2021: 302-303).

<sup>18</sup> El s. 14, «Tú, princesa bellísima del día», es plegaria a la Aurora, para que se dilate, y en ella pueda verse retratada la «zagala» del amante, también llamada Aurora, que le es esquiva.

motivo clásico. En el s. 15, «Onde el oro en hebras proceloso», aparece la figura de la «tórtola amante» (v. 10), que considera el amor de la pastora, llorosa por la ausencia de su amado, de intensidad menor al que ella misma siente<sup>19</sup>.

Y, dentro de una estética muy barroca, aunque con algún antecedente renacentista (es el caso de Fernando de Herrera), Quevedo gusta del poema que llamaríamos de circunstancias. Nos referimos a los sonetos 22 («Las rosas que no cortas te dan quejas») y el 23 («Lisi, en la sombra no hallarás frescuras»). El poeta trata de elevar un canto hermoso y complejo a una dama, a partir de escenas un tanto triviales<sup>20</sup>.

Como veremos en el texto que comentaremos, y en otros, que ya hemos anotado, Quevedo gusta de la estructura binaria en sus sonetos. Así, en el 12, «Dichoso<sup>21</sup> tú, que naces sin testigo», se establece una comparación entre los efectos del río Nilo, abrasado por el «rabioso Can», que, paradójicamente, refresca las riberas de la corriente fluvial, con aportación de limo (cuartetos), y el llanto incesante de los ojos del amador, llanto causado por la luminosidad astral de los cabellos de Lisis, cuyas lágrimas, en cambio, no aportan refrigerio al alma del poeta, consciente del creciente *yelo* (v. 14) de la amada (tercetos)<sup>22</sup>.

Resulta, en efecto, muy cuidada la *dispositio* de estos sonetos (alguna observación detenida ofreceremos cuando lleguemos al punto correspondiente del análisis del soneto que nos ocupa). Existe en nuestros poetas áureos gran preocupación por el cuidado formal, por las simetrías, virtud que heredan de la poesía

<sup>19</sup> El motivo de la tórtola amante y fiel viuda es clásico: vid. la silva de Quevedo «Exequias a una tórtola que se quejaba viuda, y después se halló muerta» («Al tronco y a la fuente»: Blecua, 1968: 394-396). Vid. Ramajo Caño (2021: 317-318).

<sup>20</sup> Vid., para este tipo de poemas, alguna precisión en Ramajo Caño (2011b: 80). Vid. el análisis de estos dos sonetos quevedescos de Parada Juncal (2020-2021: 78-82), con precisiones sobre el sustrato literario que subyace en tales poemas.

<sup>21</sup> Comienza el soneto con la fórmula de *makarismós*, tan frecuente en la poesía clásica (vid. el famoso *Beatus ille*). Vid. referencias a varios textos en Ramajo Caño (2022: 588).

<sup>22</sup> También ofrece estructura binaria el s. 19, «Esta yedra, anudada que camina», con el tópico clásico de la relación yedra-álamo (vid. Egido 1990: 237). Vid. también, para este soneto, Vega Santalla (2021: 335-336). Y binaria es la estructura del s. 20, «Miro este monte que envejece enero», donde se traza comparación entre el «yelo» derretido de los Alpes y el «yelo», en contraposición, de los desdenes de Lisi, que no sufren mutación.

latina, particularmente de Virgilio y Horacio<sup>23</sup>, sin olvidar la gran enseñanza que aprendieron en su lectura continua de la prosa ciceroniana (sobre ello volveremos posteriormente, en 2.2. y 2.3.).

## 2. UN COMENTARIO PARA UN SONETO PASTORIL

Los cancioneros amorosos no se componen únicamente para «narrar» un proceso amoroso, una «istoria», como diría Fernando de Herrera, sino para meditar sobre la pasión amorosa, sobre sus efectos en el espacio del alma, sobre el ansia de liberación que el amante siente de tal pasión, sobre la jerarquía de valores de la vida, en la que el amor no siempre se considera como primero, sino como «bien fingido» (fray Luis de León, oda VI, 50), que ha de ser sustituido por la virtud, por la contención, por la ataraxia<sup>24</sup>. En esos cancioneros, los *remedia amoris* pueden desempeñar un importante papel. He aquí un brillante ejemplo quevedesco. Aunque nuestra principal misión en el soneto haya sido intentar identificar el tópico ovidiano que lo vertebraba, hemos creído conveniente analizar también la *dispositio* y *elocutio* que configuran la semántica del texto, insertándola en una larga tradición de formalización retórica. Pasemos a copiar el soneto.

CON EL EJEMPLO DEL FUEGO ENSEÑA A ALEXI, PASTOR, CÓMO SE HA DE RESISTIR AL  
AMOR EN SU PRINCIPIO<sup>25</sup>

¿No ves, piramidal y sin sosiego,  
en esta vela arder inquieta llama,  
y cuán pequeño soplo la derrama  
en cadáver de luz, en humo ciego?

<sup>23</sup> Ramajo Caño (2022a: 99-101) ha hablado, incluso, de preparnasianismo en el caso de Juan de Arguijo. Para el cuidado formal de Horacio, que fue maestro de nuestros poetas, vid. Ramajo Caño (2022a: 280); y, para la maestría formal de Virgilio, en sus *Bucólicas*, vid. Cristóbal (1996: 38-40).

<sup>24</sup> Por otro lado, nuestro poeta muestra en su obra total no solo la propensión a lo festivo y a lo erótico, sino también a lo filosófico y grave, pues «Quevedo simultaneó la galantería amorosa con la gravedad estoica» (Rey, 2013: 302). Preciso es decir, además, que el componente gnómico brota con frecuencia en la tradición clásica. Algún apunte sobre la cuestión aportaremos en este trabajo. Vid. Ramajo Caño (nota 2022a: 366).

<sup>25</sup> Para la posible autoría, del propio Quevedo, de los epígrafes en sus poemas, vid. Alonso Veloso (2012).

¿No ves, sonoro y animoso, el fuego  
arder voraz en una y otra rama,  
a quien<sup>26</sup>, ya poderoso, el soplo inflama  
que a la centella dio la muerte luego?  
Así pequeño amor recién nacido  
muere, Alexi, con poca resistencia,  
y le<sup>27</sup> apaga una ausencia y un olvido;  
mas, si crece en las venas su dolencia<sup>28</sup>,  
vence con lo que pudo ser vencido  
y vuelve en alimento la violencia.  
(*Las tres Musas últimas*, pág. 16)<sup>29</sup>

## 2.1. *INVENTIO*. LA LLAMA DEL AMOR: LOS REMEDIOS DE LA AUSENCIA Y DEL OLVIDO

El poema constituye una *oratio*, un discurso, al pastor Alexi, para que corte el amor en sus comienzos<sup>30</sup>. Tal nombre resulta famoso, sobre todo, por la bucólica II de Virgilio, en la que el pastor Coridón<sup>31</sup>, a la manera elegíaca canta su pena por el desdén de Alexis. Quevedo transforma a este, en el soneto comentado, de amado

<sup>26</sup> *quien* lleva un antecedente de sema no humano, en uso que se ha ido generalizando, sin obediencia a las recomendaciones de tipo académico, no muy antiguas: vid. Seco (1981: 287).

<sup>27</sup> *le*: caso de leísmo. Para los distintos usos de pronombres átonos de tercera persona en el Siglo de Oro, vid. Lapesa (1983: 405-406). El leísmo fue frecuente en el Siglo de Oro. En la traducción que de las *Bucólicas* realiza fray Luis aparecen algunos casos (en la ed. de Quevedo 1631): I, 8; III, 1-3, 1, 36-138; V, 159 (vid. la ed. de Ramajo Caño, 2011c, por quien citamos siempre). La primera gramática de la Academia, 1771, intenta negar a *les* (no se refiere al singular) la función de «término de la acción del verbo» (Real Academia Española, *Gramática*, pág. 248), es decir, la de complemento directo, confiándole solo la de complemento indirecto (dicho en una terminología actual).

<sup>28</sup> Vid. «venas que humor a tanto fuego han dado», v. 10, del soneto «Cerrar podrá mis ojos...».

<sup>29</sup> Vid. Blecha (1968: 371) y Schwartz y Arellano (1998: 153). Modernizamos, como estos ilustres editores, la ortografía. Para la *dispositio* de los sonetos pastoriles de Quevedo, en lo que toca a la relación entre los poemas, aporta notas Candelas Colodrón (2007: 192): en particular, relaciona este soneto 9, que comentamos, con el 10, «Ya viste que acusaban los sembrados», pues en ambos hay conexión del amor con fuerzas de la naturaleza: el fuego y la tormenta, respectivamente.

<sup>30</sup> Podríamos considerar que existe un «diálogo imaginado *in praesentia*», según la terminología de Pozuelo Yvancos (1999: 253). Y el soneto recoge la *oratio* del poeta a Alexi.

<sup>31</sup> Sobre el nombre de Coridón ya hemos aportado una nota anteriormente.



a amante. Digamos que Alexis es nombre también presente en la *Antología Palatina*, XII, 127 y 164, según ya hemos apuntado<sup>32</sup>. Ninguna presencia en el soneto encontramos del amor homosexual que vertebró la bucólica II virgiliana, modelado sobre textos de Meleagro y Teócrito<sup>33</sup>.

2.1.1. La idea básica del soneto, en nuestro parecer, es de raíz ovidiana: brota enfáticamente en el poema un precepto del *Remedium amoris*, libro ampliamente difundido en España y en la Europa de cultura latina<sup>34</sup>. El poeta latino amonesta a luchar con premura contra el amor: «Principiis obsta: sero medicina paratur, / cum mala per longas convaluere moras» (*Remedium amoris*, 91-92): ‘En el principio resiste: que la medicina tarde se dispone cuando ya los males se hicieron fuertes con los retrasos’. El propio epígrafe del soneto quevedesco resulta ovidiano: «...cómo se ha de resistir al amor *en su principio*»<sup>35</sup>.

Conviene, antes de seguir en nuestro comentario, subrayar que esta huella ovidiana en Quevedo ya la señaló Cristóbal (1989: 174). Pero, como él tuvo que anotar tal dependencia de manera rápida, pues no estudiaba específicamente este soneto, nosotros nos demoraremos en su análisis.

<sup>32</sup> Ofrecemos la traducción de la *Antología Palatina*, XII, 127, poema acaso inspirador de la bucólica II de Virgilio: ‘Al mediodía, caminando, vi a Alexis, cuando el verano ya agostaba el follaje de los frutos. Y me incendió doble fuente de rayos: los de Eros, los de los ojos del joven, y los del sol. A estos adormeció la noche; pero aquellos, en sueños, más se incendiaron con la imagen de la hermosura. Y el dormir, que, a otros sosiega, a mí trajo dolores y me grabó con fuego vivo, en el alma, su belleza’ (es traducción de Ramajo Caño, 2011c: 139). Hay tradición que remonta a tiempos de Marcial (38-41?-104?d.C.) según la cual, bajo tal nombre, se oculta un esclavo amado por Virgilio (Clausen, 1994: 64).

<sup>33</sup> Vid. Cristóbal (1996: 102).

<sup>34</sup> No se opone a esta afirmación el hecho de que las obras amatorias de Ovidio no tengan gran presencia en los manuscritos conservados en las bibliotecas españolas: vid. Arcaz Pozo (1992). Para el conocimiento de Ovidio en la España medieval, vid. Cristóbal (1989: 143-153). Para la presencia de Ovidio en la Cataluña medieval, vid. Badia (1993).

<sup>35</sup> Y más tarde, *Remedia*, v. 117, insistirá: «...nova, si possis, sedare incendia tempestes» (‘si te es posible, intenta apaciguar el reciente incendio’). Es importante la imagen del fuego. Hay otros versos de Ovidio, que desarrollan la misma idea, en *Heroidas*, XVII, 181-182. Helena lucha contra su pasión, y dice a París: «Dum nouus est, potius coepto pugnemus amor; / flamma recens parua sparsa resedit aqua»: ‘Mientras es nuevo, luchemos contra amor incipiente; que llama reciente se extingue al esparcir escasa agua’. Estas citas ovidianas las recoge Filippo Picinelli (1604-1688), en su *Mundus Symbolicus*: vid. *El mundo simbólico*, núm. 44, pág. 49.

El tiempo hace crecer pasiones y seres —dirá Ovidio—, como los árboles (vv. 85-86), como los ríos, tan pequeños en su nacimiento (vv. 97-98). Si se dilata el remedio para las hondas pasiones, «tacitae serpunt in viscera flammae» (v. 105): ‘hasta las entrañas serpean, calladas, las llamas’ (interesante es comprobar el uso metafórico de *flammae* para referirse al ardor de la pasión amorosa)<sup>36</sup>.

Esta frase ovidiana del «Principiis obsta...» ha sido, como hemos apuntado, bien conocida en la tradición europea, en todos los ambientes, incluidos los cristianos<sup>37</sup>. Téngase en cuenta su presencia en la *Imitatio Christi* (siglo XV), adaptada a su circunstancia cristiana. Este libro ascético, leídosimo durante siglos en los medios cristianos, particularmente católicos, hasta casi nuestros días<sup>38</sup>, al hablar de la necesidad de resistir a las tentaciones citará el v. 91 de Ovidio, que ya hemos transcrito: «Principiis obsta: sero medicina paratur» (*Imitatio Christi*, I, xiii, 5). No especifica Tomás de Kempis, el autor, al parecer, de la *Imitatio*, quién es el poeta citado: se limita a decir «quidam dixit»<sup>39</sup>.

Los versos ovidianos, bien conocidos a lo largo de la Edad Media<sup>40</sup>, los recogerá, en paráfrasis, el *Tratado de amor* atribuido a Juan de Mena. Copiaremos la traducción que ofrece: «Tú, que comienças a ençender en el peligroso fuego de la

<sup>36</sup> En la tradición clásica brotan por doquier las advertencias para guardarse de los poderes de las pasiones. Y es doctrina estoica, particularmente senequista, el que ha de lucharse contra las pasiones, la del amor incluida, sobre todo en los comienzos: vid. Río (1993-1994: 217).

<sup>37</sup> Vid. Madoz (1949: sobre todo, pág. 235).

<sup>38</sup> Ciertamente, este libro figuraba en la biblioteca de los lectores católicos, y aun cristianos, hasta los años sesenta del pasado siglo. Fueron decisivos, para su olvido, los aires nuevos del Concilio Vaticano II. Para el influjo de esta obra en el Siglo de Oro español, vid. las notas de Canonica (2015).

<sup>39</sup> Esta obra se ha leído, en el público hispánico, particularmente en la traducción del jesuita Juan Eugenio Nieremberg (1595-1658), con innumerables ediciones (la primera es de Amberes, 1655, según Sommervogel, 1894: 1757). En la que citamos (de 1967) figura la siguiente traducción de los versos ovidianos: «Atajar al principio el mal procura; / si llega a echar raíz, tarde se cura» (pág. 36). En nota se aclara la autoría ovidiana del texto traducido, citando en latín *Remedium amoris*, vv. 91-92 (no solo se cita, pues, el v. 91, como hace el original). La *Imitatio* fue muy editada, tanto en latín, como en lenguas vernáculas (pensemos, por ejemplo, en el castellano y en el catalán, en España). Muy buena noticia de ello se encontrará en el *Catálogo de la colección bibliográfica de la «Imitatio Christi»* (Kempis), reunida por Ignacio de Janer y Milán de la Roca que citamos en la bibliografía final de este trabajo (vid. Diputación Provincial de Barcelona).

<sup>40</sup> Figura su eco en el magno *Breviari d'amor* de Matfre Ermengaud, escrito entre 1288 y 1292, vv. 33955-33956: vid. Paradisi (2018: 70).

luxuria, embarga e estorva a los comienços, ca la medicina muy tarde se apareja contra aquellos males que han convalescido por tardanças luengas»<sup>41</sup>.

Los versos de Ovidio pasarán incluso a tratados médicos. El *Tratado* se hace eco de ello y también la *Celestina*. Dice la vieja a Melibea: «...más presto se curan las tiernas enfermedades en sus *principios* que quando han hecho curso en la perseveración de su oficio» (Acto X, *Comedia o tragicomedia*, pág. 428)<sup>42</sup>.

En la égloga II de Garcilaso, el pastor Salicio propone a Nemoroso llevar a Albanio, doliente de amor, a fray Severo, para su cura «primero / que haga curso el mal y s'envejezca» (vv. 1858-1859)<sup>43</sup>.

Será el precepto de Ovidio del gusto de los escritores ascéticos. Ya hemos apuntado el caso de la *Imitatio Christi*. Figura así en el *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas* del jesuita Alonso Rodríguez (1538-1616), quien lo cita en su capítulo dedicado a los remedios contra la tentación, uno de los cuales es «resistir a los principios»<sup>44</sup>.

Se podría hacer un rastreo por textos de contenido vario. Aquí, como se aprecia, nos limitamos a insertar apuntes modestos. Merece la pena resaltar que aparece en un emblema de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610), en el 51 de la II Centuria, titulado precisamente «Principiis obsta». En él se advierte, en los versos finales de la octava real —los que nos interesan—, de que «causa una centella / gran fuego no haciendo caso della»<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> En *Tratados de amor en el entorno de «Celestina»* (siglos XV-XVI), pág. 48. Para la frase ovidiana que nos ocupa en la novela portuguesa de Bernardim Ribeiro, *Menina e Moça*, vid. Curado Neves (1998: 272). El gran humanista Poliziano refleja su huella en la *Fabula di Orfeo*, v. 40 (vid. Fantazzi, 2001: 126).

<sup>42</sup> Vid. las notas de Cantalapiedra (2005: 35). Véase Morros (2004), para *La Celestina* como *remedium amoris*.

<sup>43</sup> Vid. Morros (1995: 227). Recoge ya el pasaje ovidiano, de *Principiis obsta*, Fernando de Herrera, *Anotaciones*, pág. 922.

<sup>44</sup> Vid. parte II, tratado IV, cap. XVIII, pág. 61. Para ediciones de la obra, vid. Benítez Blanco (2020: 658). El precepto ovidiano se integra bien, como ya hemos dicho, en los libros ascéticos: vid. el *Coelibatus et brevium* de Augustino de Roskovani (1861: 476), obispo de Nitra, diócesis de Eslovaquia. Aparece por doquier: vid. Torres Amat y Scío de San Miguel (1885: 50), en su comentario a los *Proverbios* bíblicos, versículo 14.

<sup>45</sup> Vid. Peñasco González (2015: 453-454). Covarrubias aplica el método a la lucha contra las herejías, más fáciles de combatir en un principio. El consejo ovidiano de *principiis obsta* figurará en libros numerosos de recogida de proverbios y frases célebres. Por ejemplo, Mal Lara, en *La filosofía vulgar*, centuria quinta, fol. 119, anotará los citados versos del *Remedium amoris*, 91 y 92, y los traducirá en un terceto. Y tales versos, bien conocidos por los humanistas, serán recomendados para la

Todavía, en el siglo ilustrado, el padre Feijoo se servirá también del *Principiis obsta*, en sus *Remedios del amor*, núm. V, t. VII de su *Teatro crítico universal*<sup>46</sup>.

Ahora bien, volviendo al soneto quevedesco, precisemos que se necesita visualizar tal idea; y el poeta la materializa por medio de la imagen del fuego, símbolo tópico de la pasión amorosa, presente en múltiples textos, en los de Virgilio, por ejemplo, y en la poesía elegíaca latina.

Virgilio, en verdad, se deja impregnar de espíritu y léxico elegíacos. Anotemos algunos ejemplos: *Bucólicas*, II, 1: «...pastor Corydon ardebat Alexin» ('el pastor Coridón ardía por Alexis'); III, 66: Menalcas se referirá al pastor Amintas como «meus ignis». No faltarán ejemplos en la *Eneida*, como el siguiente: «...est mollis flamma medullas<sup>47</sup> / interea et tacitum uiuit sub pectore uulnus» (IV, 66-67 —se trata del amor de Dido—: 'suave llama, entretanto, le devora las médulas, y una tácita herida vive escondida en su pecho')<sup>48</sup>. Acaso no valga la pena insertar aquí más ejemplos del uso metafórico del fuego, como expresión del amor, dada la exhaustividad del artículo que a la «llama de amor» dedica Moreno Soldevilla (2011: 232-240), en su óptimo *Diccionario de motivos amatorios en la poesía latina*<sup>49</sup>. Merece, con todo, como final del apartado, subrayar los complementos predicativos

---

exornatio de la *elocutio* en el *Epithome artis epistolaris ad formulam tullianam introducens* (1512), atribuido a Urbanus Rhegius, 1489-1541 (vid. Martín Baños, 2005: 138).

<sup>46</sup> *Obras escogidas*, pág. 163. Para las matizaciones que el padre Feijoo realiza a los consejos de Ovidio, vid. Cristóbal (1991), trabajo en el que, además, apunta alguna observación sobre el *Remedium amoris* en la literatura española (vid. pág. 235). Vid., sobre todo, el propio Cristóbal (1989: 124-180), ya citado, para estudiar la pervivencia de Ovidio en siglos a él posteriores, particularmente en España, y en lo referente a su poesía amorosa.

<sup>47</sup> Vid. Quevedo: «medulas que han gloriosamente ardido» (del s. «Cerrar podrá mis ojos la postrera»): vid. Schwartz y Arellano (1998: 821).

<sup>48</sup> Vid. Ramajo Caño (2008: 142, nota 26).

<sup>49</sup> No hay que olvidar también la aportación de Cristóbal (1980: 338-342). Vid. también matices eróticos del fuego en Pérez-Abadín (2007: 70-74). Es importante el estudio de Fernández Mosquera (1999: 111-118), para el simbolismo del fuego en Quevedo. Para el fuego como metáfora del amor en Fernando de Herrera, vid. Casas (2008: 96-97). El tópico se extiende por doquier: vid. Lope de Vega, *El caballero de Olmedo*. Dice don Alonso: «De los espíritus vivos / de unos ojos procedió / este amor, que me encendió con fuegos tan excesivos» (*El caballero de Olmedo*, vv. 11-14, pág. 106. Es claro el eco de Garcilaso: «De aquesta vista pura y excelente», s. VIII: Rivers, 1972: 44). Vid., en la misma obra, vv. 515-516, pág. 127: «si matas con los pies, Inés hermosa, / ¿qué dejas para el fuego de tus ojos» (dice el mismo don Alonso a su amada). El amor, en una definición de Lope de Vega, es «Dulce fuego, limpio ardor» (*Angélica en el Catay*, acto II, *Comedias*, X, págs. 727-728: el editor no numera los versos). Para el «amante consumido por el fuego amoroso», vid. Vega Santalla (2019-

«piramidal y sin sosiego» (v. 1)<sup>50</sup>. «*Piramidal* es epíteto tópico de la llama», según afirma Arellano (2012: 107). En el caso que nos ocupa, sin embargo, no se trata, en nuestra opinión, de un epíteto, sino de un complemento predicativo, insistimos (permítasenos esta discrepancia leve): *piramidal* complementa a *llama* a través del verbo *ves*. No aporta, pues, una cualidad estática al sustantivo. El complemento predicativo pone en acción a *llama*, ya de por sí *inquieta* (v. 2); *piramidal* impregna ese sustantivo de un carácter impresionista: el espectador contempla la acción vertical de la llama en su dinamismo. Por otro lado, la verticalidad inacabable de la *llama* se carga de connotaciones negativas, amenazadoras, aunque sea pequeña, reducida su presencia al recinto de una vela. Su fuego acaso nos remita a las pasiones humanas, que hieren sin descanso al alma, querenciosa, sin embargo, de armonía<sup>51</sup>.

2.1.2. Luchar contra las pasiones, en un principio, es el marco temporal en que tal guerra se desarrolla. Pero se hace imprescindible contar con instrumentos, con armas, en esa lucha. Trataremos, pues, aquí, de los elementos concretos como *remedia amoris* que el poeta propone a Alexi: la *ausencia* y el *olvido*, eficaces solo cuando nos enfrentamos con un tierno amor, valga la insistencia. Y habría que precisar más: tales remedios no parece que sean curativos cuando el amor surge súbito

---

2020: 46-48). No creemos que este soneto quevedesco se inspire en un pasaje de *El collar de la paloma*, de Ibn Hazm de Córdoba (ss. X-XI), cap. XIII, «Sobre la divulgación del secreto», con el que establece concomitancias el buen estudioso Pozuelo Yvancos (1979, págs. 174-176), sin que llegue a afirmar directa dependencia, sino que sitúa a ambos *loci* dentro de la diacronía del tópico. Vid. el texto de *El collar de la paloma* en García Gómez (1971: 153). Estamos de acuerdo, en esta negativa, con Schwartz y Arellano (1998: 755). Comprendemos que resulte tentador establecer lazos entre el texto árabe y el quevedesco, pero *El collar de la paloma* fue escasamente conocido en el siglo XVII español (García Gómez, 1971: 82-83).

<sup>50</sup> Y esto mismo puede aplicarse a «sonoro y animoso» (v. 5), también en el primer verso de su cuarteto correspondiente; e incluso, a *voraz* (v. 6). Parece que este verso de Quevedo, con esta palabra, inspiró a sor Juana Inés de la Cruz, en su *Primero sueño*, vv. 1-2: «*Piramidal*, funesta, de la tierra / nacida sombra...» (Tenorio Trillo, 2011: 566). Las pirámides resultaban misteriosas y atractivas en el Barroco. Vid. Egido (1979: 100), quien cita, entre otros, a Góngora, *Polifemo*, 492, «urna es mucha, *pirámide* no poca» (se trata de la piedra que Polifemo lanza sobre Acis). Por la mente de los poetas volaría el «regalique situ *pyramidum*» de Horacio, III, xxx, 2 (vid. Sáez, 2017: 224).

<sup>51</sup> Hablando en cristiano: «Quandiu in mundo vivimos, sine tribulatione et tentatione esse non possumus» (*Imitatio Christi*, I, xiii): 'En tanto en cuanto en el mundo vivimos, no podemos estar sin tribulación y tentación'.

y volcánico, que traspasa el corazón de quien ama, como apuntan Virgilio («ut uidi, ut perii», *Bucólicas*, VIII, 41) y Ovidio («Et uidi et perii», *Heroidas*, XII, 13)<sup>52</sup>.

El amor se nos presenta, en efecto, como una enfermedad (*aegritudo amoris*). Por ello, preciso es buscar medicinas que la curen. El amor como dolencia profunda aparece claramente en la *Bucólica* X de Virgilio, que canta la pasión de Galo. Véanse los términos: «peribat» (v. 10); «quid insanis» (v. 22); «nostri medicina furoris» (v. 60). En esa égloga Virgilio recoge *remedia amoris*: agricultura y ganadería (v. 36); dedicación a la caza (vv. 60). Pero resultan ineficaces contra la pasión<sup>53</sup>.

En *Remedia amoris* propone Ovidio una serie de posibles terapias. La primera de ellas consiste en luchar al principio de la pasión (motivo al que estamos dedicando un espacio en nuestro comentario), vv. 79-107. Pero hay otras terapias, que podrán aplicarse cuando ya el amor ha echado raíces en el amante: huir de la ociosidad (vv. 135-150); trabajar en la ocupación que fuere, el foro, la política, la milicia (vv. 151-161), la agricultura (vv. 168-199), la caza (vv. 200-213); alejarse de la amada y emprender viajes (vv. 214-249); contemplar los vicios físicos y morales de la persona querida (vv. 291-331); buscar el gentío y huir de la soledad (vv. 578-591); y, desde luego —se insiste—, alejarse de la persona amada, algo fundamental (vv. 617-634). No propone Ovidio remedios mágicos, como el uso de hierbas curativas (vv. 249-290)<sup>54</sup>. Conviene insistir en que el poeta latino privilegia el primero de los remedios y deja en segundo lugar a los demás. Quevedo, en cambio, incluye los remedios, que estudiaremos, de la *ausencia* y del *olvido* dentro de esa primera terapia: la de la prontitud de la lucha contra la pasión.

Estudiemos por separado los remedios de *una ausencia* y *un olvido* (v. 11)<sup>55</sup>, eficaces solo, según hemos dicho, si se aplican ante un «pequeño amor recién nacido» (v. 9). Entrando en la cuestión, en lo que a la *ausencia* se refiere, ciertamente,

<sup>52</sup> Vid. Ramajo Caño (2022a: nota 399).

<sup>53</sup> También el enamorado Coridón padecía enfermedad de amor en la *bucólica* II de Virgilio, y se quiere administrar a sí mismo un *remedium amoris* (vv. 71-73: versos finales): el fabricar un cestillo, cuya actividad le distraería y le curaría de la enfermedad (vid. Ramajo Caño, 2011c: 148). Vid., para el concepto de *aegritudo amoris*, Lacarra Lanz (2015). Del mismo modo, para Propertio el amor es una enfermedad, y busca la «medicina mali» (I, v, 28). Vid. Ramajo Caño (2022a: 421, nota 1384).

<sup>54</sup> Vid. Ramajo Caño (2022a: 419, y nota 1383).

<sup>55</sup> Vid. Gonzalo de Correas, que recoge el pensamiento considerado como general: «Ausencia: enemiga de amor; tan lejos de ojos cuan lejos del corazón» (*Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, s. v., pág. 74).

es remedio clásico: alejarse de la amada recomendaba, como acabamos de ver, Ovidio. Y seguirán o criticarán tal recomendación nuestros poetas áureos. El más famoso soneto de Boscán, que encontró eco en otros poetas, comienza así: «Quien dize que'l ausencia causa olvido / merece ser de todos olvidado» (*Obras completas*, lib. II, s. LXXXV)<sup>56</sup>, soneto que acaso se contrapone a unos versos de Jorge Manrique en los que sí se canta el poder de la ausencia:

Quien quisiere ser amado  
trabaje por ser presente,  
que cuan presto fuere ausente,  
tan presto será olvidado [...],  
pues son olvido y mudança  
las condiciones de ausencia<sup>57</sup>.

Lope de Vega, en *Rimas* s. 50, «Marcio, yo amé y arrepentime amando»<sup>58</sup>, comprueba la eficacia de tal medicina, que, sin embargo, no le evita de caer en otro amor (caer en otro amor es, por otro lado, una de las terapias para vencer la pasión de la que se pretende huir)<sup>59</sup>.

Remedio particular de la ausencia es la huida de la amada por medio de un viaje<sup>60</sup>. Otra vez nos aparece una medicina clásica que postulaban Ovidio y Propertio, I, i, 29-30<sup>61</sup>.

<sup>56</sup> Vid., por ejemplo, como imitación, Medrano, soneto XLI: «Quien dize que ausencia causa olvido / malsupo [sic] amar...» (vv. 1-2, *Poesía*, pág. 295). Vid., sobre la cuestión, DiFranco y Labrador Herráiz (2009: 128, nota 1). El amigo de Boscán, Garcilaso, tampoco piensa que ausencia cause olvido. Vid. s. IX: «Señora, mía si yo de vos ausente / en esta vida turo y no me muero...» (vv. 1-2: Rivers, 1972: 45). El poeta, ausente, se morirá o no se morirá, pero no existe olvido de amor.

<sup>57</sup> De la «canción» que comienza «Quien no estuviere en presencia» (Beltrán 2002: 589). Vid. López Lara (1987-1988: 281), editor de otros poemas que imitan o glosan el soneto citado de Boscán.

<sup>58</sup> *Rimas humanas y otros versos*, pág. 181. Para el posible sustrato autobiográfico de este soneto, vid. las notas de Carreño (1998: 963).

<sup>59</sup> Vid. Ramajo Caño (2022a: 421). Vid. también el s. 98 de *Rimas* de Lope («Contendiendo el Amor y el Tiempo un día»): en él, el Tiempo, *senex*, se declara vencedor del Amor, «ignorante niño» (v. 10), *puer*, gracias justamente a la ausencia (*Rimas humanas y otros versos*, pág. 249). Pero ello contrasta con un soneto de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, cuyo epígrafe dice: «Intentó el poeta ausentarse para olvidar y no le aprovechó el remedio...» (*Rimas*, pág. 82).

<sup>60</sup> Vid. Ramajo Caño (2022a: 423, nota 1390).

<sup>61</sup> «Ferte per extremas gentis et ferte per undas, / qua non ulla meum femina norit iter»: 'llevadme por los pueblos más lejanos y llevadme por mares, por donde ninguna mujer conozca mi camino'.



Herrera, sin embargo, en *Algunas obras* (1582), afirmará la inutilidad de los viajes para vencer las pasiones, con las siguientes palabras: «Ira, miedo, codicia aborrecida / nos cercan, i huir no es de provecho, / que las llevamos siempre en la huida» (Elegía VI, vv. 99-101)<sup>62</sup>. En el mismo Herrera se canta la imposibilidad de huir del dolor que el amor inflige, pues este «en la memoria / s'estampa i muestra frescas las señales» (*Algunas obras*, s. II, 10-11)<sup>63</sup>. Amor y memoria se construyen en maridaje de difícil divorcio. Torna a buscar curación en los viajes, Fernando de Herrera, en lib. III, elegía II, aunque sin esperanza: «Otra estraña región i cielo estraño / me conviene buscar...» (*Versos*, ed. de Pacheco, 1619, vv. 79-80)<sup>64</sup>. En lo que sí parece creer Herrera es en la prontitud con la que se hace necesario luchar contra el amor (y ello es muy pertinente para el trabajo que sobre Quevedo nos ocupa). Así, en *Algunas obras*, s. XL, recomienda a un «Antonio» (véase Cuevas, 1985: 398, para su identificación), oponerse al «desvarío» (v. 13) del amor, «antes que prevalezcan sus engaños» (v. 14).

Insistimos en lo inseguro de los remedios contra el amor. Merece recordar que el mismo Quevedo, en un soneto de «Canta sola a Lisi», exclamará:

Puedo estar apartado, mas no ausente;  
y en soledad no solo, pues delante  
asiste el corazón, que arde constante  
en la pasión, que siempre está presente<sup>65</sup>.

Véase también Propercio, III, xxi: el poeta pretende partir para Atenas; la lejanía y el estudio le harán olvidar a Cintia.

<sup>62</sup> *Poesía castellana original completa* (en adelante, PCOC), pág. 442. Aunque no cita explícitamente al amor, no se descarta en la elegía, pues el poeta quiere liberarse de todas las pasiones. Para desconfianza en el poder terapéutico de los viajes, vid. ya Horacio, II, xvi, 18-20: «Quid terras alio calentis / sole mutamus? Patriae quis exul / se quoque fugit»: «¿Por qué trasladarnos a tierras que otro sol calienta? ¿Quién, al exiliarse de su patria, puede también huir de sí mismo?». Por su parte, Séneca busca la tranquilidad interior, el control emocional, que necesita también estabilidad física: «Animum debes mutare, non caelum» (*Epistulae...*, III, xxviii, 1): «El espíritu debes mudar, que no el cielo».

<sup>63</sup> PCOC, pág. 357. Vid. Ramajo Caño (2002: 7-8).

<sup>64</sup> PCOC, pág. 771.

<sup>65</sup> Vid. el texto, con oportuna nota, en Schwartz y Arellano (1998: 259), quienes recuerdan la importancia del tema de la ausencia en la poesía cancioneril. Este texto de Quevedo lo cita ya López Lara (1987-1988: 299-300), en el trabajo al que nos hemos referido. Sobre los diversos poderes de la ausencia con respecto al amor en la poesía cancioneril, vid. Federici (2019).

Y es que, en la óptica del neoplatonismo, ausencia puede referirse solo al mundo físico, que no al espiritual, pues, en este, el amor goza siempre de presencia<sup>66</sup>.

En lo que al *olvido* se refiere, creemos que más que un remedio consiste en el estadio final de la lucha por la liberación del amor, o en el efecto producido por una causa, que es, justamente, la ausencia, como dice el proverbio de Gonzalo de Correas: «ausencia causa olvido» (s. v.)<sup>67</sup>. Si el amante consigue el olvido, en realidad, se ha despojado de la pasión. Los *Remedia* ovidianos pretenden, precisamente, la consecución del olvido<sup>68</sup>. Ahora bien, puede considerarse *olvido* no tanto como punto final, sino como proceso, y largo proceso («es tan corto el amor y tan largo el olvido»: Neruda<sup>69</sup>). Y en ese proceso, en ese cauce temporal, cabe la lucha auxiliándose de los remedios ya citados, sin descuidar, desde luego, el ejercicio de la voluntad, siempre imprescindible, particularmente en el inicio del camino, como se aprecia en *El perro del hortelano*, de Lope de Vega, en el que Teodoro pretende no amar a Marcela. El lacayo Tristán le ofrece un camino para ello: «Primeramente has de hacer / resolución de *olvidar*, / sin pensar que has de tornar / eternamente a querer» (acto I, vv. 383-386)<sup>70</sup>. Lo que en la tradición cristiana se ha llamado «potencias del alma»<sup>71</sup> entra en juego en el amor, tanto para su mantenimiento como para su aniquilación: el amante reflexiona, y se apoya en el entendimiento<sup>72</sup>; el amante recuerda obstinadamente a la amada, y ejercita la memoria; el amante pretende conservar el amor o destruirlo, y pone en movimiento la voluntad.

El soneto quevedesco concluye con una paradoja: si no se comienza prontamente la lucha contra el amor, este «vence con lo que pudo ser vencido / y vuelve en alimento la violencia» (vv. 13-14). Es decir, si no interpretamos mal, la ausencia

<sup>66</sup> Véase Mata (2000), para estudiar esta cuestión en el conde de Villamediana.

<sup>67</sup> *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, pág. 74.

<sup>68</sup> Es muy útil, para los *remedia amoris* en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla, el trabajo de Pérez-Abadín (2017: 395-401).

<sup>69</sup> *20 Poemas de amor y una canción desesperada*, poema 20, v. 28.

<sup>70</sup> Vid., más detalles, en Ramajo Caño (2022a: 422).

<sup>71</sup> Las tres «potencias del alma» (memoria, entendimiento y voluntad) figuraban en los viejos catecismos anteriores al Concilio Vaticano II. Véase el famoso de Jerónimo Ripalda, 1535-1618, y Gabriel Astete, 1537-1601 (citamos por la reimpr. de 1800: 13), catecismo del que existen muchas reimpresiones. Esas tres potencias, *memoria*, *intelligentia* y *voluntas*, remontan a San Agustín, que acuña tal nomenclatura: vid., para los textos agustinianos correspondientes, Wilhelmsen (1990: 89).

<sup>72</sup> Muy importante, según veremos, es el entendimiento en el soneto que vamos a comentar.

no sirve para apagar el amor, sino más bien para fortalecerlo, y el olvido se convertiría en un vano intento de olvido. Hay aquí una paradoja de sabor cancioneril, que recuerda versos como los famosos de Jorge Manrique, en los que canta la «fuerça porfiosa» del amor, que «hazemos más poderosa / queriéndonos defender» (vv. 8-10)<sup>73</sup>, sin descuidar un posible eco del virgiliano «vulnus alit venis...» (*Eneida*, IV, 2, en referencia a Dido), «con sangre de sus venas alimenta la herida»<sup>74</sup>. Y si en la frase citada virgiliana brota una aliteración, lo mismo sucede, aunque en más alto grado, en Quevedo, vv. 12-14, *venas-vence-vencido-vuelve-violencia*<sup>75</sup>, palabras en las que se alitera el fonema inicial de cada palabra. La aliteración se alía bien con la políptoton *vence-vencido*, recurso del que posteriormente ofreceremos algún comentario.

## 2.2. LA *DISPOSITIO* BINARIA DEL POEMA

Nos detendremos aquí en la *dispositio* con la que se construye el soneto, en cómo se desarrolla demoradamente la comparación entre llama y pasión amorosa.

El soneto comentado muestra una *dispositio* binaria, que plasma la comparación del fuego (cuartetos) con la llama del amor (tercetos). Tal *dispositio* no es exclusiva de Quevedo, sino bastante frecuente en la poesía áurea, conforme anotaremos posteriormente. El esquema del soneto comentado podría ser el siguiente:

<sup>73</sup> Se trata del poema que comienza «Es amor fuerça tan fuerte» (texto en Beltrán, 2002: 587, quien se refiere a la «estela de Petrarca» en la que se insertan los versos).

<sup>74</sup> Vid. Schwartz y Arellano (1998: 153 y 755). La traducción del verso de Virgilio, que me parece muy precisa, es de Fontán Barreiro (1990: 52). Resulta también pertinente la inmediata continuación, por la alusión al fuego como metáfora del amor: «...et caeco carpitur igni» (v. 2: 'y queda tocada por el ciego fuego'). La palabra *vulnus* con el sentido de 'herida de amor' resulta frecuente en latín: cf. López Poza (2019).

<sup>75</sup> La aliteración es frecuentísima en Virgilio: véase solo un ejemplo que ha encontrado eco en la poesía española: vid. *Bucólicas* I, 53 y 55: «...uicino ab limite saepes / (...) saepe leui somnum suadebit inire susurro» (aliteración de la s: 'desde la vecina linde, el cercado con frecuencia te invitará al sueño con dulce susurro'). Fray Luis traduce mediante la aliteración de la n: «te adormirán sonando blandamente» (I, 102, en la ed. de Quevedo, 1631: el sujeto es *las abejas*, v. 100). Vid. imitaciones en Garcilaso, *Égloga* II, 74: «la solícita abeja susurrando» (Rivers, 1972: 137); *Égloga* III, 80: «un susurro de abejas que sonaba» (Rivers, 1972: 196). Vid. D. Alonso (1971: 79). Bien conocía Quevedo la maestría de Virgilio en el empleo de la aliteración: vid. Schwartz (2003: 372). Para la aliteración en Virgilio resulta fundamental el trabajo de Salvador Gimeno (2023).

- A) Primer cuarteto: fuego incipiente: «inquieta llama» (v. 2); «centella» (v. 8).
- B) Segundo cuarteto: «fuego» (v. 5), ya en estado inextinguible.
- A') Primer terceto: «amor recién nacido», equivalente a una «centella» (v. 8).
- B') Segundo terceto: amor crecido, que se alimenta del propio ser del amante.

Los dos tercetos se relacionan, en contraste, por medio de la conjunción adversativa *mas* (v. 12).

Como se aprecia, existe una gradación intensificativa en cada una de las dos partes. Ahora bien, en el segundo terceto, con el verso 13, «*vence* con lo que pudo ser *vencido*», el poeta recoge los dos estadios del amor desarrollados, por separado, en cada uno de los tercetos: con *vence* se refiere al amor en fase poderosa (a B'); con *vencido*, al estadio A'. Es decir, este verso construye, en nuestra opinión, un complejo quiasmo con los tercetos, en la distribución: A'-B' (tercetos) // B'-A' (v. 13)<sup>76</sup>.

Detengámonos en la contemplación de la estructura dual que vertebra el soneto. Tal disposición binaria resulta extraordinariamente frecuente, según decimos, en los cancioneros petrarquistas y, como ya hemos anotado, en estos «Sonetos pastoriles» de Quevedo<sup>77</sup>. Por lo que se refiere a la lírica hispánica, de corte italianista, el fenómeno figura en Garcilaso. Así, en el soneto XIV:

Como la tierna madre, qu'el doliente  
hijo le está con lágrimas pidiendo  
alguna cosa, de la cual comiendo  
sabe que ha de doblarse el mal que siente,  
y aquel piadoso amor no le consiente  
que considere el daño que, haciendo

<sup>76</sup> Esa dualidad podría analizarse de forma más minuciosa: existe en cada uno de los cuartetos, pues se enfrentan los dos primeros versos a los dos segundos, de la siguiente forma: primer cuarteto, vv. 1-2: poder de la llama; vv. 3-4: poder del ser humano, con un «pequeño soplo»; segundo cuarteto: vv. 5-6: poder del fuego poderoso; vv. 7-8: poder negativo y contraproducente del ser humano, con un «soplo».

<sup>77</sup> Véanse observaciones más precisas sobre la cuestión en Parada Juncal (2020-2021: 42-63).

lo que le pide<sup>78</sup>, hace, va corriendo  
y aplaca el llanto y dobla el accidente,  
así... (XIV, vv. 1-9)<sup>79</sup>

La geometría de Fernando de Herrera, extraordinariamente elaborada, se manifiesta una y otra vez en disposición binaria. Los ejemplos se podrían multiplicar. Señalamos unos pocos, tomados de *Algunas obras* (1582): en el soneto VII, los cuartetos cantan la rebelión contra la pasión; los tercetos, encabezados por un significativo *Mas*, muestran la derrota<sup>80</sup> (véase también el s. XXXVIII, que se sirve de *pero*<sup>81</sup>). Es el ritmo binario que surge una y otra vez en el cancionero: rebelión contra el amor y sometimiento posterior<sup>82</sup>. En ese poemario de Herrera podemos encontrar algún ejemplo en el que el ritmo binario expresa una clara comparación: así, en el soneto XXI, los dos cuartetos marcan el tormento del gigante Mimante, que espira fuego y humo, en el infierno; los dos tercetos, expresan la pena del amorador, exteriorizada en *suspiros i tristeza* (9). El v. 9 enlaza las dos partes con la partícula *assí*<sup>83</sup>.

Este gusto por la estructura dual en la *dispositio* debe ponerse en relación con una querencia general por formas binarias que impregna la poesía áurea, y que procede de la literatura latina, aunque se haya estudiado como practicado bajo el

<sup>78</sup> En Morros (1995: 30 y 305), a quien seguimos, figura *pide*, lectura de varios manuscritos; en Rivers (1972: 50), *piden*, de acuerdo con la *princeps* (1543).

<sup>79</sup> Vid. el comentario, de este soneto, de Egido (2019). Nótese el conector «así», que también aparecerá en Herrera y Quevedo (entre los autores citados en nuestro trabajo). Estudia los conectores en Quevedo, Parada Juncal (2023b).

<sup>80</sup> Vid. s. VII: «*Mas*, ¿qué vale mostrar estos despojos, / i la ufanía d'alcançar la palma / d'un vano atrevimiento sin provecho? / El rayo que salió de vuestros ojos / puso su fuerça en abrasar mi alma, dexando casi sin tocar el pecho» (vv. 12-14: PCOC, pág. 366).

<sup>81</sup> Vid. s. XXXVIII: «*Pero* es flaca osadía, i con la muerte / luchando, abraço alegre el dulce engaño» (vv. 9-10: PCOC, pág. 391. Nótese el oxímoron *dulce engaño*).

<sup>82</sup> El s. XVII también es de ritmo binario: los cuartetos marcan los cambios estacionales de la naturaleza; los tercetos, iniciados por *Mas*, señalan la inmutabilidad de la pena amorosa (PCOC, pág. 374). Ese *Mas* es calco del *Ma* (v. 9) de Petrarca en el s. CCCX, «Zephro torna, e 'l bel tempo rimena».

<sup>83</sup> PCOC, pág. 380.

magisterio de Petrarca<sup>84</sup>. Pero pensemos en Cicerón<sup>85</sup>, y, además, en los poetas modelicos para los europeos durante siglos, como Virgilio<sup>86</sup> y Horacio<sup>87</sup>. Enseguida anotaremos estas dualidades al hablar de la anáfora en el poema que comentamos<sup>88</sup>.

<sup>84</sup> Al hablar de la bimembración en Herrera, afirma Dámaso Alonso (1982: 151): «Tiene este poeta cierta inclinación a una como geminación conceptual de tradición petrarquista». El fenómeno es mucho más amplio (y habría que estudiarlo). Ese gusto por la bimembración figura incluso en el *Lazarillo de Tormes*, cuyo anónimo autor era buen lector de Cicerón (vid. Ramajo Caño, 2001: 356, nota 9). Como afirma Martínez Bogo (2009: 50): «la bimembración es un rasgo característico de la lengua del Barroco». Y García (2021: 364) habla de la «tendencia quevediana a la bimembración».

<sup>85</sup> Véanse, por ejemplo: «*Cupio*, patres conscripti, me esse clementem, *cupio* in tantis rei publicae periculis me non dissolutum videri» (*In Catilinam*, I, ii, 4. 'Deseo, padres del senado, ser clemente; deseo, en tantos peligros para la república, no parecer frívolo'); «*Patere* tua consilia non sentis, constrictam iam horum omnium scientia *teneri* coniurationem tuam non vides?» (*In Catilinam*, I, i, 1: '¿No te das cuenta de que *se han descubierto* tus planes, no ves que tu conjuración *está siendo sofocada* por el conocimiento de todos?'); «*Nihil* agis, *nihil* adsequeris, neque tamen *conari* ac *velle* desistis» (*In Catilinam*, I, vi, 15: 'Nada haces, nada consigues, y, sin embargo, no desistes de intentar y de querer'); «Ego autem has partes *lenitatis* et *miserecordiae*, quas me *natura* ipsa docuit, semper egi libenter, illam vero *gravitatis* *severitatisque* personam non appetivi, sed ab *republica* mihi impositam sustinuit, sicut huius imperii dignitas in summo periculo civium postulabat» (*Pro Murena* III, 6: 'Pero yo siempre desempeñé con gusto esta faceta de *dulzura* y *misericordia* a las que mi propia *naturaleza* me adocrinó, y, en cambio, no deseé aquel papel de *seriedad* y *severidad*, aunque lo desempeñé impuesto por la *república*, tal como exigía la dignidad de este poder supremo, en medio del extremo peligro de los ciudadanos').

<sup>86</sup> Probablemente, en Virgilio han tenido los poetas el más alto ejemplo de utilización de la bimembración. Es frecuentísima en la *Eneida*, hasta el punto de que, más que un recurso estilístico se presenta como un rasgo estructurador de estilo, de altísima recurrencia (fijémonos en los primeros versos): «Arma virumque cano...» (I, 1); «Italiam... Laviniaque venit / litora...» (I, 2-3); «... et terris jactatus et alto» (I, 3); «vi Superum, saevae memorem Junonis ob iram» (I, 4); «... dum conderet urbem / inferretque deos Latio...» (I, 5-6). Véanse solo algunos ejemplos más en otros lugares virgilianos: *Bucólicas*, II, 5: «*montibus* et *siluis*»; III, 56: «*nunc* omnis ager, *nunc* omnis parturit arbos»; VI, 68: «*floribus* atque *apio*... ornatus»; X, 48: «perque *niues* ... perque horrida *castra*». Y ese ritmo binario se apreciará en algunos versos de los pastores, de las mismas *Bucólicas*, que cantan: «*candidior* cycnis, *hedera formosior* alba» (VII, 38); «*horridior* rusco, proiecta *uilior* alga» (VII, 42).

<sup>87</sup> Vid. Horacio, I, xxii, 1: «Integer vitae scelerisque purus» ('el de vida íntegra y de crímenes exento'), con quiasmo, relevante por estar colocado en el primer verso; «*Me* doctarum *hederae* praemia frontium / dis miscent superis, *me* gelidum nemus / Nympharumque leues cum Satyris chori / secernunt populo...» (I, i, 29-32: 'A *mí* las hiedras, premio de frentes ilustres, con los altos dioses me colocan, y los coros gráciles de las ninfas, junto a los sátiros, del pueblo *me* alejan...').

<sup>88</sup> Es aspecto muy complejo, el de la bimembración, que aquí no podemos estudiar, sino solo aportar pocos ejemplos. En el campo de la poesía española, digamos que el *Libro de Job en tercetos* de fray Luis es un prodigio de belleza y de artificios retóricos, en el que el agustino vuela sin dejarse oprimir

Digamos ya que este soneto pastoril de Quevedo se llena de dualidades: «piramidal y sin sosiego» (v. 1); «en cadáver de luz<sup>89</sup>, en humo ciego» (v. 4: verso bimembre); «sonoro y animoso» (v. 5); «una ausencia y un olvido» (v. 11).

Por otro lado, y tornando ya al poema de Quevedo que nos ocupa, el soneto comienza en interrogación. En realidad, los dos cuartetos están constituidos por proposiciones interrogativas, frecuentes en los cuartetos de los sonetos quevedescos, según apunta Pozuelo Yvancos (s. f.: 192). Este comienzo, impetuoso, aún más por ser interrogativas negativas, en una especie de *in medias res* oratoria y lírica, nos hace pensar en algún modelo clásico. Pensemos en Cicerón, en su comienzo de la primera catilinaria: «Usque tandem, Catilina, abutere patientia nostra?» (I, i, 1)<sup>90</sup>. Pero pensemos, sobre todo, en Horacio. Gusta el poeta latino de abrir sus odas con interrogaciones. He aquí la lista: I, v («Quis multa gracilis... / sub antro?», 1-3); I, viii («Lydia, dic, per omnis»: toda ella en interrogaciones); I, ix («Vides ut alta stet

---

por la letra del original. Y se servirá de paralelismos, en dicolon: «*jamás* a la bondad Dios desampara; / *jamás* a la maldad hace dichosa» (VIII, 56-57: nótese la anáfora); «*hasta que* de loor te colme el pecho, / *hasta que* bañe en gozo boca y cara» (VIII, 59-60); «Es de corazón sabio; está dotado / de poderosa fuerza» (IX, 7-8); «Pondráseme delante, y mi rudeza / no le conocerá; subirá el vuelo, / y no le entenderé» (IX, 28-30); «Aborrezco el vivir, amo la muerte» (VII, 46: verdadero verso bimembre). Nos referimos siempre a la ed. de Quevedo, 1631. Herrera, tan influido por Garcilaso, ofrecerá abundantes muestras de bimetración. Anotaremos aquí unas pocas, con la promesa de recoger más en un próximo trabajo, extraídas de *Algunas obras*, 1582: «por este camino *estéril* i *ascondido*» (s. II, 2: PCOC, pág. 356); «*Crece* el camino, i *crece* mi cuidado» (s. II, 5: PCOC, pág. 357); «*perdí* mi libertad, *perdí* mi brío; / *coché* un perpetuo mal, *coché* un tormento» (s. III, 8: PCOC, pág. 357) — nótese el marcado paralelismo, con anáforas —; «*Belleza y claridad* antes no vista / dieron principio al mal de mi desseo, / *dura pena* i *afán* a un rudo pecho» (s. III, 9-11: PCOC, pág. 358); «*cubres d'oscura sombra* i *turbio velo*» (s. V, 3: PCOC, pág. 358) —el sujeto es «Órrido invierno», v. 1: se trata de una prosopopeya —; «*Temerario desseo*, *incauto pecho* (...) / al peligro m'entregan *fiero* i *grave*» (s. VI, 5 y 7: PCOC, pág. 359); «... tu diestra airada, / que contino me *aviva* i siempre *mata*!» (Elegía II, 50-51: PCOC, pág. 371. Nótese, además, la antítesis de *aviva-mata*); «Esta desnuda *playa*, esta *llanura* / d' *astas* i rotas *armas* mal sembrada» (s. IX, 1-2: PCOC, pág. 367).

<sup>89</sup> Se trata, como diría Horacio, de una *callida iunctura* (Horacio, *Arte poética*, 46-48), en oxímoron: *cadáver* sugiere oscuridad, frente a *luz*. Para otros ejemplos de este mismo sintagma en Quevedo, vid. Schwartz y Arellano (1998: 756).

<sup>90</sup> Cicerón avasalla a Catilina con una serie de interrogativas, que constituyen una *congeries*, una acumulación que deja sin aliento al adversario. Vid.: «*Quid* próxima, *quid* superiore nocte egeris, *ubi* fueris, *quos* convocaveris, *quid* consilii ceperis —quem nostrum ignorare arbitraris?» (*In Catilinam*, I, 1: «¿Quién piensas, de entre nosotros, que ignora *qué* en la próxima, *qué* en la anterior noche hiciste, *dónde* estuviste, a *quiénes* convocaste, *qué* decisión tomaste?»).



niue candidum»); I, xii («Quem uirum aut heroa lyra uel acri»); I, xxiv («Quis desiderio sit pudor aut modus»); I, xxix («Icci, beatis nunc Arabum inuides»: toda la oda en interrogaciones); I, xxxi («Quid dedicatum poscit Apollinem»); II, xvii («Cur me querellis exanimas tuis»); III, vii («Quid fles, Asterie, quem tibi candidi»); III, xx («Non uides quanto moueas periclo»); III, xxv («Quo me, Bacche, rapis tui»); III, xxviii («Festo quid potius die»); y IV, xiv («Quae cura patrum quaeue Quiritum»)<sup>91</sup>.

La oda horaciana citada, I, xii, «Quem uirum aut heroa lyra uel acri», inspirará a fray Luis, poeta amado por Quevedo, su oda XIX, en comienzo interrogativo, «¿Qué santo o qué gloriosa / virtud...», verdadera «paráfrasis cristiana» (Ramajo Caño, 2012: 119). También la oda XVIII de fray Luis se abre en interrogativa: «¿Y dejas, Pastor santo».

Aunque, en un intento de completar el sustrato en el que nuestro poeta puede haberse inspirado, acaso convenga no olvidar un posible influjo bíblico. En el *Heráclito cristiano*, Quevedo iniciará así su salmo III, sobre el cual volveremos posteriormente: «¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo, / sordo estarás a los suspiros míos?». No es descartable aquí, además de la inspiración de la celeberrima frase ciceroniana citada, la de algunos salmos, como el 12: «Usquequo, Domine, obliuisceris me in finem» («¿Hasta cuándo, Señor, me tendrás por completo olvidado?») <sup>92</sup>.

## 2. 3. LA ELOCUTIO: ANÁFORA Y POLÍPTOTON

En lo referente a la *elocutio*, nos fijaremos en la eficacia de la anáfora, reforzada por insertarse en proposiciones interrogativas negativas, en su poder en la intensificación de la *meditatio*, del importante componente gnómico que cimienta el soneto (sobre esta cuestión haremos alguna puntualización posteriormente). No dejaremos de anotar el gusto por la paradoja presente en los dos últimos versos<sup>93</sup>. Y, por fin, nos detendremos en la importante función de la políptoton.

2.3.1. En este apartado pretendemos insertar la anáfora quevedesca del soneto en una diacronía de la utilización de tal técnica en la tradición clásica y áurea.

<sup>91</sup> La apertura en interrogación casa bien con la arenga militar que constituye el famoso poema de Calino (s VII a. C.): «¿Hasta cuándo estaréis recostados? Jóvenes, ¿cuándo / tendréis un pecho valiente?» (vv. 1-2: trad. de Ferraté, 1968: 43).

<sup>92</sup> Vid. más detalles en Ramajo Caño (2022b: 59-60).

<sup>93</sup> Vid., para esta y otras paradojas en Quevedo, Tobar Quintanar (2022: 432).

La anáfora resulta extraordinariamente eficaz en textos oratorios. Cicerón nos proporciona abundantes ejemplos (algunos ya hemos apuntado). Veremos solamente unos pocos. El procedimiento resulta brillantísimo en la *oratio* contra Catilina. En la primera catilinaria, ciertamente, el gran orador consigue que Catilina quede encerrado en su retórica y, por tanto, derrotado. Cicerón comienza, ya lo hemos apuntado, en lo que podríamos llamar, aunque no con el sentido que tiene en los textos narrativos, *in medias res*, sin exordio, lo que provoca el pasmo en su oponente, en todos los oyentes y en todos los lectores. Y las anáforas se acumulan enseguida:

«*Nihilne* te nocturnum praesidium Palatii, *nihil* urbis vigiliae, *nihil* timor populi, *nihil* concursus bonorum omnium, *nihil* hic munitissimus habendi senatus locus, *nihil* horum ora voltusque moverunt?» (Cicerón, *In Catilinam*, I, i, 1: '¿No te ha hecho mella *ninguna* la guardia nocturna del Palatino, *ninguna* las rondas de la ciudad, *ninguna* el temor del pueblo, *ninguna* la afluencia de todos los hombres de bien, *ninguna* este muy protegido lugar para celebrar el senado, *ninguna* las miradas y caras de estas personas?')<sup>94</sup>.

La anáfora, insistimos, resulta muy adecuada para el discurso oral, o que finge ser oral. El poema se construye, con frecuencia, como una *oratio* (es el caso del soneto que nos interesa), dirigida a un ser presente o ausente. El matiz de la anáfora variará según los casos. Transcribiremos unos versos de Horacio particularmente significativos, pues en ellos se repite *cur* hasta ocho veces<sup>95</sup>. Se trata de una imprecación de apasionado reproche del poeta a Lidia, y toda llena de interrogaciones:

<sup>94</sup> Cicerón aplasta retóricamente a Verres, el nefasto personaje que había expoliado a los sicilianos (año 70 a. C.): «... *nihil* in aedibus cuiusquam, *ne* in hospitis *quidem*, *nihil* in locis communibus, *ne* in fanis *quidem*, *nihil* apud Siculum, *nihil* apud civem Romanum, denique *nihil* istum, quod ad oculos animumque acciderit, *neque* privati *neque* *publici*, *neque* profani *neque* sacri, tota in Sicilia reliquisse» (Cicerón, *De signis*, 2): '...que no dejó en toda Sicilia *nada* en las casas de cualquier persona, ni siquiera en las de sus huéspedes, *nada* en los lugares públicos, ni siquiera en los templos, *nada* en casa del ciudadano siciliano, *nada* en el romano; en una palabra, no dejó *nada* de lo que se pusiera delante de sus ojos y de su capricho'. Nótese, además, cómo se incrustan unas anáforas dentro de otras, en el caso de los «ne... quidem» y «neque...neque».

<sup>95</sup> Véase la anáfora como cauce expresivo de la sensualidad horaciana: «*Urit* me Glycerae nitor / splendentis Pario marmore purius; / *urit* grata proteruitas / et uoltus nimium lubricus aspici» (I, xix, 5-8): 'Me abrasa el brillo de Glícera, que deslumbra con más intensidad que el mármol de Paros; me abrasa su desenvoltura grata y su rostro en extremo seductor cuando se le mira'. Ejemplos de anáforas en Horacio recogeremos posteriormente al tratar de esta figura como expresión de una actitud meditativa.

Lydia, dic, per omnis  
te deos oro, Sybarin *cur* properes amando  
    perdere, *cur* apricum  
oderit Campum, patiens pulueris atque solis,  
    *cur* neque militaris  
inter aequalis equitet, Gallica nec lupatis  
    temperet ora frenis.  
*Cur* timet flauum Tiberim tangere? *Cur* oliuum  
    sanguine uiperino  
    cautius uitat...? (I, viii, 1-10: 'Lidia, dime, te lo pido por todos los dioses,  
*por qué* te esfuerzas, con tu amor, en perder a Síbaris, *por qué* él odia el abri-  
gado Campo, él que soportaba el polvo y el sol, *por qué* no monta a caballo  
entre sus camaradas militares ni sosiega los corceles galos con puntiagudos  
frenos, cual dientes de lobo. ¿*Por qué* tiene miedo de tocar el rubio Tíber?  
¿*Por qué* evita el aceite de oliva con más cautela que la sangre de la ví-  
bora...?')<sup>96</sup>.

<sup>96</sup> Y, enseguida, el poeta añade otra anáfora, para intensificar el tono: «...neque iam liuida gestat armis / brachia, *saepe* disco / *saepe* trans finem iaculo nobilis expedito?» (vv. 10-12: '... y ya no se muestran amoratados sus brazos por las armas, él que se distinguía *con frecuencia* por el disco, *con frecuencia* por la jabalina, lanzados más allá de la señal final'). Para usos de la anáfora en Horacio, vid. Bermúdez Ramiro (1991: 50-53). Diálogos apasionados, reales o fingidos, se encauzan bien en el molde de la anáfora. Así, Ovidio nos proporcionará ejemplos abundantes. Filis se siente desesperada porque no regresa su amado Demofonte, y se engaña a sí misma: «*Saepe* fui mendax pro te mihi, *saepe* putauit / alba procellosos uela referre notos» (*Heroidas*, II, 11-12): 'A menudo me engañé en tu favor; a menudo pensé que notos tormentosos arrastraban tus velas blancas'. Y Filis amenaza, al final de su carta, con suicidarse: «*Saepe* uenenorum sitis est mihi; *saepe* cruenta / traiectionem gladio morte perire iuuat» (*Heroidas*, II, 139-140): 'A menudo tengo sed de venenos; a menudo me apetece morir, con muerte sangrienta, traspasada por una espada'. Insistimos, la anáfora marca diferentes matices expresivos. Significativo es el siguiente ejemplo: los compañeros de Eneas exultan ante la visión de Italia, y brota la anáfora: «...videmus / *Italiam*. *Italiam* primus conclamat Achates, / *Italiam* laeto socii clamore salutant» (*Eneida*, III, 522-524): '...vemos a Italia, Italia, grita, el primero, Acates; Italia, saludan, con alegre griterío, los compañeros'. La maestría de Virgilio que, en *Bucólicas*, III, 56-57, alza, con la anáfora, el gozo por la dicha primaveral, lo traduce de forma inigualable fray Luis de León: «...que *agora* el tiempo nos convida, / que viste de verdura y flor el prado. / *Agora* el bosque cobra la perdida / hoja, y *agora* el año es más hermoso, / y *agora* inspira el cielo gozo y vida» (III, 74-77: ed. de Quevedo, 1631).

La anáfora puede intensificar, sin duda, la intensidad emocional, aunque los contextos pueden ser bien diferentes, según hemos anotado. Encontramos un buen ejemplo en el propio Quevedo, ya citado anteriormente, en que la anáfora, insertada en una plegaria, en la que no falta el tono meditativo, expresa un fuerte aroma ciceroniano:

¿Hasta cuándo, salud del mundo enfermo,  
sordo estarás a los suspiros míos?  
¿Cuándo mis tristes ojos, vueltos ríos,  
a tu mar llegarán desde este yermo?  
¿Cuándo amanecerá tu hermoso día  
la escuridad que el alma me anochece? (*Heráclito cristiano*, salmo III, 1-6)<sup>97</sup>

Son estas anáforas de punción reflexiva las que más nos interesan en nuestro estudio, pues de este cariz es la que vertebra buena parte del soneto comentado. Algún ejemplo quevedesco anotamos aquí de tal recurso, para contextualizar este soneto pastoril objeto de nuestro trabajo. Así, anáfora también potenciadora de la meditación es la que se encuentra en otro salmo, el IX del *Heráclito cristiano*, que sigue la senda de los poemas en los que se rememora la pasada vida, como en el soneto I de Garcilaso. Véanse los versos de Quevedo:

*Cuando* me vuelvo atrás a ver los años  
que han nevado la edad florida mía;  
*cuando* miro las redes, los engaños  
donde me vi algún día...<sup>98</sup>.

Ese tono meditativo late, en efecto, en textos de tono filosófico, como en el siguiente soneto de Quevedo, rico en anáforas:

<sup>97</sup> *Obras completas*, pág. 21.

<sup>98</sup> *Obras completas*, pág. 24. Vid. Garcilaso: «*Cuando* me paro a contemplar mi 'stado (...); / *mas cuando* del camino 'stó olvidado...» (vv. 1 y 5: Rivers, 1972: 37).

*ocio* tienen los golfos más severos;  
*ocio* goza el bajel, *ocio* el piloto.  
*Cesa* de la borrasca la milicia:  
nunca *cesa* el despojo ni la usura,  
ni sabe estar *ociosa* su codicia. (vv. 7-11)<sup>99</sup>

También de sustancia reflexiva, y en este caso en alto grado, es la anáfora de nuestro soneto. El poeta, convertido en *magister*, exhorta a Alexi, el *puer*, a superar la pasión en sus comienzos. Insistimos en que el soneto presenta una *oratio*. Ese tono meditativo encuentra apoyo en la tradición clásica. En cada caso sería menester realizar apuntes que aquí nos es imposible introducir. Preciso es señalar que los matices semánticos pueden mezclarse y la separación no resulta fácil. Nos limitaremos aquí a transcribir algunos ejemplos, en los que domina particularmente el carácter reflexivo. Retrocedemos hasta la tradición clásica.

Nereo contempla, en profecía, los desastres de la guerra que propiciará el amor adúltero entre Paris y Helena: «Heu, heu, *quantus* equis, *quantus* adest uiris / sudor! *Quanta* moues funera Dardanae / genti!...» (Horacio, I, xv, 9-11): '¡Ay, ay!, ¡cuánto sudor en los caballos!, ¡cuánto en los varones!, ¡cuántas muertes acarreas a la nación dárdana!'. Nótese la políptoton, que ensancha la anáfora, al relacionar la misma palabra, pero en distinta forma (masculino-femenino; singular-plural)<sup>100</sup>.

<sup>99</sup> *Obras completas*, pág. 60. Los versos copiados muestran el ritmo en bimetración en 7-8, y en 9-10. Por otro lado, el poeta se sirve de la *derivatio*: *ocio-ociosa*. Acaso el influjo de la poesía de cancionero se vislumbra en estos versos. No falta la anáfora en Séneca, tan leído por Quevedo. Quiere el filósofo proscribir el miedo, para conseguir la felicidad: «*Nulla* autem causa vitae est, *nullus* miseriarum modus, si timetur quantum potest» (*Epístolas a Lucilio*, II, xiii, 12: 'Ningún motivo hay para vivir, ningún límite para las desgracias, si se teme de manera ilimitada'). Vid. Beltrán Serra (2005: 18-19). Nótese, además, la políptoton, *nulla-nullus* (entendemos nosotros que pueden combinarse, a un tiempo, las dos figuras).

<sup>100</sup> Bien imitó la *elocutio* horaciana nuestro fray Luis: «¡Ay, cuánto de fatiga, / ay, cuánto de sudor está presente...» (VII, 66-67). Vid. Ramajo Caño (2012: 49), por quien citamos siempre, donde se encontrará también la imitación de Medrano. Ese mismo tono meditativo se contemplará en una anáfora posterior, en la misma oda horaciana: «*Nequicquam* Veneris praesidio ferox / pectus caesarium...; / *nequicquam* thalamo grauis / hastas... / uitabis...» (vv. 13-18): 'En vano, seguro con la protección de Venus, peinarás tu cabellera...; en vano, en el lecho, evitarás las pesadas lanzas'. Tono meditativo figura también en los siguientes versos de Horacio. El poeta amonesta a Delio a que muestre templanza de espíritu, para saber gozar de los días. La vida es demasiado breve para no

La anáfora de matiz meditativo se aprecia bien en el tópico del *Ubi sunt?*, esencialmente anafórico. Repárese en los famosos versos de Jorjue Manrique:

¿Qué se hizo el rey don Juan?  
Los infantes de Aragón,  
¿qué se hizieron?  
¿Qué fue de tanto galán? (...). (Jorge Manrique)<sup>101</sup>

En Garcilaso, la anáfora no solo supone meditación sino también *lamentatio*:

¿Dó están agora aquellos claros ojos  
que llevaban tras sí, como colgada,  
mi alma doquier que ellos se volvían?  
¿Dó está la blanca mano delicada,  
llena de vencimientos y despojos  
que de mí mis sentidos le ofrecían? (Égloga I, 267-272)<sup>102</sup>

Insistamos todavía en el lugar en que figura la anáfora en el soneto de Quevedo objeto de nuestro comentario: en el comienzo de cada cuarteto. Y es que la anáfora puede situarse en lugares específicos del texto, con carácter particularmente relevante. Así, en los sonetos, cada cuarteto puede abrirse con un elemento anafórico, como en el caso que nos ocupa: «¿No ves...? / ¿No ves...?»<sup>103</sup>. La anáfora se

---

vivirla sabiamente: todo es fugaz: «*Cedes coemptis saltibus et domo / uillaque, flauus quam Tiberis lauit, / cedes, et exstructis in altum / diuitiis potietur heres*» (II, iii, 17-20): 'Te quedarás sin los sotos que adquiriste, sin la casa, sin la villa que lava el rubio Tíber; te quedarás sin ello; y un heredero se apoderará de las riquezas amasadas hasta lo alto'.

<sup>101</sup> Ed. de Beltrán (1991: 102-103). Para el uso tópico de la anáfora interrogativa en este tópico, a lo largo de la tradición, vid. Morreale (1975: 491, 497-499).

<sup>102</sup> Rivers (1972: 129). Vid. Morreale (1975: 481-482), para estos versos y su modelo petrarquista; y vid., en particular, Merino Jerez (2011). Existe también una anáfora ordenadora, a veces con valor deíctico. Véase la pintura del campamento griego que Eneas realiza: «*Hic Dolopum manus, hic saevus tendebat Achilles: / classibus hic locus, hic acie certare solebant*» (*Eneida*, II, 29-30): 'Aquí estaba la tropa de los dólopes; aquí acampaba el cruel Aquiles; aquí había lugar para la escuadra; aquí se solían trabar los combates'. Insistimos en que la anáfora ofrece matices expresivos particulares en cada texto, sobre los que pueden trazarse brillantes y arriesgados análisis estilísticos: vid. D. Alonso (1971: 100-101), para una anáfora en las estrofas 8 y 9 de la égloga III de Garcilaso.

<sup>103</sup> Para el uso de esta anáfora de *No ves... No ves*, o *Ves... Ves...*, con la que se formula la *evidentia*, en la poesía de Quevedo, vid. Fernández Mosquera (2002: 99-100), y Pérez-Abadín (2007: 85). En *No ves...*, Navarro Durán (2007: 414-416) encuentra eco de fray Luis de León, «¿No ves cuando

ofrece en negación, lo que supone un «refuerzo afectivo», según Fernández Mosquera (2002: 99). Sin negar esta observación, nosotros añadiríamos que, en el caso del presente soneto, Quevedo cambia el seco imperativo ovidiano, «obsta», por la citada fórmula interrogativa, para impregnar de didactismo al soneto: deícticamente, el *magister* acompaña al alumno en la visión que le conducirá al conocimiento.

Apuntaremos aquí algún ejemplo de nuestra tradición áurea, en el que figura la anáfora realizada en lugar protagonista. Reparemos en Garcilaso: «*En tanto* que de rosa y d'azucena... / Y *en tanto* que'l cabello, que'n la vena...» (s. XXIII, vv. 1 y 5)<sup>104</sup>.

Para la anáfora en Góngora, resulta verdaderamente espectacular el soneto que a Córdoba dedica, con sus «¡oh!». El poeta sitúa el elemento anafórico en el comienzo de los versos 1, 3, 5 y 7, versos impares. Pero, además, al elaborar dos versos bímembres, en 1 y 5, comienzo de los cuartetos respectivos, introduce, en la segunda parte del bímembre, otro *¡oh!*: «oh torres coronadas» (v. 1); «oh sierras levantadas»:

¡Oh excelso muro, oh torres coronadas  
de honor, de majestad, de gallardía!  
¡Oh gran río, gran rey de Andalucía  
de arenas nobles, ya no que no doradas!  
¡Oh fértil llano, oh sierras levantadas,  
que privilegia el cielo y dora el día!  
¡Oh siempre gloriosa patria mía,  
tanto por plumas cuanto por espadas! (1-8)<sup>105</sup>

---

acontece...» (oda X, 36). En realidad, nos parece que tanto fray Luis como Quevedo remiten a Horacio, «*Vides ut alta...*» (I, ix, 1), ya citado varias veces, o, al mismo Horacio, «*Non... non... respicis?*» (I, xv, 21-22).

<sup>104</sup> Rivers (1972: 59). Para *en tanto que*, vid. «... nec dulcis amores / sperne, puer, neque tu choreas, / donec virenti canities abest / morosa» (Horacio, I, ix, 15-18): «...no desprecies, joven, los amores dulces, ni las danzas, en tanto que, en tus verdes años, está ausente la morosa canicie».

<sup>105</sup> *Sonetos completos*, pág. 55, y *Sonetos*, pág. 456. La misma anáfora aparece en otro soneto de Góngora: «Oh niebla del estado más sereno, / furia infernal, serpiente mal nacida!; / ¡oh ponzoñosa víbora, escondida / de verde prado en oloroso seno!; / ¡oh entre el néctar de Amor mortal veneno / que en vaso de cristal quitas la vida!; / ¡oh espada sobre mí de un pelo asida, / de la amorosa espuela duro freno!; / ¡oh celo, del favor verdugo eterno!» (vv. 1-9: *Sonetos completos*, pág. 128, y *Sonetos*, pág. 328). Nótese, de nuevo, el ritmo impar del elemento anafórico: 1, 3, 5, 7 y 9. Véase también el



Quevedo se siente acompañado por numerosos textos que le motivan en la elaboración de una cuidada lengua literaria<sup>106</sup>.

2.3.2. Tras la anáfora, dejemos aquí algunas notas sobre la función de la políptoton en los textos literarios y, particularmente, en el poema de nuestra atención<sup>107</sup>. En el v. 13, «vence con lo que pudo ser *vencido*», figura una compleja políptoton, por cuanto las dos palabras, *vence-vencido* se colocan en principio y fin de verso<sup>108</sup>, de forma que podría hablarse de una políptoton en epanadiplosis<sup>109</sup>. Las

---

caso famoso de Góngora: «Mientras por competir con tu cabello»: *Mientras* (1)-*mientras* (3) -*mientras* (5) -*mientras* (7). Para alguna nota sobre la anáfora, y su disposición, en Petrarca, con influjo en Góngora, vid. D. Alonso (1982: 197-199). Vid. un ejemplo de Juan de Arguijo, con anáfora en comienzo de cada cuarteto: «*Aunque* en soberbias ondas se revuelva / el mar.... (...); / *aunque* la ciega confusión...» (vv. 1 y 5, *Obra poética*, LXVI, pág. 182). La anáfora puede situarse en otros lugares relevantes. Fray Luis de León cierra la oda II, con anáfora en tricolon: «Dichosos *los que* baña / el Miño, *los que* el mar monstruoso cierra, / (...) *los que* desprecia de Eume la alta sierra» (II, 36-40).

<sup>106</sup> Como cierre de este apartado, señalemos el poderoso valor cómico de la anáfora en el famoso soneto «Érase un hombre a una nariz pegado» (vid. Arellano, 1998).

<sup>107</sup> Damos por buena aquí la definición que de este término proporciona Lázaro Carreter (1973: 326-327): «Figura retórica que consiste en repetir un nombre o un pronombre en diversos casos o formas, o un verbo en distintos tiempos». Vid. también Mortara Garavelli (1991: 239-2419).

<sup>108</sup> Esa colocación de la misma palabra o de diferente palabra, aunque relacionada con la primera, en principio y fin de verso supone una forma de subrayarlas. Vid., para relaciones entre la primera palabra de un verso y la última: *Bucólicas*, II, 1: el primer verso queda rodeado por *Formosum... Alexin*, en concordancia de adjetivo con el nombre propio correspondiente; *Bucólicas*, III, 22. *quem... caprum* (III, 22), 'el macho cabrío que...': principio y fin de verso para el pronombre y su antecedente; V, 52: «*Daphnin* ad astra feremus: amavit nos quoque *Daphnis*» ('Subiremos a Dafnis hasta los astros; también a nosotros nos amó Dafnis'); VII, 4: «*ambo* florentes aetatibus, Arcades *ambo*» ('ambos, florecientes en su edad; arcades, ambos'): se refiere a dos pastores. Fray Luis, en su traducción de las *Bucólicas*, sabe imitar esta colocación de palabras: «...si el blanco cierzo sopla y brama, / *curamos* dél lo mismo que se *cura* / de no robar el río su ribera» (ed. de Quevedo, 1631, VII, págs. 93-95). La maestría virgiliana se comprueba incluso en la repetición de una misma palabra, *Alexin*, en el final del primer verso y en el último (v. 73) de la *Bucólica* II. Es procedimiento general en el Siglo de Oro, gustoso de virtuosismo formal. Véase el caso de Herrera, que marca el contraste entre su esfuerzo, sin desánimo, y la derrota constante, como nuevo Sísifo: «*Crece* el temor, i en la porfía *creasco*» (*Algunas obras*, 1582, s. XXVI, 12: PCOC, pág. 383). Véase el caso de Góngora: «*Cogió* sus lazos de oro, y al *cogellos*» (Góngora, s. 89, v. 5: *Sonetos completos*, pág. 154, y *Sonetos*, pág. 848).

<sup>109</sup> Vid. Lázaro Carreter (1973: 163): «Figura retórica que consiste en comenzar y en acabar una frase o miembro de frase con la misma palabra». Existe ya alguna bibliografía en la que se recoge el uso, bastante abundante, de la políptoton en poemas varios de Quevedo. Vid., por ejemplo, Llamas (2014:

figuras retóricas pueden ser solidarias entre sí: se complementan en su esfuerzo por ahormar la función poética.

La políptoton produce una mayor trabazón en el discurso; es hermana de la anáfora. En este apartado daremos unas pinceladas de esta figura en varios textos de la tradición clásica e hispana. Cicerón, por ejemplo, comunica a los ciudadanos romanos que Catilina ha salido de Roma, y ello resulta excelente, pues era él quien maquinaba asechanzas contra la ciudad dentro de la ciudad: «Nulla iam pernicies a monstro illo atque prodigio *moenibus* ipsis intra *moenia* comparabitur» (*In Catilinam*, II, i, I): ‘Ninguna destrucción se tramará ya por aquel monstruo y por aquel fenómeno contra las mismas *murallas* dentro de las *murallas*’<sup>110</sup>.

292-294, 296, 300, 304), Parada Juncal (2021: 152, 160-161, 163-164). Vid. la observación de Rico y Azaustre (2020: 88), sobre un particular uso de la políptoton en Quevedo. Vid. Roig (1988: 97), para establecer alguna cronología sobre el uso de esta figura en Quevedo.

<sup>110</sup> La políptoton forma redes semánticas. Vid. otros ejemplos de Cicerón: «De re publica nihil habeo ad te scribere, nisi summum odium *omnium* hominum in eos qui tenent *omnia*» (*Ad Atticum*, II, 22, 6: ‘Nada tengo que escribirte sobre la república, sino el odio máximo de *todas* las personas hacia los que acaparan *todo*’: se refiere a los triunviros, César, Pompeyo y Craso: año 59 a. C.); «Erat apud Heium sacrarium magna cum dignitate (...), in quo signa pulcherrima quattuor *summo* artificio, *summa* nobilitate...» (Cicerón, *De signis*, 4: ‘Había en casa de Heyo una capilla de gran dignidad, en la que figuraban cuatro estatuas bellísimas, de *extraordinario* artificio, de *extraordinaria* nobleza...’). En el *Pro Q. Ligario*, el gran orador pretende congraciarse con el dictador Julio César, y quiere marcar la afinidad que con él le une, gracias a que fue el mismo general quien quiso retomar la amistad con Cicerón: «... qui [Caesar] ad me ex Aegypto litteras misit, ut *essem* idem, qui *fuissem*; qui, cum ipse imperator in toto imperio populi Romani unus *esset*, *esse* me alterum passus est» (III, 7: ‘...el cual me envió una carta de Egipto, para que yo *fuese* el que *había sido*; el cual, *siendo* el jefe supremo en todo el dominio del pueblo romano, permitió que yo *fuese* su segundo’). Unión de naciones y reyes se percibe en el siguiente texto: «Nulla enim est natio quam pertimescamus, nullus rex qui bellum populo Romano facere possit» (*Catilinarias*, II, v, 11: ‘No hay nación alguna a la que tengamos miedo; no hay rey *alguno* que pueda plantear guerra al pueblo romano’). La relación que se consigue con la políptoton, en ocasiones, es de contraste: «...iam tecum loquar, non ut odio permotus esse videar, quo *debeo*, sed ut misericordia, quae tibi nulla *debetur*» (*Catilinarias*, I, vii, 16: ‘...hablaré contigo, no de forma que parezca que me mueve el odio, según *debo*, sino la misericordia, que ninguna a ti se te *debe*’). Para el uso de la políptoton en el *Pro Milone*, vid. Fedeli (1999: 100, 102, 105 y 107). El fenómeno es general en la literatura latina. Vid. todavía Tito Livio, *Ab Urbe condita*, XXI, x: «Aluistis ergo hoc incendium, quo nunc ardetis. Saguntum vestri *circumsedent* exercitus, unde arcentur foedere; mox Carthaginem *circumsedebunt* Romanae legiones» (‘Habéis encendido este incendio, en el que ahora ardéis. Vuestros ejércitos *asedian* a Sagunto, de donde son rechazados por un tratado; muy pronto las legiones romanas *asediarán* a Cartago’: palabras de Hannón, jefe de la oposición contra Aníbal).

Como sucede con otras figuras, en cada contexto ha de precisarse el matiz expresivo que la políptoton otorga. Su valor de honda relación casa bien en su uso en reiteraciones de comparativos y superlativo. Cicerón, por ejemplo, dirá a Terencia, su mujer: «Ego autem... *miserior* sum quam tu, quae est *miserrima*» (*Ad familiares*, XIV, 3, 1): ‘Pero yo... soy más desgraciado que tú, que eres desgraciadísima’<sup>111</sup>.

Quevedo, en el soneto comentado, se sirve de la políptoton en un poema de carácter gnómico. Y antecedentes encuentra en la tradición clásica. En la literatura latina brotan ejemplos de tal figura en textos de carácter sapiencial. Ovidio reflejará la angustia de la amada abandonada, en *Heroidas*, II, 7: «Tempora si *numeres* (bene quae *numeramus* amantes)»: ‘Si cuentas los tiempos —bien los contamos los amantes—’<sup>112</sup>.

<sup>111</sup> Vid. Salustio, *Bellum Iugurthinum*, XCV, 3: «...*cupidus* voluptatum, sed gloriae *cupidor*» (se refiere Salustio a Sila: ‘ávido de placeres, pero más ávido de gloria’). Vid. Horacio, I, xxiv (9-10): «Multis ille bonis *flebilis* occidit, / nulli *flebilior* quam tibi, Vergili»: ‘Murió él, para muchos buenos digno de lágrimas, pero para nadie tan digno como para ti’. El laconismo que ofrece la políptoton casa bien en contextos solemnes como el del epitafio. Así concluye el de Dafnis, en *Bucólicas*, V, 44: «*Formosi* pecoris custos, *formosior* ipse»: ‘guardián de un hermoso rebaño, y más hermoso él mismo’. Virgilio es, en efecto, maestro en el uso de esta figura. Solo aportaremos algunos de los muchos ejemplos que en él se encuentran. Vid. *Bucólicas*, I, 7-10: «...erit ille mihi semper deus, *illius* aram / saepe tener (...) imbuet agnus, / ille meas errare boues (...) / permisit» (se refiere a Octavio): ‘aquel siempre será para mí un dios; el altar de aquel con frecuencia un tierno cordero empapará de sangre; aquel permitió que mis bueyes vagaran errantes’. Vid. *Buc.*, II, 33: «Pan curat *ovis ouiumque* magistros» (‘Pan cuida las ovejas y de las ovejas a los guías’); *Buc.*, III, 60-61: «Ab *Ioue* principium Musae; *Iouis* omnia plena; / ille colit terras, *illi* mea carmina curae»: ‘De Jove procede mi musa; todo está lleno de Jove; él cuida mis tierras; él se preocupa por mis cantos’. Merece la pena reparar en la eficaz políptoton de *Geórgicas*, IV, 6: «In *tenui* labor; at *tenuis* non gloria...», ‘la obra versa sobre tema humilde, pero no es humilde su gloria’. Vid. *Eneida*, VII, 656-657: «... satus Hercule *pulchro* / *pulcher* Aventinus...»: ‘el hermoso Aventino, hijo del hermoso Hércules’; *Eneida*, X, 429: «*Sternitur* Arcadiae proles, *sternuntur* Etrusci»: ‘queda derribada la hueste de los arcadios, derribados quedan los etruscos’. Para la políptoton en Virgilio, vid. Willis (1996: 189-268).

<sup>112</sup> Ovidio se sirve con frecuencia de la políptoton. Vid. algunos ejemplos tomados de las *Heroidas*: «Munera multa *dedi*, multa *datura* fui» (II, 110): ‘Muchos regalos te di; muchos más estaba dispuesta a darte’; «Oscula aperta *dabas*, oscula aperta *dabis*» (IV, 144. Palabras de Fedra a Hipólito: ‘Dabas besos, sin guardarte; sin guardarte, darás besos’); «*Certa* fui, *certi* siquid haberet amor» (IV, 152: ‘Estuve segura, si es que el amor alguna seguridad tiene’); «*Morsque* minus poenae quam mora *mortis* habet» (X, 82. Palabras de Ariadna a Teseo: ‘La muerte es menos penosa que la espera de la muerte’); «Ut *rediit* animus, pariter *rediere* dolores» (XIII, 29. Palabras de Laodamia: ‘Cuando volvió el conocimiento, al tiempo volvieron los dolores’); «Scilicet ipsa *geram* saturatas murice uestes, /

Séneca gustará de esta figura. Exhortará a la moderación en los cuidados al cuerpo: «multis enim *serviet* qui corpori *servit*, qui pro illo nimium timet, qui ad illud omnia refert» (*Epístolas a Lucilio*, II, xix, 1): ‘A muchas cosas servirá quien al cuerpo sirve, quien teme por él en exceso, quien en él todo lo cifra’<sup>113</sup>.

En la poesía española, Garcilaso cultiva con fuerza la políptoton, probablemente como eco del virtuosismo de la lírica cancioneril<sup>114</sup>. El primero de sus sonetos, con su aire de prólogo meditativo, se llena de repeticiones:

sé que me *acabo*, y más he yo sentido  
ver *acabar* conmigo mi cuidado.  
Yo *acabaré*, que me entregué sin arte  
a quien sabrá perderme y *acabarme*  
si *quisiere*, y aún sabrá *querello*:  
que, pues mi voluntad puede matarme,  
la suya, que no es tanto de mi parte,  
pudiendo, ¿qué hará sino hacello? (I, 7-14)<sup>115</sup>

bella sub Iliacis moenibus ille *gerat*?» (XIII, 37-38: ‘¿Que *lleve* yo vestidos teñidos de púrpura, y que él *lleve* la guerra al pie de las troyanas murallas?’); «Si *cadere* Argolico fas est sub milite Troiam, / te quoque non ullum uulnus habente *cadat*!» (XIII, 71-72: ‘Si está permitido que Troya *caiga* a manos de argólico soldado, que *caiga*, pero sin que tú sufras herida alguna’); «Sed cum Troia *subit*, *subeunt* uentique fretumque, / spes bona sollicito uicta timore cadit» (XIII, 121-122: ‘Pero cuando Troya me *viene* a la mente, me *vienen* los vientos y el piélago, y la firme esperanza se desvanece derrotada por angustioso pavor’). La políptoton resulta figura apropiadísima para expresar el dominio de la técnica literaria. Véase un ejemplo más de Ovidio: *Tristia*, I, iii, 82: «Te sequare et coniunx *exulis exul* ero» (‘Te seguiré y seré esposa *exiliada* de un *exiliado*’).

<sup>113</sup> Vid. también: «...non peregrinaris sed erras et ageris ac *locum ex loco* mutas, cum illud quod quaeris, bene vivere, omni loco positum sit» (*Epístolas a Lucilio*, II, xviii, 5): ‘Tú no vas de viaje, sino que vas, arrastrado, sin rumbo, y cambias un lugar por otro, siendo así que aquello que buscas, el buen vivir, se encuentra en cualquier parte’.

<sup>114</sup> Para la políptoton en la poesía cancioneril, vid. Lapesa (1985: 26-28) y Salinas Espinosa (1995: 299, 301-302); y, para su presencia abundante en la poesía de Diego de San Pedro, vid. Ginés Ramiro (2016: núm. 5).

<sup>115</sup> Rivers (1972: 37). Tal políptoton lo anota y lo alaba Fernando de Herrera, *Anotaciones*, pág. 283. La políptoton expresa el «laberinto mental» donde se pierde el poeta (Snell, 1973: 180). Vid. un análisis detenido de este recurso, en este soneto, en Martínez Mata (2015). Los ejemplos de políptoton en Garcilaso son muy numerosos. Veamos algún caso más. La amada, omnipresente en la mente del poeta, es la creadora de su poesía. Es una divinidad que el poeta no puede comprender en toda su complejidad, que lo desborda, pues —dice— «de tanto bien lo que no entiendo creo, / tomando ya

El virtuosismo de la poesía cancioneril, ciertamente, se deslizará entre los versos italianistas y penetrará en los textos barrocos. El sustrato clásico hacía convergentes los modelos del XV y la imparable corriente de gusto italianizante que entró en España de la mano de Garcilaso y Boscán<sup>116</sup>. Quevedo disponía de una rica tradición que le regalaba técnicas y tópicos para expresar vivencias y pensamientos.

En nuestra lírica áurea se podrían encontrar ejemplos varios en los que la políptoton surge en lugares destacados del poema o del verso. Pongamos solo un ejemplo de Fernando de Herrera:

*Lloré i canté d'Amor la saña ardiente,  
i lloro i canto ya l'ardiente saña (...)*

---

la fe por presupuesto» (Garcilaso, s. V, 7-8: Rivers, 1972: 41). La políptoton y la anáfora, confabulados, marcan la prisión amorosa: «En esto *estoy* y *estaré* siempre puesto (...). / *por vos* nació, *por vos* tengo la vida, / *por vos* he de *morir*, y *por vos* *muelo*» (s. V, vv. 5 y 13-14: Rivers, 1972: 41). Vid. s. X: «¡Oh dulces prendas por mi mal halladas! (...) / Pues en una hora junto me *llevastes* / todo el bien que por término me distes, / *llevame* junto el mal que me dejastes» (s. X, 1 y 9-11: Rivers, 1972: 46). Abunda la políptoton en el s. XIX de Garcilaso (con la figura de la derivación: relación entre palabras de la misma familia léxica): «Julio, después que me *partí* llorando / de quien jamás mi pensamiento *parte* / y dejé de mi alma aquella *parte* / que al cuerpo vida y fuerza 'staba dando, / de mi bien a mí mismo voy tomando / estrecha cuenta, y siento de tal arte / faltarme todo'l bien que temo en *parte* / que ha de faltarme el aire sospirando» (1-8: Rivers, 1972: 55). El poeta expresa su profunda turbación amorosa, que lo aprisiona en la pasión. En el s. XXV, Garcilaso, por medio de la políptoton marca la duración de la pena amorosa y la esperanza de que la vida terrena se continúe en la vida *post mortem* (se trata de la clásica unión entre la *lamentatio* y la *consolatio*): «Las lágrimas que en esta sepultura / se *vierten* hoy en día y se *vertieron* / recibe (...), / hasta que aquella eterna noche oscura / me cierre aquestos ojos que te *vieron*, / dejándome con otros que te *vean*» (vv. 9-14: Rivers, 1972: 61). El segundo terceto expresa la *consolatio*. Para la políptoton *quitar-quité* (vv. 11-13), con ligero cambio semántico, en el soneto XVI de Garcilaso, «No las francesas armas odiosas», vid. Ramajo Caño (2011a: 30). También fray Luis sintió el influjo de la poesía cancioneril: Vid., solo un ejemplo, oda VI, 16-17: «¿Qué fe te *guarda* el vano, / por quien tú no *guardaste*...». Para este fenómeno en fray Luis, vid. Ramajo Caño (2012: 471-473). De esta figura de la políptoton usa con alguna frecuencia en su traducción de las *Bucólicas* de Virgilio, en el texto de la ed. de Quevedo, 1631: vid. I, 139-140; II, 57, 95-96, 106-107; III, 1-3, 26; IV, 62-65; VII, 74-75, 94; VIII, 81; IX, 2, 55, 106-107 (vid. ed. de Ramajo Caño, 2011c).

<sup>116</sup> Vid. el clásico trabajo de Lapesa (1985).

*Esperé i temí el bien (...),  
i espero i temo el mal que m'acompaña.  
(Algunas obras, s. LIIII, vv. 1-2; 5-6)<sup>117</sup>*

Los grupos duales, por otro lado, se colocan abriendo los cuartetos primero y segundo respectivamente<sup>118</sup>. Egregia es la maestría que en la *dispositio* luce una y otra vez Fernando de Herrera.

Basten estos ejemplos de textos con políptoton para enmarcar el uso de tal figura en Quevedo<sup>119</sup>. Con todo, preciso es afirmar que, seguramente, se necesitaría una monografía para delimitar los varios efectos expresivos que tal técnica ocasiona en los diversos textos literarios<sup>120</sup>.

3. El soneto de Quevedo, inserto en un microcancionero petrarquista de aroma bucólico, como ya señala su propio título, se impregna de los *remedia* ovidianos, bien conocidos no solo por Quevedo, sino por otros ingenios europeos y españoles, *remedia* en los que nuestro poeta privilegia la prontitud en la lucha contra la pasión amorosa. El poema se configura en una *dispositio* binaria, frecuente en los sonetos áureos, con plasmación magistral de la *elocutio*, en la que brilla el uso de

<sup>117</sup> PCOC, pág. 422.

<sup>118</sup> No faltan aquí otras figuras como el quiasmo entre vv. 1 y 2: *saña ardiente / ardiente saña*; y la antítesis entre 5 y 6: «el bien, tal vez ausente» / «el mal que m'acompaña».

<sup>119</sup> Para algunos usos de la políptoton en Góngora, vid. Carreira (2010: núms. 44-45 y 50). Naturalmente, no faltará el uso de la políptoton en Lope, quien cantará su amor a la amada, la cual no es sino otro yo: «*Quiérome a mí; queriendo lo que quiero*» (*Rimas*, s. 185, v. 9: *Rimas humanas y otros versos*, pág. 355). Juan de Arguijo, *Obra poética*, núm. XXXI, pág. 111, se refiere a las relaciones amorosas de Dido con su asesinado marido Siqueo y con Eneas. Tiene un cierre, en epifonema, con quiasmo y políptoton: «¡Oh en ambas bodas poco venturosa! / Muriendo el uno, perseguida huyes; / huyendo el otro, desdeñada mueres» (vv. 12-14).

<sup>120</sup> No falta la función metalingüística en el uso de la políptoton, y el vocablo correspondiente, en sus distintas formas, se va encadenando: «Magnum videor *dicere*; attendite etiam, quemadmodum *dicam*. Non enim verbi neque criminis augendi causa complector omnia; cum *dico* nihil istum eius modi rerum in tota provincia reliquisse, Latine me scitote, non accusatorie loqui» (Cicerón, *De signis*, 2: 'Mucho parece que *digo*; pues atended de qué manera lo *digo*. No por pura palabrería ni por aumentar la acusación resumo así toda la cuestión: cuando *digo* que ese no dejó nada de ese tipo de objetos en toda la provincia, sabed que estoy hablando en latín, no por afán de acusar'). Cicerón quiere precisar la función con la que emplea el verbo *dicere*. Aludamos como final, a la posible función cómica que conlleva el empleo de la políptoton, como se aprecia bien en el *Quijote*: vid. García-Page (2001).

la anáfora y la políptoton. Los versos quevedescos consiguen una didáctica y bella exhortación a la pronta lucha contra Eros, «el que afloja / los miembros (...), dulce / y amargo, irresistible bicho» (Safo)<sup>121</sup>.

#### OBRAS CITADAS

- ALONSO, Dámaso, *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, 5ª. ed., Madrid, Gredos, 1971.
- , *Estudios y ensayos gongorinos*, 3ª. ed., Madrid, Gredos, 1982.
- ALONSO VELOSO, María José, y Manuel Ángel CANDELAS COLODRÓN, «Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa», *Calíope*, 13.2, 2007, págs. 63-80.
- , «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro. Con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de Literatura*, 74, 2012, págs. 93-138.
- , «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos», *Bulletin of Spanish Studies*, 90.8, 2013, págs. 1233-1267.
- ARCAZ POZO, Juan Luis, *Las obras amatorias de Ovidio en los manuscritos de España*, Madrid, Universidad Complutense, 1992. [Disponible en: [AH3034001.pdf](#)]
- ARELLANO, Ignacio, «A una nariz [comentario del texto]», en *Comentario a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998. [Disponible en: [https://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco\\_de\\_quevedo/obra-visor/a-un-nariz-comentario-del-texto-0/html/01770bac-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_2.html#I\\_0](https://www.cervantesvirtual.com/portales/francisco_de_quevedo/obra-visor/a-un-nariz-comentario-del-texto-0/html/01770bac-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html#I_0) (Consulta: 08-09-2025).]
- , «La canción 162 en las *Rimas de Burguillos*, de Lope de Vega. Sus dos versiones y algunas dificultades de interpretación», *Bulletin Hispanique*, 114.1, 2012, págs. 99-115.
- BADIA, Lola, «Per la presència d'Ovidi a l'Edat Mitjana catalana, amb notes sobre les traduccions de les *Heroides* i de les *Metamorfosis* al vulgar», en *Tradició i modernitat als segles XIV i XV. Estudis di cultura literària I lectures d'Ausiàs March*, Barcelona, IUFV/PAM, 1993, págs. 39-71. [Disponible en:

<sup>121</sup> En la traducción de Ferraté (1966: 259).



[https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/per-la-presencia-dovidi-a-ledat-mitjana-amb-notes-sobre-les-traduuccions-de-les-heroides-i-de-les-metamorfosis-al-vulgar/html/18b48f4a-bfe2-484f-82bb-b46115a4566c\\_10.html](https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/per-la-presencia-dovidi-a-ledat-mitjana-amb-notes-sobre-les-traduuccions-de-les-heroides-i-de-les-metamorfosis-al-vulgar/html/18b48f4a-bfe2-484f-82bb-b46115a4566c_10.html) (Consulta: 08-09-2025).]

- BELTRÁN, Vicente, ed., *Poesía española. 2. Edad Media: lírica y cancioneros*, Barcelona, Crítica, 2002.
- BELTRÁN, Vicente (1991): véase MANRIQUE, Jorge.
- BELTRÁN SERRA, Joaquín, «Procedimientos retóricos en Séneca: *Ad Lucilium II*», *Studia Philologica Valentina*, 8, 2005, págs. 11-35.
- BENÍTEZ BLANCO, Vicente, «La Biblioteca de Libros Antiguos del Monasterio del Corpus Christi de Madrid, *Las Carboneras*», en *La Clausura femenina en España e Hispanoamérica: Historia y tradición viva*, ed. de Francisco Javier Campos y Fernández de Sevilla, San Lorenzo del Escorial, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 2020, t. II, págs. 653-682.
- BERMÚDEZ RAMIRO, Jesús, «Capacidad expresiva de los sonidos en las *Odas* de Horacio: función eufónica y función semántica», *Myrtia. Revista de Filología Clásica de la Universidad de Murcia*, 6, 1991, págs. 49-70.
- BLECUA (1968): véase QUEVEDO, Francisco.
- CLAVERÍA, Carlos, ed., Juan Boscán, *Obra completa*, Madrid, Cátedra, 1999.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, «¿Qué de robos han visto del invierno: ¿una égloga de Quevedo?», en *Studia Aurea. Actas del III Congreso de la AISO*, Toulouse/Pamplona, Universidad, 1996, vol. 1, págs. 267-274.
- , «Petrarca en Quevedo», en *Actas del IV Congreso de la AISO. Alcalá de Henares, 22-27 de julio de 1996*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordón Mesa, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 1998, vol. 1, págs. 329-340.
- , *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2007.
- CANONICA, Elvezio, «La recepción y la difusión del *De imitatione Christi* en la España del Siglo de Oro», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, 2015, págs. 336-349.
- CANTALAPIEDRA EROSTARBE, Fernando, «La *Celestina* y *Seniloquium*», *Celestinesca*, 29, 2005, págs. 9-45.
- CARREIRA, Antonio, «La especificidad del lenguaje gongorino», *Bulletin hispanique*, 112-1, 2010. [Disponible en: <https://journals.openedition.org/bulletinhispanique/1107> (Consulta: 29-11-2023).]
- CARREÑO, Antonio (1998): véase VEGA, Lope de.

- CASAS AGUDO, Ángel, «Temas y tópicos de la elegía clásica latina en la elegía primera de Fernando de Herrera», *Florentia Iliberritana. Revista de estudios de antigüedad clásica*, 19, 2008, págs. 71-98.
- CLAUSEN, Wendell, *A Commentary on Virgil Eclogues*, Oxford, Clarendon Press, 1994.
- CORREAS, Gonzalo de, *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, Madrid, tip. de la «Rev. de Archivos, Bibliotecas y Museos», 1924.
- Cristóbal, Vicente, *Virgilio y la temática bucólica en la tradición clásica*. Tesis de Doctorado. Madrid, Universidad Complutense, 1980. [Disponible en: [5309853287.pdf](https://www.ucm.es/info/filologia/tesis/5309853287.pdf) (Consulta: 08-09-2025).]
- , «Los *Remedia amoris* de Ovidio en la visión crítica del P. Feijoo», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 1, 1991, págs. 233-240.
- CRISTÓBAL, Vicente (1989): véase OVIDIO.
- CRISTÓBAL, Vicente (1996): véase VIRGILIO.
- CROSBY (1981): véase QUEVEDO, Francisco.
- CURADO NEVES, Leonor, «Bernardim Ribeiro, leitor de Ovídio», *Euphrosyne*, 26, 1998, págs. 269-276.
- DIFRANCO, Ralph A., y José J. LABRADOR HERRAIZ, «Boscán, Juan», en *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, dir. de Pablo Jauralde Pou, Madrid, Castalia, 2009, págs. 128-140.
- Diputación Provincial de Barcelona. Biblioteca Central, *Catálogo de la colección bibliográfica de la «Imitatio Christi» (Kempis), reunida por don Ignacio de Janer y Milán de la Roca y donada a la Biblioteca...*, Barcelona, Diputación, 1968.
- EGIDO, Aurora, «Variaciones sobre la vid y el olmo en la poesía de Quevedo: *Amor constante más allá de la muerte*», en *las Fronteras de la poesía en el Barroco*, Barcelona, Crítica, 1990, págs. 216-240.
- , «Retórica y poética de los afectos en el soneto XIV de Garcilaso», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. de Sagrario López Poza, Isabel Pérez Cuenca, Susa Byrne y Almudena Vidorreta, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, págs. 265-282.
- ESPINOSA, Pedro, *Primera parte de Flores de poetas ilustres de España (1605)*, ed. de Inoria Pepe Sarno y José María Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- FANTAZZI, Charles, «Poliziano's *Fabula di Orfeo*: a *Contaminatio* of Classical and Vernacular Themes», *Revista de Estudios Latinos*, 1, 2001, págs. 121-136.

- Fedeli, Paolo, «Estrategias retóricas en el *Pro Milone* de Cicerón», *Auster*, 4, 1999, págs. 95-109. [Disponible en: [Estrategias retóricas en el pro Milone de Cicerón \(unlp.edu.ar\)](http://Estrategias%20ret%C3%B3ricas%20en%20el%20pro%20Milone%20de%20Cicer%C3%B3n%20(unlp.edu.ar)) (Consulta: 08-09-2025).]
- FEDERICI, Marco, «Tormento y tormenta de amor: dos reescrituras de un soneto de Petrarca», *Cuadernos de Filología Italiana*, 26, 2019, págs. 143-166.
- FEIJOO, Benito, *Obras escogidas* (Biblioteca Universal. Colección de los mejores autores antiguos y modernos), Madrid, Campuzano impresor, 1887.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «*Canta sola a Lisi* como cancionero petrarquista», en *Estado actual de los estudios sobre el Siglo de Oro*, Actas del II Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro, ed. de Manuel García Martín, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1993, págs. 357-363.
- , *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde «Canta sola a Lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- , «Comentario al soneto *¿No ves a Behemoth, cuyas costillas* de Quevedo», *La Perinola*, 6, 2002, págs. 89-107.
- FERRATÉ, Juan, *Líricos griegos arcaicos*, ed. bilingüe, Barcelona, Seix Barral, 1966.
- FONTÁN BARREIRO (1990): véase VIRGILIO.
- GARCÍA GÓMEZ (1971): véase IBN HAZM.
- GARCÍA-PAGE SÁNCHEZ, Mario, «Un capítulo de retórica en el *Quijote* de Cervantes: figuras de repetición de *igualdad relajada*», en *Volver a Cervantes: actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Cervantistas. Lepanto, 1-8 de octubre de 2000*, ed. de Antonio Pablo Bernat Vistarini, Palma de Mallorca, Universidad de las Islas Baleares, 2001, vol. 1, págs. 755-764.
- GARCÍA SÁNCHEZ, Lúa, «La silva en el *Anacreón castellano* de Quevedo», *Calíope*, 26.2, 2021, págs. 355-375.
- GINÉS RAMIRO, Guillermo, «Agudeza y retórica en la poesía amorosa de Diego de San Pedro», *eHumanista*, 32, 2016, sin paginar. [Disponible en: [Agudeza y retorica en la poesia amorosa de Diego de San Pedro - Document - Gale Academic OneFile](http://Agudeza%20y%20retorica%20en%20la%20poesia%20amorosa%20de%20Diego%20de%20San%20Pedro%20-%20Document%20-%20Gale%20Academic%20OneFile) (Consulta: 08-09-2025).].
- GÓMEZ, Jesús, «El desarrollo de la bucólica a partir de Garcilaso y la poesía pastoril (siglo XVI)», *Dicenda. Cuadernos de Filología Hispánica*, 11, 1993, págs. 171-195.
- GÓNGORA, Luis de, *Sonetos completos*, ed. de Biruté Cipliauskaitė, 3ª. ed., Madrid, Castalia, 1978.
- , *Canciones y otros poemas de arte mayor*, ed. de José Mª. Micó (Clásicos Castellanos, 20), Madrid, Espasa-Calpe, 1990.

- , *Sonetos*, ed. de Juan Matas Caballero, Madrid, Cátedra, 2019.
- HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985.
- , *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José M<sup>a</sup>. Reyes, Madrid, Cátedra, 2001.
- IBN HAZM, *El collar de la paloma. Tratado sobre el amor y los amantes*, trad. de Emilio García Gómez, prólogo de José Ortega y Gasset, Madrid, Alianza Editorial, 1971.
- KEMPIS, Tomás de, *De la imitación de Cristo y menosprecio del mundo*, trad. de Juan Eugenio Nieremberg, 19<sup>a</sup>. ed., Madrid, Apostolado de la Prensa, 1967.
- LACARRA LANZ, Eukene, «El ‘amor que dicen hereos’ o *aegritudo amoris*», *Cahiers d’Études Hispaniques Médiévales*, 38, 2015, págs. 29-44.
- LAPESA, Rafael, *Historia de la lengua española*, 9<sup>a</sup>. ed., Madrid, Gredos, 1983.
- , «Poesía de cancionero y poesía italianizante», en *Garcilaso: Estudios completos*, Madrid, Istmo, 1985, págs. 213-218.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*, 3<sup>a</sup>. ed., Madrid, Gredos, 1973.
- LEÓN, Luis de, *Poesía*, ed. de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Real Academia Española, 2012.
- LLAMAS MARTÍNEZ, Jacobo, «Estilo en los sonetos funerales de Quevedo, Góngora y Lope», *La Perinola*, 18, 2014, págs. 298-320.
- LÓPEZ LARA, Pedro, «Quien dice que la ausencia causa olvido (cinco poemas inéditos y un ensayo de aproximación crítica)», *Filología Románica*, V, 1987-1988, págs. 277-301.
- LÓPEZ POZA, Sagrario, «*Amoris vulnus idem sanat qui fecit*. Notas sobre la fortuna de un tópico clásico», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lía Schwartz*, ed. de Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, págs. 407-432.
- MADOZ, José, «Ovidio en los Santos Padres españoles», *Estudios Eclesiásticos*, 23, 1949, págs. 233-238.
- MAL LARA, Juan, *La philosophía vulgar*, Sevilla, Hernando Díaz, en la calle de la Sierpe, 1568.
- MANERO SOROLLA, María del Pilar, *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento*, Barcelona, PPU, 1990.

- , «La configuración imaginística de la dama en la lírica española del Renacimiento: la tradición petrarquista», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 68, 1992, págs. 5-71.
- MANRIQUE, Jorge, *Coplas que hizo Jorge Manrique a la muerte de su padre*, ed. de Vicente Beltrán, Barcelona, PPU, 1991.
- MARTÍN BAÑOS, Pedro, «Preceptos epistolares e *imitatio* a comienzos del siglo XVI: edición y estudio de la *Epithome artis epistolaris ad formulam tullianam introducens* (1512) atribuida a Urbanus Rhegius», *Humanistica Lovaniensia. Journal of Neo-latin Studies*, LIV, 2005, págs. 101-155.
- MARTÍNEZ BOGO, Enrique, *Retórica y agudeza en la prosa satírico-burlesca de Quevedo*. Tesis de Doctorado. Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, 2009. [Disponible en [Microsoft Word - TESIS. ENRIQUE MARTINEZ BOGO.2009.doc](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- MARTÍNEZ MATA, Emilio, «La concepción atormentada del amor en Garcilaso. Una lectura del soneto I ('Cuando me paro a contemplar mi 'stado')», *Boletín de la Real Academia Española*, 95.311, 2015, págs. 167-178.
- MATA, Carlos, «Neoplatonismo en la lírica del Siglo de Oro. Dos sonetos del conde de Villamediana», *Anuario Filosófico*, 33, 2000, págs. 641-653.
- MEDRANO, Francisco, *Poesía*, ed. de Dámaso Alonso y coord. por María Luisa Cerrón, Madrid, Cátedra, 1988.
- MERINO JEREZ, Luis, «Reflexiones en torno al *Ubi sunt?* en la égloga I de Garcilaso de la Vega: fuentes clásicas y contemporáneas», en *Estudios sobre florilegios y emblemas. «Manet semper virtus odosque rosae»*, ed. de Beatriz Antón Martínez y M<sup>a</sup>. José Muñoz Jiménez, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2011, págs. 159-171.
- MORENO SOLDEVILA, Rosario, ed. de *Diccionario de motivos amorios en la literatura latina (siglos III a. C.-II d. C.)*, Huelva, Universidad de Huelva, 2011.
- MORREALE, Margherita, «Apuntes para el estudio de la trayectoria que desde el *¿Ubi sunt?* lleva hasta el *¿Qué le fueron sino...* ? de Jorge Manrique», *Thesaurus*, 30, 1975, págs. 471-519.
- MORROS, Bienvenido (1995): véase Garcilaso de la VEGA.
- , «La *Celestina* como *remedium amoris*», *Hispanic Review*, 72, 1, 2004, págs. 77-99.
- , *El tema de Acteón en algunas literaturas europeas. De la antigüedad clásica a nuestros días*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares, 2010.
- MORTARA GARAVELLI, Bice, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 1991.

- NAVARRO DURÁN, Rosa, «Notas a unos poemas amorosos de Quevedo», en *Sobre Quevedo y su época. Homenaje a Jesús Sepúlveda*, ed. de Felipe B. Pedraza Jiménez y Elena E. Marcello, Cuenca, Universidad de Castilla-La Mancha, 2007, págs. 409-419.
- NIDER, Valentina, «Avatares bucólico-climáticos, un camino al revés: de la *Silva a las estrellas* (Bl. 401) a *Ya viste que acusaban los sembrados* (Bl. 499)», *La Perinola*, 26, 2022, págs. 237-252.
- OVIDIO, *Amores. Arte de amar. Sobre la cosmética del rostro femenino. Remedios contra el amor*, trad. de Vicente Cristóbal, Madrid, Gredos, 1989.
- PARADA JUNCAL, Samuel, *Los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo*, trabajo Fin de Máster, Santiago de Compostela, Universidad, 2020-2021. [Disponible: [MELC - Parada Juncal, Samuel.pdf](#) (Consulta: 18-10-2023).]
- , «La enunciación en los poemas de Quevedo sobre la muerte», *EHumanista*, 49, 2021, págs. 149-172. [Disponible en: [Dialnet-LaEnunciacionEnLosPoemasDeQuevedoSobreLaMuerte-8108066.pdf](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- , «La mitología clásica en los sonetos pastoriles de Quevedo», en «*Spero lucem*. Actas del IX Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (IISO 2021)», ed. de Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui, Pamplona, Universidad de Navarra, 2022, págs. 333-347.
- , «La bucólica clásica y la preceptiva literaria: Quevedo ante la trayectoria y los rasgos de género», en *Dende o futuro da investigación literaria. Liñas, métodos e propostas*, ed. Eduardo Martínez Aceituno y David Lea, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2023a, págs. 317-329.
- , «Los conectores estructurales en algunos sonetos pastoriles de Quevedo», en *Multum legendum. Actas del XII Congreso Internacional Jóvenes Investigadores Siglo de Oro (IISO 2022)*, ed. de Carlos Mata Induráin, Ariel Núñez Sepúlveda y Miren Usunáriz Iribertegui, Pamplona, Universidad de Navarra, 2023b, págs. 535-552.
- PARADISI, Giorgia, «Ovidio nel *Breviari d'amor* di Matfre Ermengaud. Sulla riscrittura dei *Remedia amoris*», *Medioevi*, 4, 2018, págs. 55-94.
- PEÑASCO GONZÁLEZ, Sandra, *Edición filológica y estudio de «Emblemas morales» de Sebastián de Covarrubias Orozco (1610)*. Tesis de Doctorado. A Coruña, Universidade da Coruña, 2015. [Disponible en: [PenascoGonzalez\\_SandraM\\_TD\\_2015 \(1\).pdf](#) (Consulta: 13-10-2023).]



- PÉREZ-ABADÍN BARRO, Soledad, *La Farmaceutria de Quevedo. Estudio del género e interpretación*, Málaga, Universidad de Málaga, 2007.
- , «Estrategias imitativas en las *Églogas pastoriles* de Pedro de Padilla», *Revista de Literatura*, 79, 2017, págs. 391-415.
- , «La oda estacional hispano-portuguesa: secuelas horacianas y conexiones vernáculas en *Eis nos torna a nascer*», *Bulletin of Spanish Studies*, 95, 8, 2018, págs. 931-955.
- PICINELLI, Filippo, *El mundo simbólico. Los cuatro elementos*, trad. del latín de Rosa Lucas González y Pascual Guzmán de Alba, Zamora (Michoacán), El Colegio de Michoacán, 1999.
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad, 1979.
- , «La construcción retórica del soneto quevediano», *La Perinola (Los puentes de la invención en Quevedo. Homenaje a don José Manuel Blecua)*, 3, 1999, págs. 249-267.
- , «Las vías lingüístico-desautomatizadoras en el tópico de la queja dolorida», en *Quevedo y la crítica. La poesía amorosa de Quevedo*, ed. de Santiago Fernández Mosquera, s. f., págs. 180-208. [Disponible en: [CVC. Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo. \(cervantes.es\)](http://CVC.Aproximación a la poesía amorosa de Quevedo. (cervantes.es)) (Consulta: 08-09-2025).]
- QUEVEDO, Francisco de, *El Parnaso Español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas, donde se contienen poesías... que... salen ahora de la librería de don Joseph Antonio González de Salas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648. [Disponible en: [Biblioteca Digital Hispánica \(bne.es\)](http://Biblioteca Digital Hispánica (bne.es)) (Consulta: 08-09-2025).]
- , *Las tres últimas musas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso español...*, sacadas de la librería de don Pedro Aldrete Quevedo y Villegas, Madrid, Imprenta Real, 1670. [Disponible en: [Las tres musas ultimas castellanas.pdf](http://Las tres musas ultimas castellanas.pdf) (Consulta: 08-09-2025).]
- , *Obras completas. I. Poesía original*, ed. de José Manuel Blecua, Barcelona, Planeta, 1968.
- , *Poesía varía*, ed. de James O. Crosby, Madrid, Cátedra, 1981.
- , *Un Heráclito cristiano. Canta sola a Lisi y otros poemas*, ed. de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona, Crítica, 1998.
- RAMAJO CAÑO, Antonio, «El perfil ciceroniano en el prólogo del *Lazarillo*», *Revista de Filología Española*, 81/3.4, 2001, págs. 353-367.



- , «...*De mi dichoso mal la rica istoria*: itinerario amoroso en el cancionero herre-  
riano», *Criticón*, 86, 2002, págs. 5-19.
- , «*Munus Mariae*: Garcilaso, Égloga III», *Boletín de la Real Academia Española*,  
88, 2008, págs. 133-193.
- , «*No las francesas armas...*: la huella clásica en un epitafio de Garcilaso», *Criti-  
cón*, 113, 2011a, págs. 19-33.
- , «La configuración literaria de un soneto de Herrera: ¿*Quién osa desnudar la be-  
lla frente...*?», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 87, 2011b, págs.  
79-86.
- , «Formas y tópicos clásicos en la poesía de Quevedo», en *Perfiles de la literatura  
barroca desde la obra de Quevedo*, ed. de María José Alonso Veloso, Madrid,  
Sial ediciones, 2020, págs. 135-164.
- , «Ecos clásicos en las silvas de Quevedo», *Calíope*, 26.2, 2021, págs. 300-336.
- , *Tópica y vida en la poesía áurea: la herencia clásica*, Salamanca, Universidad de  
Salamanca, 2022a.
- , «La *contaminatio* literaria en las ‘silvas’ del *Heráclito cristiano*», en *Quevedo en  
su contexto poético: la silva*. Actas del Congreso Internacional Santiago de  
Compostela, 21 y 22 de octubre de 2021, ed. de María José Alonso Veloso,  
Santiago de Compostela, Universidade, 2022b, págs. 55-94.
- RAMAJO CAÑO (2011c): véase VIRGILIO.
- RAMAJO CAÑO (2012): véase LEÓN, Luis de.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Gramática de la lengua castellana*. 1771, ed. facsímil de  
Ramón Santiago, Madrid, Editora Nacional, 1984.
- REY, Alfonso, «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013,  
págs. 301-314.
- RICO GARCÍA, José Manuel, y Antonio AZAUSTRE GALIANA, «Un texto inédito de  
Quevedo: *Memorial de don Francisco de Quevedo Villegas dado a la Inqui-  
sición General sobre los libros del Monte Santo de Granada*», *La Perinola*,  
24, 2020, págs. 71-179.
- RÍO, Emilio del, «Las ideas sobre el amor en las tragedias de Séneca», *Cuadernos de  
Investigación Filológica*, 19-20, 1993-1994, págs. 211-218.
- RIPALDA, Jerónimo, y Gabriel ASTETE, *Catecismo*, Madrid, Administración del Real  
Arbitrio de Beneficencia, 1800, t. I. [Disponible en: [Catecismo de los padres  
Ripalda y Astete \(googleusercontent.com\)](https://www.googleusercontent.com) (Consulta: 08-09-2025).]
- RIVERS (1972): véase Garcilaso de la Vega.

- RODRÍGUEZ, Alonso, *Ejercicio de perfección y virtudes cristianas*, 2ª. ed., Barcelona, Vda. e Hijos de J. Subirana, 1875, t. IV. [Disponible en: [b11072350.pdf](#) (Consulta: 13-10-2023).]
- ROIG MIRANDA, Marie, «Manuscritos quevedianos en las bibliotecas portuguesas. Una nueva versión del poema *A Cristo resucitado* de Quevedo en un manuscrito de la Biblioteca Nacional de Lisboa», *RILCE*, IV.1, 1988, págs. 87-119.
- , «La Lisi de Quevedo», *La Perinola*, 16, 2012, págs. 97-116.
- ROJAS, Fernando de, *Comedia o tragicomedia de Calisto y Melibea*, ed. de Peter E. Russell, Madrid, Castalia, 1991.
- ROSKOVANY, Augustino, *Coelibatus et breviarium*, «Pestini» (Budapest), typis I Beimel-Basilii Kozma, 1861, t. II. [Disponible en: [Coelibatus et Breviarium - Augustino de Roskovány - Google Libros](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- SÁEZ, Adrián J., «Las estatuas de Quevedo: arte y encomio funeral en un poema al duque de Osuna», en *La estirpe de Pigmalión: poesía y escultura en el Siglo de Oro*, ed. de Marcial Rubio Árbuez y Adrián J. Sáez, Madrid, Sial Pigmalión, 2017, págs. 217-231.
- SALINAS ESPINOSA, Concepción, «La obra poética del bachiller Alfonso de la Torre», en *Medioevo y Literatura*. Actas del V Congreso de la Asociación Hispánica de Literatura Medieval (Granada, 27 septiembre – 1 octubre de 1993), ed. de Juan de Paredes, Granada, Universidad, 1995, vol. IV, págs. 289-306.
- SALVADOR GIMENO, Marina, «Alliteration as a Mechanism of Cohesion: A New Way of Concatenation of Adjacent Lines in Latin Poetry», *Cuadernos de Filología Clásica. Estudios Latinos*, 43.1, 2023, págs. 53-73.
- SCHWARTZ, Lía, «El motivo de Acteón en la poesía áurea», en *Actas del X Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas: Barcelona, 21-26 de agosto de 1989*, Barcelona, PPU, 1992, págs. 551-561. [Disponible en: [De la "erudición noticiosa": El motivo de Acteón en la poesía áurea / Lía Schwartz Lerner | Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes \(cervantesvirtual.com\)](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- , «Entre Propertio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola*, 7, 2003, págs. 367-395.
- , *De fray Luis a Quevedo. Lectura de los clásicos antiguos*, Málaga, Universidad, 2005.
- SCHWARTZ Y ARELLANO (1998): véase QUEVEDO.

- SECO, Manuel, *Diccionario de dudas y dificultades de la lengua española*, 8ª. ed., Madrid, Aguilar, 1981.
- SNELL, Ana Maria, «Tres ejemplos del arte del soneto en Garcilaso», *MLN*, 88.2, Hispanic Issue, 1973, págs. 175-189.
- SOMMERVOGEL, Carlos, *Bibliothèque de la Compagnie de Jésus*, Bruselas, Oscar Shepens-París, Alphonse Picard, 1894, t. V.
- TENORIO TRILLO, Martha Lilia, «En torno a *Lírica personal*, de sor Juana», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 59.2, 2011, págs. 553-572.
- TOBAR QUINTANAR, María José, «Notas a la silva *Aquí la vez postrera* de Quevedo», *AnMal Electrónica*, 33, 2012, págs. 45-75. [Disponible en: [TOBAR QUINTANAR.pdf](#) (Consulta: 16-11-2023).]
- , «El aire en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 26, 2022, págs. 423-444.
- TORRES AMAT, Félix, y Felipe SCÍO DE SAN MIGUEL, trad. y ed. de *La santa Biblia vulgata latina*, Barcelona, Impr. Barcelonesa, 1885, t. VII. [Disponible en: [La Santa Biblia: Vulgata latina y su traduccion al español - Google Libros](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- Tratados de amor en el entorno de «Celestina» (siglos XV-XVI)*, ed. de Pedro M. Cátedra, Miguel M. García-Bermejo, Consuelo Gonzalo García, Inés Ravasini y Juan Miguel Valero, Madrid, Sociedad Estatal España Nuevo Milenio, 2001.
- VEGA, Garcilaso de la, *Poesías castellanas completas*, ed. de E. L. Rivers, 2ª. ed., Madrid, Castalia, 1972.
- , *Obra poética y textos en prosa*, ed. de Bienvenido Morros, Madrid, Cátedra, 1995.
- VEGA, Lope de, *Comedias*, ed. de Jesús Gómez y Paloma Cuenca (Biblioteca Castro), Madrid, Turner, 1994. Vol. X.
- , *El caballero de Olmedo*, ed. de Francisco Rico, Madrid, Cátedra, 1991.
- , *Rimas humanas y otros versos*, ed. de Antonio Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- , *Rimas de Tomé de Burguillos*, ed. de José Manuel Bleca, Barcelona, Planeta, 1976.
- VEGA SANTALLA, Sofía, «*Ardiendo en vivas llamas, siempre amante*»: la idea del amor inmortal en la poesía de Quevedo. Trabajo de Fin de Grao. Santiago de Compostela, Facultade de Filoloxía, 2019-2020. [Disponible en: [content](#) (Consulta: 08-09-2025).]
- , «Algunos tópicos del amor eterno en la poesía de Quevedo: el olmo, la vid y la hiedra», en «*Labor improbus*». *Actas del X Congreso Internacional Jóvenes*

*Investigadores Siglo de Oro (JISO 2020)*, ed. de Carlos Mata Induráin y Miren Usunáriz Iribertegui, Pamplona, Universidad de Navarra, 2021, págs. 325-343.

VIRGILIO, *Bucólicas*, ed. bilingüe de Vicente Cristóbal, Madrid, Cátedra, 1996.

—, *Bucólicas*, trad. de fray Luis de León y ed. de Antonio Ramajo Caño, Madrid, Castalia, 2011.

—, *Eneida*, ed. bilingüe de Rafael Fontán Barreiro, 2ª. reimpr., Madrid, Alianza Editorial, 1990.

VRANICH, Stanko B., ed., Juan de Arguijo, *Obra poética*, Madrid, Castalia, 1971.

WALTERS, D. Gareth, «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón*, 27, 1984, págs. 55-70.

WILHELMSSEN, Elizabeth, «La memoria como potencia del alma en san Juan de la Cruz», *Carmelus*, 37, 1990, págs. 88-145.

WILLIS, Jeffrey, *Repetition in Latin Poetry*, Oxford, Clarendon, 1996.



# «VELO SOÑANDO Y, SIN DORMIR, RECUERDO»: EL «MICROCANCIONERO» AMOROSO DE QUEVEDO SOBRE EL SUEÑO\*

Lúa GARCÍA SÁNCHEZ  
Universidade de Santiago de Compostela (España)  
[lua.garcia.sanchez@usc.es](mailto:lua.garcia.sanchez@usc.es)  
<https://orcid.org/0000-0002-8678-9916>

Recibido: 9 de septiembre de 2025

Aceptado: 3 de noviembre de 2025

<https://doi.org/10.14603/13L2026>

## RESUMEN:

En el presente artículo se estudia un desatendido «microcancionero» de ocho sonetos amorosos incluidos en *Euterpe* (*Las tres musas*, 1670) en los que Francisco de Quevedo emplea el motivo del sueño —entendido como *somnus* y *somnium*—. En concreto, se atiende a su disposición en esta musa, problemática desde el punto de vista editorial, y se explora su condición de serie onírica al modo de la poesía petrarquista. Además, se lleva a cabo la exégesis de estos poemas, sistematizando las variaciones del motivo e indagando en los posibles modelos de Quevedo.

## PALABRAS CLAVE:

Francisco de Quevedo, *Euterpe*, poesía amorosa, sueño, petrarquismo.

---

\* Este artículo es resultado de una de las Ayudas de apoyo a la etapa de formación posdoctoral (ED481B-2023-085) de la Consellería de Cultura, Educación, Formación Profesional y Universidades de la Xunta de Galicia, así como de los proyectos de investigación «Edición crítica y anotada de la poesía de Quevedo, 2: *Las tres musas*» (Ministerio de Ciencia e Innovación, PID 2021-123440NB-I00) y Consolidación y Estructuración 2024 GPC GI-1373 - O século de Quevedo: prosa e poesía lírica - EDIQUÉ (Programa de Consolidación y Estructuración de Unidades de Investigación Competitivas de la Xunta de Galicia, ED431B2024/15).

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

# «VELO SOÑANDO Y, SIN DORMIR, RECUERDO»: QUEVEDO'S LOVE «MICROCANCIONERO» ON SLEEP AND DREAMING

## ABSTRACT:

This article studies a neglected 'microcancionero' of eight love sonnets by Francisco de Quevedo included in *Euterpe* (*Las tres musas*, 1670) which deals with the motif of sleep and dreaming — *somnus* and *somnium*—. In particular, the arrangement of the set in this muse, which is problematic from an editorial point of view, is examined, and its condition as a dream series in the manner of Petrarchan poetry is explored. Furthermore, an exegesis of these poems is carried out, systematising the variations of the motif and investigating Quevedo's possible models.

## KEYWORDS:

Francisco de Quevedo, Euterpe, Love Poetry, Dream, Petrarchism.



La poesía amorosa de Francisco de Quevedo ha recibido una atención crítica considerable<sup>1</sup>, pero desigual: sobre todo, se han estudiado los poemas de *Erato*, la cuarta musa de *El Parnaso español* (1648), y, concretamente, abundan los trabajos sobre su segunda sección, denominada *Canta sola a Lisi*, tendencia crítica heredera de la perspectiva de su primer editor, González de Salas<sup>2</sup>. No obstante, Rey y Alonso Veloso (2011) han estudiado también la primera parte de esta musa<sup>3</sup>. En cambio, menos estudiados han sido los poemas amorosos dispersos en el resto del corpus quevedesco, como las «Poesías amorosas» de *Euterpe* o las composiciones de lo que Alonso Veloso (2008: 283-319 y 2024a) denominó «musa décima»: aquellas no incluidas en las ediciones póstumas de la obra poética de Quevedo.

En paralelo, se han analizado algunas muestras del frecuente uso del recurso onírico por parte de Quevedo: ya como mecanismo fantástico en el ámbito de la sátira —así sucede en los *Sueños*, el *Discurso de todos los diablos* (1628), la *Visita y anatomía de la cabeza del cardenal Richelieu* (1635) y *La Fortuna con seso y la Hora de todos* (1636)—; ya en su poesía —sobre todo, en sus silvas «El sueño» y el «Himno a las estrellas» y en su soneto «¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo?»—<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Los estudios sobre esta esfera de la poesía quevedesca son muy numerosos: destacan los de Mérimée (1886), Bouvier (1929), Parker (1952 y 1985), Green (1955), Blanco Aguinaga (1962), Moore (1974), Pozuelo Yvancos (1979), Blanco (1983, 1997 y 1998), Smith (1987), Olivares (1995), Arellano (1997 y 2002a), Schwartz (1993, 1994, 1995, 1997, 1999, 2003a, 2003b, 2004 y 2005), Roig Miranda (1996 y 1997), Fernández Mosquera (1999), González Quintas (2006), Candelas Colodrón (2007: 59-93 y 199-213), Rey (2013 y 2023), Alonso Veloso (2012a, 2012b y 2013), Gherardi (2013) y Rey y Alonso Veloso (2011 y 2013). En concreto, en torno a la influencia de la tradición petrarquista en la poesía amorosa de Quevedo, que interesa en este trabajo, véanse, entre otros, Consiglio (1946), Alonso (1971), Fucilla (1960), Close (1979), Manero Sorolla (1982, 1987 y 1990), Candelas Colodrón (1998), Poggi (2004 y 2006), Alonso Veloso (2013), Gherardi (2013) y Ceribelli (2017a y c).

<sup>2</sup> Alonso Veloso (2013: 1236-1237) explica que se privilegió el análisis de la poesía amorosa dedicada a Lisi, vinculándola a la tradición petrarquista, por algunas decisiones de González de Salas, que dedicó un estudio preliminar a esa sección —mientras que la primera carece de él— y enfatizó la influencia del *Canzoniere*.

<sup>3</sup> Véanse también Rey (2013) y Alonso Veloso (2013).

<sup>4</sup> Zardoya (1970) rastreó en los versos morales, amorosos y religiosos de Quevedo tanto el dormir como los distintos tipos de sueños que denomina creadores o ensoñaciones poéticas; Sobejano (1982) y Cacho Casal (2013) se ocuparon del «Himno a las estrellas», igual que Candelas Colodrón (1997: 197-200), que también estudió la silva «El sueño», con la que conforma las que denomina «silvas de la noche» o «nocturnos»; Valdés Gázquez (1990) estudió los *Sueños* teniendo en cuenta el



Como observó Schwartz (2002-2003: 196), el sueño era un «motivo tradicional grecolatino, leído desde la óptica áurea», que todavía era «productivo para retratar al amante y para fustigar a quienes se creía desviados o transgresores en sus conductas y costumbres»<sup>5</sup>.

En cambio, a la espera de la edición crítica y anotada de *Las tres musas últimas castellanas* a cargo de Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, solo tres de los ocho poemas que nos ocupan —582, 585, 586, 587, 588, 594, 595 y 597 en la edición de la *Poesía completa* de Rey y Alonso Veloso (2021)— se han beneficiado de la anotación crítica de sucesivos editores<sup>6</sup>, y, aunque contamos con análisis de algunos sonetos concretos<sup>7</sup>, nunca se había rastreado el uso del motivo del sueño conjuntamente en este corpus de poemas atendiendo a sus posibles modelos dispositivos —y no solo—.

---

modelo humanista y la sátira menipea; Cacho Casal (2000), el marco onírico de la narración a la luz de la *Divina Commedia* de Dante; y Schwartz (2002-2003), las fuentes clásicas acerca del sueño tanto en la poesía como en la prosa satírica de Quevedo. Remito también a la reciente anotación de Rey y Alonso Veloso (2024) de las silvas citadas, quienes recogen en su estudio la bibliografía al respecto. Además, el soneto «¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Direlo?» ha sido analizado por Ayala (1962: 7-19), Walters (1972: 95-110), Monti (1977), Sabat de Rivers (1977 y 1978: 320-328), Crosby (1981: 223-224), Palley (1983: 77-78), Paz (1985: 378-383), Maurer (1990) y Alatorre (2003); y lo han anotado Rey y Alonso Veloso (2011), Arellano (2020) y Plata y Sáez (2025).

<sup>5</sup> Sobre el prolífico uso del motivo del sueño en la literatura española, con finalidades múltiples, véanse Borel (1965), que se centra en Quevedo, Calderón, Ortega y Gasset y Buero Vallejo; Palley (1983), quien compone un panorama diacrónico desde Juan Manuel hasta Borges; y Gómez Trueba (1999), cuya investigación parte de Quevedo y abarca desde la Edad Media hasta el siglo XIX, aunque es en la estética barroca donde este motivo se convierte en un recurso central. En concreto, sobre el tema poético del sueño erótico, puede consultarse Alatorre (2003).

<sup>6</sup> Los editores y antólogos de Quevedo se interesaron, sobre todo, por «A fugitivas sombras doy abrazos», anotado por Arellano y Schwartz (1998), Pozuelo Yvancos (1999) y, recientemente, Plata y Sáez (2025). Además, Pozuelo Yvancos (1999) anotó «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo?»; y Arellano y Schwartz (1998), «Si en el loco jamás hubo esperanza».

<sup>7</sup> De nuevo, destaca «A fugitivas sombras doy abrazos» por el interés que le prestó la crítica: además de las ediciones citadas, véanse Smith (1987), Schwartz (1996: 122-123), Olivares (1992 y 1995), Alatorre (2003), Roig Miranda (2005) y Walters (2011). Zardoya (1970) menciona «Cuando a más sueño el alba me convida», «Soñé que el brazo de rigor armado» y «¿Qué imagen de la muerte rigurosa?»; Olivares (1995) comenta brevemente los sonetos «Si en el loco jamás hubo esperanza» y «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo?»; y Alatorre (2003) tiene en cuenta casi la totalidad de la serie en su estudio sobre el sueño erótico en la poesía española, pero no los analiza conjuntamente. Por su parte, Sáseta Naranjo (2023) estudió recientemente «Cuando a más sueño el alba me convida».

Partiendo de las ediciones y estudios citados y del conocido hecho de que Quevedo construyó series más o menos breves de poemas —con y sin marbete que evidenciase tal naturaleza—, como *Canta sola a Lisi* o las silvas<sup>8</sup>, en este artículo se estudia esta desatendida serie de ocho sonetos amorosos en los que es recurrente el motivo del sueño. Se incluyen al inicio de las «Poesías amorosas», sección que sigue a los sonetos pastoriles en la musa *Euterpe*, la primera de *Las tres musas últimas castellanas* (1670). En concreto, se atiende brevemente a la organización de la obra poética de Quevedo y a la disposición de esta musa —problemática, dada la irregular intervención de Pedro Aldrete— y de la serie sobre el sueño dentro de ella; y se indaga en su condición de «microcancionero» *de somno et somniis* al modo de las series de numerosos petrarquistas italianos. Además, se lleva a cabo su estudio crítico-literario, sistematizando las variaciones del motivo del sueño en estos sonetos, y se exploran los posibles modelos de Quevedo.

#### 1. LA ORGANIZACIÓN DE LA POESÍA DE QUEVEDO: LA MUSA EUTERPE

La obra poética de Quevedo, de la que se habían dado a conocer algunos poemas en antologías, colecciones de romances y pliegos sueltos de la primera mitad del siglo XVII, se editó póstumamente en dos partes: *El Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas castellanas* (1670), divididas en seis y tres musas, respectivamente. Como atestiguan varios testimonios de época<sup>9</sup>, este diseño editorial responde a la voluntad del propio Quevedo, que sigue, principalmente, un criterio temático-genérico; los poemas se ordenan según sus rasgos temáticos y estilísticos y los modelos literarios con los que entroncan.

Además, algunas musas se dividen en secciones, como *Erato*, y, a su vez, estas se estructuran, generalmente, según un criterio métrico. Asimismo, existen algunas agrupaciones de poemas de extensión y naturaleza diversa que se distinguen editorialmente con sendos epígrafes, como *Canta sola a Lisi*, las letrillas, las jácaras y los bailes de *Terpsícore*<sup>10</sup>, los sonetos pastoriles<sup>11</sup>, los sonetos sacros o *Lágrimas de un penitente*<sup>12</sup>.

<sup>8</sup> Véase Rey (1994: 131).

<sup>9</sup> Para una compilación de estos testimonios, puede consultarse Alonso Veloso (2013: 1242).

<sup>10</sup> Sobre la ordenación de la musa *Terpsícore*, véase Alonso Veloso (2006).

<sup>11</sup> A propósito de la poesía pastoril de Quevedo, véanse Candelas Colodrón (2003) y Parada Juncal (2025).

<sup>12</sup> Para los sonetos sacros, véase Candelas Colodrón (2006), y, sobre toda la poesía religiosa quevedesca, Vallejo (2017).

A estas se suman otras series menores, a las que se refieren Rey y Alonso Veloso (2021: 14), como las cuatro canciones en las que Quevedo satiriza a distintas mujeres —440, 441, 442, y 443 en la edición de Rey y Alonso Veloso (2021)—, el «minibestiaro» de cuatro romances, usando la etiqueta de Arellano (2002b) —472, 473, 474 y 475—, o las silvas sobre relojes —de la séptima a la décima—<sup>13</sup>. Todos estos poemas conforman series de distinta extensión, pero siempre breves, en torno a un tema que se repite con variaciones<sup>14</sup>: es decir, como expuso Fernández Mosquera (1999: 333), el criterio métrico se combina con uno temático. Frente a las demás agrupaciones poéticas de Quevedo mencionadas, estas series más breves carecen de epígrafe que las escinda de las composiciones que las rodean<sup>15</sup>. No obstante, su unidad e independencia es indiscutible.

Sin embargo, la ordenación del corpus poético quevedesco no está exenta de problemas editoriales. A mi juicio, como sintetizan Rey y Alonso Veloso (2021: 16), *El Parnaso* «es un libro que ofrece muchas garantías, cuya ordenación no debe alterarse sin motivo justificado, lo cual no implica afirmar que refleja la voluntad de Quevedo en todos sus detalles». Según atestigua González de Salas, tras la muerte de Quevedo en 1645, muchos poemas «se derrotaron y destruyeron» (pág. 111), lo que complicó su tarea e impactó negativamente en la edición de la obra poética del autor. Además, llevó a cabo algunas alteraciones en el plan de Quevedo, aunque su franqueza ha permitido a la crítica deslindar sus intervenciones, limitadas a *Canta sola a Lisi*, las notas, preliminares, epígrafes y al orden de varios poemas de algunas musas de *El Parnaso*<sup>16</sup>.

<sup>13</sup> Sobre las «poesías relojeiras», que no incluyen solo estas cuatro silvas, sino también dos sonetos dispersos por el corpus quevedesco, véanse Asensio (1988), Candelas Colodrón (1997: 166-170), Gargano (2004), Audoubert (2022: 149-156) y Sáez (2022). Véase también la reciente edición crítica y anotada de Rey y Alonso Veloso (2024).

<sup>14</sup> Un caso distinto lo constituyen los ocho sonetos morales estudiados por Rey (1997) o el «microcancionero» del destierro —con alguna coincidencia con el anterior—, estudiado por Gherardi (2024), la primera estudiosa en aplicar a la poesía quevedesca este término que juzgo muy fecundo. A diferencia de los que nos ocupan, los poemas analizados por Rey y Gherardi no aparecen de manera contigua en las musas, sino dispersa.

<sup>15</sup> No es así en el caso de los romances burlescos sobre creencias zoológicas y animales fabulosos, dado que fueron enviados a un prelado, Juan de la Sal, Obispo de Bona, circunstancia que se recoge en el *Parnaso*.

<sup>16</sup> Véase Rey y Alonso Veloso (2013 y 2021: 16). Puede consultarse una sinopsis de las nueve musas de *El Parnaso* en Rey y Alonso Veloso (2021: 31-67).

En cambio, *Las tres musas* adolece de más defectos, pues contiene poemas duplicados, de atribución dudosa e incluso espurios: como explicó Jauralde (1987: 169), «los textos del *Parnaso* son textos “finales”, retocados o permitidos por el autor, en tanto que los de *Las tres musas* han de considerarse como de historia mucho más compleja, en cuyo trascurso han podido ocurrir deturpaciones o falsificaciones»<sup>17</sup>. Aunque, como sostiene Alonso Veloso (2024b: 85), no existe «una estricta oposición entre el grado de fiabilidad de ambos volúmenes. De hecho, existen indicios plausibles de que algunas agrupaciones parciales de poemas en *Las tres musas*, como los sonetos pastoriles de *Euterpe* y los sacros de *Urania*, proceden directamente de González de Salas»<sup>18</sup>. Con todo, existe consenso sobre las irregularidades que debió de sufrir el proceso editorial de esta edición<sup>19</sup>, y, sobre todo, *Calíope* exige llevar a cabo intervenciones editoriales.

De algunas de estas limitaciones fue consciente su editor, el sobrino de Quevedo, Pedro Aldrete, como atestigua su prólogo «Al lector»: «Bien veo que les faltan muchos asumptos, y las que los tienen están defectuosos y no tienen el lugar que les toca. La causa de esto ha sido no haber podido yo asistir a la corrección de la imprenta. Enmendarase en la segunda impresión que se hiciere» (pág. 1056).

En concreto, la primera de estas tres últimas musas, *Euterpe*, se caracteriza, como es sabido, por una notable heterogeneidad temática, formal e incluso genérica. Esta *varietas* responde, muy probablemente, a la voluntad de Quevedo, como evidencian los versos del frontispicio de *Euterpe*: «Toda pasión amorosa, / aunque es pasión, entretiene, / mas no dura si no tiene / mucho de gaita golosa: / su ejercicio es mi argumento / y sencilla de buen aire, / canto de amor con donaire / unidos gusto y tormento». No obstante, tal diversidad se ve acuciada por la interpolación de materiales ajenos a esta séptima musa, como son los cuatro entremeses —*El niño y Peralvillo de Madrid*, *La ropavejera*, *El marido fantasma* y *La venta*— y la lista de canciones y silvas de *Calíope*, los cuales deben descartarse en la edición de este libro, al igual que los poemas duplicados, de autoría dudosa o apócrifos.

<sup>17</sup> Rey y Alonso Veloso (2021: 71, 77, 81, 87-89 y 1055-1325) adelantaron un esbozo de la disposición que proponen para la edición crítica de *Las tres musas*, sujeto a posibles cambios derivados de su proyecto. En él expurgan los apócrifos y poemas de atribución dudosa.

<sup>18</sup> Véanse Crosby (1966) y Pedraza (1999: XIX).

<sup>19</sup> Pedraza (1999: XVII-XVIII), Moll (2002) y Alonso Veloso (2008: 269-270 y 2024b: 84).

*Euterpe* se abre con siete poemas, entre los que se encuentran interpolados tres ajenos a Quevedo y que realmente pertenecen a Alonso de Ledesma y a Lupericio Leonardo de Argensola. Según Candelas Colodrón (2007: 212), estas composiciones, de temática moral, principalmente, suponen la continuación del prólogo de Aldrete:

La colocación en este lugar preeminente, en forma de frontispicio a las tres musas, obedece a las ideas que el sobrino de Quevedo formula en el prólogo en descargo de la biografía de su tío. Disculpa sus errores juveniles, encarece sus discursos siempre moralizantes, aplaude su celo religioso, ensalza su labor política incomprendida por la envidia. Niega, en fin, las acusaciones hacia Quevedo con el dibujo de una semblanza hagiográfica que sólo tendrá continuidad con la biografía de Pablo de Tarsia. Los sonetos, tanto de Quevedo como de otros, que aparecen al frente de la musa *Euterpe* contribuyen a esa imagen.

Seguidamente, se incluye un corpus fiable de 23 sonetos pastoriles. Tras ellos, comienza una sección rotulada como «Poesías amorosas», marbete impreciso, puesto que esa no es la única temática de los poemas que siguen. Arranca con 38 sonetos, de los cuales pertenecen a Quevedo solo 25, teniendo en cuenta que todavía existen dudas sobre la autoría de algunos de ellos: al menos, sabemos que nueve se deben a Pedro de Padilla, y otro, a Lupericio Leonardo de Argensola; otro es una traducción de Camões; y dos se consideran apócrifos. Estos sonetos fueron descritos por Candelas Colodrón (2007: 204) como «“soledades” quevedianas, compuestas de sueño, noches y riberas alejadas de los ríos». A continuación, aparece un poema en octavas reales y ocho canciones amorosas que, como explica Parada Juncal (2025: 283), también «combinan, en cierta medida, la tradición petrarquista con algunos motivos bucólicos, como el río y demás elementos de la naturaleza campestre, así como algunos antropónimos femeninos que remiten a los nombres pastoriles de la literatura clásica»<sup>20</sup>. El siguiente es un poema en décimas de Lupericio Leonardo de Argensola, que precede a tres redondillas de Quevedo y una espuria, de autor desconocido. Sigue a estos poemas una serie de 18 romances, solo nueve de los cuales —sobre todo, satírico-burlescos— son de Quevedo. Con

<sup>20</sup> Blecua (1969: I, 534-535 y 557) y Rey y Alonso Veloso (2021: 1100-1102) distinguen en la primera una canción y dos sonetos.

la endecha amorosa incluida a continuación se regresa a la ambientación bucólica<sup>21</sup>, interrumpida de nuevo rápidamente por un poema satírico en tercetos encadenados<sup>22</sup>. A continuación, se incluyen los cuatro entremeses mencionados, y cierra la musa la citada lista de silvas y canciones.

A esta variedad —atenuada al eliminar los textos que no pertenecen a esta musa— se alude peyorativamente en el prólogo de la *Cima del monte Parnaso español*, de José Delitala Castelví:

El primer soneto es a Belisario ciego y en su miseria; el segundo, a la brevedad de la vida; el tercero, a una mujer despreciada; el cuarto, a la muerte; una canción, a la locura del mundo, otra, a una monarquía estragada por los vicios, redondillas, a un hombre desengañado; luego una grande runfla de versos y sonetos amorosos a varios asuntos; sátiras y romances satíricos a la sarna y a los coches, y otra sátira en tercetos a una dama; y, por último, concluye la musa con tres entremeses, que son la chunga y la zumba y la risa y bulla de los tablados. ¿Habrá habido en todos los siglos quien haya hecho pepitoria y ginebrada semejante? (pág. 27)

La estructura descrita sigue un patrón similar al de las dos secciones de *Erato*: primero, los sonetos y, a continuación, poemas en otros metros, terminando con los de tradición castellana en el caso de la primera parte de *Erato* y de *Euterpe*. Como explicó Alonso Veloso (2013: 1237-1238), esta disposición difiere de la del cancionero petrarquista temprano, pero entronca con las preferencias de poetas renacentistas y barrocos italianos del gusto de Quevedo y encaja con el proceso ya consolidado de la consideración del soneto como estrofa elevada, que pasó a ocupar posiciones iniciales o centrales: en ambas musas puede apreciarse la transgresión de la disposición editorial que situaba en primer lugar los metros tradicionales castellanos y, tras ellos, los italianos<sup>23</sup>.

<sup>21</sup> Puede consultarse Parada Juncal (2024).

<sup>22</sup> Para una descripción más detallada del contenido de *Euterpe*, remito a Rey y Alonso Veloso (2021: 67-71) y a Parada Juncal (2025: 282-284).

<sup>23</sup> Véase García Aguilar (2009: 215-250), sobre la evolución de las claves dispositivas desde las *Obras* (1534) de Boscán y Garcilaso, y, concretamente, García Aguilar (2009: 247), sobre el papel del soneto en la alteración de los patrones organizativos, que permitía construir productos poéticos más atractivos. Para *Erato*, véase Alonso Veloso (2013).

## 2. LOS POEMAS SOBRE EL SUEÑO EN *EUTERPE* Y SU *DISPOSITIO*

En los sonetos que abren las «Poesías amorosas» de *Euterpe* ya Candelas Colodrón (2007: 200) destacó dos aspectos: «el recurrente escenario fluvial como interlocutor de las penas del yo amante [...] y la presencia del sueño, del desvelo y de la imaginación nocturna como argumento repetido en la expresión de los afectos amorosos». Como explica, «el yo amante se sitúa de forma insistente bien entre las riberas del río o de la fuente mostrando su dolor, o bien entre los límites del día y la noche apurando el dormir mientras evoca su amor no correspondido». Por su parte, Rey y Alonso Veloso (2021: 70) también percibieron «un escenario más sombrío» en comparación con los sonetos pastoriles precedentes y una tendencia «a la introspección y a lo onírico, con sueños que amenazan dolor»: «en ellos destaca lo que Sobejano denominó “la imaginación nocturna”, cuando el amante encuentra en la noche el ambiente propicio para la comunicación de sus sentimientos».

Concretamente, esta tendencia se constata en los ocho sonetos que se corresponden con los números 582, 585, 586, 587, 588, 594, 595 y 597 en la edición de Rey y Alonso Veloso (2021). A grandes rasgos, todos ellos describen el sufrimiento de un amante ausente entre la vigilia y la ensoñación. Como puede apreciarse, no se trata de una serie exactamente consecutiva, salvo por un grupo de cuatro sonetos (585, 586, 587, 588) y la pareja que constituyen los poemas 594 ya 595.

Entre estos sonetos nocturnos se intercalan otros que mantienen una vinculación temática diversa con ellos: las «Poesías amorosas» comienzan con el soneto «Embravecí, llorando, la corriente» (581), de ambientación bucólica<sup>24</sup>. Después de este, aparecen las primeras referencias a la noche en «Si en el loco jamás hubo esperanza» (582), el primer poema de nuestra serie, tras el cual se incluyen dos sonetos en torno a una amada esquiva (583 y 584) en los que sobresale el uso de la mitología. Esta pareja de composiciones disuena en relación con los poemas que la rodean, en buena medida, porque en los demás no hay rastro del tono recriminatorio de estas dos composiciones<sup>25</sup>. Sin embargo, el primero de ellos, «Hay en Sicilia una famosa fuente», presenta nuevamente ecos bucólicos<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> A pesar de no formar parte de los «sonetos pastoriles», Parada Juncal (2025: 287) lo considera como tal.

<sup>25</sup> Como observó Fernández Mosquera (1999: 47), también en *Canta sola a Lisi* se intercala algún binomio de sonetos que funciona a modo de paréntesis.

<sup>26</sup> De hecho, Parada Juncal (2025: 291) lo tiene en cuenta, no como soneto pastoril, pero sí como poema de dudoso bucolismo.



A continuación se incluyen cuatro sonetos pertenecientes al «microcancionero» que nos ocupa (585, 586, 587 y 588), uno de los cuales también bebe de la tradición bucólica («Más solitario pájaro, ¿en cuál techo»)<sup>27</sup>, y, tras ellos, otros cuatro sonetos (589, 590, 591 y 592) —tetralogía interrumpida por los nueve sonetos de Pedro de Padilla intercalados en *Las tres musas*— que, si bien no contienen referencias oníricas, comparten varios elementos con «Embravecí, llorando, la corriente» y los poemas de la serie sobre el sueño: en algún caso, es el éxtasis y la locura de amor, como en «Amor me ocupa todos los sentidos; / absorto estoy en éxtasi amoroso: / no me concede un rato de reposo / esta guerra civil de los nacidos» (vv. 1-4) y «Dejad que a voces diga el bien que pierdo, / si con mi llanto a lástima os provocho, / y permitidme hacer cosas de loco, / que parezco muy mal amante y cuerdo» (vv. 1-4) y la alusión a la falta de juicio del enamorado, que pueden vincularse, sobre todo, con el primero de nuestra serie, «Si en el loco jamás hubo esperanza»; en otro, la ambientación pastoril, como en «Detén tu curso, Henares, tan crecido», «músico amado» del solitario enamorado<sup>28</sup>, y en «Por la cumbre de un monte levantado»; y finalmente, en este último, la ambientación nocturna («Llega la noche, y hállome engañado / y sólo en la esperanza me confío», vv. 5-6).

Seguidamente, antes de dos nuevos sonetos oníricos, puede leerse el poema «Tan vivo está el retrato y la belleza» (593), que, aunque no presenta asomo de la imaginación nocturna, se inserta en una línea, la del retrato de la amada, que, en cuanto representación ficticia y que resulta en el desengaño del enamorado<sup>29</sup>, traba este poema con los dos siguientes, sonetos eróticos que narran ensoñaciones diversas, pero ambas frustradas: «Embarazada el alma y el sentido» (594) y «Soñé que el brazo de rigor armado» (595).

<sup>27</sup> Véase Parada Juncal (2025: 291).

<sup>28</sup> Igual que el soneto que abre esta sección, «Embravecí, llorando, la corriente», en el que también se alude al Henares, Parada Juncal (2025: 287) lo considera bucólico.

<sup>29</sup> Véase Acucella (2014: 49 y 2022), quien recuerda el vínculo entre las recreaciones oníricas, conectadas con la *imaginatio* y la *cogitatio*, con otras modalidades sustitutivas análogas, los retratos mentales y pictóricos, a propósito de la tradición petrarquista. De hecho, la representación del sueño como pintor es frecuente en la lírica petrarquista. Entre los numerosos ejemplos que se podrían aducir, piénsese en el verso de Luigi Groto «Merce del sonno e del pictor io godo» («Io Madonna vi abbraccio», v. 12). Para la facultad del alma o el proceso psicológico que se consideraba que guiaba el retrato mental, el mismo que el del sueño, véase Gargano (1988).

Tras este tríptico de representaciones engañosas se encuentra el soneto «Osar, temer, amar y aborrecerse» (596), en torno a los efectos del amor y su naturaleza, en la misma línea que «Si dios eres, Amor, ¿cuál es tu cielo?» (603), aunque en este el retrato del dios Amor es burlesco, y «Es yelo abrasador, es fuego helado» (605), cierre de las «Poesías amorosas» en el que se concluye, en clara sintonía con lo expresado hasta este punto en la gran mayoría de los poemas de la sección, que el amor «es un soñado bien, un mal presente» (v. 3), dada la nula correspondencia por parte de la amada.

Con estos alternan —además de poemas espurios— un nuevo soneto onírico, «¿Qué imagen de la muerte rigurosa» (597), en el que la indagación en torno al amor vuelve a tener una ambientación nocturna; «Del sol huyendo, el mismo sol buscaba» (598), que no disuena con la serie, por versos como «buscaron mis tinieblas a su día»; «Tras arder siempre nunca consumirme» (600), en el que se alude, posiblemente, a las falsas ensoñaciones de manera retroactiva —«tras tanto engaño no desengañarme» (v. 6)—; «Lloro mientras el sol alumbra y, cuando» (601), donde la hipérbole del sufrimiento del amante conlleva la alusión a la sucesión del día y la noche con versos como «descansan en silencio los mortales, / torno a llorar: renuévanse mis males» (vv. 2-3), «sólo a mí, entre los otros animales, / no me concede paz de Amor el bando» (vv. 7-8) y «Desde el un sol al otro, ¡ay fe perdida!, / y de una sombra a otra, siempre lloro» (vv. 9-10); y «Solo sin vos, y mi dolor presente» (604), que, igual que el sucesivo y último —el ya mencionado «Es yelo abrasador, es fuego helado»—, supone una especie de conclusión con versos en los que se incide en la soledad del amante ausente y en la figuración de su amada, como el inicio —«Solo sin vos, y mi dolor presente»— o «Aquí os hablo, aquí os tengo y aquí os veo / gozando deste bien en mi memoria» (vv. 9-10), donde podría interpretarse que el deíctico alude anafóricamente a cada una de las menciones de su imaginación —sobre todo, nocturna— en los sonetos precedentes.

Entre estos sonetos llaman la atención por su menor vinculación «Artificial flor, rica y hermosa», en el que la amada cobra más importancia, aunque permanece la espera del enamorado, y «De tantas bien nacidas esperanzas», más próximo a los sonetos en torno a una dama esquiva mencionados anteriormente, y que no se relaciona con los anteriores sino por el nombre de la amada, Silvia, con reminiscencias pastoriles.

En suma, algunos poemas presentan una afinidad argumental más estrecha con los sonetos oníricos por su ambientación bucólica, esporádicas referencias a la noche, la insistencia en la locura de amor, el desengaño ante una imagen irreal de

la amada y la progresiva constatación de la naturaleza del amor a través de un trascurso inductivo. En cambio, otros no comparten sino el desdén de la amada.

Con todo, a pesar de que parecen formar parte de una serie mayor, a mi juicio, resulta pertinente estudiar estos ocho sonetos como un «microcancionero» amoroso en el que el sueño es el hilo conductor, es decir, un conjunto regido por criterios de índole estrófica y temática; y, tal vez, puede considerarse una muestra más laxa de las agrupaciones menores sin epígrafe de las que contamos con varios ejemplos en la poesía de Quevedo, aunque, en este caso, no todos los poemas sean exactamente contiguos.

Esta lectura hace aflorar una duda que cabría aclarar de cara a la edición de esta musa: la pertinencia o no de una posible reordenación de los sonetos de las «Poesías amorosas». La disposición de estos poemas puede deberse a Quevedo, por lo que no cabría alterarla. Además, es la ordenación que nos ha legado este testimonio único, argumento que no es menor. En este caso, la serie onírica habría tenido ya originalmente una naturaleza laxa.

Sin embargo, Quevedo pudo haber ideado estos sonetos como serie correlativa, y alguien —tal vez, su editor, Pedro de Aldrete— intercaló espuriamente otros poemas, puede que por error<sup>30</sup>. Como es sabido, las intervenciones de Aldrete son más difíciles de delimitar que las de González de Salas. Si se aceptase esta hipótesis, habría que restaurar el orden que se supusiese original, lo cual no sería a priori una intervención descabellada: de hecho, se propuso, por ejemplo, desplazar el romance «Estando en cuita y en duelo» (664) de *Calíope* al final de la musa, pues interrumpe el corpus de las silvas (Alonso Veloso, 2024: 92). Pero el caso que nos ocupa no es tan obvio. Esta posibilidad está, a mi juicio, ligeramente respaldada por la posible fuente dispositiva de esta serie, expuesta a continuación. Con todo, la posible imitación de este modelo no implica que Quevedo lo acatase de manera exacta, sino que pudo alterar el molde tradicional.

Un relevante rasgo del *usus scribendi* quevedesco, al que se refiere Candelas Colodrón (2003: 290-291), dificulta enormemente —si no imposibilita— reconstrucciones precisas de la *dispositio* como esta: la variación de orden a la que

<sup>30</sup> Alatorre (2003: 211-212) hipotetiza que González de Salas, tal vez, no consideró satisfactorios estos sonetos —él se refiere solo a seis: 585, 587, 588, 594, 595, y 597— «por repetitivos, por demasiado convencionales, por no bien acabados, y, ante la posibilidad de comentarlos con Quevedo, muerto en 1645, los dejó guardados para “perfeccionarlos” más tarde, como había hecho con otros poemas; pero él mismo murió en 1651 y no pudo completar su obra de misericordia».

Quevedo sometía a los poemas de sus series una vez escritos, como sucede, por ejemplo, con sus silvas, según atestigua el famoso manuscrito parcialmente autógrafa de la Biblioteca Nazionale de Nápoles (con signatura XIV. E. 46):

La determinación quevediana de ordenar después de haber compuesto los poemas descarta, a mi juicio, el hallazgo de una exacta y definida unidad en el conjunto. Por eso, cualquier aproximación de esta naturaleza debe procurar tan solo el descubrimiento de rasgos semejantes, de ligeras afinidades entre los poemas, a veces subrayadas por la contigüidad de los textos, en lugar de aventurarse a trazar un proyecto preconcebido de composiciones poéticas.

A mi juicio, los poemas sobre el sueño se imbrican temáticamente a la perfección con la mayor parte de aquellos que carecen de la ambientación onírica. La disparidad existente entre unos y otros —salvo, tal vez, 583, 584, 599 y 602— no es tal como para justificar su reordenación sin la existencia de ninguna fuente textual que la avale<sup>31</sup>. Hechas estas salvedades, avancemos hacia el posible modelo dispositivo (pero no solo) de esta serie de sonetos onírico-amorosos.

### 3. EL MODELO DISPOSITIVO: LOS «MICROCANCIONEROS» PETRARQUISTAS SOBRE EL SUEÑO

En Quevedo el sueño constituye un recurso frecuente con finalidades diversas, hasta el punto de que Sobejano (1982) consideró la «imaginación de la noche» una «constante temática» en su obra, pero, si se tienen en cuenta únicamente aquellas composiciones de su corpus poético en las que se sirve de este motivo, los ocho sonetos de *Euterpe* que nos ocupan destacan por el relevante papel que tiene en una serie parcialmente consecutiva de poemas que, además, entroncan con una misma tradición desde el punto de vista de la *inventio*, pero también de la *dispositio*: la petrarquista.

En la Italia de los siglos XV y XVI, la materia onírica formó parte en numerosas ocasiones de series poemáticas incluidas en una estructura poética mayor<sup>32</sup>. La poesía petrarquista reformuló temáticamente los ciclos oníricos de *Rerum Vulgarium Fragmenta* —sobre todo, de las rimas «in morte»—, en los que se

<sup>31</sup> Al modo de lo que propuso hacer Walters (1984) con *Canta sola a Lisi* basándose en la noción de cronología y en la práctica de yuxtaponer poemas de tema y tópicos semejantes.

<sup>32</sup> Se ocuparon de esta tradición Acucella (2014 y 2022) y Bettinzoli (2015), a quienes sigo en lo sucesivo. Puede consultarse también la antología de Carrai (1990).

representaban las apariciones de Laura en sueños<sup>33</sup>, imitándolos formalmente —en cuanto a la macroestructura se refiere— y dando lugar a abundantes agrupaciones de sonetos. Mientras que en el *Canzoniere* sobresale la *visio* de la amada, con un sentido trascendente<sup>34</sup>, en las centurias siguientes el sueño es principalmente *imaginatio*, esto es, una proyección del sujeto. Entre estas imitaciones destacan las de Pietro Bembo y Jacopo Sannazaro —incluidas en sus respectivos libros de rimas, ambos de 1530—, Benedetto Gareth, conocido como el Cariteo, Luigi Groto, Torquato Tasso, Giambattista Marino o Tommaso Stigliani.

Bembo (1470-1547) retoma en sus *Rime* (1530) —LXXXVIII-XC— la sucesión narrativa que había establecido Petrarca en los sonetos CCCXL-CCCXLIII, invocación al sueño y espera de su llegada, narración y, por último, alabanza del sueño, e imita abiertamente versos de este ciclo del *Canzoniere*<sup>35</sup>.

Por su parte, Sannazaro (1458-1530) también construyó un ciclo onírico en sus *Sonetti e canzoni*, conformado por los nueve poemas que van del LX al LXVIII. Según Bettinzoli (2015: 252), «attingono senza darlo troppo a vedere al nucleo più segreto e fondativo della sua esperienza poetica». En estos poemas, que presentan ecos petrarquescos y de su *Arcadia*, entre otras fuentes, el sueño tiene propiedades consolatorias, pero el poeta partenopeo también incide en la transitoriedad y evanescencia de sus engaños, que provocan la constante frustración del yo lírico y, en consecuencia, su reiterado lamento.

Otro autor del ámbito napolitano, Benedetto Gareth (1450-1514), de origen catalán, también incluyó en su *Endimione* varias series de sonetos en los que acude al motivo del sueño<sup>36</sup>, como es esperable por el mito en el que se inscribe el cancionero del Cariteo: el de los amores de Endimión y Selene. En ellos, sigue la tradición clásica, pero también los mencionados sonetos de Petrarca o Sannazaro.

<sup>33</sup> Resulta especialmente representativo, a decir de Acucella (2014: 50), el ciclo de sonetos CCCXL-CCCXLIII, que concentra en un espacio textual breve casi toda la gama de motivos en torno al sueño de la amada en el *Canzoniere*.

<sup>34</sup> Acucella (2014: 53) explica que Laura muerta se le aparece en sueños a Francesco para consolarlo, pero también para mostrarle un camino de salvación y redención, de ahí ese estatuto trascendente de la amada.

<sup>35</sup> Véase, por ejemplo, Dionisotti (1966: 580), a propósito de los versos «Beato se', ch'altrui beato fai» («Sogno, che dolcemente m'hai furato», v. 9), de Bembo, y «Beato se', ch'altrui beato fai» («Deh qual pietà, qual angel fu sì presto», v. 9), de Petrarca.

<sup>36</sup> Véanse los sonetos 14-16 o 137-138 en la edición de Pèrcopo (1892).

En la segunda parte de las *Rime* de Luigi Groto (1541-1585), cuya influencia en Quevedo es conocida<sup>37</sup>, puede leerse una serie en torno al sueño formada por diez composiciones, y Torquato Tasso (1544-1595) también se adhirió a esta tradición y compuso un tríptico de sonetos que se corresponden con una invocación, una narración y una alabanza al sueño de la amada —27-29 en la edición de Basile (1994)—.

En cambio, el también napolitano Giambattista Marino (1569-1625), cuyo influjo en Quevedo también ha sido bien estudiado<sup>38</sup>, dilató el tema de la invocación al sueño de la amada en cuatro sonetos de sus «Rime amorose», en la primera parte de su obra poética: «O del Silenzio figlio e de la Notte», «Questi vinti dal duol possente e forte», «Dunque la notte ancor, ch'ha per costume» y «Da qual'uscio del Ciel volando uscisti». Por otra parte, en sus «Amori», en la tercera parte de su poesía, incluye otro ciclo onírico, conformado por tres sonetos —«E' sogno, ò versse sogno, ahi chi depinge», «In sogno ancora (Amor che puoi più farmi?)» y «Vien la mia donna in sù la notte ombrosa»— y tres madrigales: «O di par col mio sole ombra fallace», «Spesso il mio bel tesoro» y «Sognasti d'esser mia».

Finalmente, por mencionar solo los casos más señalados, Tommaso Stigliani (1573-1651) incluyó en los «Amori civili» de sus *Rime* una serie formada por tres sonetos y cuatro madrigales dedicados al sueño<sup>39</sup>.

No sería extraño que Quevedo hubiese asimilado la disposición en ciclos de los sonetos oníricos de esta tradición de colecciones de poesías amorosas, pues, como observó Alonso Veloso (2013), es lo que parece revelar también la primera sección de *Erato*<sup>40</sup>. En palabras de Rey y Alonso Veloso (2021: 13), Quevedo, «como hombre de letras, no ignoraba que la macroestructura formaba parte del texto y que la agrupación en libros o colecciones constituía un factor de significación que se añadía al de los poemas». Además, como se verá a continuación, en estos sonetos

<sup>37</sup> Remito a Alonso Veloso (2012b y 2013) y a Ceribelli (2017b).

<sup>38</sup> Puede consultarse Alonso Veloso (2012b).

<sup>39</sup> La huella petrarquista en los poemas de ambientación onírica persiste hasta el poeta neoclásico Ugo Foscolo, por ejemplo, en cuyo soneto «Alla sera» Perrone (2023) descubrió reminiscencias del díptico al sueño del poeta renacentista italiano Antonio Terminio, «Sonno, che al mio pensier tu rappresenti» y «Almo, placido dio, queto et soave». Remito también a su antología de nocturnos de los siglos XVI y XVII —estrechamente relacionados con los poemas oníricos—, la cual muestra el interés de los líricos meridionales por este motivo (Perrone, 2024).

<sup>40</sup> Para la influencia de la disposición del cancionero petrarquista en la confección editorial de la poesía de otros autores españoles de los siglos XVI y XVII, véase Fernández Mosquera (1995).

quevedescos sobre el sueño existen ecos de algunas composiciones de estas series italianas. Pueden dividirse en sonetos de duermevela y sonetos de imaginación nocturna, que tienen un carácter narrativo.

#### 4. OCHO SONETOS EN TORNO A LA DUERMEVELA Y LA IMAGINACIÓN NOCTURNA

Según la clasificación que propuso Maurer (1990: 153), el soneto de la duermevela «no describe ningún sueño en particular, sino que analiza el estado continuo, torturado, inexorable, entre sueño y desvelo, en que entre sí combaten la imaginación, los temores, la esperanza». Los tres primeros sonetos del «microcancionero» onírico (582, 585 y 586), según el orden en el que aparecen en *Euterpe*, pueden adscribirse a esta tipología: en todos ellos, el yo lírico se corresponde con un amante atormentado por su imaginación nocturna, que no cesa con el despertar; vive en una especie de angustiosa ensoñación continua, entre la duermevela y la vigilia. Este es el estado propicio para lo que Macrobio, en la taxonomía que antepone a su *Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón* 1, 3, 1-7, denomina «visum» o «φάντασμα» ('aparición'), descrita del siguiente modo:

Se produce entre la vigilia y el reposo profundo, en esa especie, como se dice, de primera bruma del sueño, cuando uno cree que todavía está despierto pero justo empieza a quedarse dormido, y sueña que ve abalanzándose sobre él o vagando aquí y allá siluetas que difieren de criaturas naturales por la talla o por el aspecto, así como diversas perturbaciones de la realidad, placenteras o tempestuosas (*Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón* 1, 3, 7).

Encajan en este tipo de textos los sonetos «Si en el loco jamás hubo esperanza» (582), «Cuando a más sueño el alba me convida» (585), «Aguarda, riguroso pensamiento» (586) y «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo» (588).

Frente a los poemas que se refieren a la «somnia nebula», en palabras de Macrobio, otros describen los sueños del amante, por lo que son, en su gran mayoría, sonetos narrativos. Aplicando nuevamente su clasificación, estos sonetos encajan en lo que denomina «insomnium» o «ἐνύπνιον» ('ensueño'):

Cuando una preocupación nacida de la opresión del alma, el cuerpo o la fortuna se le presenta a alguien dormido con la misma forma con que le atormentaba despierto: del alma, cuando un enamorado sueña que disfruta del ser amado o que está privado del mismo [...] Estas visiones y otras parecidas, puesto que, provenientes de una disposición del alma, habían



perturbado el reposo del durmiente de la misma manera que lo habían precedido, vuelan al mismo tiempo que el sueño y desaparecen con él. De aquí toma su nombre el ensueño, no porque se tenga la visión durante el sueño — pues esto vale para esta categoría y para las demás — sino porque se le otorga crédito sólo durante el sueño, mientras se tiene la visión; tras el sueño, no deja nada de interés o significación. (*Comentario al «Sueño de Escipión» de Cicerón* 1, 3, 4)

Estos sonetos, que se concentran en la segunda mitad del «microcancionero» quevedesco, narran un sueño erótico —«Embarazada el alma y el sentido» (594)— y tres pesadillas: «A fugitivas sombras doy abrazos» (587), «Soñé que el brazo de rigor armado» (595) y «¿Qué imagen de la muerte rigurosa» (597).

El primer soneto del ciclo onírico quevedesco es «Si en el loco jamás hubo esperanza» (582), un poema de duermevela en el que la incapacidad para conciliar el sueño y el hecho de soñar despierto se presentan como síntomas de la locura amorosa, motivo que hunde sus raíces en la Antigüedad clásica —piénsese en las *Anacreónticas*<sup>41</sup> o en autores como Virgilio (*Eneida* 4, 66-69)<sup>42</sup> y Propertio (*Elegías* 2, 30A, 1-2)— y que sigue vigente en la tradición del amor cortés y en algunas de las voces más relevantes del pensamiento filosófico neoplatónico, de época más próxima a Quevedo, como León Hebreo<sup>43</sup>:

<sup>41</sup> Recuérdese, por ejemplo, la anacreóntica 12, que se corresponde con la 13 en la versión quevedesca: «En forma de capón Ati, / loco por los montes altos, / llamaba a Cibele a voces, / de Cibele enamorado. / Y también los que bebieron / en las orillas de Clario / de Apolo el agua elocuente / andaban de juicio faltos. / Yo solo de tres maneras / soy furioso y arrojado, / pues la demasía del vino / vence mi razón a ratos; / también cuando hartado estoy / de la fragancia del nardo, / y por hermosas doncellas / de juicio mil veces salgo. / Así que de tres maneras / contino furioso ando, / ya bebedor, ya poeta, / y ya ciego enamorado» (*Anacreón castellano*, ed. de Gallego Moya y Castro de Castro, pág. 225).

<sup>42</sup> De hecho, el propio Quevedo aduce este pasaje virgiliano a propósito de «que el amor sea furor» (pág. 227) en el comentario a la oda del *Anacreón castellano* citada.

<sup>43</sup> En los *Dialoghi d'amore* puede leerse lo siguiente: «El verdadero amor a la razón y a la persona que ama hace fuerza con admirable violencia e increíble furor, y más que otro impedimento humano perturba la mente, donde está el juicio y hace perder la memoria de toda otra cosa» (pág. 370). Anotan estos tres últimos antecedentes Arellano y Schwartz (1998: 757).

Si en el loco jamás hubo esperanza,  
ni desesperación hubo en el cuerdo,  
¿de qué accidentes hoy la vida pierdo?  
¿Qué sentimiento mi razón alcanza?

¿Quién hace en mi memoria tal mudanza  
que de aquello que busco no me acuerdo?  
Velo soñando y, sin dormir, recuerdo;  
el mal pesa, y el bien igual balanza.

Escucho sordo y reconozco ciego,  
descanso trabajando y hablo mudo,  
humilde aguardo y con soberbia pido.

Si no es amor mi gran desasosiego,  
de conocer lo que me acaba dudo,  
que no hay de sí quien viva más rendido.

Cabe destacar que un poco más adelante de los mencionados versos de Virgilio, la furia de Dido se describe en su soledad nocturna:

[...] Después, al separarse, cuando va reduciendo  
en su giro la luna su luz palidecida y ya invitan al sueño las estrellas  
que van cayendo, sola en la mansión vacía se entristece y de pechos  
se echa sobre el diván que él ha dejado.  
Ausente de él está escuchando y está viendo al ausente. (*Eneida*, 4, 80-83)

Este último hexámetro remite al mismo efecto de la enfermedad de amor al que alude Quevedo en su primer terceto y, especialmente, al construir los oxímoros «escucho sordo y reconozco ciego» (v. 9): la ensoñación de la persona amada, compartida por el yo poético de este soneto quevedesco y la reina de Cartago.

Por otra parte, el verso que enmarca este soneto en el «microcancionero» onírico, «velo soñando y, sin dormir, recuerdo», entronca, en la tradición emblemática, con Vaenius, como anotaron Arellano y Schwartz (1998: 757): «Amans, quod suspicatum vigilans somniat» (*Amorum emblemata*, 84). Asimismo, pueden hallarse ecos de sonetos de la lírica italiana de tradición petrarquista: por ejemplo, Niccolò da Correggio escribió «E quando el par ch'io sia d'affanni fuora, / tanto dolore il cor sopito accingie, / che, o veggia o dorma, io non ho pace un'ora»

(«Quando il pensier che la mia mente pasce», vv. 12-14); y Sannazaro, «L'oro, i robin, le perle e'l terso avorio, / s'io dormo o veghio, sempre, ove ch'io miri, / con le due stelle ardenti veder parme». En todos ellos el sueño nocturno de la amada se dilata en la vigilia. En concreto, sobresalen las similitudes con el soneto de Correggio, pues tanto en él como en Quevedo, el sueño no tiene propiedades consolatorias, no constituye un paréntesis en el desdén diurno de su amada, sino la correspondencia nocturna de la inquietud y la frustración del amante<sup>44</sup>. Quevedo plasma esta ininterrumpida frustración en el citado verso «velo soñando y, sin dormir, recuerdo», formado por un quiasmo de expresiones parcialmente equivalentes, pues en su segundo miembro aprecia una dilogía, «recuerdo», que puede significar simultáneamente 'me despierto', como anotan Arellano y Schwartz (1998: 156, nota 7), y 'rememoro', por lo que equivale a soñar despierto, como acontece en el primer miembro; luego, lo que sintácticamente es un quiasmo se corresponde con un paralelismo desde el punto de vista semántico. El aparente contrasentido de «sin dormir, recuerdo», en la acepción de 'me despierto', se salva si se tiene en cuenta el «velo soñando», es decir, el insomnio del amante. En definitiva, el verso subraya por medio de dos expresiones equivalentes —en una de las acepciones de la dilogía— el constante estado entre la duermevela y la enajenación diurna al que está sometido el que ama, siempre ajeno a la realidad.

El siguiente soneto onírico en *Las tres musas*, ubicado tras los dos dedicados a una dama esquiva, también pertenece a los poemas de la duermevela y abre un grupo de cuatro sonetos contiguos pertenecientes a este «microcancionero»: se trata de «Cuando a más sueño el alba me convida» (585), en el que se describe la interrupción del sueño del enamorado, que, en un estado de duermevela, continúa rodeado de sombras propias de la imaginación nocturna, ejemplificación del «velo soñando y, sin dormir, recuerdo» apenas analizado:

Cuando a más sueño el alba me convida,  
el velador piloto Palinuro  
a voces rompe al natural seguro,  
tregua del mal, esfuerzo de la vida.

<sup>44</sup> Para Correggio, véase Acucella (2014: 68-69).

¿Qué furia armada, o qué legión vestida  
del miedo o manto de la noche oscuro  
sin armas deja el escuadrón seguro,  
a mí despierto, a mi razón dormida?

Algunos enemigos pensamientos,  
cosarios en el mar de amor nacidos,  
mi dormido batel han asaltado.

El alma toca al arma a los sentidos,  
mas, como Amor los halla soñolientos,  
es cada sombra un enemigo armado.

El cuarteto inicial es difícil de interpretar, como reconoció Alatorre (2003: 207-208). Palinuro era el piloto de la nave de Eneas, que se dirigía a Italia. Según lo narra Virgilio en la *Eneida* 5, 833-871, una noche, mientras la escuadra dormía y él navegaba, el Sueño, tras la resistencia del piloto, lo aletargó con una rama empapada del rocío del Leteo y lo arrojó al mar<sup>45</sup>. Partiendo de esta escena, Alatorre (2003: 208) concluye que no ve «por qué dice Quevedo que Palinuro interrumpe “a voces” ese refugio natural, esa tregua del sufrimiento, esa restauración de fuerzas que es el dormir» y añade que la conexión de estos versos con el resto del soneto «es floja».

Es posible que Quevedo, en vez de fijarse en este pasaje, más conocido, utilizase la imagen de Palinuro despertando a Eneas y los demás tripulantes en la *Eneida* 3, 519: mientras estos reposaban en la orilla, a medianoche, Palinuro estudia la condiciones para la navegación y, al detectar que son propicias, los despierta con su «clarum [...] signum». Con todo, me inclino a pensar que tenía en mente el primer episodio mencionado, el de la muerte de Palinuro, pues, frente a lo que consideró Alatorre, a mi juicio, este posible eco esclarece el vínculo de esta primera estrofa con el resto del poema. Para percibirlo debe tenerse en cuenta que, según relata Virgilio, al precipitarse al mar, Palinuro «socios nequiquam saepe vocantem»

<sup>45</sup> A la rama del Sueño remiten, en el ámbito de la lírica italiana, Giulio Cesare Scaligero («Somne, graves hominum solitus deludere curas», v. 6) o Dragonetto Bonifazio: «O dolce scorta del notturno oblio, / Sonno, pietosa universale quiete, / col ramo asperso nel liquor di Lete / porgi omai qualche tregua al pianger mio». Pueden leerse en Carrai (1990: 160-162). También aluden a ella Herrera en su canción «Al sueño», vv. 28 y 32, y el propio Quevedo en «¿Con qué culpa tan grave?», v. 79, a través de Estacio, *Silvas* 5, 4, 18.

(*Eneida* 5, 860), esto es, llamó en vano a sus amigos repetidamente. Según mi interpretación, todo el soneto se construye sobre una intrincada alegoría, según la cual, el yo poético, un amante desdichado que duerme cuando todavía no ha despuntado el sol, se representa como un «dormido batel» al que despierta Palinuro a voces, como hizo cuando el Sueño lo expulsó de su puesto; desvelado, el amante queda atrapado en una ensoñación angustiosa. Palinuro era quien protegía la nave y equivale al raciocinio o al «alma», que «toca al arma a los sentidos» ('previene a los sentidos')<sup>46</sup>, que son la tripulación, ante las amenazas del sueño<sup>47</sup>, equivalentes en la analogía quevedesca a los «enemigos pensamientos / cosarios en el mar de amor nacidos» y, en última instancia, Amor, culpable en la tradición petrarquista de que el enamorado pierda su alma. Por consiguiente, el amante, en un estado de duermevela, está como la nave de Eneas sin Palinuro: desprotegido<sup>48</sup>, en este caso, ante su traicionera imaginación nocturna, los «somnia tristia» que porta el Sueño en Virgilio<sup>49</sup>.

Toda esta alegoría construida por Quevedo se asemeja a la de «Passa la nave mia colma d'oblio», soneto CLXXXIX del *Canzoniere* de Petrarca, pues en ambas composiciones el enamorado es una embarcación a la deriva. Sobre todo, destaca el verso «morta fra l'onde è la ragion et l'arte» (v. 13): si bien en el soneto de Petrarca se introduce una reminiscencia de la navegación de Odiseo («enfra Scilla et Caribdi», v. 3), el citado verso pudo inspirar en Quevedo la mención de Palinuro, metafórica razón de otra nave mítica.

Por otra parte, considero que pueden apreciarse algunas reminiscencias de poemas de las series oníricas de la tradición petrarquista que se refieren a la duermevela matutina del amante. Por ejemplo, en el soneto «Da che si leva il sol da i rosei scanni», en el que se dice que Amor es quien muestra los dulces engaños del sueño, el Cariteo escribe: «dormendo i sensi, fa veghiar la mente» (v. 10). En el

<sup>46</sup> En *Autoridades*, «tocar al arma» «es tocar a prevenirse los soldados y acudir a algún puesto» (s.v. «arma»).

<sup>47</sup> Virgilio escribe: «Princeps ante omnes densum Palinurus agebat / agmen; ad hunc alii cursum contendere iussi» (*Eneida* 5, 833-834); «En cabeza el primero de todos Palinuro guiaba la apiñada formación. Los demás tienen orden de seguir el rumbo que les marca» (traducción de Echave-Sustaeta, pág. 293).

<sup>48</sup> En la *Eneida* 5, 867, se dice que «amisso fluitantem errare magistro»; «la nave sin piloto navega a la deriva» (pág. 295).

<sup>49</sup> Para una interpretación distinta de este soneto, véase Sáseta Nájera (2023), que aprecia en él un tono burlesco.

poema «Dunque la notte ancor, ch'ha per costume» de Marino, la noche «le sue tenebre oscure arma di lume» (v. 4), imagen similar a la de este soneto de Quevedo, en el que Amor es una «furia armada», una «legión vestida / del miedo o manto de la noche oscuro» (vv. 5-6), y «es cada sombra un enemigo armado» (v. 14). Marino cierra su soneto como sigue, donde puede apreciarse un eco de los «enemigos pensamientos» quevedescos: «Fuggi a gli abissi omai: già ti minaccia / l'alba e'l sol che ritorna. Ecco il pensiero, / il nemico pensier, che ti discaccia» (vv. 12-14). Pero es en otro poeta del barroco italiano, Stigliani, donde Amor forma una escuadra al alba para asaltar al amante en su duermevela:

Con la man bianca avolta al bianco crine  
l'Alba amorosa suo Titon destava  
e già'l freno à i corsier Febo lentava,  
sendo fuor de le salse onde marine,

quand'io con luci anco velate e chine  
tra la vigilia e'l sonno incerto stava  
ed ecco Amor, che sovra un carro andava  
d'humane squadra cinto e di divine (vv. 1-8).

En el siguiente poema, «Aguarda, riguroso pensamiento» (586), a diferencia de lo que ocurre en los anteriores, el yo lírico amenaza a su propio raciocinio — 'no me pierdas el respeto', le dice—<sup>50</sup> y se dirige al sujeto de su tormento, la imagen de su amada, Tirsis, con claras reminiscencias bucólicas, lo que armoniza la serie con el corpus de sonetos pastoriles y con los diseminados por esta segunda sección de *Euterpe*:

Aguarda, riguroso pensamiento,  
no pierdas el respeto a cuyo eres.  
Imagen, sol o sombra, ¿qué me quieres?  
Déjame sosegar en mi aposento.

<sup>50</sup> Esta idea de que los pensamientos ignoran a quien los debe gobernar también subyace tras los versos de Góngora «Varia imaginación que, en mil intentos, / a pesar gastas de tu triste dueño / la dulce munición del blando sueño, / alimentando vanos pensamientos» (vv. 1-4).

Divina Tirsis, abrasarme siento.  
Sé blanda como hermosa entre mujeres;  
mira que, ausente como estás, me hieres:  
afloja ya las cuerdas al tormento.

Hablándote a mis solas me anochece:  
contigo anda cansada el alma mía,  
contigo razonando me amanece.

Tú la noche me ocupas, y tú el día:  
sin ti todo me aflige y entristece,  
y en ti mi mismo mal me da alegría.

Pero los tercetos traban este soneto con el primero de la serie, pues, aludiendo a las palabras que el yo lírico acaba de dedicar a la amada, Quevedo escribe: «Hablándote a mis solas me anochece [...] contigo razonando me amanece», lo cual condensa el verso «tú la noche me ocupas, y tú el día» (v. 12) y remite nuevamente a «velo soñando y, sin dormir, recuerdo» y al traicionero desvelo matutino del poema anterior. Finalmente, la paradoja conclusiva, «y en ti mi mismo mal me da alegría», a la que se refirió Fernández Mosquera (1999: 260), también liga ambos poemas, pues en el que abre el ciclo se lee «el mal pesa, y el bien igual balanza» (v. 8). El hecho de que cierre el soneto la palabra «alegría», en clara antítesis con el sufrimiento transmitido hasta este punto del soneto y del «microcancionero», no hace sino enfatizar las paradojas con las que Quevedo define insistentemente el amor.

Cabe destacar que el apóstrofe al pensamiento es habitual en las series oníricas mencionadas, aunque no exclusivamente: por ejemplo, Groto compuso «Pensier, che in un momento / più del raggio solar veloce assai / spatii di terra e seni d'acqua passi, / ferro penetti e sassi, / e all' amato mio ben dritto te'n vai» (vv. 1-4); Tasso, en un soneto cuyo epígrafe reza precisamente «ragiona col suo pensiero pregandolo che cessi da le sue operazioni», escribió «Pensier, che mentre di formarmi tenti / l'amato volto e come sai l'adorni, / tutti da l'opre lor toglie e distorni / gli spirti lassi al tuo servizio intenti, / dal tuo lavoro omai cessa, e consenti / che'l cor s'acqueti e 'l sonno a me ritorni» (vv. 1-4); y Marino, «Pensier che, l'ali tue placide e lievi / per sì lungo spiegando aspro viaggio, / del mio bel sol nel desiato raggio / mille dolcezze innamorato bevi» (vv. 1-4) y, más adelante, «frena, vago pensier» (v. 12). Por otra parte, también es frecuente en esta tradición la antítesis paradójica



entre el sol, que equivale a la dama, y la sombra, representación onírica de esta. Pero Quevedo condensa la imagen solar de la amada y la metáfora de la aparición nocturna en una breve «dubitatio»: «imagen, sol o sombra, ¿qué me quieres?» (v. 3)<sup>51</sup>.

A continuación, puede leerse «A fugitivas sombras doy abrazos» (587), el más estudiado de estos sonetos<sup>52</sup>, que pertenece al segundo grupo mencionado; el de los sonetos que narran un sueño del amante<sup>53</sup>:

A fugitivas sombras doy abrazos;  
en los sueños se cansa el alma mía;  
paso luchando a solas noche y día  
con un trasgo que traigo entre mis brazos.

Cuando le quiero más ceñir con lazos,  
y viendo mi sudor, se me desvía;  
vuelvo con nueva fuerza a mi porfía,  
y temas con amor me hacen pedazos.

Voyme a vengar en una imagen vana  
que no se aparta de los ojos míos;  
búrlame, y de burlarme corre ufana.

Empiézola a seguir: fáltanme bríos;  
y como de alcanzarla tengo gana,  
hago correr tras ella el llanto en ríos.

El poema entronca con la tradición de textos cuyos protagonistas desean abrazar en vano una imagen, como Narciso, Ixión u Orfeo, y presenta reminiscencias ovidianas, en cuanto persecución del amante de una amada fugitiva, y de la anacreóntica que comienza «Blandamente y en dulce paz dormía» (VIII) en la traducción quevedesca. En concreto, el motivo de la sombra de la amada que se

<sup>51</sup> El marinista Giuseppe Artale escribirá sobre la imagen de su amada «vidi in sogno il mio sol d'ombre formato» («Stendea la notte un luttuoso orrore», v. 6).

<sup>52</sup> Remito a los trabajos de Pozuelo Yvancos (1979), Smith (1987), Olivares (1992 y 1995), Maurer (1990), Schwartz (1996 y 2002-2003), Roig Miranda (2005), Walters (2011) y Ceribelli (2017), y a las antologías de Arellano y Schwartz (1998), Pozuelo Yvancos (1999) y Plata y Sáez (2025).

<sup>53</sup> Maurer (1990) lo incluye entre los sonetos de duermevela, pero, si aplicamos la taxonomía que se propone en el presente artículo, debe considerarse un soneto de imaginación nocturna, pues en él se narra un encuentro onírico.

desvanece aparece, por ejemplo, en Virgilio (*Eneida* 2, 771-773 y 790-794) y Propertio (*Elegías* 4, 7, 96), pero también en el *Eclesiástico* 34, 2, donde se condena a quien da credibilidad a los sueños diciendo que equivale a «quasi qui apprehendit umbram et persequitur ventum».

Por otra parte, pueden apreciarse claras reminiscencias petrarquistas, lírica en la que, precisamente, se recurre con frecuencia a los mitos mencionados. Sobre todo, destacan los ecos de Petrarca, en concreto, de «Beato in sogno et di languir contento»; y de *La Lira*<sup>54</sup>, *La Galleria*<sup>55</sup> y *L'Adone*<sup>56</sup> de Marino; aunque cabe sumar, por ejemplo, el soneto «Ahi letizia fugace, ahi sonno leve» (LXIII) de Sannazaro, perteneciente a su serie onírica, en el cual se refiere a «un'ombra incerta e fuggitiva» (v. 12).

Y, finalmente, como observaron Arellano y Schwartz (1998: 758), Quevedo pudo basarse en los *Essais* de Montaigne para desarrollar la idea de que durante la noche se sueñan las obsesiones diurnas en los vv. 2-3 de su soneto<sup>57</sup>, aunque en *El Sueño del Juicio Final* cita a Claudiano y a Petronio Arbitro a propósito de esta idea.

En Quevedo el amante sueña que lucha con la amada, en clara dilogía señalada ya por Roig Miranda (2005: 179), pues, además de remitir a los esfuerzos del enamorado por alcanzar a la esquiva sombra de la dama, tiene un sentido erótico equivalente al «gozar» de otros poemas. La amada se aparece transfigurada en un «trasgo», un «demonio casero» (*Autoridades*) o fantasma, como anotaron Plata y Sáez (2025)<sup>58</sup>. Él trata de atraparla en vano —suda como le acontece por metonimia al corazón en el soneto «Or che'l dì nasce e la mia bella e cruda», del marinista Francesco della Valle: «e che pensando a lei, com'ho costume, / quest'avvampato cor

<sup>54</sup> «Che l'alma indarno vaneggiando abbraccia / tra l'ombre tue fallaci il mio duol vero» (1, 28b, vv. 10-11) o «Quanti oggetti piu cari il senso formi / non vaglion l'ombra del'error ch'abbraccio» (111, 31a, vv. 10-11).

<sup>55</sup> «Se non che quando in vano error deluso / stringo un lin, l'ombra abbraccio, e bacio il vento» (1, 288, vv. 12-13).

<sup>56</sup> «Sente di strano amor novo tormento / per lei che finta imagine non crede; / abbraccia l'ombra nel fugace argento / e sospira e desia ciò che possede» (V, v. 24).

<sup>57</sup> En concreto, remitieron al ensayo «De la force de l'imagination», *Essais*, I, XXI.

<sup>58</sup> Recuérdense, como hace Olivares (1995: 90, nota 32), los versos de Aldana, aunque en un contexto distinto: «y con un trasgo a brazos debatiendo / que al cabo, al cabo, ¡ay Dios!, de tan gran rato / mi costoso sudor queda riendo» («Montano, cuyo nombre es la primera», vv. 40-44). Véase Walters (2011), para quien el uso de «trasgo» en este soneto quevedesco se explica teniendo en cuenta la obra de Paracelso.

s'agghiaccia e suda» (vv. 7-8), aunque en este caso se presente como efecto paradójico del amor— y acaba hecho pedazos, expresión que, como observaron Arellano y Schwartz (1998: 157), aparece deslexicalizada tras el verso «y temas con amor me hacen pedazos» (v. 8), donde «temas» vale por la obsesión o locura del enamorado, enlazando, así, con el primer soneto de la serie, que comienza con los versos «si en el loco jamás hubo esperanza, / ni desesperación hubo en el cuerdo», quiasmo que ilumina la constante fluctuación del poema que nos ocupa entre la esperanza y la desesperación. El siguiente endecasílabo, «voyme a vengar en una imagen vana» (v. 9), encierra en su aliteración reminiscencias del verso de Marino «vaneggiando vagheggia il vano e'l vago» («Qualor quell'armi, ond'io morir m'appago», v. 4). Pero la sombra logra zafarse de nuevo y huye satisfecha. La persecución continúa en vano en el segundo terceto, que se cierra con el hiperbólico llanto que el amante, en sustitución de sí mismo, hace correr tras el fantasma de su amada, imagen con claras reminiscencias petrarquistas nuevamente. Todo el encuentro onírico se plasma con gran dinamismo mediante el polisíndeton y un abundante uso de formas verbales, ubicadas, además, a inicios de los sucesivos versos.

Como escribió Pozuelo Yvancos (1979: 142):

La indiscutible novedad del soneto quevediano está esculpida en otros materiales. Esta vez viene proporcionada por la forma del contenido al resolverse en afirmaciones de desengaño y pesimismo. Quevedo ha atraído la significación al campo de la inanidad en que se resuelve la concepción del mundo del hombre barroco.

Esta secuencia de cuatro poemas contiguos dentro del más amplio ciclo onírico se cierra con «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo?» (588), que, a mi juicio, puede considerarse un soneto de duermevela que continúa la secuencia narrativa tras el angustioso sueño descrito en «A fugitivas sombras doy abrazos», cuyo resultado es el llanto del amante:

Más solitario pájaro, ¿en cuál techo  
se vio jamás que yo, ni fiera en monte o prado?  
Desierto estoy de mí, que me ha dejado  
mi alma propia en lágrimas deshecho.

Lloraré siempre mi mayor provecho;  
penas serán y hiel cualquier bocado;  
la noche afán, y la quietud cuidado,  
y duro campo de batalla el lecho.

El sueño, que es imagen de la muerte,  
en mí a la muerte vence en aspereza,  
pues que me estorba el sumo bien de verte.

Que es tanto tu donaire y tu belleza,  
que, pues Naturaleza pudo hacerte,  
milagro puede hacer Naturaleza.

El poema se cimienta sobre la habitual identificación entre el pájaro solitario y el amante ausente en la lírica petrarquista<sup>59</sup>. En concreto, como es sabido, en esta composición Quevedo imita el soneto de Petrarca «Passer mai solitario in alcun tetto». Los dos primeros versos son casi una traducción del soneto del aretino, salvo por la conversión de «bosco» (v. 2) en «monte o prado» (v. 2). Pero el resto de este primer cuarteto difiere totalmente de su antecedente, como señaló Ceribelli (2017c: 255): en lugar de dedicarse a los atributos de la amada, cuya alabanza Quevedo reserva para el remate del poema, se insiste en la soledad del amante ausente. A continuación, regresa a Petrarca y, a pesar de que introduce ligeros cambios, traduce fielmente varios versos, como «et duro campo di battaglia il letto» (v. 8), reelaborado también por Garcilaso —en su soneto 17, «Pensando que el camino iba derecho»— y por el propio Quevedo en un lugar bien distante desde el punto de vista genérico: el canto segundo del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado* (vv. 696-698). Es en los tercetos donde Quevedo más se aleja de su modelo: tras plasmar el tópico del «somnia imago mortis», utilizado por Petrarca y rastreable en Virgilio, *Eneida* 6, 278 u Ovidio, *Amores* 2, 9b, 17, compone dos versos ajenos a su fuente: «El sueño, que es imagen de la muerte, / en mí a la muerte vence en aspereza, / pues que me estorba el sumo bien de verte» (vv. 12-14). En ambos, el sueño impide la imaginación consciente de la amada por parte del yo poético, pero lo que en Petrarca era una comparación en Quevedo adopta un tono

<sup>59</sup> Véase Fernández Mosquera (1999: 91), quien recuerda que Quevedo se sirve de este mismo motivo en su soneto «Músico llanto en lágrimas sonoras» (180), de Erato, muy cercano a la esfera bucólica, igual que este que nos ocupa. Véase Parada Juncal (2025).

hiperbólico. Sin embargo, aunque aparentemente se aleje de su modelo en estos versos, el pensamiento amoroso que traslucen es afín al petrarquista, pues insiste en la idea del segundo cuarteto, presente también en «e'l cor sottragge / a quel dolce penser che'n vita il tene» (vv. 10-11).

A propósito de los dos últimos sonetos comentados, cabe referirse brevemente a un aspecto de la «dispositio» de este «microcancionero» quevedesco: tal vez, sea solo casual el hecho de que los dos sonetos nocturnos que ocupan el lugar central de la serie, «A fugitivas sombras doy abrazos» (587) y «Más solitario pájaro, ¿en cuál techo» (588), sean las imitaciones más patentes de sendos sonetos del *Canzoniere*; aunque no cabe desdeñar por completo la posibilidad de que Quevedo deseara encapsular en el interior de su peculiar «microcancionero» los poemas que más claramente revelaban su dechado, modelo fundacional de la tradición a la que pueden adscribirse principalmente sus «Poesías amorosas» de la musa séptima<sup>60</sup>. Nótese, por otra parte, que a Quevedo no le interesan aquellos ciclos del *Canzoniere* en los que las apariciones de Laura cumplen una función salvífica, sino los que carecen de elementos adivinatorios, como son el «insomnium» y el «visum», según la clasificación de Macrobio.

A partir de este punto del «microcancionero» los sonetos restantes describen ensueños del amante. En el soneto «Embarazada el alma y el sentido» (594), Quevedo narra el único sueño erótico de la serie, que, además, como suele acontecer tradicionalmente, está truncado por un repentino despertar:

Embarazada el alma y el sentido  
con un sueño burlón, aunque dichoso,  
aumentando reposo a mi reposo,  
me hallé toda una noche entretenido.

Tu rostro vi en mis llamas encendido,  
que dora lo cruel con lo hermoso,  
enlazando tu cuello presuroso  
con nudo de los brazos bien tejido.

Túvele por verdad el bien pequeño;  
llegué luego a soñar que te gozaba,  
hecho de tanta gentileza dueño.

<sup>60</sup> Véase Ceribelli (2017c: 252-256) a propósito de los ecos petrarquescos en la musa *Euterpe*.

Y en esto conocí que me engañaba  
y que todo mi bien fue breve sueño,  
pues yo, tan sin ventura, le alcanzaba.

Desde el arranque del poema se comprende que en este caso el yo lírico sí se encuentra en un sueño profundo —«Embarazada el alma y el sentido»— y duradero —«toda una noche»—. En concreto, además, está sumido en «un sueño burlón» —pues, como sueño, engaña—, pero «dichoso» (‘feliz’), ya que, según se referirá a continuación, la fantasía proyecta un encuentro sexual con la amada. De ahí que diga «aumentando reposo a mi reposo», esto es, ‘añadiendo [el sueño] sosiego [de mi ánimo] al reposo [de mi cuerpo]’. En el siguiente cuarteto se observan, de nuevo, reminiscencias de la lírica petrarquista. Apréciense el adjetivo que califica al cuello de la amada, que el yo poético rodea con sus brazos: «presuroso», tal vez, ‘ligero’, por tratarse de una sombra, y ‘veloz’, en recuerdo de la esquividad de la dama, como sucedía en «A fugitivas sombras doy abrazos»<sup>61</sup>. El primer terceto se abre con el reconocimiento de que el yo poético cayó en el engaño del sueño y llegó a creer que era verdad lo que en él sucedía. A continuación, se explicita la consumación del encuentro sexual, lo que desencadena el desengaño, al que se le dedica el segundo terceto: el hecho de alcanzar todo su «bien», él que es un amante «sin ventura» — como el del conocido «Dulce soñar y dulce congojarme» de Boscán, con estrechos paralelismos— lo hizo percatarse de que todo había sido un «breve sueño», ‘transitorio, limitado’, igual que en el verso «soy infeliz: ¿quién duda que soñaba?» del soneto «Gozaba yo (harto digo), yo gozaba» (v. 4) de Antonio de Solís, en torno a un sueño erótico.

Pero Quevedo regresa rápidamente a la esfera de la pesadilla en los dos sonetos que cierran su serie: «Soñé que el brazo de rigor armado» (595) y «¿Qué imagen de la muerte rigurosa?» (597). El primero de ellos versa sobre una aparición espectral de la dama que termina infligiéndole un golpe al amante dormido y causándole la muerte y, con esta, una gran pena, por verse separado de ella:

<sup>61</sup> Estaría en la misma línea que el «presuroso paso» de la imagen onírica que trata de detener el yo poético en «¿Dó vas? ¿dó vas, crüel, dó vas?; refrena», de Herrera, o el «rostro dulcemente zahareño» (‘desdeñoso’) del soneto gongorino sobre un sueño erótico, el ya citado «Varia imaginación que, en mil intentos».

Soñé que el brazo de rigor armado,  
 Filis, alzabas contra el alma mía,  
 diciendo: «Éste será el postrero día  
 que ponga fin a tu vivir cansado».

Y que luego, con golpe acelerado,  
 me dabas muerte en sombra de alegría,  
 y yo, triste, al infierno me partía,  
 viéndome ya del cielo desterrado.

Partí sin ver el rostro amado y bello,  
 mas despertome deste sueño un llanto,  
 ronca la voz y crespo mi cabello.

Y lo que más en esto me dio espanto  
 es ver que fuese sueño algo de aquello  
 que me pudiera dar tormento tanto.

Desde la palabra que abre el poema advertimos que se trata del relato de un sueño. En él, la dama, Filis —nombre con resonancias bucólicas nuevamente— alza su brazo hacia el amante. Este detalle no pasa desapercibido, si el poema se confronta con los sonetos oníricos de la tradición petrarquista, pues en estos es habitual la muestra de piedad por parte de la amada, ejemplificada frecuentemente con el gesto de alargar amorosamente su brazo hacia el amante: por ejemplo, en «È sogno o ver? Se sogno, ahi, chi depinge», de Marino, se lee «la sua man mi distende e la mia stringe» (v. 8). Quevedo transforma radicalmente esta imagen al referirse al «rigor» que, a modo de metafórica arma, caracteriza el espavento de la dama, insistiendo una vez más en su crueldad. La violencia que anticipa el ademán se confirma en las palabras de Filis (vv. 3-4), referidas en estilo directo, lo que otorga más fuerza al discurso. La *sermocinatio* centrada en la protagonista femenina es inusual en la poesía amorosa de Quevedo, como expuso Fernández Mosquera (1999: 270) a propósito de «Canta sola a Lisi», y también lo es, concretamente, en este «microcancionero», donde el eje central es el yo poético, igual que en la segunda sección de Erato. Nótese que la alusión al «vivir cansado» (v. 4) del amante desvela que la amada desea realmente terminar con el sufrimiento de su enamorado, por lo que sus palabras anuncian su intención de liberarlo de la carga que le supone amar; de hecho, más adelante se dice que le dio muerte «en sombra de alegría», es decir, 'bajo



la falsa apariencia de alegría'; pero el resto del soneto autoriza a interpretarlo como un peligro desde el punto de vista del yo poético: se trata de una nueva muestra del paradójico vivir del enamorado, que, aun exhausto, prefiere continuar sufriendo para poder seguir viendo a su dama. Por lo tanto, en cuanto involuntaria amenaza inferida por la imagen fantasmagórica de la amada, también la aleja de la dama de la lírica petrarquista, quien con sus palabras suele consolar al amante ausente, como sucede en Petrarca —«A che pur piangi e ti distempre?» («Quando il soave mio fido conforto», v. 38)— o en estos versos de Sannazaro, que beben de aquel: «A che sospiro? / A che ti struggi et ardi di lontano? / Non sai tu che quell'arme / che fer la piaga, ponno il duol finire?» («Venuta era madonna al mio languire», vv. 7-10).

El segundo cuarteto se caracteriza por un dinamismo que contrasta con el del primero, producido por la cadena de acciones que tienen lugar en él, pero también por el polisíndeton y la descripción del golpe como «acelerado». Dicho dinamismo subraya la pasividad a la que está sometido el amante y transmite su impotencia ante el hecho de verse expulsado del cielo que representa la visión de su amada, como en el soneto de Aldana «Galanio, tú sabrás que es otro día», donde se refiere al alma tras un beso soñado: «la cual, sin su corpóreo impedimento, / por aquel paso en que me vi te juro / que el bien casi sintió del Paraíso» (vv. 12-14).

Los tercetos contienen, respectivamente, el despertar —descrito mediante dos notas prosaicas referidas al yo poético que transmiten su desconcierto ante lo sucedido (v. 11)— y el desengaño al comprender el poder ilusorio del sueño, capaz de ocasionar un tormento igual al de la realidad.

El siguiente soneto, «¿Qué imagen de la muerte rigurosa?» (597), constituye el último poema de la serie que proponemos. Se trata de una composición en la que, a través de una extensa «distributio» muy del gusto de Quevedo que ocupa todo el poema, como indicó Fernández Mosquera (1999: 202), el yo poético se pregunta por la identidad de quien lo atormenta en sueños:

¿Qué imagen de la muerte rigurosa,  
qué sombra del infierno me maltrata?  
¿Qué tirano cruel me sigue y mata  
con vengativa mano licenciosa?

¿Qué fantasma, en la noche temerosa,  
el corazón del sueño me desata?  
¿Quién te venga de mí, divina ingrata,  
más por mi mal que por tu bien hermosa?

¿Quién, cuando con dudoso pie y incierto  
piso la soledad de aquesta arena,  
me puebla de cuidados el desierto?

¿Quién el antiguo son de mi cadena  
a mis orejas vuelve, si es tan cierto  
que aun no te acuerdas tú de darme pena?

Podría proponerse una lectura del soneto en díptico con «Soñé que el brazo de rigor armado», si tenemos en cuenta que en la pesadilla relatada en el anterior soneto la aparición onírica de su amada acaba con su vida. El yo poético trata de desentrañar a quién se debe la visión de esta figura: quien lo tortura en sueños es «imagen de la muerte rigurosa» (v. 1), «sombra del infierno» (v. 2), «tirano cruel» (v. 3), «fantasma» (v. 4) que lo hace despertar (v. 6) y se venga de él en nombre de su amada (v. 7). El verso «más por mi mal que por tu bien hermosa» (v. 8) lo interpreto como ‘hermosa más para perjuicio mío que para beneficio tuyo’ —pues debe presuponerse la alabanza de la hermosura de la dama—, por lo cual exacerba el sufrimiento del enamorado.

En los siguientes versos parece preguntarse quién le hace aflorar preocupaciones —«me puebla de cuidados» (v. 11)— mientras duerme: de nuevo, como en el soneto «Cuando a más sueño el alba me convida», Quevedo incide en el estado de indefensión en el que se encuentra el cuerpo durante el sueño o el estado de duermevela. En este caso, no es un bajel, sino un solitario peregrino que avanza con paso dubitativo. Tal vez, la insistencia en la soledad y la indefensión esté relacionada con la idea de que el alma parece abandonar al enamorado, interpretación según la cual reiteraría esta idea petrarquista, ya expuesta en «Cuando a más sueño el alba me convida».

Por último, en el segundo terceto me parece atisbar una mirada retrospectiva hacia el sufrimiento amoroso, pues se alude a este como «el antiguo son de mi cadena» y se dice que «vuelve», luego no lo oía ya; además, el cierre del poema expresa que la amada ni siquiera le causa ya dolor, salvo en sueños, todo lo cual podría indicar un cierre del «microcancionero»: en el primer soneto, la reflexión, expresada

también mediante preguntas (vv. 3-6), llevaba al yo lírico a concluir que lo que sentía era amor (v. 12), del cual ahora parecen quedar solo vestigios en la imaginación nocturna. En este tenue itinerario que me parece advertir, ha cambiado ligeramente el estado de ánimo del yo lírico, que, todavía desesperado en sueños, no parece tan apenado en la vigilia.

## CONCLUSIONES

En suma, el «microcancionero» de ocho sonetos amorosos de *Las tres musas* en los que Quevedo emplea reiteradamente el motivo del sueño —entendido como *somnus* y *somnium*— puede sumarse a las arquitecturas menores que construyó con muchos de sus poemas: las «Poesías amorosas» deben considerarse entre las agrupaciones de poemas como *Canta sola a Lisi*, las letrillas, las jácaras y los bailes de *Terpsícore*, los sonetos pastoriles, los sonetos sacros o *Lágrimas de un penitente*; y, dentro de esta, los sonetos oníricos conforman una secuencia de menor entidad, equiparable parcialmente, desde el punto de vista dispositivo, a las cuatro canciones satíricas a distintas mujeres, los cuatro romances a animales fantásticos o las silvas sobre relojes. No obstante, en la serie onírica, más allá de la afinidad temática, a mi juicio, pueden apreciarse conexiones intertextuales que traban los poemas configurándolos como unidad y posibilitan la lectura del conjunto como macrotexto, sin olvidar nunca su simultánea condición de microtexto.

En concreto, este ciclo, en cuanto secuencia de sonetos en torno al sueño, probablemente hunda sus raíces en las numerosas series oníricas de la tradición petrarquista. Sin otras fuentes textuales no es posible asegurar con certeza si la *dispositio* se debe a Quevedo o a Aldrete y si, en este último caso, es fortuita, pero, al atisbar ciertas relaciones intertextuales, me inclino a pensar que puede ser quevedesca: el poeta pudo haber deseado variar su modelo, salpicando algunos de sus poemas oníricos entre otros de temática muy afín, como son los demás sonetos de las «Poesías amorosas» de la musa séptima, muchos de los cuales también sugieren una ambientación nocturna. Por otra parte, resulta destacable que en el centro de su «microcancionero» se sitúan los dos sonetos que remiten de modo más patente al modelo fundacional de la tradición: Petrarca.

A la luz de los poemas analizados, resultan especialmente afortunadas las palabras de Alatorre (2003: 206), quien apuntó que «los colores con que pinta Quevedo los sueños son programática y acumulativamente sombríos». El sueño en

su poesía amorosa suele ser breve; el amante es prácticamente insomne, como demuestran los sonetos de duermevela, y, en su imaginación nocturna, casi siempre lo asaltan ensoñaciones tortuosas: en este «microcancionero» onírico solo incluye un sueño erótico de la amada, que, como es habitual en este tipo de poemas, se ve rápidamente trucado por el repentino despertar, que trae consigo el desengaño.

Frente a la tradición de los himnos al sueño —que también cultivó, pero en menor medida y no en esta serie poemática— y a la poesía que recurre a las palabras consolatorias de la amada, a Quevedo parece haberle interesado, sobre todo, el motivo del amante insomne que, ausente, vela y sueña despierto, sufriendo ininterrumpidamente ante la desdeñosa visión de la dama. Aunque bebe abundantemente de fuentes petrarquistas, su amante apenas tiene consuelo, a diferencia de lo que ocurre en aquellas. Así, la poética quevedesca en torno al sueño de la amada apreciable en este ciclo de sonetos de la musa séptima queda abreviada en el verso «no sabe el sueño hallar ojos amantes»<sup>62</sup>.

#### OBRAS CITADAS

- ACUCELLA, Cristina, «L'immagine onirica come 'feticcio' dell'Eros. Uno sguardo sulla lirica del Rinascimento, tra Italia e Spagna», *Between*, 3.5, 2013, págs. 1-25. <https://ojs.unica.it/index.php/between/article/download/939/741>.
- , «“Beato ‘in-sogno’”. Una lettura del sogno lirico dell'amata da Petrarca a Marino», *Italianistica: Rivista di letteratura italiana*, 43.1, 2014, págs. 49-76.
- , *Il sogno dell'amata nella lirica del Rinascimento. Da Petrarca a Marino*, Lucca, Pacini Fazzi, 2022.
- ALATORRE, Antonio, *El sueño erótico en la poesía española del Siglo de Oro*, México, Fondo de Cultura Económica, 2003.
- ALONSO, Dámaso, «El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo», en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1971, págs. 495-580.
- ALONSO VELOSO, María José, «González de Salas, editor póstumo de Quevedo: los criterios de ordenación de poemas en la musa V, Terpsíchore», *Bulletin of Spanish Studies*, 83.3, 2006, págs. 329-360. <https://doi.org/10.1080/147538206000346234>.

<sup>62</sup> Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el Enamorado, v. 696.

- , «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “Musa décima”», *La Perinola*, 12, 2008, págs. 269-334. <https://doi.org/10.15581/017.12.28303>.
- , «De amor y venganza en la poesía de Quevedo: perspectivas de la amada envejecida en la tradición del “carpe diem”», *La Perinola*, 16, 2012a, págs. 17-46. <https://doi.org/10.15581/017.16.4617>.
- , «Los madrigales de Quevedo», *Bulletin hispanique*, 114.2, 2012b, págs. 621-644. <https://doi.org/10.4000/bulletinhispanique.1386>.
- , «Los principios organizativos de la poesía amorosa de Quevedo en *El Parnaso* y sus posibles modelos», *Bulletin of Spanish Studies*, 90.8, 2013, págs. 1233-1267. <https://doi.org/10.1080/14753820.2013.847156>.
- , «La poesía de Quevedo al margen del *Parnaso*: hacia una edición crítica y anotada de la “musa décima”», *Neophilologus*, 108. 4, 2024a, págs. 573-591. <https://doi.org/10.1007/s11061-024-09816-w>.
- , «Criterios para la edición crítica y anotada de *Las tres musas* de Quevedo», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, coord. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024b, págs. 83-110.
- ARELLANO AYUSO, Ignacio, «La amada, el amante y los modelos amorosos en la poesía de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. de Marie-Louisa Ortega, París, ENS Éditions, 1997, págs. 71-84.
- , «Comentario de un soneto amoroso de Quevedo: “Los que ciego me ven de haber llorado” y el arte de la ingeniosa contraposición», *La Perinola*, 6, 2002a, págs. 15-28. <https://doi.org/10.15581/017.6.28103>.
- , «Un minibestiarario poético de Quevedo», *Pliegos volanderos del GRISO*, 1, 2002b. <https://hdl.handle.net/10171/6128>.
- , ed., Francisco de Quevedo, *El Parnaso español*, 2 vols., Madrid, RAE, 2020.
- ARELLANO, Ignacio y Lía SCHWARTZ, ed., Francisco de Quevedo, *Un Heráclito Cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998.
- ASENSIO, Eugenio, «Reloj de arena y amor en una poesía de Quevedo (fuentes italianas, derivaciones españolas)», *Dicenda*, 7, 1988, págs. 17-32. <https://revistas.ucm.es/index.php/DICE/articulo/view/DICE8888110017A/13303>.
- AUDOUBERT, Rafaële, «Silvas y sonetos morales de Quevedo: especificidades e implicaciones genéricas», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, ed. de

- María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2022, págs. 135-171.
- AYALA, Francisco, «Sueño y realidad en el barroco: un soneto de Quevedo», *Ínsula*, XVII, 184, 1962, págs. 7-19.
- BEMBO, Pietro, *Prose e rime*, ed. de Carlo Dionisotti, Torino, UTET, 1966.
- BETTINZOLI, Attilio, «La fuga, il sogno, la morte. Su alcune “rime” di Iacopo Sannazaro: tra Petrarca, Macrobio e i classici antichi», *Lettere Italiane*, 67.2, 2015, págs. 251-269.
- BLANCO, Mercedes, «Métaphore et paradoxe dans deux sonnets de Quevedo», *Bulletin Hispanique*, 85.1-2, 1983, págs. 83-103. <https://doi.org/10.3406/hispa.1983.4493>.
- , «Mythe et hipérbole dans la poésie amoureuse de Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. de Marie-Linda Ortega, Lyon, ENS, 1997, págs. 113-121.
- , *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco/Libros, 1998.
- BLANCO AGUINAGA, Carlos, «“Cerrar podrá mis ojos ...”: tradición y originalidad», *Filología*, 8, 1962, págs. 57-78.
- BOREL, Jean-Paul, *Quelques aspects du songe dans la littérature espagnole*, Boudry-Neuchâtel, Les Éditions de la Baconnière, 1965.
- BOUVIER, René, *Quevedo, homme du diable, homme de Dieu*, París, Honoré Champion, 1929.
- CACHO CASAL, Rodrigo, «El marco onírico e infernal en Quevedo y Dante: *Los Sueños* y la *Divina Comedia*», *Boletín de la Biblioteca de Menéndez Pelayo*, 76, 2000, págs. 147-179. <https://www.cervantesvirtual.com/downloadPdf/el-marco-onirico-e-infernal-en-quevedo-y-dante-los-suenos-y-la-divina-comedia-1047360/>.
- , «Quevedo y Marino entre las estrellas», en *La “Silve”. Histoire d’une écriture libérée en Europe, de l’Antiquité au XVIIIe siècle*, ed. de Perrine Galand y Sylvie Laigneau, Turnhout, Brepols, 2013, págs. 627-656.
- CANDELAS COLODRÓN, Manuel Ángel, *Las silvas de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 1997.
- , «Petrarca en Quevedo», en *Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional del Siglo de Oro*, ed. de María Cruz García de Enterría y Alicia Cordon Mesa, vol. 1, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá de Henares,

- 1998, págs. 329-340. [https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso\\_4\\_1\\_028.pdf](https://cvc.cervantes.es/literatura/aiso/pdf/04/aiso_4_1_028.pdf).
- , «“Gusto i tormento”: los sonetos pastoriles de Francisco de Quevedo», en *Romeral: estudios filológicos en homenaje a José Antonio Fernández Romero*, ed. de Inmaculada Báez y María Rosa Pérez, Vigo, Universidade de Vigo, 2003, págs. 287-304.
- , «La poesía religiosa de Quevedo: los “Sonetos sacros”», *Bulletin of Spanish Studies*, 83.5, 2006, págs. 637-668. <https://doi.org/10.1080/14753820612331392983>.
- , *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidade de Vigo, 2007.
- CARRAI, Stefano, *Ad somnum. L'invocazione al sonno nella lirica italiana*, Padua, Antenore, 1990.
- CERIBELLI, Alessandra, «La influencia de los Tasso en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», *Philobiblion: Revista de Literaturas Hispánicas*, 4, 2017a, págs. 7-22. <https://doi.org/10.15366/philobiblion2016.4.001>.
- , «La influencia de Luigi Groto en la poesía amorosa de Francisco de Quevedo», en *Serenísima palabra: Actas del X Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. de Anna Bognolo, Florencio del Barrio de la Rosa, María del Valle Ojeda Calvo, Donatella Pini, Andrea Zinato, Venecia, Ca' Foscari, 2017b, págs. 203-210. <http://edizionicafoscari.it/en/edizioni4/libri/978-88-6969-164-5/la-influencia-de-luigi-groto-en-la-poesia-amorosa/>.
- , «Más allá de Erato las huellas de Petrarca en las otras musas del Parnaso español de Quevedo», en *Quevedo en Europa, Europa en Quevedo*, ed. de María José Alonso Veloso, Vigo, Editorial Academia del Hispanismo, 2017c, págs. 248-264.
- CONSIGLIO, Carlo, «El poema a Lisi y su petrarquismo», *Mediterráneo*, 13-15, 1946, págs. 76-94.
- CORREGGIO, Niccolò da, *Opere. Cefalo-Psiche-Silva-Rime*, ed. de Antonia Tissoni Benvenuti, Bari, Laterza, 1969.
- CLOSE, Lorna, «Petrarchism and the “Cancioneros” in Quevedo’s Love-Poetry: The Problem of Discrimination», *Modern Language Review*, 74, 1979, págs. 836-855.
- CROSBY, James O., «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez-Moñino: estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, 1, Madrid, Castalia, 1966, págs. 111-123.



- , ed., *Francisco de Quevedo, Poesía varia*, Madrid, Cátedra, 1981.
- DELITALA Y CASTELVÍ, José, *Cima del monte Parnaso español*, edición de Manuel Ángel Candelas Colodrón, Vigo, Universidade de Vigo, 2021.
- FERNÁNDEZ MOSQUERA, Santiago, «El Cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 97.2, 1995, págs. 465-492.
- , *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid, Gredos, 1999.
- FUCILLA, J. G., *Estudios sobre el petrarquismo en España*, Madrid, CSIC/Revista de Filología Española, 1960.
- GARCÍA AGUILAR, Ignacio, *Poesía y edición en el Siglo de Oro*, Madrid, Calambur, 2009.
- GARGANO, Antonio, «“Imago mentis”: fantasma e creatura reale nella lirica castigliana del Cinquecento», *Capitoli per una storia del cuore*, ed. de Francesco Bruni, Palermo, Sellerio, 1988, págs. 181-220.
- , «Quevedo y las “poesías relojerías”», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 187-200. <https://hdl.handle.net/10171/5608>.
- GHERARDI, Flavia, «Due nere stelle c’han virtù possente: Tasso, Quevedo y una “evolución” petrarquista», *Italia en la obra de Quevedo: Roma antigua y moderna*, coord. de María José Alonso Veloso y Alfonso Rey Álvarez, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2013, págs. 71-90.
- , «“La virtud del ostracismo”: el microcancionero del destierro de Francisco de Quevedo», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, coord. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024, págs. 163-176.
- GÓMEZ TRUEBA, Teresa, *El sueño literario en España: consolidación y desarrollo del género*, Madrid, Cátedra, 1999.
- GONZÁLEZ QUINTAS, Elena, *La metáfora en la poesía de Quevedo: la naturaleza y la mujer*, Pamplona, EUNSA, 2006.
- GREEN, Otis H., *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, Librería General, 1955.
- JAURALDE POU, Pablo, «“Miré los muros de la patria mía” y el Heráclito Cristiano», *Edad de Oro*, 6, 1987, págs. 165-188.
- MAURER, Christopher, «“Soñé que te... ¿direlo?”: El soneto del sueño erótico en los siglos XVI y XVII», *Edad de Oro*, 9, 1990, págs. 149-168. [https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo\\_critica/p\\_amorosa/maurer.htm](https://cvc.cervantes.es/literatura/quevedo_critica/p_amorosa/maurer.htm).

- MANERO SOROLLA, María Pilar, «“Relámpagos por risas”: nuevos precedentes en la lírica petrarquista italiana anterior a Quevedo», *Anuario de Filología*, 8, 1982, págs. 297-309.
- , *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987.
- , *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, PPU, 1990.
- MARINO, Giambattista, *Opere*, ed. de Alberto Asor Rosa, Milano, Rizzoli, 1967.
- MÉRIMÉE, Ernest, *Essai sur la vie et les oeuvres de Francisco de Quevedo*, Paris, Alphonse Picard, 1886.
- MOLL, Jaime, «El proceso de formación de las “obras completas” de Quevedo», en *Quevedo y la crítica a finales del siglo XX (1975-2000)*, ed. de Victoriano Roncero López y José Enrique Duarte, 1, Pamplona, EUNSA, 2002, págs. 365-376.
- MONTI, Silvia, «“Las lisonjas mentirosas de un sueño”: due sonetti di Quevedo», *Quaderni di Lingue e Letterature*, 2, 1977, págs. 117-122.
- MOORE, Roger, *A Stylistic Study of the Love-Poetry of Quevedo*, Tesis doctoral, University of Toronto, 1974.
- OLIVARES, Julián, «El sueño en la poesía amorosa de Quevedo», en *Historia y crítica de la literatura española*, coord. de Francisco Rico Manrique, Vol. 3, Tomo 2, 1992, págs. 338-344.
- OLIVARES, Julián, *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, Madrid, Siglo XXI, 1995.
- PALLEY, Julian, *The Ambiguous Mirror: Dreams in Spanish Literature*, Valencia, Albatros/Hispanófila, 1983.
- PARADA JUNCAL, Samuel, «La endecha de Quevedo “Estaba Amarilis”», en *Quevedo y la poesía del siglo XVII (con Italia en perspectiva)*, coord. de María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 2024, págs. 177-205.
- , *La poesía pastoril de Quevedo*, Tesis doctoral, Universidade de Santiago de Compostela, Santiago de Compostela, 2025.
- PARKER, Alexander A., «La “agudeza” en algunos sonetos de Quevedo», en *Estudios dedicados a Menéndez Pidal*, 3, Madrid, CSIC, 1952, págs. 345-630.
- , *The Philosophy of Love in Spanish Literature 1480-1680*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 1985.
- PAZ, Octavio, *Sor Juana Inés de la Cruz o Las trampas de la fe*, Barcelona, Seix Barral, págs. 378-383.

- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Introducción», en *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español, de Francisco de Quevedo*, edición fac-símil, Madrid, Universidad de Castilla-La Mancha-EDAF, 1999, págs. VII-XL.
- PERRONE, Antonio, «I sonetti “Al sonno” di Antonio Terminio. Gli ipotesti di “Alla sera” di Ugo Foscolo», *Esperienze Letterarie*, 48.1, 2023, págs. 59-76.
- , *Il notturno nella lirica meridionale di Cinque-Seicento. Con un'antologia di trenta paesaggi*, Sesto San Giovanni, Mimesis, 2024.
- PLATA PARGA, Fernando y Adrián J. SÁEZ, eds., Francisco de Quevedo, *Huye la hora. Antología poética*, Madrid, Cátedra, 2025.
- POGGI, Giulia, «Quevedo con/sin Petrarca: apuntes para un debate», *La Perinola*, 8, 2004, págs. 359-374. <https://doi.org/10.15581/017.8.28066>.
- , «Ruiseñores y otros músicos naturales: Quevedo entre Góngora y Marino», *La Perinola*, 10, 2006, págs. 257-270. <https://hdl.handle.net/10171/12498>.
- PONCE CÁRDENAS, Jesús, «“Cupido navigans”: varia fortuna de un motivo iconográfico», *Calíope: Journal of the Society for Renaissance and Baroque Hispanic Society*, 20.2, 2015, págs. 43-44.
- POZUELO YVANCOS, José María, *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- , ed., Francisco de Quevedo, *Antología poética*, Madrid, Biblioteca Nueva, 1999.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso, «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, págs. 131-139.
- , «Vida retirada y reflexión sobre la muerte en ocho sonetos de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, págs. 189-211. <https://doi.org/10.15581/017.1.28259>.
- , «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, págs. 301-334. <https://doi.org/10.15581/017.17.885>.
- , «“Amor constante más allá de la muerte”: problemas textuales y contexto cultural», *Arte Nuevo: Revista de Estudios Áureos*, 10, 2023, págs. 130-153. <https://doi.org/10.14603/10F2023>.
- REY ÁLVAREZ, Alfonso y María José ALONSO VELOSO, eds., Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa: (Erato, sección primera)*, Pamplona, EUNSA, 2011.
- , eds., Francisco de Quevedo, *Poesía amorosa: Canta sola a Lisi (Erato, sección segunda)*, Pamplona, EUNSA, 2013.
- , eds., Francisco de Quevedo, *Poesía completa*, Barcelona, Castalia, 2021, 2 volúmenes.

- , eds., Francisco de Quevedo, *Silvas*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2024.
- ROIG MIRANDA, Marie, «Le Discours amoureux dans la poésie de Quevedo», *Imprévue*, 2, 1996, págs. 97-121.
- , «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. de Marie-Linda Ortega, París, ENS Éditions, 1997, págs. 53-69.
- , «La poesía amorosa de Quevedo y su originalidad», *La Perinola*, 9, 2005, págs. 171-182. <https://hdl.handle.net/10171/7236>.
- SÁEZ, Adrián J., «Algo más sobre las poesías relojas de Quevedo», en *Quevedo en su contexto poético: la silva*, ed. de María José Alonso Veloso, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2022, págs. 349-366.
- SANNAZARO, Iacopo, *Opere volgari*, ed. de Alfredo Mauro, Bari, Laterza, 1961.
- SÁSETA NARANJO, Rafael, «El soneto “Cuando a más sueño el alba me convida” de Quevedo y la *Nave de los locos*», *Atalanta: Revista de las Letras Barrocas*, 11.1, 2023, págs. 69-98. <https://doi.org/10.14643/111C>.
- SCHWARTZ, Lía, «La transmisión de la poesía renacentista grecolatina y dos sonetos de Quevedo», *Edad de Oro*, 12, 1993, págs. 303-320.
- , «Ficino en Quevedo: pervivencia del neoplatonismo en la poesía del siglo XVII», *Voz y Letra*, 6, 1995, págs. 113-135.
- , «Blanda pharetratos elegeia cantet amores: el modelo romano y sus avatares en la poesía áurea», en *La elegía*, ed. de Begoña López Bueno, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad, 1996, págs. 101-130.
- , «La musa Erato del Parnaso de Quevedo: los retratos de la amada, los afectos del amante», en *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. de Marie-Linda Ortega, París, ENS, 1997, págs. 11-23.
- , «El imaginario barroco y la poesía de Quevedo: de monarcas, tormentas y amores», *Calíope*, 5.1, 1999, págs. 5-33.
- , «Genealogías del sueño en la obra de Quevedo», *Filología*, 1-2, 2002-2003, págs. 177-198.
- , «Entre Propertio y Persio: Quevedo, poeta erudito», *La Perinola*, 7, 2003, págs. 367-395. <https://doi.org/10.15581/017.7.28081>.
- , «Estacio y Quevedo nuevamente: el idilio 385 de *El Parnaso español*», *Lexis*, 27, 2003, págs. 91-105. <https://doi.org/10.18800/lexis.20030102.006>.

- , «Góngora, Quevedo y los clásicos antiguos», en *Góngora hoy VI: Góngora y sus contemporáneos*, ed. de Joaquín Roses, Colección de Estudios Gongorinos 4, Córdoba, Diputación de Córdoba, 2004, págs. 89-132.
- , «Notas sobre dos conceptos del discurso amoroso de Quevedo y sus fuentes», *La Perinola*, 9, 2005, págs. 215-226. <https://doi.org/10.15581/017.9.28035>.
- SMITH, Paul Julian, *Quevedo on Parnassus. Allusive Context and Literary Theory in the Love-Lyric*, Londres, The Modern Humanities Research Association, 1987.
- SOBEJANO, Gonzalo, «La imaginación nocturna de Quevedo y su *Himno a las estrellas*», en *Quevedo in Perspective*, ed. de James Iffland, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, págs. 33-56.
- TASSO, Torquato, *Le rime*, ed. de Bruno Basile, Roma, Salerno Editrice, 1994.
- VALDÉS GÁZQUEZ, Ramón, *Los Sueños y discursos de Quevedo: el modelo del sueño humanista y el género de la sátira menipea*, Barcelona, Universitat Autònoma de Barcelona, 1990.
- VALLEJO GONZÁLEZ, María, *La poesía religiosa de Quevedo: edición crítica y anotada de Urania*, Tesis Doctoral, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2017.
- VIRGILIO MARÓN, Publio, *Eneida*, introducción de Vicente Cristóbal y traducción y notas de Javier de Echave-Sustaeta, Madrid, Gredos, 1992.
- WALTERS, D. Gareth, «The Theme of Love in the “romances” of Quevedo», en *Studies of the Spanish and Portuguese Ballad*, ed. de N. D. Shergold, Londres, Tamesis y Cardiff, University of Wales Press, 1972, págs. 95-110.
- , «Una nueva ordenación de los poemas a Lisi de Quevedo», *Criticón*, 27, 1984, págs. 55-70.
- , «Demons of the Night: Quevedo’s Sonnet “A fugitivas sombras”, the Melancholy Humour, and Paracelsus», *The Modern Language Review*, 106.3, 2011, págs. 765-778.
- ZARDOYA, Concha, «El tema del sueño en la poesía de Quevedo», *Sin nombre*, 1, 1970, págs. 15-27.



# LAS TRES MUSAS EN FRANCIA: UNA APROXIMACIÓN A LOS EJEMPLARES CONSERVADOS

Samuel FASQUEL

Université d'Orléans (Francia)

[samuel.fasquel@univ-orleans.fr](mailto:samuel.fasquel@univ-orleans.fr)

<https://orcid.org/0000-0003-4250-4453>

Recibido: 12 de septiembre de 2025

Aceptado: 7 de noviembre de 2025

<https://doi.org/10.14603/13M2026>

## RESUMEN:

Con el objetivo de contribuir a fijar mejor lo que fue la recepción de Quevedo en Europa, el siguiente artículo se centra en las ediciones de *Las tres musas* actualmente presentes en las bibliotecas públicas de Francia. Tras localizar los distintos volúmenes conservados, damos cuenta de todas las informaciones que pudimos conseguir sobre sus trayectorias. Esos datos nos permiten establecer qué ediciones tienen mayor presencia en los fondos, seguir la circulación de algunos volúmenes de forma diacrónica y proponer una lista de antiguos propietarios de los libros.

## PALABRAS CLAVE:

Francisco de Quevedo, *Las tres musas*, historia de las bibliotecas, coleccionistas, historia del libro.

ARTENUEVO

*Revista de Estudios Áureos*

Número 13 (2026) / ISSN: 2297-2692

## LAS TRES MUSAS IN FRANCE: AN EXPLORATION OF EXISTING COPIES

### ABSTRACT:

In order to contribute to a better understanding of Quevedo's reception in Europe, the following article focuses on the editions of *Las tres musas* currently held in French public libraries. After locating the various copies that have been preserved, we provide all the information we were able to obtain about their history. This data allows us to understand which editions are most prevalent in the collections, track the circulation of some volumes diachronically, and propose a list of former owners of the books.

### KEYWORDS:

Francisco de Quevedo, *Las tres musas*, History of Libraries, Book Collectors, Book History.





La difusión de la poesía quevediana pasó por diversos canales, como el manuscrito, los florilegios impresos o los monumentales *Parnaso español* (1648) y *Las tres musas últimas* (1670). Isabel Pérez Cuenca realizó un preciso examen de la circulación tanto manuscrita como impresa de la poesía quevediana, en el que también tenía en cuenta la presencia de sus poemas en bibliotecas particulares:

Díez Borque<sup>1</sup> en 60 inventarios con poesía de los años 1600-1650, tan solo en el de Cristóbal González Cossío de la Hoz (1636), contador de resultas de su majestad, encuentra el nombre de Quevedo, aunque en el de Felipe IV (1637) podría hallarse su traducción de Anacreón y en el de María Barreneche (1650) su *Parnaso Español*. La situación varía cuando las fechas de los inventarios se establecen entre los años 1640-1730<sup>2</sup>: ahora la presencia de las obras poéticas de Quevedo aumenta considerablemente, pues una vez que en 1648 y 1670 se dieron a la imprenta, las prensas reimprimieron y sacaron nuevas ediciones con cierta frecuencia. (Pérez Cuenca, 2013: 80)

En un artículo de 2011, Dadson examinó los inventarios de libros para el período que abarca entre 1640 y 1730: en «unos 60 inventarios» había libros de poesía impresos. Según los gráficos que ofrece, en esos inventarios se hallan unos 40 de Quevedo, solo superado por los más de 80 de Lope. Ahora bien, Dadson también proporciona una organización de su corpus centrada en la presencia de cada poeta en los inventarios, independientemente de la cantidad de volúmenes de cada uno. Pues bien, ahora Quevedo llega primero, con presencia en 30 inventarios. De esa investigación de Dadson parece poder deducirse que para los años 1640-1730, Quevedo figura en la mitad de los inventarios de libros cuyos dueños leían poesía en forma impresa<sup>3</sup>.

Nosotros quisiéramos aportar datos sobre los libros de poesía de Quevedo en Francia, centrándonos sobre todo en *Las tres musas*. Como primer paso de una investigación más amplia, pretendemos reunir informaciones sobre los ejemplares de las ediciones de *Las tres musas* que se encuentran en la actualidad en las bibliotecas públicas de Francia (para las bibliotecas privadas anteriores a 1800, la

<sup>1</sup> Remite a Díez Borque (2010), que no he podido consultar.

<sup>2</sup> Se refiere al trabajo de Dadson (2011).

<sup>3</sup> Dadson (2011), en particular págs. 29-37, donde también se encontrarán datos sobre tres lectores de Quevedo.

investigación sigue en curso). Para ello, contamos con la base de datos del *Catalogue Collectif de France*, que permite localizar los libros. El CCFr subsume varios catálogos franceses, remitiendo así a 40 millones de documentos<sup>4</sup>. En concreto y para la investigación que nos ocupa, con ese motor de búsqueda podemos identificar los ejemplares catalogados en los fondos de la Bibliothèque Nationale de France, de las universidades francesas (catálogo del SUDOC) y de las bibliotecas patrimoniales repartidas en el territorio.

A partir de ello, hemos realizado nuestras propias consultas en un par de casos; en otros, nos basaremos en las precisiones aportadas por los bibliotecarios que tuvieron a bien mirar los ejemplares que les pedimos en busca de ex-libris y marcas de lectura. En suma, queremos contribuir a identificar los libros de Quevedo que se conservan en el territorio francés (solo para *Las tres musas*, claro está), con dos objetivos, modestos pero no inútiles: 1) facilitar un tipo de información que, de buscarse también en otros territorios<sup>5</sup>, permitiría llegar a un conocimiento global de los fondos quevedianos; 2) contribuir a entender quién en Francia leyó la obra de Quevedo, lo que debería completarse con un examen de las bibliotecas privadas y las subastas.

Proponemos, pues, una aproximación bibliográfica con carácter descriptivo, que organizaremos de la siguiente manera: localizaremos primero los ejemplares conservados para luego reunir las informaciones conseguidas, ordenadas por zonas geográficas.

#### EJEMPLARES CONSERVADOS. LAS EDICIONES MÁS PRESENTES EN EL TERRITORIO FRANCÉS

En el prólogo, excelente, que realizó Felipe Pedraza (1999) para el facsímil de la *princeps* de *Las tres musas*, se señalaban y describían doce ediciones del libro para el período que abarca entre 1670 y 1791<sup>6</sup>. He aquí la lista de dichas ediciones,

<sup>4</sup> Una presentación del CCFr y de los catálogos incorporados puede leerse en [https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp?action=public\\_a\\_propos](https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp?action=public_a_propos) y en <https://www.culture.gouv.fr/espace-documentation/bases-de-donnees/Fiches-bases-de-donnees/catalogue-collectif-de-france-repertoire-des-ressources-documentaires-francaises> (consulta: 15 de julio de 2025).

<sup>5</sup> Pedraza (1999) en su examen de las ediciones de las *Tres musas* localiza varios ejemplares conservados. En n. 49, remite a diversos trabajos dedicados a describir ejemplares y ediciones.

<sup>6</sup> Para entender el lugar que ocupan esas *Tres musas* respecto al resto de la producción quevediana, son imprescindibles los trabajos de Moll (1980 y 1988). Ver también los «Apuntes de sociología literaria» de Pedraza (1999: XXXVII-XXXVIII).

organizada a partir del título mencionado (abreviado) y de las siglas por las que Felipe Pedraza designa cada edición. Al no tener esta lista otra finalidad que la de distinguir ediciones, solo recojo unos cuantos datos de entre los que proporciona Pedraza, a cuyo trabajo remito para una descripción detallada de cada una:

*Las tres musas últimas castellanas*: **Madrid, 1670A** (=Madrid, Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida, 1670); **Madrid, 1670B** (=Madrid, Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida, 1670); **Barcelona, 1702** (Barcelona, Joseph Llopis, 1702); **Madrid, 1716** (Madrid, Manuel Román, 1716); **Madrid, 1724** (Madrid, Juan de Ariztia, 1724); **Madrid, 1729H** (Madrid, Alonso de Balvás, 1729); **Madrid, 1729Pa** (Madrid, Pedro Joseph Alonso Padilla, 1729).

*Las tres últimas musas castellanas*: **Bruselas, 1671**<sup>7</sup>; **Madrid, 1772** (Madrid, Joachin Ibarra, 1772, «tomo V de sus *Obras*»).

*Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*: **Amberes, 1699** (Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, «tomo tercero, el cual contiene todas sus poesías»); **Amberes, 1726** (Amberes, Viuda de Henrico Verdussen, 1726, «tomo tercero, el cual contiene todas sus poesías»); **Madrid, 1791** (Madrid, Sancha, 1791, «tomo IX»).

A las nueve ediciones peninsulares se suman las tres flamencas, con titulaciones que varían y pueden complicar el trabajo de búsqueda de ejemplares en los catálogos (*Las tres musas últimas castellanas*; *Las tres últimas musas castellanas*; *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas*; e incluso, para Bruselas, 1671, *Poesías de don Francisco de Quevedo Villegas*, según el ejemplar de la donación Olagüe descrito por Jaime Moll (1980: 490-491)). A eso hay que añadir que algunas referencias remiten en realidad a colecciones incompletas, con lo cual donde hay *Obras* no necesariamente hay *Musas*... No pretendemos, por lo tanto, llegar a una visión exhaustiva.

<sup>7</sup> Pedraza indica (1999: XXIX): «Se trata de una adición al volumen III de las *Obras* de Quevedo publicadas por Francisco Foppens, en Bruselas, 1670 [...] El III debía contener la poesía. En él se publicaron las seis musas de *El Parnaso* en 1670. Cuando los impresores flamencos conocieron *Las tres musas*, se esforzaron de inmediato para completar la producción poética. Imprimieron, con foliación independiente, el *Epicteto y Focílides* y *Las tres musas*. Estos dos tomos, de tamaño más reducido que los anteriores, se encuadernaron de distintas formas». Ver los ejemplares descritos en pág. XXX y la entrada 38 del trabajo de Moll (1980: 490-491). Pueden consultarse los ejemplares digitalizados por la BNE, signatura U/9376, y el de la Biblioteca Digital de Madrid, [https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid\\_publicacion/siglo\\_de\\_oro/es/consulta/registro.do?id=606](https://bibliotecavirtualmadrid.comunidad.madrid/bvmadrid_publicacion/siglo_de_oro/es/consulta/registro.do?id=606) (consulta: 15 de julio de 2025).

En todo caso, organizando el corpus por ciudades de impresión, he aquí la lista de los ejemplares que hemos podido localizar en las bibliotecas de Francia:

**Madrid, 1670A:** ningún ejemplar localizado.

**Madrid, 1670B:** París (BU Marcel Bataillon, RB 264)<sup>8</sup>.

**Madrid, 1716:** Toulouse (Fa C 1181); Poitiers (C1598); París (BNF, YG-123); Montpellier (BU Lettres, RES 1877).

**Madrid, 1724:** Bourg-en-Bresse (FA 124314).

**Madrid, 1729H:** París (BNF, 8-YG-1385).

**Madrid, 1729Pa:** Lyon (SJ BE 662/3).

**Madrid, 1772:** París (BNF, Z6007); París (BU Marcel Bataillon, RC 144/5); Aix-en-Provence (In 8 03633); Marsella (26632); Blois (F8173); Estrasburgo (CD. 123. 082, 1 a 6).

**Madrid, 1791:** Besançon (213242-213252); París (BU Marcel Bataillon, 3HH1/9).

**Barcelona, 1702:** ningún ejemplar localizado.

**Bruselas, 1671:** Montpellier (BM 33605(3)); París (Médiathèque Musée du Quai Branly, A 200306); Ajaccio (?); París (BNF, YG122).

**Amberes, 1699:** París (BNF, 4-BL-4487 (3)); Lyon (BM 306621); Toulouse (Res. C XVII 105).

**Amberes, 1726:** Châlons-en-Champagne (AF 8378); París (BNF, Z-5998); Besançon (213239); Montpellier (BM V9964); Burdeos (BU Lettres, IL 76546).

En total, son 28 ejemplares localizados. Pocos, pero ya permiten avanzar algunas pistas de reflexión: parece que la primera de las flamencas, estampada por Foppens, circuló más en el país galo que las que se habían publicado unos meses antes en Madrid. De las madrileñas, las de 1716 y 1772 tienen mayor representación. Destaca el éxito de las dos de Verdussen (un 28% del total, con 8 ejemplares). Son cifras que hay que tomar con precauciones: ya indicamos que algunos ejemplares podían faltar por error mío o de catalogación, y solo reflejan el panorama de las bibliotecas de hoy. Veamos ahora lo que esos libros nos cuentan de la circulación de *Las tres musas*. Mi objetivo se limita a buscar indicios de la recepción de la obra en Francia; no procedo, por lo tanto, a una descripción de los ejemplares consultados en sus aspectos editoriales.

<sup>8</sup> Por la descripción bibliográfica del CCFr, considero que estamos ante un ejemplar de 1670B, con 358 páginas de texto (cf. Pedraza, 1999: XXVII).

## UN TOUR DE FRANCE DE LAS MUSAS

El circuito que tendremos que recorrer para conocer mejor esos libros partirá de varias bibliotecas parisinas, para luego girar hacia el oeste rumbo a Blois, Poitiers y Burdeos. Seguiremos con seis ciudades del sur: Oloron-Sainte-Marie, Toulouse, Montpellier, Nîmes, Marsella y Aix-en-Provence, antes de dejar el continente para interrogar los catálogos de Córcega. Terminaremos con algunas ciudades del este de Francia: Chambéry, Lyon, Bourg-en-Bresse, Besançon, Estrasburgo, Châlons-en-Champagne y Troyes. En lugar de presentar nuestros resultados edición tras edición, hemos preferido seguir un orden espacial para no repetir informaciones relativas a la historia de las bibliotecas. Para algunas, iremos mencionando datos puntuales relativos a otras obras de Quevedo con las que nos cruzamos al seguir el rastro de *Las tres musas*.

*Bibliotecas parisinas*

Empecemos por la capital francesa y los libros de la Bibliothèque Nationale. Las estampillas o sellos que remiten a la *Bibliothèque Royale*, la *Bibliothèque Impériale* o la *Bibliothèque Nationale* permiten, gracias a un documento interno de la BNF, avanzar fechas, pero no pueden reflejar más que la presencia del libro en una época concreta, sin determinar el año en que entró en las colecciones.

*Bibliothèque Nationale (Arsenal)*

El *Catalogue raisonné d'une grande bibliothèque*, que recoge las obras que tenía el Marqués de Paulmy, no menciona los tres títulos que voy a examinar (en todo caso, no aparecen en las secciones que consulté: poetas españoles, novelas españolas). Sabemos que su biblioteca pasó a formar las colecciones de la actual Bibliothèque de l'Arsenal<sup>9</sup>. Paulmy tenía otros libros de Quevedo, que evocaré en otro trabajo, pero por lo visto los tres volúmenes poéticos que consulté en el Arsenal no proceden de su biblioteca, a no ser que hayan sido catalogados en otras secciones del voluminoso *Catalogue raisonné*. En el Arsenal pude consultar *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido con las nueve musas castellanas...* (Zaragoza, Hospital Real, 1649, signatura 4-BL-4051). No encontré ninguna marca de lectura ni ningún ex-libris. El único sello que tiene indica «Bibliothèque de l'Arsenal». Bajo la signatura 4-BL-4052 se catalogó *El Parnasso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve*

<sup>9</sup> Ver las informaciones proporcionadas por la BNF en <http://ark.bnf.fr/ark:/12148/cb12133183r> (consulta: 15 de julio de 2025).

*musas castellanas...* (Madrid, Manuel Román, 1713). Ese *Parnaso* tampoco tiene marcas de lectura ni exlibris. En la portada, dos sellos distintos permiten saber más sobre la historia de este libro. Gracias a las indicaciones proporcionadas por Nadine Férey-Pfalzgraf, Conservadora en el Arsenal, sabemos que uno de esos sellos remite a dicha Bibliothèque, pero que el otro corresponde a una etapa anterior, la del Tribunalat, en cuya biblioteca se encontró y fue catalogado (todavía se puede ver la signatura en la portada<sup>10</sup>). El que haya formado parte de la Biblioteca del Tribunalat (asamblea activa entre 1800 y 1807) también permite deducir que estaba entre los libros confiscados a raíz de la Revolución Francesa<sup>11</sup>. Antes de entrar en la biblioteca del Tribunalat y, en 1810<sup>12</sup>, ser atribuido a la del Arsenal, este *Parnaso* de 1713 pudo pertenecer a alguna institución religiosa, a un exiliado, a un condenado, o a una academia (Varry, 1989). En cuanto a los tres tomos de *Obras de don Francisco de Quevedo...* (Amberes, Henrico y Cornelio Verdussen, 1699, signatura 4-BL-4487), tienen el sello de la Bibliothèque de l'Arsenal en su portada y otro sello, dorado y flordelisado, en su tapa. El tomo tercero, con las poesías, no tiene marca de lectura ni ex-libris. Me indica Nadine Férey-Pfalzgraf que esas armas son del Duque de Penthièvre, Louis Jean Marie de Bourbon (1725-1793), remitiéndome al *Nouvel armorial du Bibliophile*, donde leo, además, que Luis XVI compró la biblioteca entera del duque de Penthièvre<sup>13</sup>, aspecto que no he podido investigar.

#### *Bibliothèque Nationale (François-Mitterrand)*

En la sede Mitterrand de la BNF, se puede leer un precioso ejemplar de *Las tres musas últimas castellanas* estampadas en 1671 (signatura YG 122), en el que van las tres musas solas (portada, «Al eminentísimo señor don Pasqual de Aragón», «Al lector», aprobación, y luego empieza Euterpe). No tiene marcas de lectura pero sí una signatura antigua: Y6299. Con ese número figuraba en el *Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque du Roy* de 1750 (pág. 583). Además, un sello de la biblioteca real me permite deducir que ya estaba en las colecciones antes de 1724. Quizás se podría precisar la datación a partir del examen de la encuadernación. La

<sup>10</sup> Una descripción de las signaturas de la Bibliothèque du Tribunalat puede leerse en <https://comite-histoire.bnf.fr/dictionnaire-fonds/tribunat-biblioth%C3%A8que> (consulta: 15 de julio de 2025).

<sup>11</sup> Ver las informaciones recogidas en la base de datos *Bibale*: «Bibliothèque du Tribunalat (1800-1807)»: <https://bibale.irht.cnrs.fr/30569> (consulta: 15 de julio de 2025).

<sup>12</sup> Ver para esta datación Martin (1900: 424).

<sup>13</sup> Se podrán encontrar esas informaciones en Guigard (1890: 54-55) y en *Bibale*, que también incorpora útiles fotografías: <https://bibale.irht.cnrs.fr/53981> (consulta: 15 de julio de 2025).

signatura siguiente, YG123, corresponde a *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, Manuel Román, 1716. Alguien indicó en fol. 1, con elegante letra: *Las tres musas de Don Francisco de Quevedo*, con acento, lo cual deja suponer que no era español. Pasado este folio, no hay indicio de lectura. En cambio, en la portada, se lee «Bibliothèque des Capucins de St Honoré» escrito con pluma; también destaca un sello rojo de la «Bibliothèque impériale» con águila coronada y en el folio anterior un dato que Jean-Dominique Mellot, de la BNF, me ayuda a descifrar: «Alphonse de Paris, 1750», que remite, como me indica el Sr. Mellot, al donador del libro: esas *Tres musas* de 1716 habrían pasado de las manos de Alphonse de Paris a las de los Capuchinos de St Honoré en ese año 1750<sup>14</sup>. Con la Revolución francesa, el libro entra en otra etapa que lo llevará a formar parte de la Bibliothèque Nationale. El sello fue colocado entre 1804 y 1815 (y el volumen –no sé si en esas fechas– recibió la signatura Y6299 +A, que lo distingue del libro que ahora tiene la signatura YG122).

Avanzando en la trayectoria editorial de *Las tres musas*, pasemos a las de 1726, con las *Obras* publicadas en Amberes por la Viuda de Verdussen (signaturas: Z5996, Z5997, Z5998) y por Juan Bautista Verdussen (signatura: Z5999). En el «tomo tercero, el qual contiene todas sus poesías» (Z5998), encontramos reunidas las nueve musas. Ese tomo no tiene marca de lectura alguna. Sus sellos muestran que formó parte de la Bibliothèque Royale; fueron colocados entre 1735 y 1792 para uno y entre 1833 y 1848 para el otro. Más suerte tendremos con la edición siguiente, con signatura YG 1385 (*Las tres musas últimas...* Madrid, Alonso Balvàs, a costa de la Hermandad de San Juan Evangelista..., 1729). Este ejemplar tiene ex-libris de Léo Rouanet, fallecido en 1911, a quien Apollinaire dedicó unas líneas a modo de noticia necrológica en el *Mercur de France* del 1 de diciembre de 1911. Recordaba que Rouanet había sido traductor de Calderón, de los *Quatre dialogues sur la peinture* de Francisco de Holanda y de las *Mémoires du Capitan Alonso de Contreras le quel de marmiton se fit commandeur de Malte* («Ce récit véridique est bien un des ouvrages les plus curieux qui soient, pour la bizarrerie de la trame autant que pour

<sup>14</sup> Quizás podríamos saber más sobre ese Alphonse de Paris investigando en los archivos de la biblioteca de los capuchinos de Paris. Hay una tesis sobre los capuchinos de la parisina Rue Saint-Honoré que examina su biblioteca (Sceaux, 1972: 791).



l'énergie du style», escribe Apollinaire<sup>15</sup>). Rouanet había nacido en 1863. Garabateada con lápiz (pág. 83), se lee, o mejor dicho se descifra con dificultad, una enigmática palabra que empieza con «Sole...». A eso, hay que añadir una indicación de donación que figura en la vuelta de la portada («don 335533»). Los sellos (portada, pág. 7, pág. 97 y al final después de «laus deo») me parecen idénticos y podrían corresponder al período 1849-1852. A partir de esos elementos, y gracias a la ayuda de los bibliotecarios<sup>16</sup>, podemos establecer una fecha para la donación de estas *Tres musas*: enero de 1941 (el fichero de las donaciones indica «Leo Rouanet», en referencia al origen de los libros, pero como había muerto treinta años antes, es de suponer que fueron sus familiares quienes se deshicieron de la biblioteca del hispanista, quizás en relación con el contexto de la guerra). Como los libros de Rouanet fueron registrados durante el conflicto mundial, sorprende la presencia de una estampilla del siglo XIX. Si no estamos ante un ejemplar que salió de las colecciones nacionales durante unas décadas para luego volver a formar parte de la BNF, podemos imaginar que los funcionarios que lo catalogaron en 1941 recurrieron a un sello que correspondía al siglo anterior, por error o por cualquier otro motivo.

Llegamos a los seis tomos de la edición Ibarra publicada en Madrid en 1772 (signaturas Z6003 a Z6008). *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido [...]* Tomo IV de sus Obras no tiene marcas de lectura. Varios sellos indican su presencia en los fondos de la Bibliothèque Royale (grabado inicial y portada, grabados de Clío, Polimnia, Melpómene, Erato, Terpsícore y págs. 101 y 576) y de la Bibliothèque Nationale (portada). Pasemos a *Las tres últimas musas castellanas... tomo V de sus obras* (encuadernado en el mismo volumen figura, sin su portada ni la «tabla de los tratados contenidos en este sexto tomo», lo que corresponde al tomo VI, *Vida y Obras póstumas*, signaturas Z6007 y Z6008). En esas *Tres últimas musas* falta el grabado de Calíope entre las páginas 152 (final del *Poema heroico de las necedades y locuras de Orlando el enamorado*) y 153 (inicio de los poemas de Calíope, con el *Juicio moral de los Cometas*). No tiene marcas de lectura ni ex libris, pero se pueden distinguir entre sus páginas tres sellos distintos, que creo poder datar gracias al documento interno de la BNF que recoge las fechas correspondientes a esos sellos. Uno indica «Bibliothèque Nationale» y correspondería al período 1792-1803. Otro, en los grabados de Euterpe y Urania, con las iniciales «B. R» colocadas debajo de

<sup>15</sup> Puede leerse el texto digitalizado en Gallica: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k201689p/f222.item> (consulta: 15 de julio de 2025).

<sup>16</sup> Agradezco a B. Ligore, L. Martin y sus colegas la ayuda que me proporcionaron.

una corona, remite a los años 1833-1848. El más frecuente representa una corona en el centro y, alrededor, «Bibliothèque Royale I». La «I» remite a los impresos. Este sello corresponde también a 1833-1848, más precisamente a 1833-1838 (por figurar en pág. 101). El volumen entra, pues, en el patrimonio nacional a raíz de la Revolución francesa.

No quiero terminar con la Bibliothèque Nationale sin mencionar otros dos ejemplares del *Parnasso español*. Uno corresponde a la edición de Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648 (signatura : Yg.578). No hallé indicios de lectura. En la portada, figuran marcas de pertenencia a la Bibliothèque Royale (sello), a la biblioteca del colegio parisino de los jesuitas (indicación escrita con pluma) además de un apellido, Blanchard, también manuscrito pero creo que con lápiz (solo he podido ver el microfilm). Ese Blanchard merecería una nueva investigación. El otro *Parnasso* es el que publicó M. Romàn en 1713 (YG-582). Unas pocas manchas podrían constituir un indicio de consulta, pero no llegan a ser marcas de lectura. No hay ex-libris; el sello de la portada corresponde a la Biblioteca Imperial, y fue colocado entre 1803 y 1815. Sigamos con otras dos bibliotecas de París.

#### *Médiathèque du Quai Branly*

No me ha sido posible consultar en el Quai Branly los tres volúmenes catalogados como *Obras* de Quevedo (Bruselas, Foppens, 1660-1670, signatura A 200306<sup>17</sup>). Me comunican desde el museo que no encuentran marcas de lectura en el volumen donde figuran las *Tres últimas musas* (1671).

#### *Bibliothèque de la Sorbonne-Marcel Bataillon*

El catálogo de esta biblioteca indica que ahí tendrían que estar los seis volúmenes de las *Obras*, 1772, Madrid, Ibarra (signatura: RC 144/1 a 6) así como un ejemplar de *Las tres musas*, Madrid, Imprenta Real, 1670 (signatura: RB264, que, como ya indicamos, debe corresponder a un ejemplar de 1670B). Desgraciadamente, no se pudieron localizar estos libros en la biblioteca<sup>18</sup>. En cambio, pude consultar la serie

<sup>17</sup> Este es el enlace permanente de la ficha correspondiente en la mediateca del Quai Branly: [https://mqb-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/9858ok/ALEPH\\_MQB000099437](https://mqb-primo.hosted.exlibrisgroup.com/permalink/f/9858ok/ALEPH_MQB000099437) (consulta: 15 de julio de 2025).

<sup>18</sup> En relación con la edición de 1670B, constato gracias a uno de los revisores de este trabajo que el *Universal short title catalogue* remite a dos entradas para Francia. Una indica: «Paris. France. Bibliothèque de l'Institut d'Etudes Hispaniques. Shelfmark: IBERIQUES (1/0)»; la otra: «Paris. France. Université de Paris-Sorbonne. Bibliothèque des Etudes Ibériques et latino-américaines. Shelfmark:

de libros editados por Sancha entre 1790 y 1794 (3HH1/1-11), que todos ostentan los sellos del Institut Hispanique/Institut d'Etudes Hispaniques. Los tomos VII, VIII y IX recogen el *Parnasso español* y *Las tres últimas musas*; no encontré ni exlibris ni marcas de lectura.

### *Bibliotecas de provincia*

Tras esa evocación de los ejemplares parisinos, intentemos aproximarnos a los libros custodiados en algunas bibliotecas provinciales. La *Bibliothèque Abbé Grégoire* de Blois tiene cuatro volúmenes de *Obras* de Quevedo de la colección Ibarra de 1772. Me comunica Pascale Lhomme que entre esos cuatro volúmenes figuran *Las tres últimas musas*, sin marcas de lectura y encuadernadas con *Vida y Obras póstumas* (F 8173). En la Médiathèque Mitterrand de Poitiers pude consultar tres libros de poesías de Quevedo. No encontré ni ex libris ni marcas de lectura en el volumen C1598, *Las tres Musas últimas castellanas. Segunda cumbre del Parnaso Español [...]*, Madrid, Manuel Román, 1716. No tuve más suerte con *El Parnasso español, Monte en dos cumbres, dividido con las nueve musas castellanas [...] según el Expurgatorio del año de 1707*, Madrid, Juan de Ariztia, 1724 (C1599.) No tiene ninguna huella de lectura, pero sí un papelito con letras marcadas con pluma, con mucho esmero, y que parece ser un ejercicio escolar (pág. 499). Para esos dos ejemplares, C1598 y C1599, me indica Clémentine Ordzinski, de la Bibliothèque Municipale de Poitiers, que entraron en la biblioteca antes de 1902.

Hay otro *Parnaso* en Poitiers, *El Parnasso español, Monte en dos cumbres, dividido con las nueve musas castellanas [...] según el Expurgatorio del año de 1707*, Madrid, Francisco del Hierro, 1729 (CSL367). Incluye un ex-libris impreso en cartulina «Mr & Mme Henry Maestracci», con sello «Fonds Jean Sarrailh», en referencia al ilustre hispanista francés fallecido en 1964. En ese libro, hallé intervenciones de lectores que escriben con lápiz o pluma, y recurren a tintas negras, rosa o violeta. Distinguiría dos etapas. La primera corresponde al lector más antiguo, que escribe -con pluma, tinta negra y en español-, «Mucho se reiría Quevedo, si leyera sus» encima de «Elogios al Parnasso de don Joseph Antonio». Esa mano que escribe en español precisa, pág. 31, quién es Encelado («uno de los siete gigantes opuestos a Júpiter»); pág. 49, para el soneto «Con más venganza viven Euro y Noto», corrige v. 9: donde se imprimió «milicia» enmienda en «malicia»; pág. 65, último verso del

---

Unknown». No me ha sido posible investigar esta información, disponible en <https://www.ustc.ac.uk/editions/5058079> (consulta: 21 de noviembre de 2025).

soneto «Desembaraza Júpiter la mano», donde se imprimió «pende, y», tacha y enmienda: «desprende»; pág. 110: en la *Epístola satírica y censoria*, donde se imprimió «Mas quiso los turbantes, que los xxxx<sup>19</sup>», propone «ceros»; pág. 146, soneto «Ostentas de prodigios coronado», otra vez pone mayúscula para Encelado (penúltimo verso) y precisa «uno de los gigantes». En la pág. 185, para el primer verso del madrigal VII, donde se lee «Júpiter, si venganza tan severa», propone cambiar «severa» por «impía». Otras enmiendas en págs. 253, 309 (2), 424, 443 (y un garabato pág. 259). En pág. 509, comenta un verso del romance «Ridículo suceso del trueco de dos medicinas». En referencia a los versos sobre el amante impotente que «por lo caído/algo de demonio anuncia», declara: «en punto de rebelarse». Estamos ante una lectura analítica, que procura interpretar los poemas y los discursos, y constituye un interesante testimonio de recepción antigua de la obra quevediana. Aventuraría que la letra es del siglo XVIII o del XIX pero no soy capaz de precisar mejor la época. Escritas con tinta rosa, se leen en las guardas unas indicaciones en francés relativas a aspectos bibliográficos (remiten a Nicolás Antonio, al volumen publicado en 1670 por Aldrete, a la edición de 1648). La misma mano y con la misma tinta precisa que don Joseph Antonio es «González de Salas» (antes de las «prevenciones al lector»). Todo eso parece corresponder a una consulta ulterior a los primeros lectores del libro, quizá en relación con Sarrailh o Maestracci. También el moderno lector de la tinta rosa advierte un error pág. 154: el primer verso del primer terceto repite en parte el anterior. El lector pone una señal después del verso erróneo y escribe abajo: «vela y remeros es, nave sedienta». También señala un verso pág. 262. Con tinta ahora violeta alguien señaló versos (págs. 448, 451, 470, 489, 495, 497, 506) y poemas (págs. 462, 465, 508-9, 531). Por fin, un lector marca con lápiz cosas como «parataxe» (pág. 189, romance «Esforzóse pobre luz»), comenta «Maritornes» al margen de unos versos (en el romance «Madres, las que tenéis hijas», son los versos relativos a «una moza de Asturias/de las que dicen que olvidan/los cogotes en la cuna», pág. 430) o corrige «corita en cogote» por «cortita» (romance «Señor don Leandro», pág. 534; en este caso la enmienda no es un acierto; para el mismo romance indica «Hero», con razón, al margen de los versos «Que aunque del Futuro/con nombre la llaman»). También señala con una cruz el soneto «Al tabaco en polvo, doctor a pie» (pág. 338), el romance «Boda y acompañamiento del Campo» (pág. 398) o tal cual verso o un comentario de González de Salas sobre su amistad con Quevedo (pág. 373). No sé si las sorprendentes tintas rosa y violeta

<sup>19</sup> No consigo descifrar la palabra tachada.

y el lápiz corresponden a un mismo lector, en todo caso parecen proceder de la etapa francesa del volumen (recordar lo escrito en francés en las guardas con tinta rosa, y luego la palabra «parataxe» escrita con lápiz). Habría que examinar todos los libros del fondo Sarrailh de Poitiers para comprobar si el hispanista francés solía escribir comentarios con lápiz y usaba esas tintas que figuran en el *Parnasso* de 1729. Clémentine Ordzinski me mandó fotos del ejemplar de la *Histoire de don Pablo de Ségovie* (Poitiers, DSL 148) con ex-libris manuscrito de Sarrailh y marcas de lectura hechas con lápiz o tinta. Creo que el anotador francés del *Parnasso español* de 1729 fue Sarrailh. De Maestracci solo pude encontrar que había ejercido cargos en el tribunal de Poitiers. Dejemos ese *Parnaso* de Poitiers y sigamos adelante.

Los cuatro tomos de las *Obras* publicadas en Amberes en 1726 pueden leerse en la Biblioteca Universitaria de Burdeos (signatura: IL 76546). Algunas páginas faltan al tomo tercero, donde se encuentran nuestras musas<sup>20</sup>. Me indica Alice Mauvillain que no hay marcas de lectura pero sí dos ex libris, uno de los cuales indica «BRODERIES ?? COURRAU. NANCY»; el otro atribuye el libro a Pierre Damas (1872-1959), magistrado y doctor en derecho que llegó a presidir la Académie Nationale des Sciences, Belles-Lettres et Arts de su ciudad, Burdeos<sup>21</sup>. Si el primer exlibris, sobradamente enigmático, no remite a un nombre sino a la ciudad de Nancy, en el este de Francia, podemos suponer que esas obras quevedianas cruzaron media Francia para terminar entre las manos de Pierre Damas, en Burdeos, donde se encuentran ahora.

En la biblioteca de Oloron-Sainte-Marie, en el Béarn, se alberga un tomo de las *Obras* publicadas por Henrico y Cornelio Verdussen en 1699 (signatura: MF17.2). Me indica Sandra Goyhetché que se trata del primero (nosotros buscamos el «tomo tercero, el cual contiene todas sus poesías»). El CCFr menciona un exlibris: «donné à la bibliothèque par M. Pierre Charbonnel». Ignoro si este señor llegó a tener la colección completa de esas *Obras* de Quevedo.

En Toulouse se encuentran las *Obras* de Quevedo publicadas por Verdussen en 1699 (*Bibliothèque d'étude et du patrimoine*, signatura: RES.C XVII 105). Me indica Daniel Monteil que no tienen notas marginales y solo ostentan el sello de la «Grande Bibliothèque de Toulouse». Otro tanto puede decirse de *Las tres musas* (Madrid, M. Roman, 1716; signatura: Fa C 1181) y del *Parnasso español* (Madrid,

<sup>20</sup> Ver los datos publicados en el catálogo SUDOC para la referencia 116983361.

<sup>21</sup> Ver las noticias recogidas en <https://www.idref.fr/140398007> y los datos de Loirette (1959), que discurre sobre las ocupaciones académicas de Damas.

M. Roman, 1713, signatura: Fa C 1183). En cambio, las signaturas Fa C 1182 (1-2) remiten a dos tomos de *Obras* (Madrid, M. Roman, 1713) que pertenecieron a Louis Racine (1692-1763, poeta e hijo del dramaturgo Jean Racine) y a Jean-Jacques Le Franc de Pompignan (1709-1784), quien compró la biblioteca de L. Racine, a la venta en 1756; también tienen el sello de la «Grande Bibliothèque de Toulouse»<sup>22</sup>. Como también tienen en Toulouse la *Política de Dios* que estampó Manuel Román en 1713 (Fa C 1185), creo que podemos considerar que estamos ante la colección de cinco tomos que entre 1713 y 1716 salió de las prensas madrileñas de Manuel Román, y que L. Racine y luego Le Franc de Pompignan tuvieron toda la serie (también tienen en Toulouse la *Vida y obras póstumas...tercera parte*, con signatura que vendría a completar la colección: Fa C 1184. Señalemos que no corresponde al volumen publicado por José de Horta en 1720, descrito por Moll (1988: 328-329))<sup>23</sup>. Esas investigaciones nos permiten considerar que Louis Racine y Jean-Jacques Le Franc de Pompignan<sup>24</sup> tuvieron entre sus libros *Las tres musas* de Quevedo.

No me ha sido posible hojear directamente los libros que están en la *Médiathèque Emile Zola* de Montpellier, pero gracias a las fotografías e informaciones mandadas por Jean-Luc Vives, del *Département du Patrimoine Ecrit et Graphique*, quien además consultó por mí los ejemplares que nos interesan, puedo ofrecer las siguientes noticias. Las *Obras* de don Francisco de Quevedo...*tomo tercero, el qual contiene todas sus poesías...* (Amberes, Viuda de H. Verdussen, 1726, signatura: V9964) tienen el sello del «fonds Vallat», sin marcas de lectura. El tomo primero tiene el mismo sello y algunos datos como un probable precio («30 fr[ancos]») e indicios de catalogación. Charles de Vallat (1816-1884) fue cónsul en varias ciudades de España (Santander, A Coruña y Barcelona). Donó miles de libros en español a la Biblioteca de Montpellier, que alberga en particular una original colección de gozos. Entre sus libros figuraban, pues, las poesías de Quevedo. Extraña trayectoria

<sup>22</sup>[http://catalogues.toulouse.fr/web2/tramp2.exe/see\\_record/A0jdbunp.005?server=1home&item=12&item\\_source=1home](http://catalogues.toulouse.fr/web2/tramp2.exe/see_record/A0jdbunp.005?server=1home&item=12&item_source=1home) (consulta: 15 de julio de 2025).

<sup>23</sup> Según los datos del catálogo en línea, es una edición publicada «en Madrid: en la imprenta de Juan de Sierra. 1729». Quizás tenga en cuenta ese libro la referencia manuscrita a «seis volúmenes» que aparece en Fa C 1182 (1), en la fotografía que me manda D. Monteil, donde se lee la alusión a la «2de vente de M. Racine, 1756».

<sup>24</sup> Para la erudita figura de Lefranc de Pompignan, ver Taillefer (2014), donde leemos que en 1750 escribió a la *Académie des Sciences* de Toulouse para recomendar a Racine y que también es autor de una *Lettre à Louis Racine sur le théâtre*.



fue la de otro libro, las *Poesías de don Francisco de Quevedo... Tercera parte*, Bruselas, Foppens, 1670 (signatura: 33605(3)). El ejemplar de Montpellier tiene un exlibris manuscrito «Vittorio Alfieri, Firenze 1799», el sello de «F. X. Fabre», además del de la biblioteca de Montpellier y de un grabado pegado, con divisa: «non flore sed fructu». Antes de entrar en las colecciones de la biblioteca, formó parte de las de François-Xavier Fabre, famoso pintor fallecido en 1837 y que había querido ofrecer a la ciudad de Montpellier la imponente colección de libros y obras de arte que tenía en Italia. Tras una etapa romana, Fabre se había instalado en Florencia en 1793, donde retrató a Vittorio Alfieri y a la condesa de Albany, que se convirtió en su protectora. Esas amistades con la condesa y el poeta italiano hicieron que el pintor terminara poseyendo muchos libros suyos, luego transmitidos a la ciudad<sup>25</sup>. Sería interesante determinar si Alfieri, destacado autor de tragedias pero también de *Satire*, recibió de alguna forma la influencia de Quevedo, cuyas *Obras* parece haber comprado cuatro años antes de morir, en 1803. Por supuesto, pudo conocer la obra quevediana antes de comprar el ejemplar de Montpellier. Más complicado es determinar la procedencia del grabado con divisa. Con prudencia, propongo relacionarlos con un tal «Jules Clopin, Maire de Dijon» muy a principios del siglo XVIII<sup>26</sup>. Nuestro libro, pues, tras salir de las prensas de Foppens en 1671, habría viajado hacia el sur, quizás la Borgoña de Clopin primero y, luego, Florencia, donde Alfieri lo compró en 1799, para terminar en Montpellier gracias a la mediación de Fabre, pasado el primer cuarto del siglo XIX. Y si alguien leyó el libro, no dejó ninguna huella entre sus páginas...

También en Montpellier, pero ahora en la biblioteca de la universidad, se encuentra un ejemplar de las *Tres musas* de 1716 (signatura RES 1877). Me escribe Brigitte Pertoldi que el ejemplar no tiene marcas de lectura. En la fotografía de la portada que me manda, se distinguen dos nombres, que podrían remitir a propietarios anteriores. Uno parece indicar «Antonio Dueñas Picó»; el otro «Félix Villasegu[no o ra ?]».

En Nîmes tienen tres de los cinco tomos que editó en 1724 Juan de Ariztia (signatura 13965), y la *Política de Dios* del mismo año que estampó Francisco del

<sup>25</sup> *Rétrospective François-Xavier Fabre*, págs. 3 y 30-33.

<sup>26</sup> Parece ser suya la divisa, según Chassant-Tausin (1878: 220) y Champeaux (1890: 73). Además, existe una moneda en cuyo reverso aparece el nombre de Clopin, con la misma divisa en el anverso, la fecha 1705 y unas armas que recuerdan –parcialmente– nuestro grabado. Puede verse en <https://fr.numista.com/catalogue/exonumia131189.html> (consulta: 15 de julio de 2025).



Hierro (signatura 14309; ver Moll, 1988: 329). Me escriben que no tienen *Las tres musas*. En cambio, encuentran en primera página de los tomos con signatura 13965 unas anotaciones manuscritas que indican una procedencia. Creo descifrar en la foto que me mandan: «Mercado en Madrid por mí, Juan Bautista Bouyra (?) en la librería de Diego Sánchez, el quatro de abril de 1764» (siguen unas cifras que podrían indicar precios). Probablemente podamos considerar que el exlibris vale también para el ejemplar de *Política de Dios* (habría que comprobar si allí aparece).

La *Bibliothèque de l'Alcazar* de Marsella posee los seis tomos de las *Obras* de Quevedo publicadas en 1772 (Madrid, Ibarra, signatura: 26632). Me escriben los responsables del fondo patrimonial que *Las tres últimas musas castellanas*, el quinto tomo, no tiene exlibris ni marcas de lectura, pero sí un sello «Musée de Marseille» que les lleva a considerar que el libro puede proceder de las confiscaciones realizadas cuando la Revolución Francesa.

Desde Aix-en-Provence, me escribe Laure Orlo, en relación con las *Obras* de 1772 de la *Bibliothèque Méjanes* (signatura: In 8 3633), que proceden de la colección del Marquis de Méjanes, fallecido en 1786, quien donó su biblioteca con vistas a convertirla en una institución de uso público, que a la larga llegaría a formar la biblioteca municipal de Aix-en-Provence en 1810. Xavier Lavagne examinó el proceso de formación de la colección del marqués, que posiblemente habría acumulado unas 300 000 unidades (2008: 335). Laure Orlo me precisa que una nota manuscrita de mano del propio marqués indica en el primer tomo de esos volúmenes de 1772 que le llegaron de España gracias al señor Boyer de Foncolombe. También menciona una fecha (1779) y un precio<sup>27</sup>. Si el marqués leyó los poemas reunidos detrás de las tres últimas musas, no dejó marcas de ello.

Crucemos el mar para llegar a Córcega. Los catálogos mencionan que la *Bibliothèque Fesch* de Ajaccio tiene dos tomos de los publicados por Foppens en 1670. Sabemos que en esta edición el tercer tomo debería incluir *Las Tres últimas musas* con su propia portada fechada en 1671 pero estampada con las primeras musas en un libro cuya portada inicial menciona 1670. Para determinar si uno de los dos libros de Córcega corresponde a ese tercer tomo, habría que revisar los ejemplares. Desgraciadamente, me escriben desde Ajaccio que la signatura actual no remite a los libros de Quevedo, que, por lo tanto, no se pueden localizar. Potencialmente, estaríamos ante un ejemplar que corresponde a Bruselas, 1671.

<sup>27</sup> Agradezco a Laure Orlo la transcripción de la nota manuscrita: «Fait venir d'Espagne par l'entremise de Mr Boyer de Foncolombe d'Aix le 12 mars 1779, a payé 30 livres les 6 vol».

En Chambéry, bajo la signatura SEMM 02392 SEM, la *Médiathèque Jean-Jacques Rousseau* remite a las *Obras* de Quevedo publicadas en Barcelona en 1702. Se trata de la serie descrita por Moll (1988: 327-328), que precisa que «Jaime Suriá imprime la primera parte de las *Obras en prosa y la Política de Dios*; José Llopis, la segunda parte de las *Obras en prosa y Las tres Musas últimas*, mientras que del taller de Rafael Figueró sale en 1703 –los otros cuatro tomos son de 1702– el *Parnaso*». Me indica S. Manavella, del Departamento del Patrimonio, que solo tienen un tomo, que corresponde a la primera parte de la prosa. Precisa que en ese libro, que está en un fondo procedente de los seminarios y de las confiscaciones de 1909, se encuentran un sello («Grand séminaire de Moûtiers-Dépôt de l'Etat-attribution: 1909») y un ex libris impreso: «V. J.- V. M. Ex libris Seminarii Tarentasiensis 1834». No desarrollo la información<sup>28</sup> ya que ignoro qué pasó con el resto de la colección barcelonesa, y con el tomo que me ocupa: el de *Las tres musas*.

El único ejemplar que encontramos de *Las tres musas últimas* estampadas en Madrid por Padilla en 1729 se encuentra hoy en Lyon (Bibliothèque Municipale, signatura: SJ BE 662/3). El ejemplar está digitalizado y lo consulté en línea<sup>29</sup>. Antes de su portada, en el verso de la guarda volante, unas indicaciones manuscritas con lápiz y de difícil lectura parecen remitir a dos nombres, seguidos por cifras. Uno de esos nombres podría ser Lainz (?). Los dos sellos de la portada remiten a la *Bibliothèque S. J Les Fontaines* de la ciudad de Chantilly (al norte de París, sello negro), y a la *Ecole Sainte Geneviève BDJ* (sello rojo). En la página anterior al grabado de Euterpe, un sello azul indica: «Dom. S. Aloys, Jerseie[?], S. J». Gracias a las investigaciones de Moledina (2002) podemos reconstruir, al menos en parte, la trayectoria de esas musas. La expulsión de los jesuitas de Francia en 1880 llevó a una comunidad inicialmente instalada en Laval al exilio en la isla de Jersey. En 1912, llegó a Jersey un nuevo bibliotecario, el padre Descoqs, determinado a convertir la biblioteca en un verdadero centro de estudios para los jesuitas y a ampliar sus fondos, que lo necesitaban. Una estrategia consistiría en hacer venir a Jersey libros procedentes de otros centros, como la parisina Escuela Sainte-Geneviève, institución docente jesuita de alto nivel fundada en 1854, que había conseguido proteger

<sup>28</sup> Se podrá encontrar más información sobre esos fondos en <https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/ark:/16871/005FRCGMNOV-730656101-1Bb> (consulta: 16 de julio de 2025).

<sup>29</sup> [https://books.google.fr/books?id=puj2\\_BAFCGQC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbg\\_summary\\_r&cad=0#v=onepage&q&f=true](https://books.google.fr/books?id=puj2_BAFCGQC&printsec=frontcover&hl=fr&source=gbg_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=true) (consulta: 16 de julio de 2025).

su propia biblioteca enviando libros a otros centros, como Cantorbery (Inglaterra) o Marneffe (Bélgica). Los libros llegaron en 1922 y 1923 a Jersey, donde permanecieron hasta su traslado a Chantilly, en 1949. Cincuenta años después, en 1999, los libros de Chantilly fueron transferidos a la Bibliothèque Municipale de la Part-Dieu de Lyon (Moledina, 2002, págs. 6, 26-27, 43-49, 61-62, 76-79, 97-99, 114). No sé cuándo el libro de Quevedo llegó a la Escuela Sainte-Geneviève de París, creada, como indicamos antes, en 1854. A principios de los años veinte pasó a Jersey<sup>30</sup>, quizás con una etapa intermedia en los centros extranjeros que, ante las medidas anticlericales de las autoridades francesas, albergaban los fondos de Ste Geneviève. Mediaba el siglo veinte cuando las musas quevedianas volvieron a cruzar el mar para pasar de la isla a la ciudad de Chantilly, en cuya *Bibliothèque des Fontaines* permaneció hasta entrar en la de Lyon, cuando terminaba el siglo. Durante ese recorrido, alguien dejó en la guarda posterior un papelito con letras escritas con pluma, pero nadie comentó los versos de nuestro autor, que pudieron ser leídos durante décadas por cantidad de jesuitas entre Paris, Jersey o Chantilly, además, quizás, de Cantorbery o Marneffe<sup>31</sup>. La *Bibliothèque Municipale* de Lyon también custodia un ejemplar de las *Obras de don Francisco de Quevedo Villegas... Tomo tercero, el cual contiene todas sus poesías* (Amberes, 1699, signatura 306621). He consultado el texto en línea<sup>32</sup>. No encontré marcas de lectura ni exlibris; uno de los dos sellos permite saber que ya estaba en la biblioteca en 1893. No tiene los grabados de las musas.

La *Médiathèque Vailland* de Bourg-en-Bresse alberga cuatro tomos de las *Obras* publicadas en Madrid en 1724, entre los cuales figuran *Las tres musas últimas* (signatura: FA 124314). Me informa Fanny Venuti, desde Bourg-en-Bresse, que esos libros proceden de la biblioteca de Edgar Quinet, que fue donada a la ciudad por su viuda. Quinet (1803-1875) fue un destacado historiador, que también ocupó cargos políticos y la cátedra de *Langues et Littératures de l'Europe méridionale* del *Collège de France*, aspecto que convendría relacionar con la presencia de Quevedo entre sus libros<sup>33</sup>.

<sup>30</sup> Para la descripción del sello azul de Jersey, ver Moledina (2002: 58.)

<sup>31</sup> Para esos dos centros en relación con la Biblioteca de la Ecole Sainte-Geneviève, ver Moledina (2002: 62).

<sup>32</sup> Ver la digitalización en <https://books.google.fr/books?vid=BML37001101014145> (consulta: 16 de julio de 2025).

<sup>33</sup> No me ha sido posible consultar la tesis de Tatiana Antolini-Dumas, *L'Espagne et le Portugal d'Edgar Quinet*, defendida en Clermont-Ferrand en 1997.

La *Bibliothèque* de Besançon tiene los cuatro tomos de las *Obras* de Quevedo estampadas por la viuda de Verdussen en 1726 (signaturas: 213237-213240, la poesía figura en el t. 3) y los once tomos de las *Obras* de Quevedo publicadas por Sancha en 1790-1794 (signaturas: 213242-213252, *Las tres musas* están en el tomo IX). Me escribe Pierre-Emmanuel Guilleray, conservador en Besançon, que no encuentra ni exlibris ni marcas de lectura en los tomos que corresponden a *Las tres musas*.

En la *Bibliothèque Nationale et Universitaire* de Estrasburgo se pueden consultar dos volúmenes de las *Obras* estampadas en Madrid en 1724 (signaturas: CD.123.081, 1 y 2); me indica Cristián Vergara Aguilar, encargado de las colecciones en las que se encuentran esos libros, que no se trata de los tomos de poesía. También figuran en los anaqueles de Estrasburgo los seis volúmenes de las *Obras de Francisco de Quevedo* que publicara Ibarra en 1772 (signaturas: CD. 123. 082, 1 a 6). Cristián Vergara me comunica que en los registros de la biblioteca figuran los dos tomos de 1724 y cinco de los de 1772 como libros comprados en 1880 al librero Winckelmann de Cobourg; además, en el tomo de las *Tres musas* (t. 5, pues, en la edición de 1772), no encuentra marcas de lectura, ni hay exlibris en la foto de la portada que me manda. En cambio, en la que me envía para un *Parnasso español* de 1650 (signatura: CD. 123. 084) figura un exlibris, manuscrito con pluma y letra antigua, donde creo leer: «ad ussum fr. Ang. De<sup>s</sup>. Ger<sup>m</sup>», remitiendo quizás a fray Ángel de los Gerónimos (el señor Vergara me precisa que el libro fue comprado en 1876 al librero Bulsch de Augsburgo y que alguien dejó un papelito entre las páginas de ese *Parnasso*, en el cual por otra parte no hay marcas de lectura).

La biblioteca de Châlons-en-Champagne custodia los cuatro volúmenes de *Obras* que salieron de Amberes en 1726 (signatura: AF 8376-79). No me ha sido posible, de momento, conseguir informaciones sobre estos libros, entre los que debe de figurar un tomo de poesías. El CCFr los relaciona con un colegio jesuita<sup>34</sup>.

La *Médiathèque Jacques Chirac* de Troyes tiene únicamente el primer tomo de las *Obras* de 1699 (d.g. 7185), y me comunica Caroline Maire que tiene el exlibris de Charles Des Guerros, quien en 1916 había donado su imponente colección de libros a la biblioteca de la ciudad. En las fotos que me manda Caroline Maire constato que fueron borradas las palabras: «divididas en tres tomos». Alguien quiso evitar que la obra poseída pareciera trunca. La trayectoria de este libro se separó en

<sup>34</sup> Ver la información recogida en [https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index\\_view\\_direct.jsp?record=bmr:UNIMARC:6673475](https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/index_view_direct.jsp?record=bmr:UNIMARC:6673475) (consulta: 16 de julio de 2025).

algun momento del camino de las *Tres musas* pero no sé si fue antes de formar parte de los libros de Charles des Guerrois.

Ese recorrido por las bibliotecas de Francia nos ha deparado desilusiones y sorpresas. Primero, escasean los ejemplares anotados que nos habrían permitido determinar un tipo de recepción activa de los versos quevedianos. Parece que aquellos que tenían los libros no siempre los leían, ni mucho menos, y que *Las tres musas* que localizamos fueron conservadas por coleccionistas más que por asiduos lectores (lo cual no deja de ser un tipo de recepción y, claro está, no es propio de esta obra quevediana). Pero aquí conviene tener en cuenta que los libros que no sufren los estragos del tiempo proceden en varios casos de colecciones extensas, de carácter privado o creadas por alguna institución religiosa. Esos lectores potenciales no tienen el mismo contacto con el libro que aquellos que solo tenían unos cuantos libros en casa. Además, en varias ocasiones mencionamos nombres de coleccionistas, amantes del libro más, quizás, que de la lectura, o que querían el libro pero no tenían necesariamente que leerlo. En ese sentido, nuestros resultados son sesgados: hay poca anotación no porque los lectores de los siglos XVIII y XIX no anotaran sino porque los ejemplares que nos llegaron pudieron ser comprados por su bonita encuadernación o para no tener una serie de *Obras* truncada. Los 28 ejemplares conservados no reflejan la recepción general de *Las tres musas* en Francia, sino un tipo de recepción que corresponde a los casos en los que el libro integraba una biblioteca relativamente amplia. Esos bibliófilos, por sus donaciones, facilitaron luego el acceso al libro a un público más amplio. Por encontrarse entre los tomos reunidos por algún destacado coleccionista, esos libros quizás poco consultados por su propietario pudieron serlo años y décadas después. En cuanto a los libros que formaban parte de las bibliotecas de comunidades religiosas, el traslado al acervo nacional fue obviamente más caótico, y revela que la historia de esos libros ilustra la historia de Francia y, en particular, las difíciles relaciones del Estado con la Iglesia.

Otro aspecto que quisiéramos poner de relieve es la cuestión de las colecciones incompletas. En algunos casos, hemos evocado la ausencia de *Las tres musas* en una biblioteca que por otra parte conservaba tomos de Quevedo editados en la misma fecha. Y lo mencionamos cuando tuvimos que investigarlo para determinar si estaban o no esas *Tres musas* en la biblioteca. Hay otros casos de ediciones truncadas en Francia que no evocamos simplemente porque las informaciones catalogadas ya lo dejaban claro y no tuvimos que establecer cuál tomo faltaba. Que

la serie no sea completa puede interpretarse de varias maneras y, desde luego, cada caso tendrá una explicación específica. Podemos preguntarnos si la carencia de un tomo, y en concreto de *Las tres musas*, debe entenderse como indicio de desinterés por parte de los clientes o, al contrario, de mayor demanda que llevaría a algunos a comprar solo los tomos que correspondían a los versos, dejando así la colección incompleta para futuros clientes.

Pero también hemos podido conocer mejor la circulación de algunos ejemplares. Para sintetizar, intentemos bosquejar a grandes rasgos el panorama al que nos enfrentamos observando las bibliotecas galas (me limito, obviamente, a algunos datos, reunidos de forma cronológica). Antes de 1724, *Las tres musas* de 1671 (BNF YG122) pasan a formar parte de la *Bibliothèque Royale*. En 1750, en París, un tal Alfonso ve oportuno regalar a los capuchinos de Saint-Honoré un ejemplar de *Las tres musas* de 1716. El fragor de la Revolución Francesa pronto las moverá de allí. También de 1716 son *Las tres musas* que en 1756 Lefranc de Pompignan le compra a Louis Racine. Su libro puede leerse ahora en Toulouse. En 1779, M. Boyer de Foncolombe gasta 30 libras para hacerse con los seis volúmenes quevedianos publicados en 1772, que no tardan en pasar a la biblioteca del marqués de Méjanes. Cuando muere en 1786, esos libros inician la trayectoria que les va a llevar a la biblioteca de Aix-en-Provence, donde están ahora esas *Tres musas*. Otro ejemplar, hoy en Marsella, figura entre los que fueron confiscados durante la Revolución Francesa. Entre 1792 y 1803 se les pone estampilla de la *Bibliothèque Nationale* a *Tres musas* también de 1772 (Z6007); poco después –pero ya con sello de la *Bibliothèque Impériale*–, les toca a las *Musas* de 1716 que habían sido de los Capuchinos hasta la Revolución Francesa. Entre 1735 y 1792 recibe su primer sello de la *Bibliothèque Royale* el ejemplar BNF Z5998 de las obras publicadas por Verdussen en 1726.

En 1793, muere el duque de Penthièvre; tenía las *Obras* de 1699, ahora en el Arsenal. Allí también entra en 1810 un *Parnaso* de 1713, tras pasar por la biblioteca del Tribunat. En 1799, en Florencia, Alfieri compra unas *Poesías* editadas por Foppens en 1670. Entre 1803 y 1815, se le pone su estampilla de la *Bibliothèque Impériale* a un *Parnaso* de 1713 (BNF YG-582). Antes de que medie el siglo XIX, las musas de Alfieri pasan a la Biblioteca de Montpellier gracias a su benefactor, Fabre.

Con la muerte de Edgar Quinet en 1875, sus *Tres musas* de 1724 pasan del uso privado al acceso público, en Bourg-en-Bresse. Al año siguiente, en la ciudad alemana de Augsburgo, alguien se hace con un *Parnasso* de 1650 que había pertenecido a un fraile jerónimo; poco después, en Cobourg, otro cliente compra 5 tomos



de la colección de 1772. Todos están ahora en Estrasburgo. En 1884 muere Charles de Vallat, donando sus libros a la biblioteca de Montpellier, donde se encuentran gracias a él las *Poesías* de 1726. En la segunda mitad del siglo XIX, unas musas viajeras estampadas en 1729 llegan a divertir a los alumnos de la escuela Sainte Geneviève de París, que lo necesitan. Unas décadas después, pasarían a otra institución jesuita. Antes de 1902 llegan a Poitiers *Las tres musas* de 1716. Entre dos guerras mundiales, las musas de Sainte Geneviève salen rumbo a Jersey, donde permanecen hasta 1949, cuando pasan a Chantilly. Para entonces, los libros de la biblioteca del hispanista Léo Rouanet ya están en la *Bibliothèque Nationale* desde 1941. Entre ellos, *Las tres musas* de 1729. Antes de 1959, Pierre Damas adquiere las obras de 1726, ahora en Burdeos. Sarrailh fallece en 1964, transmitiendo a la biblioteca de Poitiers un ejemplar anotado por varias manos de un *Parnasso* de 1729. En 1999, las musas de Sainte Geneviève-Jersey-Chantilly llegan a Lyon, donde desde entonces duermen el sueño de los justos.

#### OBRAS CITADAS

- Bibale*, [disponible en: <https://bibale.irht.cnrs.fr> (consulta: 30 de junio de 2025)].
- Catalogue collectif de France (CCFr)*, [disponible en: <https://ccfr.bnf.fr/portailccfr/jsp/public/index.jsp> (consulta: 21 de noviembre de 2025)].
- Catalogue des livres imprimés de la Bibliothèque du Roy. Belles Lettres. Tome Premier*, París, Imprimerie Royale, 1750.
- CHAMPEAUX, J. de, *Devises, cris de guerre, légendes, dictons*, Dijon, Lamarche, 1890.
- CHASSANT, Alphonse y Henri TAUSIN, *Dictionnaire des devises historiques et héraldiques*, vol. 1, París, Dumoulin, 1878 [disponible en: [ark:/12148/bpt6k614774](https://ark:/12148/bpt6k614774) (consulta: 01 de julio de 2025)].
- DADSON, Trevor, «La difusión de la poesía española impresa en el siglo XVII», *Bulletin Hispanique*, 113.1, 2011, págs. 13-42.
- DÍEZ BORQUE, José María, *Literatura (novela, poesía, teatro) en bibliotecas particulares del Siglo de Oro español (1600-1650)*, Madrid, Iberoamericana, Frankfurt am Main, Vervuert, 2010.
- GUIGARD, Joannis, *Nouvel Armorial du Bibliophile. Guide de l'amateur des livres armoriés*, I, París, Rondeau, 1890.



- LAVAGNE, Xavier, «Le marquis de Méjanes et ses livres», en *Histoire des bibliothèques françaises. Les bibliothèques sous l'Ancien-Régime (1530-1789)*, dir. de Claude Jolly, Paris, Electre, 2008, págs. 334-338.
- LOIRETTE, Gabriel, «Pierre Damas (1872-1959)», *Revue historique de Bordeaux et du département de la Gironde*, 1959, 8-2, págs. 147-152.
- MARTIN, Henry, *Histoire de la bibliothèque de l'Arsenal*, Paris, Plon, 1900.
- MOLEDINA, Sheza, *La Bibliothèque jésuite de Jersey: constitution d'une bibliothèque en exil (1880-1940)*, Ecole Pratique des Hautes Etudes, 2002 [disponible en línea: <https://www.enssib.fr/bibliotheque-numerique/documents/1982-la-bibliotheque-jesuite-de-jersey-constitution-d-une-bibliotheque-en-exil-1880-1940.pdf> (consulta: 03 de julio de 2025)].
- MOLL, Jaime, «Les éditions de Quevedo dans la donation Olagüe à la Bibliothèque de la Casa de Velázquez», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 16, 1980, págs. 457-494.
- , «El proceso de formación de las “Obras completas” de Quevedo», en *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988, págs. 321-330.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B., «Prólogo», en Francisco de Quevedo y Villegas, *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español. Facsímil de la edición príncipe*, Madrid, 1670, reproducción cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto Santiago, Madrid, EDAF, 1999, págs. VII-XL.
- PÉREZ CUENCA, Isabel, «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos XVII y XVIII)», *Criticón*, 119, 2013, págs. 67-83.
- Rétrospective François-Xavier Fabre, peintre et collectionneur. Dossier de presse*, Musée Fabre, Montpellier Agglomération, 2007-2008.
- SCEAUX, Raoul de (Jean Mauzaize), «Le couvent des Capucins de la Rue Saint-Honoré à Paris. Etude topographique et historique», *Annuaire de l'Ecole Pratique des Hautes-Etudes*, 1972, págs. 787-796.
- TAILLEFER, Michel, «Jean-Jacques Lefranc de Pompignan, académicien de province», en *Études sur la sociabilité à Toulouse et dans le Midi toulousain de l'Ancien Régime à la Révolution*, Toulouse, Presses universitaires du Midi, 2014 [disponible en : <https://doi.org/10.4000/books.pumi.14890> (consulta: 14 de julio de 2025)].

VARRY, Dominique, «“Il faut que les lumières arrivent par torrents”. La Révolution française et la création des bibliothèques publiques: projets et réalités», *Bulletin des bibliothèques de France (BBF)*, 2-3, 1989, págs. 160-165 [disponible en: <https://bbf.enssib.fr/consulter/bbf-1989-02-0160-010> (consulta: 30 de junio de 2025)].

## RESEÑAS



CORREDOIRA VIÑUELA, José Manuel, *Comedia auriburlesca: postilas*, Alcalá de Henares, Universidad de Alcalá, 2025. ISBN: 978-84-09-68951-4. 995 págs.

Pascual UCEDA PIQUERAS

Universidad de Alicante (España)

p.uceda@hotmail.com

<https://orcid.org/0000-0001-5810-9947>



Recordando las palabras pronunciadas por uno de los personajes más enigmáticos del *Persiles* de Miguel de Cervantes, «la vieja peregrina», ante su imposibilidad para describir la grandiosidad de la fiesta de Nuestra Señora de la Cabeza: «pero esta es carga para otro ingenio no tan estrecho como el mío», reconocemos, de igual modo, que la obra de José Manuel Corredoira Viñuelas: *Comedia auriburlesca: postilas*, tanto por la intención de su autor de aplicar su visión correctora a todo el corpus editado del subgénero de la comedia burlesca como por la asombrosa agudeza

que despliega en cada una de las anotaciones que conforman el texto, se vería precisada, para poder emitir un juicio ajustado a un criterio de objetividad, de la intermediación de un ingenio especialmente sensibilizado para la ocasión.

La obra comienza con el pertinente prólogo, que, como si fuera la mejor respuesta a la petición que hemos suscitado en el párrafo anterior, correrá a cargo del que pasa por ser uno de los mayores especialistas de la Literatura del Siglo de Oro, D. Ignacio Arellano Ayuso; el cual, además de ocuparse de la coordinación de las ediciones modernas de este subgénero teatral, contará con la circunstancia de que algunas del casi medio centenar de comedias burlescas analizadas por el autor de las *Postilas* fueron editadas por el propio filólogo.

Así las cosas, las anotaciones que realiza Corredoira a las diferentes ediciones que constituyen el cuerpo principal de su obra cuentan, desde el mismo prólogo,

con el juicio del que pasa por ser uno de los editores más autorizados de las comedias que constituyen el objeto de este análisis; el cual aprovechará la primera de las piezas teatrales que abre el citado volumen, editada por el propio prologuista, como ejemplo paradigmático del trabajo «correctivo» de nuestro autor.

En el título del prólogo: «A manera de prólogo: la comedia burlesca y la ludopatía de José Manuel Corredoira», Arellano sintetiza lo que podría considerarse como el *modus operandi* del autor de las *Postilas*: guiado por su gran intuición y un perfecto conocimiento del lenguaje de la época, detectar, ordenar e interpretar los múltiples y diferentes juegos de palabras en pos de la comicidad que da sentido a estas comedias burlescas.

Destaca también Arellano la faceta artística de Corredoira, como comediógrafo creador de obras de corte experimental y profusión de elementos barrocos, cuya proyección en su labor crítica produciría dos tipos de efectos diferentes: uno edificante, por su gran visión a la hora de advertir el amplio abanico de posibilidades y sentidos que suelen pasar desapercibidos para la crítica más purista; y otro, desde un perspectiva estrictamente académica, cuestionable, debido a que el método empleado en sus notas deriva, en ocasiones (debido a la falta de otras ediciones o fuentes que poder contrastar, o a la ausencia de una valoración escénica complementaria), hacia la interpretación personal (*ope ingenii*).

Un resumen de la visión del prologuista acerca de las anotaciones de Corredoira sería el que sigue:

Yo he mantenido siempre que la anotación es más un arte que una ciencia: las notas de Corredoira contribuyen a enriquecer la lectura de las comedias, sin duda, pero son las notas de un artista, que a la vez intenta explicar los pasajes escora hacia la reescritura o la ampliación, impulsado por el viento —entre faboño y galerna— del disparate creativo, el juego libérrimo y el placer especulativo del que hablaba una carta atribuida a Góngora. (2025: 19)

Tras el excelente prólogo que, a modo también de introducción, encabeza la obra, comienza el hercúleo trabajo de Corredoira; que consistirá en revisar, a través de su óptica singular, las anotaciones críticas de cada una de las cuarenta y cinco comedias burlescas analizadas, estableciendo, de este modo, nuevas acotaciones que no habían sido contempladas en las citadas ediciones, o bien, enmendando las ya existentes. Destaca, en ambos casos, la riqueza y variedad temática que componen el ingente número de anotaciones, así como la coherencia con la que reviste sus

argumentos; lo cual sería revelador del gran conocimiento y de la sagacidad del autor para captar la comicidad tras las formas de expresión propias de la época, con especial énfasis en aquellas que cumplirían su función cómica en los escenarios cortesanos.

De entre la rica diversidad de anotaciones que se despliegan en la obra de Corredoira, quizás sean las que, de manera directa, se dedican a corregir o completar las ya consignadas, donde podamos encontrar el mejor ejemplo de la labor crítica de nuestro autor. Destaca, en estos casos, su intención primerísima por recuperar el correcto sentido del pasaje en que se halla insertada la expresión rebatida; pues, en no pocas ocasiones, la explicación aportada por el editor apenas asoma entre la superficialidad del lenguaje literal, con la consecuente pérdida de comicidad que la excesiva observancia del purismo académico conlleva.

A este respecto, podría deducirse que sería la búsqueda de un sentido que trasciende a la mera literalidad, guiado de su ingenio y de su gran conocimiento del lenguaje del Siglo de Oro, lo que propiciará el acceso de Corredoira a esa rica variedad de sentidos derivada de los juegos de palabras y de las figuras retóricas, tan abundantes en la comedia burlesca; llegando, con sus propuestas interpretativas, a deducciones que apenas habrían sido contempladas en las correspondientes ediciones: a ese punto donde lo obsceno, lo escatológico y las alusiones sexuales en general (por citar solo los temas menos tratados en las ediciones) conforman buena parte de la chanza que el recato y la discreción de la época condenaban como imagen del mal gusto y la mala educación, y, en tal caso, materia de primer orden para informar este tipo de comedias tendentes a lo paródico, lo disparatado y lo carnavalesco.

Fruto de esa simbiosis entre la experiencia interiorizada del artista y su gran conocimiento del subgénero de la comedia burlesca, es, sin duda, su facilidad para el hallazgo de la burla escondida allí donde nadie se la espera. En sus notas encontramos —valga aquí la expresión popular— ese «punto de cocina propio de quién ha sido cocinero antes que fraile». La sal de la comedia burlesca es, en lo fundamental, el chiste soterrado a través de los juegos de palabras; pues el doble trabajo de descubrirlo y aplicarlo al contexto de la frase, como si fuera un juego de ingenio al que le espera su merecido premio o éxtasis desternillante, es lo que justifica, en buena medida, el éxito de estas obras en la escena cortesana aurisecular (la «ludopatía» a la que hacía referencia Arellano en el título de su prólogo).

Ejemplo de lo que decimos, y que podría constituirse en paradigma del modo en que Corredoira estructura sus anotaciones más elaboradas (aquellas que difieren

o rebaten lo consignado en la edición correspondiente), puede observarse en la interpretación que realiza nuestro autor de la nota presente en la pág. 113, v. 1693 de la comedia burlesca *Cada cual con su cada cual*; donde, con relación al texto: «Serenisa .— ¿Es esto moco de pabo?», el editor se limita *stricto sensu* a recoger la entrada correspondiente en el *Diccionario de Autoridades*: «La membrana carnosa del tamaño de un dedo, que esta ave tiene sobre el pico y la encoge y dilata», es decir, sin hacer alusión al aspecto cómico que tal expresión comporta.

La respuesta de nuestro autor, haciendo uso de la misma fuente, no deja lugar a dudas: «¿Moco de pavo?: Frase jocosa, con la que se da a entender a otro la estimación o entidad de alguna cosa que el considera por despreciable. Úsase regularmente preguntando (*Aut.*)» (2025: 121).

Nos hallamos, pues, ante el tradicional conflicto de atribución de sentidos a un texto. Por un lado, la interpretación literal que aplica el editor a la frase estaría avalada por la autoridad que le confiere *Autoridades*; sin embargo, la explicación, aunque correcta desde un punto de vista conceptual, no contribuye, de ningún modo, al sentido de la comicidad propio de estas comedias. En el caso de la postila de Corredoira, se cumple el primero de los preceptos que hemos señalado para el editor, pero también el segundo; pues se consigue la comicidad sin necesidad, incluso, de recurrir a otros sentidos menos aparentes.

Un similar proceso hermenéutico aplica nuestro autor a la hora de corregir esa tendencia, bastante difundida en las comedias burlescas analizadas, de no valorar los diferentes sentidos que convergen en el texto sino el más superficial; cercenando, de este modo, la comicidad que sustenta el éxito de este subgénero teatral. Nos referimos, ahora, a la acotación que realiza el editor de la comedia de Jerónimo de Cáncer, *La muerte de Valdovinos*, para explicar el término «Zumaque: Cierta hierba de que usan los zurradores para curtir el cuero... (*Cov.*)», y que Corredoira corrige en el sentido de que *zumaque*, «En estilo festivo se toma por el vino (*Aut.*)», de lo que se extrae: «(h)echa un zumaque: borracha» (2025: 135). Es decir, que para justificar el sentido cómico de la escena sería necesario ahondar en los usos y costumbres de la época, y para ello habría que transcender a la mera superficialidad del texto y buscar el chiste o la burla en el doble sentido o en el juego de palabras.

Como podrá colegirse de los ejemplos que hemos reproducido más arriba, la edición de una comedia barroca de sentido burlesco se vería precisada de un mayor esfuerzo deductivo en la búsqueda de esa comicidad que la caracteriza. La tarea del editor, a la hora de hacer llegar al público lector la esencia de estas piezas teatrales, consistiría en abordar, con una mayor perspectiva, un análisis que contemple los



diferentes sentidos que las palabras puedan desempeñar en el contexto de la frase; tanto con referencia a los usos del lenguaje y a las costumbres sociales de la época como a las diferentes fuentes literarias y descriptivas que avalen su presencia.

En conclusión, el ingente trabajo de Corredoira irrumpe en el panorama de los estudios literarios con la intención de contribuir a prestigiar un género recientemente rescatado del olvido. Con este propósito, revisa las anotaciones de las ediciones modernas de la comedia burlesca del Siglo de Oro en el convencimiento de la existencia de un mundo mucho más rico y más plural del que suele considerarse. La finalidad última de sus notas es recuperar el sentido de la comicidad en toda su esencia y riqueza de registros, lo cual resulta un aspecto esencial, no solo para la comprensión y valoración del género sino también para garantizar su perdurabilidad.

Sus *Postilas*, en definitiva, más allá de constituirse en un texto con vocación correctora, plantea una reflexión acerca de los complejos mecanismos que intervienen en la interpretación de unas obras nacidas en un tiempo, el Barroco, de cuya percepción o modos de percibir la realidad nos encontramos desconectados. Y es ahí, precisamente, donde entran a jugar sus «postilas», como certeras puntadas en la recomposición de un traje del que solo se nos muestra —no siempre— las *calzas y el jubón*.

PAZ, Amelia de, *Una idea de Góngora*, Sevilla, Renacimiento, 2025.  
ISBN: 979-13-87552-31-2. 312 págs.

Manuel GÓMEZ NÚÑEZ

Universidad de Huelva (España)

[manuel.gomez@dfilo.uhu.es](mailto:manuel.gomez@dfilo.uhu.es)

<https://orcid.org/0009-0004-4401-0814>



Góngora y todo cuanto lo rodea suscitan un inagotable interés y cualquier nuevo hallazgo sobre su vida o su círculo más íntimo provoca, aún hoy, un verdadero revuelo. A decir verdad, el sueño de todo estudioso consiste en hallar algo novedoso acerca de uno de los más grandes en nuestras letras. Amelia de Paz, autora del volumen que nos ocupa, no solo alcanza ese propósito, sino que lo lleva hasta sus últimas consecuencias, puesto que logra que el lector replantee la imagen del sacerdote antipático, seco y elitista que durante siglos se ha proyectado sobre el poeta cordobés. A través del conocimiento de su faceta más personal, nos revela a un Góngora más amable y humano, un hombre de familia y responsable, que abandona su apacible vida en la ciudad califal y acude, casi forzado tras la temprana muerte de su hermano, a la corte en busca de mejor fortuna para los suyos. Otra parte sustancial de la obra se dedica, asimismo, a desentrañar los entresijos del estudio gongorino y a reconocer la labor de los principales investigadores que, a lo largo de los siglos, han contribuido al conocimiento del poeta.

En cuanto a su forma, el libro se compone de diversos artículos y conferencias que la autora ha ido elaborando en los últimos años. Estos textos se disponen de manera estratégica en tres grandes grupos, separados por dos breves intermedios. Así, se dota a la obra de la estructura de una comedia áurea, con tres actos o jornadas y dos entremeses.

La primera de esas jornadas —sin duda la más reveladora— contiene los hallazgos más valiosos sobre la vida y la obra del poeta cordobés. Comienza con una biografía concisa en la que se delinear con claridad las cuatro etapas de su existencia. La primera abarca desde su nacimiento en 1561, en el seno de una familia de la

baja nobleza urbana cordobesa, hasta 1585, año en que recibe la ración de la catedral de Córdoba de manos de su tío materno. Son años de formación en los que ya despuntan sus primeros poemas. La segunda etapa culmina en 1611, cuando Góngora reparte sus prebendas eclesiásticas entre sus sobrinos y obtiene una pensión vitalicia. Son tiempos de viajes intermitentes y de fiel cumplimiento de sus funciones al servicio del cabildo cordobés. La tercera, comprendida entre 1611 y 1617, coincide con la producción de sus obras mayores. Finalmente, la cuarta se inicia en 1617, con su traslado a la corte en busca de reconocimiento y mercedes para su familia, y concluye con su muerte en 1627.

A continuación, de Paz dedica un buen número de páginas a desmontar ciertas creencias arraigadas entre los gongoristas. En primer lugar, desvela con admirable documentación varios errores en la datación de los poemas del célebre manuscrito Chacón, cuestionando así su fiabilidad como fuente de autoridad absoluta y proponiendo que sus datos sean contrastados con rigor. Otro capítulo se centra en la famosa huerta de don Marcos, ese supuesto *locus amoenus* donde se creía que el poeta halló inspiración para sus obras mayores. De Paz muestra que aquel lugar, más cercano a un «terraplén inhóspito» que a un vergel, tuvo escasa relevancia en su proceso creativo. Asimismo, desmonta el mito de la «vida poco ortodoxa» del canónigo cordobés. Tras un exhaustivo análisis de los autos de la visita del obispo Pacheco a la catedral, la autora concluye que las faltas atribuidas a Góngora eran bastante comunes y que son nimias comparadas con las de otros eclesiásticos interrogados, derribando así la imagen de un clérigo indolente y poco virtuoso. A continuación, un artículo nos muestra al Góngora más visceral, el que denuncia ante la Inquisición al doctor Reinoso, en venganza por la jubilación forzosa de su padre, víctima de aquel mismo Reinoso y de otros altos cargos. El primer bloque concluye con una aportación magistral a los estudios gongorinos que incluye el desciframiento de los personajes y lugares reales ocultos tras la canción *Donde las altas ruedas*, gracias al cual un paraje del municipio cordobés de El Carpio ha sido declarado lugar gongorino. El primer intermedio recoge un hallazgo documental que muestra la dura realidad social de la época, donde dos bebés son abandonados en distintos periodos en la casa familiar de Góngora.

El segundo acto reúne otra serie de estudios sobre la vida del poeta. El análisis de dos padrones vecinales permite ubicar una de sus viviendas cordobesas y conocer los privilegios que disfrutaban los moradores del barrio donde residía, favorecidos por la presencia de la Santa Inquisición. Estos documentos arrojan luz sobre la vida cotidiana y los nombres de sus vecinos. De Paz ofrece, además, un

lúcido análisis de dos décimas gongorinas que ofrecen valiosos detalles del discurrir de la existencia de don Luis en Córdoba, identificando los personajes reales que se ocultan tras sus versos y las circunstancias que pudieron motivar su composición. Otro ensayo examina las cuentas de Góngora durante su estancia en Madrid, revelando los enormes gastos que acarreaba mover los hilos en la corte y el mantenimiento de su familia, causa de la penuria económica que marcó sus últimos años. La sección se cierra con un merecido reconocimiento a investigadores como el archivero José de la Torre, descubridor de una ingente documentación sobre el poeta y facilitador de información a destacados gongoristas como Miguel Artigas o Dámaso Alonso, y el diplomático mexicano Alfonso Reyes, uno de los más fervientes estudiosos del cordobés. El segundo intermedio aborda el curioso caso de un poema compuesto por un bandido italiano amante de la lectura que vivió del siglo XVIII.

Por último, la tercera jornada, más breve, se consagra a distintos aspectos del estudio de la obra gongorina. Se inicia con un texto que reivindica la edición de los Romances realizada por Antonio Carreira, y describe con detalle los pasos necesarios para abordar una edición filológica rigurosa. Le siguen dos escritos concisos sobre las opiniones de José María Micó acerca de la poesía de Góngora y sobre la edición que Mateo Mancinelli realizó del *Antídoto* del Abad de Rute, coetáneo y fervoroso defensor del poeta. El volumen culmina con la disertación de la autora en un congreso de jóvenes investigadores, a quienes exhorta a continuar el estudio de Góngora y a liberarlo de la imagen rígida y distante que la crítica ha perpetuado, a sustituir, en definitiva, al Góngora «hierático» por un Góngora «demótico», más cercano, más luminoso, más humano.

En conjunto, el volumen de Amelia de Paz se distingue por el rigor documental, la claridad expositiva y la voluntad de revisar la figura del poeta. La autora logra, con elegante erudición, conciliar la precisión filológica con una lectura vivificadora de Góngora, haciendo de estos ensayos una obra imprescindible para todos aquellos que pretendan ahondar en los estudios gongorinos actuales.

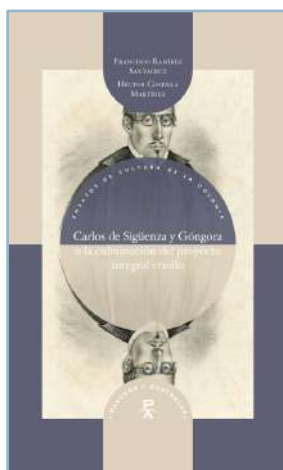
COSTILLA MARTÍNEZ, Héctor, y Francisco RAMÍREZ SANTACRUZ, *Carlos de Sigüenza y Góngora o la culminación del proyecto integral criollo*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2025. ISBN: 978-84-9192-499-9 (Iberoamericana); ISBN: 978-3-96869-719-2 (Vervuert). 214 págs.

María Inés ALDAO

Universidad de Buenos Aires / CONICET (Argentina)

[inesaldao@hotmail.com](mailto:inesaldao@hotmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-8325-8194>



En este nuevo libro fundamental para los estudiosos del archivo colonial, Héctor Costilla Martínez y Francisco Ramírez Santacruz se ocupan de la obra del catedrático, cosmógrafo y polígrafo novohispano Carlos de Sigüenza y Góngora (1645-1700), figura indiscutible del Barroco americano. Los autores, doctores en Literatura, profesores y reconocidos especialistas en cultura virreinal, han dedicado su extensa trayectoria, con el compromiso y claridad que les caracteriza, a textos poco transitados del período; baste recordar, por ejemplo, su *Historia adoptada, historia adaptada. La crónica mestiza del México colonial*, publicado en 2019 (Iberoamericana-Vervuert). Con *Carlos de Sigüenza y Góngora o la culminación del proyecto integral criollo* amplían sus investigaciones sobre cronística colonial mediante una aproximación profunda, corolario de sus intereses académicos.

A través de la propuesta de abrir una «ventana de acercamiento» a la producción textual de Sigüenza (2025: 10), este libro ofrece un exhaustivo abordaje de seis de las últimas y más relevantes obras del mexicano, a saber, *Libra astronómica y filosófica*, *Infortunios de Alonso Ramírez* (publicadas en 1690), *Relación de lo sucedido a la armada de Barlovento*, *Trofeo de la justicia española* (ambas de 1691), *Alboroto y motín de los indios de México* (1692) y «Descripción de la bahía de Santa María de Galve» (1693). Costilla Martínez y Ramírez Santacruz realizan esta rigurosa investigación centrándose en el eje conceptual «proyecto integral criollo», a partir del cual sostienen que Sigüenza concreta en su escritura

un proyecto intencionadamente integral mediante un discurso criollo que da cuenta de su capacidad de generar una expresión y un conocimiento americanos. De esta manera, se posiciona como un sujeto que ordena y resguarda su cultura y participa activamente en el debate sobre la manera más conveniente de gobernar Nueva España.

El libro está debidamente organizado en una Introducción, cinco capítulos extensos, un Epílogo y la Bibliografía.

En la Introducción, luego de presentar el corpus, sus hipótesis y metodología, los autores desarrollan un atinado recorrido por la historia del término «criollo», evidenciando un gran conocimiento tanto de la crítica clásica como de la más actual e ineludible. A su vez, analizan el concepto de «archivo» como elemento constitutivo de la obra sigüenciana y la conformación de un «archivo criollo». Además, proponen la idea rectora, «proyecto integral criollo», como el plan de escritura construido por Sigüenza como puente para establecer vínculos culturales entre América y Europa en las últimas décadas del siglo XVII. También brindan una breve biografía en la que subrayan la relación de Sigüenza con autoridades de la época, vínculos que le permitieron fungir una serie de cargos distintivos. Por último, explican la estructura del libro, cada uno de cuyos capítulos se encuentra destinado a las obras del erudito novohispano.

En el capítulo 1, estudian *Libra astronómica y filosófica* a partir de una minuciosa reposición contextual de los debates científicos de la época y, en particular, de la «disputa científica más importante del siglo XVII novohispano» (2025: 33), esto es, el debate entre Sigüenza y el tirolés Eusebio Kino a partir del avistamiento de un cometa hacia fines de 1680 y principios de 1681. Para los autores, dicha polémica marca el periodo de maduración del «proyecto integral criollo» y, como demuestran mediante un detallado estado de la cuestión, ha suscitado ríos de bibliografía. A lo largo del análisis de *Libra astronómica y filosófica*, afirman que, en contraste con el saber europeo hegemónico de Kino, Sigüenza despliega un saber moderno y criollo que no confunde el eclipse en cuestión con calamidades para la tierra. Por otra parte, estiman que el texto, a través de citas de autoridad y con un amplio repertorio argumentativo, desenmascara la autoridad de Kino a la vez que convierte al novohispano en claro vencedor de la controversia, así como en «un precursor de las luchas independentistas del siglo XIX y del sueño bolivariano» (2025: 65).

El segundo capítulo se ocupa de otro texto primordial, *Infortunios de Alonso Ramírez*. En él, Costilla Martínez y Ramírez Santacruz realizan un útil

recorrido por la bibliografía que aborda la compleja cuestión del género de la obra y proponen que se trata de una relación histórica verídica de carácter híbrido. Entienden, además, el viaje de Alonso Ramírez desde Puerto Rico hasta México como una verdadera odisea barroca, metáfora del mundo hispanoamericano del siglo XVII. A su vez, sostienen que el discurso criollo de Sigüenza a través del testimonio de Ramírez constituye «un nuevo enfoque sobre el sujeto marginado» (2025: 70). Desmenuzando capítulo a capítulo con puntillosidad, destacan en *Infortunios* no solo la abundante y primordial información para comprender el contexto (por ejemplo, respecto de las redes comerciales legales e ilegales y de la historia marítima), sino también las diversas estrategias narrativas implementadas, como las figuras de exclusión del pirata y el nativo, contrapuestas a la del criollo, que evidencian el «prejuicio criollo contra todo aquello que pusiera en peligro el proyecto integral» (2025: 81).

El capítulo 3 trata de la *Relación de lo sucedido a la armada de Barlovento* y el *Trofeo de la justicia española*. Aquí los autores, luego de reponer el contexto de producción relacionado con los conflictos internacionales suscitados a raíz de la firma del Tratado de Madrid, hacen hincapié en la idea del discurso criollo como herramienta indispensable para la defensa del territorio americano. Por otro lado, señalan que Sigüenza, quien hacia fines del siglo XVII ya era el intelectual de cabecera en el virreinato de la Nueva España, erige una voz criolla que le permite participar del debate internacional por el control del espacio de las colonias. Asimismo, describen los distintos recursos que despliega Sigüenza (símil, búsqueda de efecto de veracidad, intertextos, analogía bíblica, ampliación, profundización, entre otros) a partir de un análisis contrastivo entre la *Relación de lo sucedido a la armada de Barlovento* y el *Trofeo de la justicia española*, comparación necesaria para entender las disputas discursivas y la idea de la composición de las versiones como «escrituras de carácter reivindicativo» (2025: 124). Develan, de esta manera, la inquietud integracionista de Sigüenza, quien pone en escena en ambos relatos la fusión entre los espíritus americano y europeo que consiguió el triunfo de la armada. Por último, reflexionan sobre una escena fundamental en la que Galve agradece a la Virgen de Guadalupe como reflejo de la unión positiva entre América y España, objetivo primordial del «proyecto integral criollo».

En el capítulo 4 los autores se dedican a *Alboroto y motín de los indios de México*, texto en el que advierten una particular hibridez multimodal. Aquí distinguen las estrategias de amplificación de los protagonistas de la revuelta del 8 de junio de 1692, a través de un «juego de máscaras» (elemento barroco por



excelencia, como bien afirman) que indica quiénes fueron los responsables del hecho y quiénes pretendieron sofocarlo (2025: 130). Costilla Martínez y Ramírez Santacruz ejemplifican con profusas citas textuales y detectan en ellas diversos procedimientos y recursos; demuestran, de esta manera, su amplio conocimiento de la bibliografía crítica que se ha ocupado de *Alboroto*. Mediante este trabajo meticuloso manifiestan que los tonos, las voces y la atmósfera incendiaria utilizados en *Glorias de Querétaro* (1680) fueron la base de esta versión del suceso. Por último, reconocen en la obra la importancia del poder religioso condensado en la figura del arzobispo Aguiar y Seijas, y de la representación del vulgo como «máscara antipática» y cara opuesta de la mentalidad criolla que Sigüenza encarna.

El capítulo siguiente recorre la *Descripción de la bahía de Santa María de Galve*, texto que, para los autores, simboliza la madurez del proyecto integral de Sigüenza. En primer lugar, contextualizan dicho viaje y señalan que responde a un deseo que el mexicano había explicitado en *Alboroto y motín*. Aquí los autores resaltan que esta misión exploratoria ordenada por el conde de Galve y que Sigüenza realiza con el almirante Andrés de Pez, redundaba en una obra que exhibe el enfrentamiento entre España y Francia por el territorio americano a finales del siglo XVII. En segundo lugar, destacan su cruce con otras formas discursivas, como las relaciones geográficas, y proponen que Sigüenza evidencia en este texto su enorme dominio del archivo colonial. Costilla Martínez y Ramírez Santacruz consideran a este último texto de suma relevancia, debido a que es resultado de un largo proceso de reflexión y a la implementación de recursos expresivos y tópicos que cimentaron el «proyecto integral criollo» sigüenciano. Por último, aluden a la polémica con Andrés de Arriola y subrayan la refutación como un elemento central y recurrente en el discurso de Sigüenza.

En el Epílogo, además de definir el concepto rector de la propuesta, «proyecto integral criollo», analizan el testamento de Sigüenza (redactado pocos días antes de su muerte) como el punto cúlmine de dicho proyecto y reflejo de cómo, hasta al final de sus días, Sigüenza buscó ser artífice de un modelo positivo creado a partir de la fusión cultural entre España y América mediante su escritura y el usufructo de cargos. Finalmente, refieren a Sigüenza como un eficiente archivo, conocedor y estudioso de fuentes prehispánicas y coloniales que posibilitaron la actualización constante de su obra. Los autores proponen que, mediante la adopción de distintas agencias que incumbían a su estatuto de intelectual de cabecera al servicio del conde de Galve (científico, narrador oficial, cronista y

explorador, entre otras), Sigüenza logra erigirse como voz autorizada en el ámbito virreinal.

Señalo algunos de los aciertos del libro. En primer lugar, el recorrido minucioso y organizado por cada uno de los textos sigüencianos, y la seriedad con la que los autores dan cuenta de sus recursos y estrategias. En segundo lugar, un detenimiento necesario en la contextualización que requiere cada obra del corpus. En tercer lugar, un férreo conocimiento de la bibliografía sobre Sigüenza y sobre la historia de Nueva España, que aúna los clásicos con la crítica más actual. Destaco, en particular, la lectura e inclusión de estudios del Cono Sur, muchas veces soslayados o escasamente considerados desde algunas instituciones. Un comentario aparte merece la inserción de hermosas ilustraciones, como las portadas príncipes, el retrato del sabio mexicano, mapas y cartas, entre otras, imágenes que revelan el especial cuidado de esta edición. Por último, pero no menos importante, la apuesta por centrar el análisis en el eje rector y propuesta conceptual «proyecto integral criollo», junto al sesudo seguimiento de otros términos fundamentales para la aproximación crítica a textos del periodo, tales como «sujeto criollo», «archivo colonial», «agencia».

Por todo esto, *Carlos de Sigüenza y Góngora o la culminación del proyecto integral criollo* es un libro esencial para el abordaje tanto de la obra sigüenciana como de la literatura novohispana. Recomendando su lectura y auguro que este libro será, en un futuro no lejano, bibliografía imprescindible para los interesados en la escritura y figura del erudito mexicano.

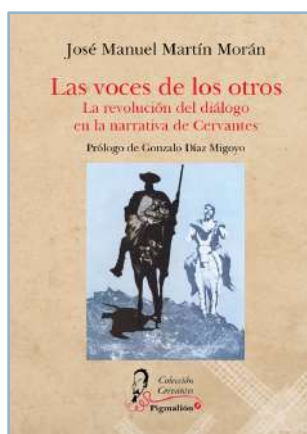
MARTÍN MORÁN, José Manuel, *Las voces de los otros. La revolución del diálogo en la narrativa de Cervantes*, Madrid, Sial Pigmaliion, 2025. ISBN: 979-13-87785-13-0. 278 págs.

Luis GÓMEZ CANSECO

Universidad de Huelva (España)

canseco@uhu.es

<https://orcid.org/0000-0002-6699-3813>



Si alguno alguna vez me preguntara qué hacen don Quijote y Sancho a lo largo de todas esas páginas por las que discurre el *Quijote*, la respuesta sería clara e inmediata: «Hablan». Y no solo entre ellos, sino con todos aquellos con los que se topan en sus ires y venires. Porque, más que una retahíla de casos y sucesos, el relato cervantino es un sucederse de diálogos y conversaciones. Los personajes que lo pueblan se ofrecen a los lectores por medio de sus propias palabras, trasladando así la compleja realidad de la existencia humana. Cervantes quiso avanzar en la representa-

ción literaria de la vida y supo hacer de la palabra compartida un instrumento esencial de esa nueva manera de remedar el mundo. Entre otras cosas, porque el diálogo implica la posibilidad de ahondar en el interior de los personajes y en su relación con los demás, al tiempo que supone la existencia de otro, que concurre no como mero receptor de información, sino como entidad individual con vida propia. Al fin y al cabo, los seres humanos estamos hechos a la medida del lenguaje, somos un encadenarse de palabras que intercambiamos con nuestros semejantes.

José Manuel Martín Morán aborda esta cuestión crucial para la escritura cervantina en su nuevo libro, *Las voces de los otros. La revolución del diálogo en la narrativa de Cervantes*, que publica la editorial Sial Pigmaliion como número 11 de su colección *Cervantes* bajo la dirección de José Manuel Lucía Megías. A partir de nueve trabajos publicados entre 2011 y 2021, se despliega toda una pesquisa sobre el dialogismo lingüístico en Cervantes, y el resultado es un ensayo compacto, coherente y riguroso.

La primera y más extensa parte, se detiene en la tipología, las funciones y las consecuencias que el uso del diálogo tiene en el *Quijote*. El punto de partida es un estudio sobre la importancia que el diálogo tiene en la consideración del relato cervantino como primera novela moderna. El relato parte del diálogo renacentista como género y de las reflexiones teóricas que se vertieron al respecto entre los siglos XVI y XVII para analizar la evolución del diálogo a medida que avanza la obra entre la primera y la segunda parte. La conclusión será una definición precisa de este instrumento narrativo a partir de sus funciones, que se dividen en tres: caracterizadora, narrativa y organizadora. Un segundo ensayo se centra en el uso del estilo indirecto y del indirecto, así como de las funciones que Cervantes les reservó: genésica, dramática y efectista para el primero y performativa e informativa para el segundo. De todo ello se deduce que el diálogo en el *Quijote* usurpa con frecuencia el papel del narrador, dejando que los personajes se presenten por sí mismos por medio del diálogo directo o indirecto. El tercer capítulo trata del enfrentamiento verbal entre los personajes, instrumento del que se sirve Cervantes para caracterizarlos en confrontación con los otros. Este conflicto, que Morán define como «palabra bivocal», resulta determinante en la parodia y, más allá, proyecta la interpretación del texto hacia el lector como intérprete final de la obra. Esta primera parte se cierra con un muy fino análisis del diálogo en las segundas partes del licenciado Alonso Fernández de Avellaneda y del propio Cervantes, para constatar la importancia que lo colectivo tiene en aquel frente al hincapié que este hace en lo individual. Precisamente a ese carácter colectivo de la interlocución avellanedesca se debe el hecho de que con frecuencia sea casi imposible distinguir las voces de los distintos personajes, que actúan más como estereotipos y parte de un grupo que como individuos. En Avellaneda, además, se percibe con claridad la dimensión teatral en el uso del diálogo, mientras que Cervantes lo convierte en un elemento decisivo para su construcción narrativa.

Bajo el título «Anticipación en el *Quijote* de los recursos dialogales contemporáneos», los dos capítulos de la segunda parte se ocupan en el análisis del estilo directo libre y del indirecto libre. La aproximación al texto desvela la importancia que en la escritura cervantina tiene la elipsis de los verbos *dicendi*, que otorga a los personajes y a sus discursos un protagonismo relevante frente al narrador. No solo eso, el punto de vista unívoco que le correspondería a este se ve sustituido por una multiplicidad de perspectivas que proceden de las distintas voces. Como explica Martín Morán: «El narrador utiliza las posibilidades del estilo indirecto libre para caracterizar a los personajes desde dentro, con la visión del mundo que su dialecto

nos transmite» (2025: 169). Este recurso de escritura le permitió a Cervantes romper las fronteras entre la voz del narrador y la de sus personajes, creando así un verdadero dialogismo que se asienta en el eje de la narración.

La tercera parte encierra el embrión de varios libros, pues estudia sucesivamente el uso del diálogo en las *Novelas ejemplares*, en el *Persiles* y en *La Galatea*. Para las novelitas de 1613, el autor parte del hecho indiscutible de que el diálogo ocupa el centro de las tramas y, a partir de ahí, analiza las funciones del mismo, ya sean narrativa, dramática, de caracterización, de transición, de personajes que hablan en coro, de escucha a escondidas o comunicativa. En todas ellas destaca la dimensión teatral que se aprecia en el diálogo que Cervantes utiliza en estas piezas y que, en gran medida, viene usurpar las funciones del narrador. Por su parte, el recurso dialogístico tiene una repercusión significativamente menor en *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, aunque decisiva a la hora de interpolar relatos y presentar los personajes y las tramas. Martín Morán señala incluso un cambio entre las dos partes de la obra, debido en cierta medida al cambio genérico que se produce de una a la otra. *La Galatea*, por su parte, fue construida desde un género en el que el diálogo tenía una considerable importancia, aun cuando se caracterizara por el retoricismo y la uniformidad lingüística de los personajes. Cervantes avanzó en direcciones insospechadas, especialmente en lo que corresponde al discurso indirecto libre y al directo libre, con soluciones que anticipan la técnica narrativa del *Quijote*. Partiendo de una revisión precisa y analítica del diálogo, *Las voces de los otros* apunta hacia una cuestión trascendental en la construcción literaria cervantina como es la dualidad. El diálogo se convierte en el instrumento técnico con el que plasmar esa diversidad de perspectivas que se acumulan en los relatos del alcaíno. Con el concienzudo rigor que es habitual en sus ensayos, José Manuel Martín Morán se acerca al texto de Cervantes con una fina lupa, transita por las articulaciones de su escritura y desvela los entresijos verbales del autor para descubrirnos el funcionamiento de un recurso decisivo en sus ficciones. No me cabe la menor duda a la hora de afirmar que es este un libro imprescindible para aquel que quiera indagar en cómo Cervantes llegó a perfilar esa escritura tan propiamente suya y singular con la que armó su literatura.

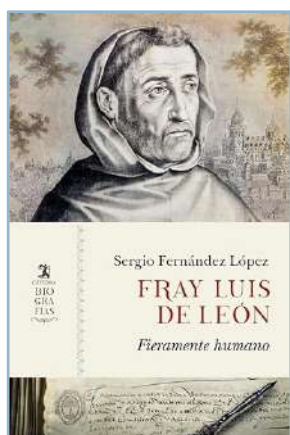
FERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio, *Fray Luis de León: fieramente humano*, Madrid, Cátedra, 2025. ISBN: 978-84-376-4936-8. 558 págs.

Ludmila PONCE DE LEÓN

Universidad Nacional de General Sarmiento (Argentina)

[mlponcedeleon@campus.ungs.edu.ar](mailto:mlponcedeleon@campus.ungs.edu.ar)

<https://orcid.org/0009-0002-5346-1508>



Entre los personajes que componen el escenario poético áureo, fray Luis de León encierra una particularidad, pues, como han señalado diversos expertos, el maestro salmantino fue el primer humanista español en lengua vulgar. Aquel que se haya adentrado en su obra sabrá que cada texto destila un vasto y profundo conocimiento en diversas materias: la tradición bíblica encuentra su cauce en las fórmulas y tópicos de la gran poesía clásica. La lectura, estudio y traducción de los poetas de la Antigüedad inspiraron en él la búsqueda de una forma poética en castellano que pudiera

paragarse a la lírica clásica: inicia así la difusión de la oda en el contexto español.

Una figura de la importancia de fray Luis ha sido y continúa aún siendo objeto de numerosas indagaciones. Sergio Fernández López, profesor de Literatura Española en la Universidad de Huelva y especialista en textos bíblicos y humanistas, se suma a esos esfuerzos con una reciente biografía que muestra el lado más humano e íntimo del poeta agustino: *Fray Luis de León: fieramente humano*. En este dedicado estudio, compuesto de seis apartados —cuyos momentos nucleares señalaremos—, la vida y obra del maestro salmantino confluyen para esbozar a un hombre que, a pesar de su carácter recio y su amplia formación, no pudo escapar de los avatares de «esta cárcel baja, oscura»: conflictos familiares, crecimiento intelectual, ascenso académico, envidias y acusaciones son algunas de las vicisitudes que enfrentó el agustino y que exponen su existencia sensible. Para «bajar el mito a lo cotidiano» (pág. 13), Fernández López hilvana en su narración numerosos testimonios, declaraciones y documentos que arrojan luz sobre este personaje.

El autor dedica el primer capítulo de su libro, «Los orígenes familiares de fray Luis de León», a tratar los ascendientes familiares de los León con un doble propósito: por un lado, situar a fray Luis en su historia genealógica y explorar sus orígenes hebreos; y, por otro, demostrar que su familia, si bien no ignoraba ese linaje, se encontraba ya muy lejos de aquellos orígenes. La historia genealógica que reconstruye Fernández López comienza con el tatarabuelo del agustino, Alvar Fernández de León (o Ponce de León), quien llegó a tierras belmontinas para encargarse de la alcaidía de la Fortaleza Vieja. Este momento es central, ya que establece la base de la identidad familiar ligada a la hidalguía, que las generaciones venideras defenderán con empeño para su propio beneficio: por medio de interminables pleitos legales, Lope de León, padre de fray Luis, defendió la nobleza de sus antepasados, alegando que estaban eximidos de pagar los pechos, prueba de su hidalguía. Durante esos litigios, los enemigos de Lope de León expusieron la condena inquisitorial que Leonor Rodríguez de Villanueva, bisabuela del salmantino, y su hermana Juana sufrieron en 1512 por apóstatas, además de fautoras y encubridoras de herejes. Este antecedente familiar, que el poeta no desconocía, lo perseguiría hasta su encarcelamiento en Valladolid. A la par del pleito de hidalguía que don Lope llevó adelante, el padre del poeta logró ampliar el patrimonio familiar hasta sus últimos días por medio de tierras, casas y mayorazgos con los que supo favorecer a sus hijos. Así, el apartado concluye con el nacimiento de fray Luis en Belmonte, entre 1527 y 1528: Fernández López nos ofrece los escasos datos que se conservan sobre la niñez e infancia del agustino y, sobre todo, destaca que su carácter recio se moldeó al calor de la lucha diaria de su padre por defender lo que consideraba justo: «Tuviese o no la razón de su lado, no dejaría nunca de defender su verdad. Y en todo ello, sin duda, había encontrado en su padre al mejor maestro» (pág. 82).

El segundo apartado, «Los años de formación de fray Luis de León», narra la decisión del joven Luis de León de dejar de lado una carrera de jurista por una vida abocada al estudio. A sus catorce años, fray Luis fue enviado a estudiar Cánones a la Universidad de Salamanca, aunque cuatro o cinco meses después ingresó a la Orden de San Agustín, quizás contra los deseos paternos. Se desconocen los motivos que impulsaron al joven salmantino a tomar aquella decisión, aunque Fernández López señala que «se ha supuesto que el también agustino Gabriel de Montoya, seguramente primo segundo de fray Luis, intervino de manera activa en la elección de la orden» (pág. 86). A pesar de ello, su padre continuó apoyándolo económicamente, lo que permitió al poeta avanzar en su formación intelectual: el 31 de octubre de 1558 obtuvo el título de bachiller en Teología que consiguió en



Toledo; el 7 de mayo de 1560, el título de licenciado en Teología y el 30 de junio, el de maestro. Con esa titulación y el respeto de sus compañeros por su superioridad intelectual, fray Luis podía presentarse a cualquier cátedra de la facultad. El vigente sistema de oposición exponía el clima de tensión y la lucha de poder en el ámbito universitario: la histórica rivalidad entre agustinos y dominicos no solo intervenía en las posibilidades del poeta de ganar una cátedra, sino que posteriormente tendría influjo en su proceso inquisitorial.

A continuación, el tercer capítulo, «Fray Luis de León, profesor de la Universidad de Salamanca. De santo Tomás a Durando», se centra en la consolidación del agustino como profesor universitario, un período de cuatro o cinco años que él mismo habría considerado como el más feliz de su vida. Esta época de bonanza se inicia con la victoria de fray Luis en la oposición por la cátedra de Santo Tomás, en diciembre de 1561, por una abrumadora mayoría de votos. A pesar de ser la plaza peor pagada de la Facultad de Teología, el agustino se sentía orgulloso de haber alcanzado aquella meta tan deseada: sus clases se convertirían en las más concurridas y elogiadas por los estudiantes. Luego de pasar unas semanas en Granada en septiembre de 1562, a causa del sepelio de don Lope de León, fray Luis vuelve a Salamanca para iniciar un nuevo curso en octubre de ese mismo año. Por esas fechas, el poeta ya debía de tener casi acabada su *Exposición romance del Cantar de los Cantares*, compuesta para Isabel Osorio, quien deseaba conocer cómo sonaría aquel libro en una versión romance. Si bien el maestro volvería dos décadas más tarde a desentrañar los sentidos del Cantar de los Cantares en su *Explanatio latina*, su *Exposición romance* difiere de aquella por su naturaleza privada y casi clandestina, que le permitió tomarse ciertas licencias: «El carácter secreto de este tipo de tratados escriturísticos [...], ajeno en cualquier caso a la aprobación pública, modelaba sin duda el modo más desembarazado de afrontar la exégesis que recogían sus líneas y la singularizaba» (pág. 190). En su *Exposición romance*, fray Luis se sumó a las interpretaciones de Cipriano de la Huerga, quien concebía al texto bíblico como un poema amoroso que explicaba su exaltación de lo erótico y lo amatorio. Sin dudas, esta lectura escandalizó a los partidarios de la interpretación alegórica y a los teólogos formados bajo la tradición escolástica medieval. A continuación, Fernández López se detiene en la oposición de la cátedra de Durando que ganó fray Luis en marzo de 1565 y que, al igual que las anteriores, «demostraba que el sistema establecido en la época no solo generaba un sinfín de problemas, sino también las mayores enemistades entre las congregaciones más poderosas» (pág. 210). Y si de

enemigos se trata, el autor concluye el capítulo con el plan que Bartolomé de Medina y León de Castro pusieron en marcha para desacreditar al maestro salmantino y que luego conduciría a su proceso inquisitorial. Si bien el accionar de estos teólogos respondía a rencores y disputas universitarias, Medina presentó el proceso contra fray Luis como una cuestión de doctrina y escuela: «Se trataba de erradicar un nuevo modo de explicar la escolástica, tendente a ‘novedades’, cuando no a ‘herejías’, que estaba empezando a modernizar la ciencia teológica y a sacarla de la oscuridad medieval, apoyándose en los avances de la filología» (pág. 281).

Aquellas mismas enemistades fueron la puerta de entrada al encarcelamiento del poeta a manos de la Inquisición, cuyo proceso detalla Fernández López en el capítulo «El proceso inquisitorial de fray Luis de León». Tras la epidemia de tabardete en la primavera de 1571, Bartolomé de Medina inició su plan: convocó a varios estudiantes en su celda, con la intención de obtener información que pudiera perjudicar a fray Luis, Gaspar de Grajal y Martínez de Cantalapiedra. Pese a que Medina les había obligado a jurar silencio, un estudiante le confesó a fray Luis la estratagema que se estaba urdiendo contra él y sus colegas. Al poco tiempo, el agustino supo de las diecisiete proposiciones que recopiló Medina, extraídas de la doctrina que supuestamente habían impartido en sus clases, que «concernían a la interpretación amorosa del Cantar, a la inexistencia de promesas de vida eterna en el Antiguo Testamento; a los errores de traducción de la Vulgata, y a la predilección por los exégetas judíos, frente a los santos padres» (pág. 288). Sin embargo, como ya anunciaba el tenso clima universitario, el proceso no lo originaron razones teológicas, sino la envidia y el rencor. Así, la estrategia de Medina dio sus frutos, pues el 27 de marzo de 1572 fray Luis fue encarcelado en Valladolid, en cuya cárcel permaneció casi cinco años, hasta diciembre de 1576. Los diversos documentos que Fernández López incluye en este apartado dan cuenta no solo del ahínco con el que el agustino defendió su doctrina, sino, sobre todo, de los altibajos de su estado de ánimo. La lentitud de la burocracia inquisitorial solo aletargaba el padecimiento de fray Luis, quien expresó que «habiendo tres años y medio que estoy preso y habiendo vuestras mercedes prendido todas las personas de quien pudieron pensar que tenían trato de letras conmigo, no han hallado contra mí cosa alguna, porque es imposible hallar lo que no hay» (pág. 313). Tras los constantes reclamos de celebridad del maestro e incluso del Consejo, quizás motivados por la muerte de Gaspar de Grajal durante su encarcelamiento, fray Luis fue absuelto y recibido en la Universidad el 30 de diciembre de 1576. A la salida de la cárcel, entre 1577 y 1578, el

agustino tradujo algunos salmos y compuso varios poemas, aunque debemos recordar que la cronología de la producción poética luisiana es incierta. También comenzó a escribir la *Exposición romance del Libro de Job*, que concluiría en 1591, pocos meses antes de fallecer. En 1580 publica dos comentarios latinos, frutos de su proceso inquisitorial: *In Cantica Canticorum Salomonis explanatio*, que encerraba una respuesta a las críticas sobre su *Exposición romance del Cantar de los Cantares*, y su comentario al salmo XXVI, *In psalmum vigesimumsextum explanatio*.

En el capítulo «Entre el éxito y la muerte. Los años de madurez y producción impresa», Fernández López se detiene en la última etapa de la vida del agustino, que comprende su regreso a la vida pública tras los años de encarcelamiento y su consolidación como una figura intelectual incuestionable, hasta sus últimos días. El apartado se inicia con el recibimiento triunfal de fray Luis a la Universidad y su pedido de un partido de Teología que, si bien no le reportaba mayor prestigio que su antigua cátedra, sí le otorgaba un salario mejor. A ella se sumaría luego, en agosto de 1578, la cátedra de Filosofía Moral que opositó contra Francisco Zumel, desde luego con las tensiones y acusaciones propias de este tipo de instancia académica. Al ganar con soltura esta cátedra vitalicia en la que podría jubilarse, el salmantino debió incorporar el título de maestro en Artes, que obtuvo en octubre de ese mismo año. Sin embargo, su paso por la cátedra de Filosofía Moral fue efímero, pues el 27 de septiembre de 1579 fallecía Gregorio Gallo, quien estaba al frente de la cátedra de Biblia, y el poeta no iba a dudar en optar a ella. Como señala Fernández López, la oposición encerró todo un escándalo y no faltaron las acusaciones cruzadas entre dominicos y agustinos: durante meses, fray Luis y su rival Domingo de Guzmán tuvieron una acalorada disputa que incluyó comentarios que ponían en duda las doctrinas de uno y otro, disturbios entre estudiantes e incluso pintadas en las paredes de las Escuelas. Finalmente, en diciembre de 1579 el salmantino ganó la cátedra, en la que abordó lecturas bíblicas de libros como el de Eclesiastés o de Abdías. Pocos meses después, se iniciaría el llamado «segundo proceso» contra fray Luis, cuyo germen se remonta a algunas afirmaciones durante su participación en un acto menor de Teología, que generaron sospechas doctrinales y dieron lugar a una nueva denuncia inquisitorial. La investigación estuvo a cargo del inquisidor Juan de Arrese, quien entrevistó a distintos testigos y analizó las proposiciones contra el agustino. El maestro tuvo la oportunidad de defender sus afirmaciones, por lo que la investigación concluyó provisionalmente en junio de 1582. Dos años más tarde, en febrero de 1584, logró entrevistarse con el inquisidor general Gaspar de Quiroga y obtener la resolución definitiva, que se limitó a una amonestación. Tiempo después, fray

Luis llevó adelante una intensa labor académica, como la publicación de *De los nombres de Cristo* y *La perfecta casada* en 1585, o su participación en la edición de la obra de santa Teresa en 1587, que refleja su decisión de alejarse progresivamente de las discusiones universitarias y dedicarse a otras tareas que contribuyeran a su paz. El capítulo concluye con la muerte de nuestro poeta, el 23 de agosto de 1591 en Madrigal de las Altas Torres, y el traslado de su cuerpo al convento de San Agustín. Con el paso del tiempo, sus restos quedaron sepultados entre las ruinas del convento: en marzo de 1856 se llevó adelante una excavación, en la que encontraron la caja de madera en que se había trasladado el cuerpo del poeta. Sus restos se exhumaron el 13 de marzo de 1856 con gran júbilo y puestos en una urna de la capilla universitaria de San Jerónimo de Salamanca, donde residen hasta la actualidad.

La biografía del agustino concluye con el apartado «‘Ab ipso ferro’. Más que un lema, un carácter», que comprende dos momentos: por un lado, Fernández López recapitula los momentos centrales de la vida de fray Luis y, por otro, analiza su personalidad. Al respecto, el autor plantea que esta tiene dos dimensiones, ya que, mientras el salmantino se mostraba al ámbito universitario como un hombre orgulloso, combativo y seguro, con sus amigos más cercanos y queridos dejaba aflorar su sensibilidad. Sin dudas, en el proceso inquisitorial se vislumbra un fray Luis muy humano, una persona que por momentos era capaz de enfadarse sin restricciones y, muchos otros, en la intimidad de su ser, daba rienda suelta a la añoranza y desconsuelo.

Por el momento, basten estos apuntes para presentar una biografía en la que Sergio Fernández López esboza el lado más personal y tangible de uno de los poetas más importantes del Siglo de Oro español. En su último capítulo, el autor nos confiesa que su «intención ha sido no mostrar a un hombre de cartón piedra, sino de carne y hueso, con su orgullo y arrogancia, sus miedos y sus dudas» (pág. 464) y creemos que ha conquistado su empresa con creces, valiéndose de una prosa clara, organizada y amena, que cualquier lector dispuesto a adentrarse en la figura del salmantino sabrá valorar y agradecer.

RESTA, Ilaria, ed., *Mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro*, Berlin, Peter Lang, 2025. ISBN: 978-3-631-91903-3. 317 págs.

Eugenio MAGGI

Università di Bologna (Italia)

[eugenio.maggi@unibo.it](mailto:eugenio.maggi@unibo.it)

<https://orcid.org/0000-0001-9744-1758>



Los quince estudios aquí reunidos, que derivan en gran medida del congreso *Ficción de ficciones. Mundos novelescos en el teatro del Siglo de Oro* (organizado en 2024 por la propia Ilaria Resta junto con Daniele Crivellari), constituyen un poliédrico estado de la cuestión sobre cómo los investigadores contemporáneos están abordando un ámbito inagotable y siempre sugestivo, es decir, el trasiego intertextual entre teatro y narrativa auriseculares, con un enfoque particular en las formas breves de procedencia italiana. Para comprender los propósitos del volumen, vale la pena leer, además de las páginas introductorias, las atinadas reflexiones metodológicas en las que Resta enmarca su propio caso de estudio: allí la estudiosa aboga por un acercamiento crítico actualizado al objeto en cuestión, que no se estanque en una anacrónica búsqueda de las fuentes primarias al estilo positivista, sino que «ahond[e] en los distintos momentos de la *inventio* y la *dispositio*, de la creación y elaboración del poeta», echando mano, como ocurre en los momentos mejores de este volumen, de unas herramientas diversificadas (análisis intertextual, semiótica, segmentación, bibliología, historia cultural, etc.).

En el artículo que abre el libro, Daniel Fernández Rodríguez, en la estela de los recientes estudios de Diana Berruezo sobre la difusión áurea de Masuccio Salernitano y Francesco Sansovino, examina cinco piezas de Lope en las que resulta indiscutible la influencia del *Novellino*, a saber: *La francesilla*, *El galán Castrucho*, *La viuda valenciana*, *Castelvines y Montes* y *Virtud, pobreza y mujer*. Sin embargo, Fernández Rodríguez duda que Lope pudiera manejar directamente el libro de Masuccio, ya castigado por la prohibición inquisitorial en la segunda mitad del siglo

XVI, y defiende que, con toda probabilidad, el hipotexto de las comedias tradicionalmente consideradas como ‘masuccianas’ sería las *Cento novelle scelte* de Sansovino. Esta importante antología, que los estudiosos han empezado a abordar con la debida atención solo en fechas recientes, pudo consultarla Lope en ediciones diversas a lo largo de distintas fases de su actividad dramática; apoyaría esta conjetura el influjo directo del florilegio sansoviniano que se ha detectado en el caso de *Muertos vivos* (donde la novela adaptada era de Parabosco). Fernández Rodríguez señala asimismo que en *Virtud, pobreza y mujer* el Fénix pudo conocer la versión del cuento de Nicolò Granucci, que comparte un final feliz con su comedia.

Clara Monzó Ribes aborda *Los bandos de Sena*, primera ‘comedia de bandos’ de Lope (aquí, Montanos y Salimbenes). En este caso, Monzó sostiene que Lope sí pudo acceder a la novela de Matteo Bandello sobre Anselmo Salimbene (I, 49), o tal vez a la versión, apenas posterior y casi idéntica, de Ascanio Centorio; la demostración de este contacto directo la proporcionarían las tangencias textuales con los vv. 48-83 de la pieza, que sin embargo delatan, como probable hipotexto paralelo, la versión francesa de Belleforest. Asentadas estas bases, y ahondando en sus líneas de investigación precedentes (*Poética de la acotación en la dramaturgia de Calderón de la Barca*, 2019), Monzó dedica unas densas páginas a la dimensión performativa de la comedia, apoyándose en primer lugar en las acotaciones, tanto explícitas como implícitas (como las ‘especulares’, «que, a modo de espejo revelan, en boca de un personaje, datos valiosos acerca de la caracterización y la técnica actoral de un tercero», pág. 50).

En cuanto a la editora del volumen, Ilaria Resta reconsidera la cuestión del supuesto ciclo loresco basado en el cuento I, 18 de Bandello (*El hombre de bien*, *Obras son amores*, *La mayor vitoria*, *El poder en el discreto* y *¡Si no vieran las mujeres!*). En el caso de *La mayor vitoria*, cuyos vínculos con el novelista italiano quedan efectivamente confirmados, Resta destaca cómo el enfoque se desplaza del protagonismo mujeril de Bandello hacia la exaltación del emperador Otón III, capaz de sofocar su deseo en pro de la honra. En la tardía *¡Si no vieran las mujeres!*, donde por vía de una autorefundición vuelven a aparecer el personaje de Otón y el motivo del sacrificio personal, la presencia del hipotexto bandelliano «se da como el producto de una recuperación temática mediada en la que descansa un proyecto autoreescritural», pero con vistas a «una suerte de exploración paródica del tema del deseo regio abusivo y de los celos entre enamorados» (págs. 72-73). En el caso de las restantes tres comedias, la relación textual con la novela de Bandello se revela mucho más endeble (a lo sumo, a través de motivos genéricos), pero sí se detectan

asonancias con otras obras del *corpus* lopesco (por ejemplo, *El poder en el discreto* y ¡*Si no vieran las mujeres!*), que Resta inscribe, retomando una definición de Agustín de la Granja, en la casuística de las «refundiciones mentales» del Fénix.

Con su acostumbrada finura ecdótica y hermenéutica, Daniele Crivellari presenta la primera parte de un estudio bipartido sobre *La esclava de su hijo*, comedia transmitida por un testimonio único manuscrito de la Biblioteca Palatina de Parma y cuya paternidad lopesca fue cuestionada por Morley y Bruerton a raíz del porcentaje aparentemente anómalo de las tiradas en romance. De entrada, centrándose aquí en las «marcas de identidad estilísticas y léxicas» de la comedia (pág. 98), Crivellari reconstruye cómo el texto que finalmente se publicó en las *Obras* de la Real Academia deriva de la copia de un estudioso italiano, Emilio Teza, profesor de sánscrito, quien envió a Menéndez Pelayo una transcripción repleta de problemas de lectura y omisiones. Crivellari restituye, a través de la lectura directa del manuscrito y atinadas conjeturas, cuatro *loci* supuestamente estragados o ilegibles, pero ahora perfectamente coherentes con el *corpus* lopesco, y adelanta que en la segunda parte de su estudio, basada en el análisis métrico y segmental, quedará confirmada la paternidad del Fénix.

Partiendo de intuiciones apenas esbozadas de Schack y Scungio y reanudando aportaciones recientes de Muñoz Sánchez, Ignacio García Aguilar investiga la permanencia de la intertextualidad boccacciana en el Lope tardío de *No son todos ruiseñores*. El estudioso sostiene que las alusiones gongorinas evocadas por el título son secundarias respecto del hipotexto del ruiseñor-amante (*Decamerón* V, 4), que actúa «como un substrato temático a través de la mediación de un texto previo refundido: *El ruiseñor de Sevilla*» (pág. 109). El análisis de García Aguilar es muy puntual en cuanto a trama y uso de las canciones, pero no considera otros elementos que hubieran merecido atención, por ejemplo la eventual relevancia del marco urbano español y contemporáneo (aquí barcelonés), que era una de las características más originales de *El ruiseñor de Sevilla*; queda por investigar, en definitiva, cómo el Fénix dialoga en este caso no tanto con Boccaccio sino con su propia concepción de comedia urbana.

A las autorreescrituras de Lope se dedica también Antonio Sánchez Jiménez, quien, profundizando en unas observaciones de Rennert, analiza *La corona de Hungría* como autorrefundición ‘de senectud’ de *Los pleitos de Ingalaterra*. Aunque las dos comedias, separadas aproximadamente por dos décadas, comparten los motivos de la inocencia perseguida y de las falsas acusaciones, *La corona de Hungría* muestra en su complejidad el creciente interés por la dimensión metaliteraria que



caracteriza la fase tardía del teatro del Fénix. El estudioso destaca por ejemplo cómo en *La corona de Hungría* «el abrazo del conde Arnaldo y el parto de la reina sirven para mucho más que para provocar tensión dramática: incitan a personajes y público a reflexionar acerca del fenómeno de la ambigüedad. De hecho, los personajes vuelven una y otra vez a los dos episodios, contemplándolos desde perspectivas distintas y preguntándose cómo entenderlos» (pág. 132), con dinámicas que ya estaban presentes en *Los pleitos de la Ingalaterra*, pero en formas más primitivas y menos autoconscientes. Termina Sánchez Jiménez deteniéndose en las metáforas presentes en las dos piezas, como la de la araña, apuntando que «en el proceso de reescritura [que generó *La corona de Hungría*] Lope subrayó el tema de la ambigüedad al nivel de la *elocutio*, reforzando [en clave hermenéutica] un sistema de metáforas que solo estaba en ciernes en *Los pleitos de Ingalaterra*» (pág. 145).

Juan Ramón Muñoz Sánchez ofrece un recorrido sobre dos variantes de viuda literaria (cómica y vengativa) y sus fuentes más o menos remotas. En cuanto a la cómica, el autor se detiene especialmente en los personajes y el argumento de *La viuda valenciana*, destacando los modelos que de Bandello (IV, 25) se remontan hasta el *Partonopueus de Blois* y el cuento de Cupido y Psique interpolado en *El asno de oro*, pasando luego a otras variantes en los *corpora* teatrales de Lope, Tirso y Calderón. La segunda tipología, la de la viuda vengativa, cuenta con ejemplos en el *Guzmán de Alfarache* (con posibles raíces en Apuleyo y Ariosto) y en el *Persiles*, donde, sin embargo, la historia potencialmente trágica de Ruperta desemboca en un final feliz, en un giro muy cervantino pero con ilustre abolengo literario, de Apuleyo a Tasso, que Muñoz Sánchez resume en la parte final de su artículo (pág. 169). Parecen más apresuradas, en cambio, las conclusiones del autor sobre la función sociológica de estas figuras: «Estos textos dramáticos y narrativos, en tanto espejos de la vida, articulan una visión, ya subversiva, ya desenfada, ya trágica, pero siempre crítica, de un aspecto de la sociedad de la época: la espinosa situación de las viudas, a las que se condenaba al ostracismo, la pobreza y al murmullo de la infamia y la detracción» (pág. 170).

En su interesante acercamiento a los avatares del teatro caballeresco en el s. XVIII, Alejandra Ulla Lorenzo recuerda ante todo la persistente fortuna editorial de la materia de caballerías en forma de novelas o «historias de caballerías», o metamorfoseada en la comedia de magia, mientras que las comedias auriseculares de ese género van desapareciendo de las carteleras teatrales, especialmente en la segunda mitad del siglo. El panorama cambia, sin embargo, cuando se considera el paralelo mercado de las sueltas, que constituyeron la principal forma de difusión editorial

de las piezas áureas, frente a la escasez de partes no facticias o de obras completas de los ingenios. Ulla reconstruye en particular algunos significativos circuitos de venta transatlánticos y subraya la importancia de las sueltas todavía por identificar, dado que pueden presentar notas manuscritas sobre las fechas de representación, o bien reescrituras y modificaciones. Finalmente, Ulla recuerda la relevancia de las citas o reescrituras fragmentarias contenidas en géneros editoriales menos estudiados como relaciones, coloquios y pasillos, «que surgen en el propio contexto de la imprenta del siglo XVIII, pero que remiten a fórmulas dramáticas o literarias propias del siglo XVI» (pág. 182) y que apuntan a una permanencia del teatro caballeresco «en espacios particulares de representación y lectura» (pág. 185) que podían sortear las formas de censura neoclásica.

Siguiendo en el estudio de géneros y motivos fantásticos, Paula Casariego Castiñeira se centra en el difundido motivo, folklórico y caballeresco, del espejo mágico: «De entre todas las funciones que pued[e] adquirir, resulta especialmente interesante, gracias a su potencial teatralidad, la variante de aquel espejo que, por un breve tiempo y mediante la intervención de la magia, permite ver al ser amado o al enamorado.» (pág. 193); una variante que en *El conde Lucanor* viene a precisarse ulteriormente en «visión de los candidatos al matrimonio con el objetivo de retratar, mediante una cualidad, sus rasgos más representativos» (pág. 194). La estudiosa examina cómo las innovaciones introducidas por Calderón en la trama de la fuente medieval producen un «desdoblamiento estructural» en clave de «teatro en el teatro» (págs. 196-197), que aquí se analiza también con las herramientas de la segmentación métrica y espacio-temporal. Como conclusión del artículo, la autora detecta un uso afín de la visión mágica en otra comedia palatino-caballeresca, *El conde Partinuplés* de Ana Caro, que comparte con Calderón los efectos metateatrales del conjuro mágico.

Por su parte, Gastón Gilabert aborda el uso literario y dramático de las fórmulas mágicas, dando cuenta de sus antecedentes cultos: la *Biblia*, Lucano, Luciano de Samósata y el fértil modelo celestinesco en sus dos vertientes, trágica y cómica, esta dominante a partir de Lope. Su recorrido, que comprende a autores tan dispares como Gil Vicente (*Auto das fadas* y *Comedia Rubena*), Luis Zapata (*Carlos famoso*), Lope de Rueda (*Comedia Armelina*) y Juan de la Cueva (*La constancia de Arcelina*), pone énfasis en la relevancia estética del conjuro, centrándose en los recursos (estróficos, fónicos, estructurales) que sirven para resaltarlos: «el conjuro y la temática sobrenatural ejercen una *vis atractiva* en relación con unas formas sonoras determinadas, unas estrofas y rimas que los poetas áureos explotan para sugerir a

través del oído todo un paisaje sobrenatural que acompaña y enriquece el verso mágico, dotándolo de un aura de poder ancestral y preparando para la maravilla la disposición del oyente» (pág. 224).

Con la contribución de Nieves Algaba sobre la literatura de cautivo pasamos a un género solo aparentemente más realista, puesto que, como destaca la estudiosa, incluso en presencia de la muy concreta amenaza turca, «la referencia al cautiverio se revistió desde muy pronto de toda una serie de rasgos ficcionales asentados muchos de ellos en reconocidos motivos de tipo folklórico o tradicional» (pág. 232). Se comprende, por lo tanto, el uso del *Motif-Index* de Thompson en el análisis de la obra en la que se enfoca el estudio, la anónima *Comedia famosa americana Lucinda y Belardo*, transmitida por dos ediciones impresas del s. XVIII. Esta pieza, que pone en escena la conversión de la mora Lucinda y su martirio final junto con su enamorado Belardo, guarda fuertes afinidades con un romance con toda probabilidad anterior, pero cuyas ediciones más antiguas son también dieciochescas; Algaba destaca asimismo los evidentes rasgos lopescos en la onomástica y caracterización de la pareja de amantes desdichados.

Fausta Antonucci dedica su artículo a la todavía poco estudiada *Los hijos de la Fortuna, Teágenes y Cariclea*, observando de entrada cómo Calderón se mantuvo más fiel a la *Historia etiópica* de Heliodoro respecto al *Teágenes y Clariquea* de Montalbán, pero introduciendo también diversas innovaciones. En contra de la tradición crítica anterior, que liquidaba la pieza como caótica y mal trabada, Antonucci demuestra, a través de un análisis minucioso de la segmentación de la obra, que se trata al contrario de una comedia sabiamente estructurada: «Esta gestión del tiempo y del espacio dramáticos, calibrada y compleja, nos habla de una construcción extremadamente cuidada que dista mucho del amontonamiento de sucesos "sin apenas sentido de continuidad" que López Estrada veía en *Los hijos de la Fortuna*», recordando que la intención del dramaturgo no es la verosimilitud sino la de «hilar dichos sucesos de forma continua, para mantener la tensión y la atención de los espectadores hasta el desenlace» (pág. 252). Antonucci observa además cómo Calderón, aun retomando una innovación de Montalbán (*Teágenes* desconociendo su origen), la complica intensificando el dramatismo de la comedia.

Christophe Couderc aborda la tragicomedia de *Lucrece ou l'adultère puni* de Alexandre Hardy, inspirada en un episodio de *El peregrino en su patria*, como caso de transmodalización intermodal filtrada por una traslación interlingüística (la traducción/selección *Les diverses fortunes de Panfile et de Nise* de Vital d'Audi-guier). El hispanista detecta los elementos prototeatrales del cuento de Mireno que

debieron suscitar el interés del prolífico dramaturgo francés, centrándose en particular en las dinámicas entre los personajes, resumibles en «un perfecto ejemplo de esquema pentagonal, tan característico de la comedia de enredo, y no solamente de enredo [que] permite darse cuenta de un vistazo de la importancia central de las damas, pues en torno a los personajes femeninos —y más exactamente, en torno a una pareja de damas—, objeto desdoblado del deseo masculino, se articula el conjunto de las relaciones que se establecen entre las *dramatis personae*» (pág. 271). Couderc pasa luego a esclarecer las innovaciones que introdujo Hardy en la caracterización de los personajes, subrayando el relieve de Éryphile y Lucrèce, favorecido probablemente por el peso de las actrices en las compañías contemporáneas.

En su contribución, Abraham Madroñal sistematiza y amplía las investigaciones sobre el canónigo toledano Tomás Tamayo de Vargas, amigo de Lope y Quevedo, censor y, a partir de 1626, cronista oficial de la corte. Madroñal sugiere que el «pedante [...] historial» que Tirso representó en sus *Cigarrales de Toledo* como detractor aristotélico de la comedia nueva pudo ser el propio Tamayo de Vargas, aduciendo datos que explicarían su enemistad con el maestro Téllez en sus años toledanos. En particular, Madroñal rastrea en el corpus tirsiano unos Tamayos, Vargas o Tomasas que podrían haber irritado al canónigo, enemigo acérrimo, para más inri, de comedias y novelas profanas. La hipótesis de Madroñal es que Tamayo, ya instalado en Madrid y bien aclimatado en la corte, pudo influir en las decisiones de la Junta de Reformación contra la publicación de libros de ficción en el Reino de Castilla, pero también, de forma más personal, en el duro castigo impartido en 1625 a su antiguo adversario toledano.

Finalmente, en el último ensayo del volumen, Javier J. González Martínez contribuye al estudio de la dimensión novelesca del teatro de Vélez de Guevara, y especialmente de la comedia, de autoría controvertida, *Los novios de Hornachuelos*. Partiendo de la definición de «comedia novelesca» propuesta por Joan Oleza e incorporada a la base de datos Artelope, González Martínez ilustra los diferentes intentos de clasificación del corpus dramático de Vélez, cuyas dificultades se manifiestan claramente ante *Los novios de Hornachuelos*, definida como comedia novelesca (Spencer y Schevill), de asunto legendario o tradicional (Peale), o drama historial profano de hechos particulares (Artelope). Contribuyen a esta vacilación la presencia como personaje de Enrique III de Castilla y León (pero implicado en episodios de origen folklórico y, en general, muy poco correspondiente a su biografía real) y una trama secundaria que González Martínez define como «jocoseria» (pág. 308), basada en el motivo de los compromisos matrimoniales contrastados.

Aun así, lo «novelesco» de la pieza no encaja en la clasificación de Oleza, ya que aquí prevalece una dimensión real, aunque fantástica. En cuanto a las conocidas vinculaciones de Vélez con la materia romancesca, ya profundizadas por una monografía de Crivellari, González Martínez aduce argumentos para atribuir al ecijano el romance «El enfermo rey Enrique», que presenta tangencias significativas con esta comedia y otros textos del *corpus* veleciano.

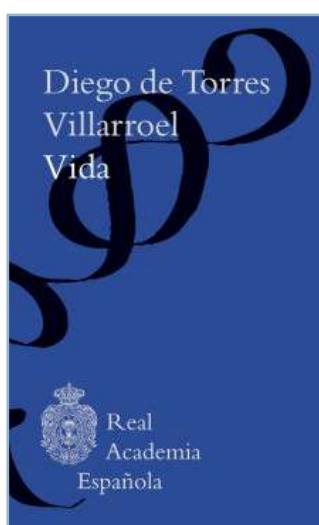
GÓMEZ CANSECO, Luis, ed., *Diego de Torres Villarroel, Vida*, Madrid, Real Academia Española, 2025. ISBN: 978-84-670-7871-8. 496 págs.

Manuel Ángel RODRÍGUEZ-DÍAZ

Universidad de Huelva (España)

[manuelangel.rodriguez@dfilo.uhu.es](mailto:manuelangel.rodriguez@dfilo.uhu.es)

<https://orcid.org/0009-0006-2099-338X>



Torres Villarroel (1694-1770) es un escritor fascinante, que está a caballo entre la Ilustración y el Barroco. Luis Gómez Canseco, catedrático de Literatura Española en la Universidad de Huelva, ofrece con este libro una nueva edición crítica de uno de los textos autobiográficos más originales del siglo XVIII español y posiblemente de la literatura española; a saber, *Vida, ascendencia, nacimiento, crianza y aventuras del doctor don Diego de Torres Villarroel*, de Diego de Torres Villarroel. El texto original se divide en seis trozos publicados entre los años 1743 y 1758 y, por este motivo, Gómez Canseco apunta que «es una obra relativamente moderna, que apenas precisa de mediación crítica» (pág. 343)<sup>1</sup>. Sea como sea, esta nueva edición crítica era necesaria y merece ser tenida en cuenta, porque prioriza la edición impresa por Pedro Ortiz Gómez en el año 1752, que fue la última edición impresa en vida de Torres Villarroel y revisada muy de cerca por el autor.

Este es el interés y relevancia de esta nueva edición crítica: la fijación rigurosa y documentada del texto. A su vez, esta fijación del texto se dirige a un público del siglo XXI mediante una modernización ortográfica y se acompaña también de un aparato de notas a pie de página útil y poco invasivo. Además, Gómez Canseco ofrece en los anexos finales un estudio crítico titulado «Diego de Torres Villarroel y su “Vida”», donde examina la vida y la *Vida* del autor. A continuación, se listan y describen los cuatro aspectos esbozados arriba:

<sup>1</sup> Se cita por el número de página de la edición de Gómez Canseco.

*Uno.* Con respecto a la fijación del texto, esta edición fija el texto de Torres Villarroel a partir del manejo y cotejo de más de veinte manuscritos. Gómez Canseco explica en todo momento y con transparencia las decisiones adoptadas en el caso de variantes significativas y recalca siempre la prioridad textual dada a la edición impresa de 1752, última edición revisada por el autor.

*Dos.* Con respecto a la modernización ortográfica, el editor insiste en que esta edición «se ofrece sin signos diacríticos de ningún tipo y modernizado en la lengua hasta donde ha parecido razonable» (pág. 344). El texto resultante de la *Vida* presenta así una ortotipografía accesible y familiar para un lector del siglo XXI. Sigue así la línea de la colección Biblioteca Clásica de la Real Academia Española, que intenta facilitar el acceso a clásicos hispanos como *Don Quijote* de Cervantes, *Señor presidente* de Asturias, *Cien años de soledad* de García Márquez y ahora la *Vida* de Torres Villarroel.

*Tres.* Con respecto a la anotación del texto, la edición de Gómez Canseco ofrece un aparato de notas a pie de página poco invasivo; estas notas sirven al editor para aclarar *primero* el significado de algunas palabras y pasajes; *segundo*, la ubicación de municipios, de parajes naturales o la identidad histórica de lugares como algunos conventos (págs. 180-181); o, *tercero*, la identidad de algunas personas como Teodoro Ardemans (pág. 204, nota 70), Josef Sancho Granado (pág. 140, nota 143) o fray Adrián Menéndez (pág. 152, nota 225). Además, este aparato de notas a pie de página —que a lo mucho ocupa un cuarto de la página y a lo poco apenas si unas líneas— se complementa en los anexos con un aparato crítico profundo y suficientemente extenso. A este aparato crítico se remite desde las notas a pie de página y en él o se comentan cuestiones textuales o se añaden indicaciones historiográficas sobre el contexto histórico de Torres Villarroel.

*Y cuatro.* Con respecto al estudio posliminar, la edición crítica de Gómez Canseco ofrece un estudio biográfico y filológico de la vida de Torres Villarroel, donde se incluyen los pormenores vitales del autor, la construcción y planteamiento de su *Vida* y, finalmente, ofrece las líneas maestras que dirigieron y permiten entender la confección y publicación de esta edición crítica.

En conclusión, esta nueva edición crítica de la *Vida* de Torres Villarroel se presenta como un instrumento sólido y bien fundamentado para el estudio y la difusión de uno de los textos más originales del siglo XVIII español. La combinación de rigor filológico, contextualización histórica y claridad expositiva la convierte en una edición crítica de referencia para investigaciones sobre esta obra, amén de una puerta de entrada inmejorable a la obra del autor salmantino.