

QUEVEDO, EDITOR DE LAS *OBRAS* DE FRANCISCO DE LA TORRE: UNA EMPRESA POÉTICA CON UN TOQUE DE PINTURA*

Adrián J. Sáez

CEA-Universidad de Neuchâtel

Quevedo parece no demostrar en vida una preocupación especial por la fortuna de sus versos: sus poemas no llegan a la imprenta hasta después de su muerte, con el *Parnaso español* (Madrid, Diego Díaz, 1648), si bien a lo largo de los años había ido trabajando en la disposición final de sus obras poéticas, retocando y hasta reescribiendo no pocas de ellas¹. En este sentido resultan significativas aquellas ocasiones en las que dedica sus desvelos a sacar a la luz las composiciones en verso de ingenios precedentes. Primeramente Quevedo centra su atención en la traducción de versos de diversos vates grecolatinos (Anacreonte, Estacio, Focílides, Marcial, Píndaro o Teócrito)², en unos escauceos filológicos que se concentran en 1609-1613 y que contribuyen a fijar la reputación de Quevedo como poeta humanista. Pues bien, pasando por alto tanto esta faceta como su uso de la tradición bíblica³, en el año 1631 se publican dos ediciones de poetas del siglo XVI *a cura* de Quevedo: son las poesías de fray Luis de León⁴ y de Francisco de la

* Este trabajo se enmarca dentro del proyecto PHEBO, "Poesía Hispánica en el Bajo Barroco (repertorio, edición, historia)", FFI2011-24102 del Ministerio de Ciencia e Innovación, y cuyo investigador principal es Pedro Ruiz Pérez.

¹ Esta despreocupación es tendencia común entre los ingenios áureos: la mayoría de ellos, con la notable salvedad de Lope, no se preocupa por imprimir sus poemas en vida. Sus composiciones se transmiten, así, por vía manuscrita –con los peligros que ello conlleva– y por medio de antologías y florilegios varios, que configuran una suerte de canon poético, principiando por las *Flores de poetas ilustres* (1603, con sucesivas emisiones) de Pedro de Espinosa. Ver Rodríguez-Moñino (1965); Ruiz Pérez (2009: 53-59). Cayuela (2012: 186) puntualiza que si bien Quevedo se esforzaba por presentarse "como reacio a la publicación de sus obras es el autor que más ediciones tuvo".

² Varias de estas aparecen mencionadas tempranamente en la *España defendida* (1609), aunque no se publiquen hasta años más tarde. Ver Castanien (1958); Bénichou-Roubaud (1960); Schwartz (1986 y 2003); Pérez Gómez (1989); Sigler (1994); Herrera Montero (1996); López Ruiz (1998); Candelas Colodrón (1999); Moya del Baño (2008). Pero las traducciones de Marcial puede que no sean suyas: ver Plata Parga (2000: 287-291).

³ Ver Arellano (2004); Núñez Rivera (2006).

⁴ Ver Blecua (1990); Cuevas García (2003).

Torre, un corpus que pensaba ampliar con Aldana, según anuncia en su *Anacreón castellano* (1609)⁵. No se sabe si este deseo llegó a realizarse, aunque no lo parece. Como fuere, para cada ocasión escribió un significativo prólogo *ad hoc*, punto al que volveré en un momento.

Esta galería, este pequeño Parnaso poético no resulta nada baladí⁶: ambos ingenios representan la llaneza de estilo, la sencillez natural que constituyen el ideal de la expresión poética renacentista⁷. Así, esta selección quevediana constituye una declaración de modelos de expresión poética que contribuye a definir su concepción de la buena poesía en oposición directa a otras tendencias de la época. Este doble proyecto editorial, como se verá, se enmarca en un momento álgido de la polémica mantenida en torno a Góngora, y le permite a Quevedo volver a disparar directamente contra la vana oscuridad de estilo que en su opinión representaba la camarilla del poeta cordobés. Es, pues, una polémica encubierta en el contexto de las ediciones de poetas del siglo XVI a lo largo de 1600-1650, que ha sido muy bien analizada por Núñez Rivera⁸.

En este trabajo pretendo examinar los paratextos quevedianos a estas obras, junto con el resto de preliminares, para resaltar las similitudes entre ambos designios editoriales dentro de la disputa literaria de los años 1620-1630. En estas coordenadas, una serie de argumentos permite vislumbrar la interacción que se produce entre literatura y pintura. Pero váyase por pasos.

DOS EDICIONES, UN PROYECTO: ALGUNAS APOSTILLAS

Los versos de fray Luis y de la Torre no ven la luz hasta 1631, gracias a la decisiva intervención de Quevedo, si bien se cuentan algunas tentativas previas que no llegaron a buen puerto⁹. Como fuere, en primera instancia se debe a Quevedo la recuperación de dos poetas injustamente condenados al olvido. Así, a todas luces estas dos ediciones cons-

⁵ Ver Rivers (1999); Núñez Rivera (2010: 200 y n. 31). A la par, López Casas (2002) propone a Quevedo como autor de una traducción manuscrita de Ausiàs March, que se conserva en los márgenes de un ejemplar de las poesías del catalán (la bilingüe de 1539) que poseía Quevedo.

⁶ Ver Vélez-Sainz (2006); y Cacho Casal (2010).

⁷ Recuérdese el concepto de *sprezzatura* que define el arte alejado de la afectación. Ver Navarrete (1994: 45-49).

⁸ Núñez Rivera (2010). Ver también Rico García (2012).

⁹ Cerrón Puga (1984b: 12 y 22) recuerda que hubo un intento de imprimir las obras de Torre entre 1580 y 1594. Colón Calderón (2002), precisa que en 1588 el poeta obtuvo el permiso para imprimir un libro que contiene "los versos líricos y adónicos y la bucólica" (que no puede corresponderse con el título, como recuerda Pérez-Abadín Barro,

tituyen un único proyecto concebido ya tras la muerte de Góngora (1627), de modo que no resulta ocioso analizar en detalle los puentes tendidos entre ambas¹⁰. Y es que a Quevedo parecía no bastarle con el mérito de despertar a estas poesías de su letargo. Su trabajo posee un valor adicional, o, si se quiere, no era esta su verdadera intención. Más bien, quería argumentar a favor de un determinado estilo poético presentando un doble modelo digno de emulación.

De los preliminares que abren las dos ediciones, interesan aquí la carta-dedicatoria al conde-duque que sirve de pórtico a las poesías de fray Luis (fecha a 21 de julio de 1629) y un prefacio “A los que leerán” en la segunda empresa editorial (escrita entre el 17 de septiembre de 1629 y el 14 de marzo de 1630)¹¹. Estos preliminares, de redacción contemporánea, muestran que la idea de Quevedo era darlos a la imprenta a finales de 1629, pero el proceso se retrasa unos cuantos meses: una demora que se explica por los ataques que recibía el poeta por aquel entonces, los avatares repentinos de la escena política y la noticia de la publicación de un *Índice de libros prohibidos*, a cuyo compás “acomodó el ritmo de los trámites administrativos” de sus ediciones poéticas¹². El caso

2003a: 11), sin que resulte posible saber las razones que le impidieron publicar su libro, pese a obtener el permiso. De haberse llevado a cabo, sería uno de los escasos poetas de entonces que publicaban su obra en vida. Ver también Pérez-Abadín Barro (2003a y 2003b; 2004a y 2004b). A su vez, el propio fray Luis preparó una edición de su obra poética, corrigiendo y enmendando, sin que se sepa si pensaba publicarlas a su nombre o con pseudónimo (Blecua, 1990: 14). Cuevas (2001: 43) afirma la incuestionable relevancia de la edición quevediana de las poesías de fray Luis, que “subsana la azarosa y siempre insegura difusión manuscrita de la etapa precedente”, además de configurar “un canon, a la vez incompleto y excesivo [...], pero amplio y bien estructurado”.

¹⁰ De hecho, en la BNE se conserva un volumen en el que ambos libros se juntan en uno (Cerrón Puga, 1982b: 15). Quizás por este camino se pueda llegar a saber, o al menos intuir, las razones del descuido con el que salieron las poesías de fray Luis en la edición a cargo de Quevedo (que “se limitó a enviar a la imprenta el códice de Sarmiento sin más preocupaciones y que pudo no revisar las pruebas”, Blecua, 1990: 15), frente a la mayor demora que puso en las *Obras* de Torre. Ver los interesantes comentarios de Alatorre (1999: 56-58); y Núñez Rivera (2010: 200-201). En esta línea, Alatorre (1999: 55 y 60-61) recuerda que Luis Tribaldos de Toledo, amigo de Quevedo, publica las poesías de otro ingenio “limpio”, Francisco de Figueroa, en dos ediciones de Lisboa (1625 y 1626).

¹¹ Sobre esta poética dedicada a Olivares, ver Rives (1998). Además de esto, la edición de fray Luis se acompaña de una dedicatoria previa a Manuel Sarmiento de Mendoza, canónigo magistral de la iglesia de Sevilla, de quien proceden los poemas de fray Luis, y quizás también los de Torre, que le entregaría durante el viaje de Quevedo a Sevilla desde Cádiz en 1624 con la expedición real. Ver Azaustre Galiana (2003c: 166-167). Mientras, el texto de Torre incluye también una dedicatoria a don Ramiro Felipe de Guzmán, duque de Medina de las Torres. Para mayores detalles de dataciones, etc., ver Azaustre Galiana (2003b y 2003c).

¹² Jauralde (1999: 590-592, cita en pág. 591). El panorama en la corte estaba un tanto agitado, porque el viaje de Felipe IV a Zaragoza en contra de los consejos de Olivares pare-

es que solo solicita y obtiene el privilegio necesario para publicar las poesías de fray Luis y Francisco de la Torre en marzo de 1630, pero no logra la concesión del resto de requisitos (aprobaciones, tasas) hasta mediados de 1631, con lo que los libros no circulan antes de octubre. Las relaciones de poder, los vínculos de protección y mecenazgo, por tanto, asoman igualmente en este designio quevediano.

Baste entresacar algunos de los argumentos que expone Quevedo en los preliminares de fray Luis para justificar la merecida salida al teatro del mundo de unos versos que

son en nuestro idioma el singular ornamento y el mejor blasón de la habla castellana. [...] Todo su estilo, con majestad estudiada, es decente a lo magnífico de la sentencia, que ni ambiciosa se descubre fuera del cuerpo de la oración, ni tenebrosa se esconde –mejor diré que se pierde– en la confusión afectada de figuras y en la inundación de palabras forasteras. La locución esclarecida hace tratables los retiramientos de las ideas, y da luz a lo escondido y ciego de los conceptos. Esto mandaron los que escribieron artes de poesía, y escribieron desta suerte los que tienen el imperio de los poemas. Y en todas lenguas aquellos solos merecieron aclamación universal que dieron luz a lo obscuro y facilidad a lo dificultoso; que oscurecer lo claro es borrar, y no escribir; y quien habla lo que otros no entienden, primero confiesa que no entiende lo que habla. [...] No tienen en nuestra España, en los grandes y famosos escritores de aquel tiempo, comparación las obras de fray Luis de León, ni en lo serio y útil de los intentos, ni en la dialéctica de los discursos, ni en la pureza de la lengua, ni en la majestad de la dicción, ni en la facilidad de los números, ni en la claridad (págs. 127, 128-129 y 157)¹³.

Equilibrio y medida, decoro, uso de voces propias, pureza de la lengua y, ante todo, claridad. Véase el guiño de Quevedo cuando descubre su propósito: la defensa de una poética basada en la claridad y, consecuentemente, la condena de la oscuridad y la afectación. Ahora bien, la luz por la que aboga Quevedo en poesía se define por la perspicuidad. No en vano, en la “Dedicatoria” dice que “[l]a virtud de la dicción ha de ser perspicua, no humilde” (pág. 131), en traducción de la *Poética* (1458a 18-24) aristotélica¹⁴. La preceptiva clásica sobre la *elocutio* ya

cían mostrar la caída en desgracia del valido, por lo que se comprende que Quevedo esperase para ver cómo evolucionaban los acontecimientos antes de sacar a la calle dos libros dedicados al mismo privado y a su yerno.

¹³ Cito por las ediciones consignadas en la bibliografía final. Modifico la puntuación cuando lo juzgo necesario.

¹⁴ Quevedo se esfuerza por desmontar los argumentos cultistas que se valían interesadamente de este pasaje para su estética (Azaustre Galiana, 2003a: 68-73). Cuevas García

diferenciaba dos tipos de oscuridad: la complejidad admisible que deriva de la dificultad de los asuntos en oposición a la viciosa oscuridad verbal¹⁵. Así, entiendo que esta dialéctica se puede entender como una cuestión de grados: Quevedo, y otros con él, admiten que la poesía ha de tener una cierta dificultad, pero esta no puede ser superflua ni puede nacer de cualquier fuente, cuestión que entronca con el juego ingenioso con los conceptos, tal como se manifiesta en su propia creación poética.

En este orden de cosas, Quevedo define la claridad como una virtud que comprende los principios de *puritas*, *elegantia* y *evidentia*, que explica *apud* Antonio Lulio, *De oratione*¹⁶:

Lo primero diremos de la claridad, que siempre es la primera y la mayor virtud de la oración: esta, unos la alcanzan con cierta pureza y castidad de las dicciones; otros con la explicación, distinción y elegancia; otros, finalmente, con la evidencia, y poniendo delante de los ojos lo que dicen (págs. 158-159).

Cuevas García estudia la sorprendente paradoja que constituyen, a primera vista, estas alabanzas de la claridad en un poeta cuya pluma es capaz de las mayores piruetas verbales y de una amplia gama de ingeniosidades conceptuales –un arsenal bien estudiado por Arellano¹⁷–: parece que el ideal estético que propugna Quevedo –dice Cuevas–, “sin llanezas pedestres ni oscuridades nacidas de excesos retóricos y léxicos”, es “más renacentista que barroco” y, por ende, “muy distinto de aquel en que cree realmente, que es el que alumbraba con su práctica estilística”¹⁸. Pero en estas lides hay que hilar muy fino, y Cuevas García está al borde del abismo al incidir en la paradoja, que en realidad es un oxímoron resuelto a la perfección en el cierre de su trabajo: Quevedo no pretendía establecer un modelo de imitación *stricto sensu*, sino inculcar

un espíritu y una actividad estética que desacreditara la palabrería rimada sin ideas ni emociones, alertara contra la lobrete que no encierra mis-

(2003: 194, n. 8), apunta la similitud con otro pasaje de Jáuregui, que vale como definición de *perspicuitas* (Cuevas García, 2003: 194, n. 8): “A la poesía ilustre no pertenece tanto la claridad como la perspicuidad. Que se manifieste el sentido no tan inmediato y palpable, sino con ciertos resplandores no penetrables a vulgar vista: a esto llamo perspicuo, y a lo otro claro”.

¹⁵ Ver Azaustre Galiana (2003a: 64-67).

¹⁶ Ver Plata Parga (2011), para las ideas de estilo de Hermógenes y Lulio que recoge Quevedo.

¹⁷ Ver Arellano (2003).

¹⁸ Cuevas García (2003: 199). Mayores precisiones sobre la claridad en Azaustre Galiana (2003a: 92-97).

terios y desacreditara la pedantería de los poetastros. Quizá su edición no pretendía ser sino una cruzada de autenticidad, para que los poetas cantaran, con la voz y el tono justo, lo que de verdad vibraba en sus almas. Eso no era, desde luego, una poética, pero sí una idea artística¹⁹.

En este sentido, la bandera que enarbola Quevedo se ve por encima de la poética, porque constituye igualmente una defensa de la lengua pura, del idioma castellano que se ve amenazado por la decadencia. Un estado prístino de la lengua que, asimismo, iba de la mano de los valores de la época, tan añorados por Quevedo en un tiempo en que los muros de su patria se estaban desmoronando²⁰.

Todo esto vale para la edición de los poemas de Francisco de la Torre, que sigue el mismo patrón luisiano. Quevedo firma tanto la dedicatoria al duque de Medina de las Torres como el más jugoso prólogo "A los que leerán"²¹. Las palabras de Quevedo en el primero de los textos explica la forma en que llegaron a su poder las *Obras* de Francisco de la Torre, que ha levantado algunos recelos: el poeta mantiene que las adquirió de "un librero que me las vendió con desprecio" (pág. 171), aserto al que Alatorre otorga "todos los visos de la verdad"²². Por su parte, Cerrón Puga cree que el error de Quevedo en confundir a Francisco de la Torre con Alfonso de la Torre (autor de cancioneros del siglo xv), la historia del librero desdeñoso y la tachadura del nombre del autor son ramas de una estrategia destinada a "ocultar la gravísima responsabilidad de Sarmiento [el librero Manuel Sarmiento de Mendoza]" para evitar el acoso de la Inquisición, por

¹⁹ Cuevas García (2003: 204-206, cita en págs. 205-206).

²⁰ De acuerdo con el tópico de "que siempre la lengua fue compañera del imperio", que revisa Galván (2009: 73-76). La importancia de este prólogo de Quevedo no creo que pueda tenerse en menos, toda vez que posteriormente, en la reedición del volumen aparecida en Milán en 1631 desaparecen los preliminares. Blecua (1990: 15), justifica su ausencia por el ahorro de un pliego de papel que suprime, a la vez, algunos poemas (la segunda versión del salmo 44, los vv. 71-88 del capítulo 10 de Job y todo el capítulo 19). Conjuntamente, quizás el tono polémico del prefacio favoreciese que los impresores milaneses no dudasen en suprimirlo.

²¹ A su nombre consta la suma del privilegio. Se suma a esto otra aprobación, intercalada entre los dos prolegómenos comentados, de José de Valdivielso, quien señala que el juicio de Quevedo es "a todas luces mirado con respeto", y sus "obras, así las que gozamos como las que deseamos, engrandecen lustrosamente nuestra nación con celos de las estrañas"; de Lorenzo van der Hamen dice que es "persona versada en todo género de buenas letras" (fol. 4r). Sin embargo, a diferencia de los preliminares de van der Hamen y Quevedo, no emite ningún juicio poético. Manejo la edición facsímil de 1903, basada en una copia de la biblioteca de Archer M. Huntington, y que consulto en la BNE: signaturas R/15338, R/100432 y R/100433.

²² Alatorre (1999: 68, n. 67).

entonces ocupada en otro proceso contra el Brocense, en cuyo círculo rondaba de la Torre²³. No obstante, Pérez-Abadín Barro precisa que no se puede reconstruir la trayectoria de este manuscrito hasta que llega a manos de Quevedo, cuya edición está desautorizada, pues ha surgido al margen del autor, al tiempo que es legal y privilegiada porque cumple con todos los requisitos legales para su publicación²⁴.

Mucho se ha escrito igualmente acerca de la falsa identificación de Francisco de la Torre con un poeta anterior a Boscán y Garcilaso. No parece que se trate de un error ni de un despiste, pues un lector de tan fino criterio como Quevedo apreciaría que ese modo de hacer versos responde a la segunda mitad del siglo XVI. Por tanto, con este supuesto desliz Quevedo pretende persuadir al lector del agravio cometido por Herrera y de las excelencias del arte poético de Torre, “tan bien pulido con la mejor lima destos tiempos que parece está floreciendo hoy entre las espinas de los que martirizan nuestra habla confundiéndola, y la confiesan rica por sí, en competencia de los que la escriben propia” (pág. 173)²⁵.

Ya antes de esta defensa de la propiedad Quevedo ha comenzado a criticar al “ingenio mendigo” que, con sus “borrones” ha oscurecido los poemas de Torre para valerse de ellos, mostrando ser “ladrón y no poeta” (pág. 171). Estas acusaciones, amén de dar fe del mal hacer de Herrera, establecen su deuda con de la Torre, ya que para Cerrón Puga estos “borrones” son las imitaciones que llevó a cabo Herrera²⁶. En ello incide el poeta en el prólogo “A los que leerán”: tras alabar “el corriente de los versos, la blandura, la facilidad” del arte de Torre, ajeno a palabras extrañas y antiguas, le atribuye la primacía en los aciertos que normalmente se conceden a Herrera (págs. 175-178). Quevedo publica estos poemas, por tanto, por su “aire de limpia sencillez”, ejemplar frente a los vicios culteranos²⁷. Ahonda así en el “programa clasicista”

²³ Cerrón Puga (1984b: 15-16), quien da por error la fecha de 1524. Según precisa Pérez-Abadín Barro (2003a: 15), es complejo saber por qué se oculta el nombre del autor, disimulado con borrones de tinta y humo: puede deberse a una intervención de la Inquisición tras los trámites legales o a razones ideológicas o personales ajenas al contenido del libro.

²⁴ Pérez-Abadín Barro (2003a: 29 y 24-25). Para el perfil turriano, ver Zamora Vicente (1956: VII-XXI); Blanco Sánchez (1982: 149-333); Cerrón Puga (1984a). Alguno ha sugerido –con más ingenio que tino– que Francisco de la Torre no era más que una máscara tras la que se ocultaba el propio Quevedo: ver Zamora Vicente (1956: VIII-XIV), con el comentario de la tesis de Luis José Velázquez.

²⁵ Alatorre (1999: 41-42 y 69-70); Núñez Rivera (2010: 201).

²⁶ Cerrón Puga (1984b: 22). Ver Alatorre (1999: 47-51). Recuérdese que, en su triba, Góngora ordena a Lope “borrar” varias obras (Profeti, 2004: 380).

²⁷ Zamora Vicente (1956: VII).

que opone a los culteranos, pues había captado el juego –la “trampa”, dice Micó– que se ocultaba en la edición de los versos de Herrera de 1619, en la que se añaden numerosos poemas y voces peregrinas frente a la anterior de 1582²⁸. Al mismo tiempo, defiende que “nadie debe mostrarse ingenioso en libro ajeno” (“ingeniosus in alieno libro esse”, *Epigramas*, I, praef. 1-3), para decirlo con Marcial²⁹.

Con todo, no creo que la condena de Quevedo se dirigiese por igual a Herrera y a Góngora, como sostiene Rivers³⁰. No podía ser así, porque en este terreno polémico la figura de Herrera se erige en caballo de batalla del que se quieren apropiar tanto los cultos como sus rivales, quienes –Lope y Quevedo entre ellos– deben valerse de sutilezas y funambulismos para equilibrar la crítica con el aprecio³¹. En todo caso, Quevedo critica a Herrera por precursor gongorino o, si se prefiere, el ataque a Herrera no es más que un escudo tras el que soltar, parapetado y de forma velada, otra andanada contra una propuesta que rechazaba frontalmente. Pero no contra Góngora, sino contra los poetastros gongorizantes. Por tanto, aunque las diferencias geográficas no son ociosas, no puede considerarse solamente como un nuevo combate de castellanos contra andaluces, sino de “una batalla de ‘sensatos’ (quienes escriben de manera inteligible) contra ‘insensatos’ (los locos que escriben de manera ininteligible)”, esto es, un nuevo *round* entre Quevedo y el estilo gongorino³². En suma, se trata de una estrategia quevediana más que sumar a sus composiciones destinadas a “Gongorilla”, contra cuyo tufo viene bien quemar “como pastillas Garcilasos”

²⁸ Núñez Rivera (2010: 200-201); y ver Micó (2001).

²⁹ Son palabras que recuerda Faria e Sousa en su *Fuente de Aganipe*, según Núñez Rivera (2011: 203, n. 111). El significado legal de esta sentencia de Marcial se explica en López-Cañete Quiles (2012: 68, n. 2): “En realidad, esta expresión puede, en español, no significar exclusivamente ‘obra mal el que pasa por ingenioso, sin serlo, gracias a un libro de otro, esto es, gracias al ingenio de otro’, en referencia al hurto: también podría apuntar, por sí misma, al que luce su propio ingenio a costa del libro de otro (i.e. interpretándolo maliciosamente); sin embargo, a falta de una nota aclaratoria parece lícito encuadrar tales versiones de *qui ingeniosus est* entre las relativas al plagio, dado que la interpretación de *nec scribat* apunta decididamente en esa dirección”.

³⁰ Rivers (2001: 278 y 281).

³¹ Resulta revelador que las dos tendencias enfrentadas elogien la poesía de Herrera. Su concepción poética pregonaba la claridad al frente, un rasgo que en su grado máximo se equipara con la elegancia o “manificencia del decir”. Tal como recuerda López Bueno (1987: 20-21), este concepto de claridad herreriano da pie, de un lado, al cultismo poético que suele condenarse por su oscuridad al tiempo que, de otro, permite defender la legítima dificultad o “perspicuidad” contra los excesos formales. Se deslindaba, pues, la escuela de los cultos fundada por Herrera de la secta culterana que capitaneaba Góngora (pág. 28), entendidos como dos polos del mismo itinerario poético, inicio y culminación de una corriente estética.

³² Alatorre (1999: 59).

(vol. 3, núm. 841, v. 133), o, verbigracia, Torres³³. Una forma, quizás, más apropiada para combatir una propuesta cuyo paladín ya había fallecido y que, por ende, no podía proseguir el intercambio de acusaciones, pero que por aquellos años estaba siendo elevado a la gloria poética. Una tendencia que debía compensarse.

Pero antes de seguir falta por mencionar una pieza en este doble rompecabezas: Lorenzo van der Hamen (1589-1664), famoso historiador que participa en estas ediciones pero que, más allá de estas y otras colaboraciones, mantenía con Quevedo una relación añeja³⁴. Toca parada y fonda para un excursu breve y necesario.

MANO A MANO: UN AMIGO Y COLABORADOR DE QUEVEDO

No se trata, desde luego, de una cuestión gratuita. No en vano los Van der Hamen descendían de una conocida familia flamenca asentada en Madrid a principios del siglo XVII, que representa una prueba fidedigna de las interacciones culturales entre España y Flandes en la época. Tanto Lorenzo como sus hermanos Pedro y Juan recibieron una esmerada educación en un ambiente cercano a la corte, y destacaron en el cultivo de las letras y la pintura, como se verá en un momento.

Lorenzo, el segundo de la familia, toma el camino eclesiástico, según era habitual en la época. Recibe las órdenes menores en 1608, en 1610 ya es sacerdote y en 1614 termina sus estudios en la Universidad de Alcalá de Henares. A partir de ahí, su carrera se desarrolla en íntimo contacto con Granada, en la órbita del arzobispo Pedro González de Mendoza, desempeñando las funciones de criado de cámara y capellán. En 1619 su mecenas marcha a otra sede y él toma los hábitos de la Orden Tercera de san Francisco y es nombrado “coronista general” de la orden en 1633. Durante este tiempo realiza diversos viajes a Madrid y mantiene el contacto con su familia. En la década de 1620 se halla en la corte, donde se involucra profundamente en la vida intelectual y política del momento, así como en promocionar la carrera pictórica de su hermano Juan. Se convierte en “uno de los hombres de letras más respetados de Madrid”, si bien en su dilatada vida se

³³ Para Martinengo (1967: 159), supone el paso de la vertiente satírica contra el gongorismo a la propuesta de modelos de buen estilo. Pero cuidado: la autoría de algunos de estos poemas está bajo sospecha (Plata Parga, 2000: 287-294). Agradezco a Fernando Plata Parga sus agudos comentarios a propósito de esta polémica.

³⁴ El perfil de este personaje puede encontrarse en Jordan (2005: 48-50); Véliz y García Valverde (2006), a quienes sigo en mi semblanza.

cuentan “etapas de gran éxito y de profunda desilusión”, por lo que es “un ejemplo perfecto del complicado entramado entre los patronazgos eclesiástico y real”³⁵. En 1625 ingresa en la Venerable Congregación de san Pedro, junto a Lope de Vega y Juan Pérez de Montalbán, llegando a ser capellán mayor en 1630. En los años siguientes escasean las noticias sobre su paradero, pero algún acontecimiento en torno a 1634, en medio de las turbulencias cortesanas que se llevaron tras sí a los rivales del conde-duque, precipita que saliera de Madrid en 1635 para no volver más: regresa a Medina Bombarón, en Las Alpujarras, hasta que en 1650 toma posesión de la capellanía en la capilla real de Granada, que ocuparía hasta su muerte.



Juan van der Hamen y León, *Retrato de Lorenzo van der Hamen y León*, Instituto Valencia de don Juan.

Familia, educación, ambiente... son factores que permiten entender que Lorenzo no se mostrase ajeno a la pintura, por mucho que centrase sus esfuerzos en el campo humanístico. Al contrario, era un entendido en dicho arte, tuvo amistad con los Cano (Miguel y Alonso) y Juan Sánchez Cotán, y algunos documentos parecen apuntar que sabía pintar, amén de que actuaba como consejero en cuestiones artísticas para el arzobispo de Granada³⁶. A la par, al escribir empleaba

³⁵ Jordan (2005: 48-49).

³⁶ Ver Jordan (2005: 50); Véliz y García Valverde (2006: 2 y 5-6).

metáforas pictóricas y del mismo modo la pintura enlaza con algunos de sus textos, pues el cuadro *Adoración del Cordero Apocalíptico* (1653, en imagen) de su hermano Juan está directamente inspirado en la original interpretación que ofrece Lorenzo en *Al hijo segundo de María Santísima, al solo en sus regales y favores, a san Juan Evangelista* (Granada, Imprenta Real, 1652)³⁷.



Juan van der Hamen y León, *Adoración del cordero apocalíptico*, 1625.
Real Monasterio de la Encarnación, Patrimonio Nacional, Madrid.

En este contexto, se explica su participación en la polémica en defensa de la legitimidad de la pintura en 1629, un debate en el que también Quevedo metió su cuarto a espadas con la silva “El pincel”³⁸. La defensa de Lorenzo se publica en el *Memorial informatorio por los pintores* (Madrid, Juan González, 1629) coordinado por Vicente Carducho³⁹. Se articula en torno a la superioridad del pintor frente al filósofo, al historiador, al poeta o al teólogo, “cuanto es la vista más excelente que los demás sentidos, como aquella que con admirable presteza en un instante percibe innumerables cosas que los otros senti-

³⁷ Véliz y García Valverde (2006: 6); Jordan (2005: 134). No parece que tuviera contacto con Velázquez, próximo a Olivares (Véliz y García Valverde, 2006: 19).

³⁸ Ver Cacho Casal (2012a y 2012b).

³⁹ El título completo es *Memorial informatorio por los pintores, en el pleito que tratan con el señor fiscal de Su Majestad, en el Real Consejo de Hacienda, sobre la exención del arte de la pintura*. Junto a él, colaboran Lope de Vega, José de Valdivielso y Juan de Jáuregui, todos partidarios de una misma estética.

dos refieren parte por parte con gran tardanza en que es semejante al entendimiento” (fol. 35v).

De su pluma salieron un buen número de tratados eminentemente históricos y políticos, como *El perfecto secretario* (1620, perdido), *Don Filipe el Prudente, segundo de este nombre, rey de las Españas y Nuevo Mundo* (Madrid, Viuda de Alonso Martín, 1625, reeditada en 1632) o *Don Juan de Austria* (Madrid, Luis Sánchez, 1627), etc., más algunos frutos poéticos de los que no ha quedado rastro⁴⁰.

Esta dedicación humanista de van der Hamen explica que trabase contacto con Quevedo, con quien compartía ciertas similitudes biográficas: ambos albergaron la esperanza de una regeneración de España bajo la batuta de Olivares y pronto cayeron dominados por el desencanto ante el rumbo de los acontecimientos y los tejemanejes del círculo del valido, que les depararon no pocos sinsabores. De acuerdo con esto, en los piélagos de Madrid cada uno pudo encontrar apoyo o inspiración en las virtudes del otro: “la mordacidad de Quevedo quedó suavizada por la sabia ecuanimidad de ‘el buen don Lorenzo’ y este pudo ver aumentado su coraje gracias a la audaz e inflexible inteligencia de su amigo”, al menos hasta su distanciamiento posterior⁴¹. Como fuere, desde bien temprano comienzan a colaborar en diversos proyectos, y los prefacios de uno escoltan con cierta frecuencia los escritos del otro, así que la edición de las obras de fray Luis y de la Torre no era la primera ocasión en que colaboraban, ni mucho menos. Quevedo acompaña su biografía de Felipe II con un prólogo –y tal vez algún retoque⁴²–, le dedica la *Casa de los locos de amor* publicada en los *Desvelos soñolientos* (Zaragoza, 1627) de Quevedo, mientras Lorenzo firma la

⁴⁰ Aunque participa en las justas poéticas celebradas por la beatificación de san Isidro (1622), según refiere Jordan (2005: 63 y 120). En su etapa final se acumulan las obras religiosas: *Modos de llorar los pecados* (Granada, Baltasar de Bolívar y Luis Sánchez, 1649), *Si es mejor decir las misas en vida o después de la muerte: resolución teológica* (Granada, Francisco Sánchez, 1655), *Efectos admirables de la agua bendita* (Granada, Imprenta Real, 1658), *Limosna, excelencias, calidades, prerrogativas, y frutos suyos* (Granada, Baltasar de Bolívar, 1658), *Devoción necesaria y cristiana disposición para el artículo forzoso de la muerte* (Granada, Francisco Sánchez, 1659), *Frutos maravillosos que el soberano y admirable sacrificio de la misa* (Granada, Imprenta Real, 1660) y *Común provecho de vicios y difuntos, confirmados con varios ejemplos antiguos y de los nuestros* (Granada, Imprenta Real, 1662). Entre sus obras inéditas se hallan la *Descripción de san Lorenzo el Real de la Victoria* (manuscrito ca. 1620-1621), la *Vida del rey D. Felipe III, Historia general de su tiempo, Sitio y toma de Breda, Historia tónica de la restauración de la Bahía de santa Cruz y Monarquía y cifra universal del hombre*, etc. Ver Véliz y García Valverde (2006: 8 y 23-25), quienes consideran que van der Hamen pudo colaborar en algunas obras escritas por el arzobispo González de Mendoza.

⁴¹ Véliz y García Valverde (2006: 10). Esta separación pudo producirse por alguna “traición” de Quevedo o a raíz de la publicación de *El chitón de las tarabillas*.

⁴² Jauralde Pou (1999: 498).

dedicatoria “A don Francisco Jiménez de Urrea” de esta primera edición de los *Sueños* y una apología a la *Política de Dios* (1626)⁴³.

Este es el marco en el que se entiende la colaboración de Lorenzo van der Hamen con Quevedo en los preliminares de la edición de fray Luis, rubricando la aprobación a 14 de septiembre de 1629. Escribe:

[...] por haber sido su autor [fray Luis] el primero que abrió camino para escribir en nuestra lengua vulgar cosas altas y grandes con gravedad y alteza, número y proporción, me parece se debe de justicia dar a don Francisco de Quevedo la licencia que pide por hacer común [‘público’] tesoro tan singular y comunicarnos de aquel sol español rayo de luz tan peregrina.

Conjuntamente, en el libro de Torre defiende la pureza de la lengua castellana frente a los “afeites de voces nuevas” que algunos prefieren (fol. 2v). En los dos casos su intervención responde a su autoridad eclesiástica, que lo hace responsable de la censura “del ordinario”⁴⁴. Ya sin Quevedo, aprueba las *Rimas* de los Argensola (Zaragoza, Hospital Real, 1634), labor en la que le escolta otro paratexto de Lope de Vega. Escribe:

hallo [en las *Rimas*] muchas [cosas] dignas de gran reparo, por la valentía y primor con que están escritas, y por la dulzura del estilo con que se tratan, bien diferente del que hoy usan muchos de nuestros castellanos, por donde les sucede lo de Séneca: “Facile dicere, quod alii non ita facile intelligant”. [...] Débeles [...] la poesía su esplendor, y nuestra lengua (en prosa y verso) lo erudito, lo puro, acendrado y perfeto que se halla en ella (preliminares sin numeración).

Como se ve, en las tres ocasiones se presenta como abogado de un determinado estilo poético caracterizado por la sencillez y opuesto a ciertos excesos coetáneos. En suma, se trata de un aliado que ni pintado para Quevedo. Y es que en la polémica contra Góngora iniciada allá por 1609, Quevedo se acerca a Lope, colabora en este enfrentamiento con otros miembros de su círculo (Lorenzo van der Hamen,

⁴³ En el primero de ellos, van der Hamen asegura haber corregido el texto de Quevedo “por los originales que en mi librería tengo, y aun yo mismo he escrito gran parte”, tratando de reparar los yerros que presenta una obra que ha circulado fuera del control de su autor (pág. 734).

⁴⁴ Pérez-Abadín Barro (2003a: 26).

Valdivielso), y toma munición del mismo arsenal argumental y retórico que llevaba usando el Fénix desde principios de siglo⁴⁵.

UT PICTURA...: ARTE Y LITERATURA EN UNA EDICIÓN POÉTICA

Se va viendo una vez más la importancia que pueden tener los paratextos. Retomando el perdido hilo de mi discurso, Quevedo avanza un paso más en la edición de las poesías de Torre en relación al caso luisiano. Cuando se dirige “A los que leerán” defiende la ascendencia que sobre Herrera tuvo de la Torre, ejemplo de “blandura” de estilo:

Advierto que el divino ingenio de Herrera sacó en su vida las *Rimas* que se leen en pequeño volumen, limpias de las más destas voces peregrinas que se leen en la impresión que después se hizo por Francisco Pacheco, *pintor docto y estudioso, y de grande virtud en mucho mayor volumen*. Creo fue el intento darnos de tan grave y erudito maestro hasta lo que el desechó escrupuloso. Que de tales ingenios aun las manchas que ellos se quitan pueden ser joyas para los que sabemos poco, y su sombra nos vale por día (fols. 13v-14r; la cursiva es mía).

Mediante el elogio de la edición de *Algunas obras...* (1582) de Herrera publicadas en vida del poeta sobre la recopilación póstuma (*Versos...*, 1619) al cuidado de Pacheco que contiene algunos cambios de incierta atribución, Quevedo clava otra pica en su defensa de la poesía renacentista –limpia de estilo– frente a las degeneraciones cultistas y, asimismo, deja ver la imbricación entre el arte y los debates poéticos.

Se conservan igualmente unas “Apostillas de mano de Quevedo a las poesías de Herrera” en las que expone su gusto estético y critica algunos aspectos de la edición de Pacheco. Reniega, así, de ciertos versos poco logrados y condena el uso de giros y voces (“enderezada”, “ufanía”...), y critica duramente (“Miente el idiota”, pág. 1311a, por ejemplo) los elogios de Francisco de Rioja en el prólogo a este libro. Dos son los dardos que destina a Pacheco: primero, dice que el soneto 6 fue descartado por el poeta (“Este dejó Herrera, y es de las manchas que le ha sacado a luz el pintor”, pág. 1311b), y en otro dice que el pintor lo “ha destruido”, pues “Herrera le imprimió de mejor lima” (soneto 40, pág.

⁴⁵ Debo este comentario a Antonio Sánchez Jiménez, así como otras sugerencias que han contribuido a mejorar el presente trabajo. Ver Sánchez Jiménez (en prensa) para un panorama de las relaciones entre Lope y Quevedo; Tobar Quintanar (2013) sobre la defensa de Lope en los poemas antigongorinos de Quevedo; y Mayo (2007) para la alianza entre Lope y Valdivielso.

1313b), y en este mismo critica el uso de “contino”, que “no dice lo que quiere Pacheco” y “está mal recibido este hablar bárbaro” (pág. 1314a). Esto es, Quevedo no aprueba ni el juicio poético de Pacheco –pues no entiende bien algunos versos– ni su intervención editorial sobre las poesías de Herrera, porque añade poemas y variantes a la vez que daña y manipula otras. Para Komanecky, aunque es posible que el poeta poseyese un ejemplar de la edición de 1582 con la que detectar y corregir los cambios, es más probable que citase de memoria cuando acusase a Pacheco, como muestran algunas incorrecciones en su crítica⁴⁶. Porque, según he adelantado ya, Quevedo no apunta tanto a Herrera, cuyo arte no duda en elogiar en ocasiones, como a los desperfectos ocasionados por Pacheco. Era blanco idóneo porque, por si fuera poco, el padre homónimo de Pacheco era íntimo amigo de Herrera y había colaborado en la gestación de las *Anotaciones*⁴⁷.

A mi juicio, no resulta baladí tratar de ir al trasfondo de las críticas contra Pacheco. Este pintor, hijo del artista que fuese suegro de Velázquez, poseía una gran influencia en el mundo literario de la Sevilla áurea. Pintor y poeta, se le deben diversas ediciones poéticas –y alguna en prosa– junto a un valioso conjunto de noticias literarias que recoge en su *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y claros varones* (manuscrito fechado en 1599)⁴⁸. Aquí, al igual que en su *Arte de la pintura* (Sevilla, Simón Fajardo, 1649), se cuentan diversas composiciones poéticas que prueban sus buenos contactos entre los literatos del momento, especialmente de su entorno sevillano. Precisamente, el *Libro de retratos* contiene uno de identificación insegura pero tras el que tradicionalmente se ha visto a Quevedo⁴⁹:

⁴⁶ Komanecky (1975: 125). Ver Macrí (1959: 121-126). No se olvide que el “Apéndice” a las *Obras* turrianas pudo ser manipulado por Quevedo (Blanco Sánchez, 1982: 335-338).

⁴⁷ Para este ingenio ver Reyes Cano (2010); sobre su padre ver Pozuelo Calero (2008); Montero (2010).

⁴⁸ La fecha parece corresponder con el inicio de la obra, que se va forjando progresivamente hasta la muerte de Pacheco. Ver Cacho Casal (2011).

⁴⁹ Ver Jauralde Pou (1999: 885-898). El hábito de Santiago con el que aparece Quevedo le fue concedido en 1617 (Jauralde Pou, 1999: 372), argumento que refuerza la composición progresiva del *Libro de retratos*.



Libro de retratos, 1599, núm. 48.

De ser así, puede darse por bueno que ambos se conocían, toda vez que el arte de la pintura no resultaba ajeno a Quevedo⁵⁰. Pero he aquí que, en sus esfuerzos editoriales, a Pacheco se le iba la mano: en efecto, en sus funciones completaba o pulía piezas ajenas que, supuestamente, debía publicar en el mejor estado posible, aunque ya se sabe que los criterios editoriales de entonces no se correspondían con la disciplina actual, como bien prueba la labor de José González de Salas en el *Parnaso* quevediano o de Juan de Vera Tassis con las comedias de Calderón. Un ejemplo del *usus* de Pacheco se da en la obra poética de Baltasar del Alcázar, en cuya transmisión Pacheco hace gala de su “acostumbrada mediación ortográfica”, siguiendo y aun superando el modelo de Herrera, “y su declarada participación en el perfeccionamiento de ciertas obras”, a decir de Núñez Rivera⁵¹.

En este contexto, la crítica quevediana tal vez pueda enmarcarse en las relaciones entre literatura y pintura. Para ello resulta esencial el trabajo de Sánchez Jiménez sobre el interés lopesco por Juan van der Hamen, que valora las necesidades profesionales del escritor dentro de su contexto social y cultural⁵²: tal como aprecia, los versos en elogio

⁵⁰ Ver Sáez (en prensa) con una amplia bibliografía.

⁵¹ Núñez Rivera (2001: 647-660, cita en pág. 652).

⁵² Sánchez Jiménez (2011: 275-284), a quien glosó en las líneas que siguen. Para Jordan (2005: 147), “ningún otro pintor de su tiempo recibió más alabanzas como retratista que Van der Hamen, que fueron notables por su número y por la elocuencia de sus contenidos. Y parece que había una buena razón para ello que tenía que ver, en gran

de su arte integrados en *La Circe* (1624) y el *Laurel de Apolo* (1630) se enmarcan en la controversia que Lope mantenía con los cultos en la década de 1620 a propósito de los conceptos de imitación e ingenio (o “natural”). En síntesis, con el encumbramiento y la defensa de la capacidad pictórica de van der Hamen no hace Lope una alabanza inocente sino interesada, ya que le permite escribir sobre su propia propuesta artística. Siempre según Sánchez Jiménez, Lope se vale de una disputa que se desarrollaba entre los pintores del momento para su particular batalla en el terreno de la poesía⁵³. Porque en ambos campos se discutía por la esencia del arte: unos abogaban por su función de espejo que refleja fielmente –que “traslada”– la naturaleza, algo para lo que resulta primordial la fuerza innata del ingenio; otros, por el contrario, defendían que el artista posee un papel más activo y dispone del privilegio de seleccionar elementos de la naturaleza (*electio* y *correctio*) de acuerdo con unos conocimientos que puede adquirir mediante el estudio. Y si en pintura combatían los artistas que se dedicaban a géneros como el bodegón y el retrato frente a quienes vivían de especies más prestigiosas como la pintura sacra, en el campo de la poesía lidian el bando de Lope y la cuadrilla de Góngora y sus cultos, cuya nueva forma de hacer versos provoca que Lope aumente, tanto en tono como en frecuencia, su defensa del ingenio natural.

Es un ejemplo paradigmático del empleo de la pintura como argumento *pro domo sua*, un recurso frecuente entre los ingenios áureos, que no dudan en aprovecharse de circunstancias parejas en artes u oficios cercanos para proclamar sus propias preocupaciones, especialmente al hilo de las repetidas polémicas sobre los impuestos que tratan de imponer a los pintores, quienes –prolongando un debate de origen italiano– se reivindicaban artistas y no artesanos.

Caso extremado este, y llamativo. Muy otra es la materia que vengo comentando, pues en esta edición poética las cosas no están tan claras ni Quevedo juega con las mismas reglas. La relación está más velada porque, creo, el ardid es más sutil: Quevedo saca dos ediciones poéticas, en ambas colabora su colega Lorenzo van der Hamen –historiador y docto en pintura–, y, finalmente, lanza sus críticas contra el pintor Pacheco, restando validez a sus quehaceres editoriales, por mucho que sus palabras sean todo un alarde de suave ironía –¿respeto a los restos de una amistad?– y no den rienda suelta al ataque mordaz.

medida, con la determinación del artista por competir en la arena de este género pictórico”.

⁵³ Sánchez Jiménez (2011: 285-293).

Pero ¿cuál es la razón para este enfrentamiento entre Quevedo y Pacheco? La relación que mantenían estuvo viva hasta la polémica en torno al patronazgo de Santiago: al parecer, la fuerte defensa de Quevedo (*Memorial por el Patronato de Santiago y Su espada por Santiago*) por la prioridad del apóstol contra la propuesta de santa Teresa que defendían los afines a Olivares se ganó la censura de Pacheco, y a partir de ahí los dos ingenios se distanciaron⁵⁴. Todo ello entre 1626 y 1630 (revocación del patronato compartido por el papa), con 1628 como fecha clave por la difusión de los dos memoriales quevedescos. O sea: poco antes de que el poeta comenzase los preparativos para publicar los versos de Torre. Nada es casual. A mi parecer lo visto *supra* apunta a un puzle donde todas las piezas, por muy dispares que sean, encajan a la perfección. Restaría por ajustar todo con el gusto pictórico de Quevedo, pero esto queda para mejor ocasión.

A MODO DE CIERRE

Al fin y al cabo, estas empresas editoriales claman a gritos sus verdaderos fines, por muy soterrados que pretendan estar. Acompañado por dos miembros del círculo de Lope como Lorenzo van der Hamen y José de Valdivielso, Quevedo arma con fray Luis y de la Torre un baluarte de ortodoxia poética contra los heréticos enemigos culteranos. En esta maniobra la edición de las *Obras* turrianas capitaneada por Quevedo, y especialmente su prólogo “Al lector”, suponen una verdadera encrucijada de propósitos: mediante el rescate de unos versos valiosos ofrece un digno espejo estético contra la moda culterana a la vez que hace gala de un prurito filológico en su crítica de la mala *praxis* de Pacheco y, de paso, baja los humos al modelo herreriano en respuesta a las palabras preliminares de Rioja a los *Versos*. Pocas veces una edición poética dio para tanto.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALATORRE, ANTONIO (1999): “Francisco de la Torre y su muy probable patria: Santa Fe de Bogotá”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 47.1, págs. 33-72.
 ARELLANO, IGNACIO (2003): *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert. [Reedición de su tesis doctoral: Pamplona, Eunsa, 1984.]

⁵⁴ Jauralde Pou (1999: 138, n. 44, y 566). Más sobre esta querrela en Candelas Colodrón (2008).

- (2004): “La Biblia en la poesía de Quevedo. Notas sueltas”, en *La Perinola*, 8, págs. 17-48.
- ARGENSOLA, LUIS y BAROLOMÉ (1634): *Rimas*, Zaragoza, Hospital Real.
- AZAUSTRE GALIANA, ANTONIO (2003a): “Cuestiones de poética y retórica en los preliminares de Quevedo a las poesías de fray Luis”, en *La Perinola*, 7, págs. 61-102.
- (2003b): “Preliminares literarios a las *Obras del Bachiller Francisco de la Torre*”, en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa* (edición de Antonio Azaustre Galiana), vol. I., tomo 1, Madrid, Castalia, págs. 163-182.
- (2003c): “Preliminares literarios a las *Poesías de fray Luis de León*” (edición de Antonio Azaustre Galiana), en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, vol. I, tomo 1, Madrid, Castalia, págs. 119-161.
- BÉNICHOU-ROUBAUD, SYLVIA (1960): “Quevedo helenista (el *Anacreón* castellano)”, en *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 14, págs. 51-72.
- BLANCO SÁNCHEZ, ANTONIO (1982): *Entre fray Luis y Quevedo: en busca de Francisco de la Torre*, Salamanca, Atlas.
- BLECUA, JOSÉ MANUEL (1990): “La transmisión de la obra poética de F. Luis de León”, en Pablo Jauralde Pou, Dolores Noguera y Alfonso Rey (eds.), *La edición de textos. Actas del I Congreso Internacional de Hispanistas del Siglo de Oro*, London, Tamesis, págs. 13-30.
- CACHO CASAL, MARTA P. (2011): *Francisco Pacheco y su “Libro de retratos”*, Madrid, Marcial Pons.
- CACHO CASAL, RODRIGO (2010): “Quevedo y el canon poético español”, en Begoña López Bueno (coord.), *El canon poético en el siglo XVII. IX Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 421-452.
- (2012a): *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva.
- (2012b): “Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*”, en *Criticón*, 114, págs. 179-212.
- CANDELAS COLODRÓN, MANUEL ÁNGEL (1999): “El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo”, en *La Perinola*, 3, págs. 59-96.
- (2008): *Quevedo en la polémica del patronato jacobeo: estudio del “Memorial por el Patronato de Santiago” y de “Su espada por Santiago” de Francisco de Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo.
- CARDUCHO, VICENTE (1629): *Memorial informatorio por los pintores, en el pleito que tratan con el señor fiscal de Su Majestad, en el Real Consejo de Hacienda, sobre la exempción del arte de la pintura*, Madrid, F. González. [Manejo el ejemplar de la BNE: BA/4138.]
- CASIANIEN, DONALD G. (1958): “Quevedo’s *Anacreón* castellano”, en *Studies in Philology*, 55.4, págs. 568-575.
- CAYUELA, ANNE (2012): “He determinado de imprimir lo que he escrito todo’. Francisco de Quevedo ante la edición de sus obras”, en Anne Cayuela (ed.), *Edición y literatura en España (siglos XVI y XVII)*, Zaragoza, Universidad de Zaragoza, págs. 185-203.

- CERRÓN PUGA, MARÍA LUISA (1984a): *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*, Pisa, Giardini.
- (ed.) (1984b): Francisco de la Torre, *Poesía completa*, Madrid, Cátedra.
- COLÓN CALDERÓN, ISABEL (2002): “Sobre la edición perdida de Francisco de la Torre”, en *Dicenda: Cuadernos de filología hispánica*, 20, págs. 29-38.
- CUEVAS GARCÍA, CRISTÓBAL (ed.) (2001): Fray Luis de León, *Poesías completas: propias, imitaciones y traducciones*, Madrid, Castalia.
- (2003): “La poética imposible de Quevedo (Don Francisco, editor de fray Luis)”, en *La Perinola*, 7, págs. 191-208.
- GALVÁN, LUIS (2009): “Educación, propaganda, resistencia: literatura y poder en teorías, tópicos y controversias de los siglos XVI y XVII”, en Ignacio Arellano, Christoph Strosetzki y Edwin Williamson (eds.), *Autoridad y poder en el Siglo de Oro*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert, págs.51- 87.
- GARCÍA VALVERDE, MARÍA LUISA y ZAHIRA VÉLIZ (2006): “Don Lorenzo van der Hamen y León: vida en la corte y en el exilio en el Siglo de Oro español”, en *Reales Sitios: Revista del Patrimonio Nacional*, 167, págs. 2-27.
- HERRERA MONTERO, RAFAEL (1996): “Sobre la fortuna de Píndaro en el Siglo de Oro”, en *Cuadernos de Filología Clásica*, 6, págs. 183-213.
- JAUURALDE POU, PABLO (1999): *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, 2.^a ed., Madrid, Castalia.
- JORDAN, WILLIAM B. (2005): *Juan van der Hamen y León y la corte de Madrid* (traducción de Salvador Salort), Madrid, Patrimonio Nacional.
- KOMANECKY, PETER M. (1975): “Quevedo’s Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de La Torre in the Controversy over Gongora”, en *Bulletin of Hispanic Studies*, 52.2, págs. 123-133.
- LEÓN, FRAY LUIS DE (1631): *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas. Con la paráfrasi de algunos psalmos y capítulos de Job* (edición de Francisco de Quevedo), Madrid, Imprenta del Reino. [Ejemplar de la BNE: 2/47799.]
- LÓPEZ BUENO, BEGOÑA (1987): *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar.
- LÓPEZ-CAÑETE QUILES, DANIEL (2012): “Sobre Marcial, 1 *praef.* 1-3”, en *Cuadernos de Filología Clásica*, 32.1, págs. 67-87.
- LÓPEZ CASAS, MARÍA MERCÉ (2002): “¿Quevedo, traductor de Ausiàs March?”, en Eva María Díaz Martínez y Juan Casas Rigall (coords.), *Iberia cantat: estudios sobre poesía hispánica medieval. Congreso Internacional sobre Poesía Hispánica Medieval (2-5 de abril, 2001, Santiago de Compostela)*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, págs. 555-589.
- LÓPEZ RUIZ, ANTONIO (1998): “Sobre Quevedo, traductor de poesía clásica”, en Emilio Barón (ed.), *Traducir poesía. Luis Cernuda, traductor*, Almería, Universidad de Almería, págs. 57-68.
- MACRÍ, ORESTE (1959): *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos.
- MARCIAL (2004): *Epigramas, I. Libros 1-7* (edición de Juan Fernández Valverde y Enrique Montero Cartelle), Madrid, CSIC.
- MARTINENGO, ALESSANDRO (1967): *Quevedo e il simbolo alchimistico. Tre studi*, Padova, Liviana Editrice.

- MAYO, ARANTZA (2007): *La lírica sacra de Lope de Vega y José de Valdivieso*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- MICÓ, JOSÉ MARÍA (2001): “De la poética de Herrera a la poesía de Góngora”, en *De Góngora*, Madrid, Biblioteca Nueva, págs. 17-34.
- MONTERO, JUAN (2009): “Pacheco, Francisco”, en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, págs. 769-772.
- MOYA DEL BAÑO, FRANCISCA (2008): “El Marcial de Quevedo”, en José María Maestre et al. (eds.), *Humanismo y pervivencia del Mundo Clásico IV: Homenaje al profesor Antonio Prieto*, Alcañiz/Madrid, Instituto de Estudios Humanísticos/CSIC, vol. 1, págs. 181-192.
- NAVARRETE, IGNACIO (1994): *Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California.
- NÚÑEZ RIVERA, VALENTÍN (ed.) (2001): B. del Alcázar, *Obra poética*, Madrid, Cátedra.
- (2006): “Quevedo y la traducción bíblica: tradiciones y contextos (en torno al *Cantar de los cantares*)”, en *La Perinola*, 10, págs. 225-243.
- (2010): “Una polémica encubierta. Poetas renacentistas en ediciones programáticas (1600-1650)”, en Begoña López Bueno (ed.), *El canon poético en el siglo XVII. IX Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro (Universidad de Sevilla, 24-26 de noviembre de 2008)*, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 193-213.
- (2011): “Sobre géneros poéticos e historia de la poesía: los *Discursos* de Faria e Sousa (de la *Fuente de Aganipe* a las *Rimas* de Camoens)”, en *Edad de Oro*, 30, págs. 181-208.
- PACHECO, FRANCISCO (1956): *El arte de la pintura: su antigüedad y grandeza*, Madrid, Maestre.
- (1985): *Libro de descripción de verdaderos retratos de ilustres y memorables varones* (edición de Pedro M. Piñero Ramírez y Rogelio Reyes Cano), Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla.
- PÉREZ-ABADÍN BARRO, SOLEDAD (2003a): “Un nuevo dato sobre Francisco de la Torre: la real provisión documentada en el Archivo de Simancas”, en *Bulletin Hispanique*, 105.2, págs. 405-423.
- (2003b): “Al margen de las *Obras* de Francisco de la Torre”, en *Revista de Literatura*, 65, 130, págs. 375-390.
- (2004^a): “La poesía de Francisco de la Torre: un proyecto editorial frustrado”, en *Criticón*, 90, págs. 5-33.
- (2004b): “Nota bibliográfica acerca de Francisco de la Torre”, en *Rilce*, 20.1, págs. 95-98.
- PÉREZ GÓMEZ, LEONOR (1989): “Quevedo, traductor de Marcial”, en *Actas del VI Simposio de la Sociedad de Literatura General y Comparada (Granada, 13, 14 y 15 de marzo de 1986)*, Granada, Universidad de Granada, págs. 385-396.
- PLATA PARCA, FERNANDO (2000): “Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108”, en *La Perinola*, 4, págs. 285-307.

- (2011): “Apuntes sobre retórica y poética en la sátira de Quevedo”, en Carlos Vaíllo y Ramón Valdés (eds.), *Estudios sobre Quevedo y la sátira en el siglo XVII*, Barcelona, PPU, págs. 103-127.
- POZUELO CALERO, BARTOLOMÉ (2008): “El licenciado Francisco Pacheco y su contribución a las *Anotaciones de Herrera*”, en Pedro Ruiz Pérez (coord.), *Cánones críticos en la poesía de los Siglos de Oro*, Vigo, Academia del Hispanismo, págs. 179-190.
- PROFETI, MARIA GRAZIA (2004): “El micro-género de los sonetos de sátira literaria y Quevedo”, en *La Perinola*, 8, págs. 375-395.
- QUEVEDO, FRANCISCO DE (1932): “Apostillas de mano de Quevedo a las poesías de Herrera”, en *Obras completas* (edición de Luis Astrana Marín), Madrid, Aguilar, págs. 1311-1314.
- (1969-1971): *Obra poética* (edición de José Manuel Blecua), Madrid, Castalia, vols. 1-3.
- (1903): “Prólogo”, en Francisco de la Torre, *Obras del bachiller Francisco de la Torre*, ed. facsímil, New York, De Vinne Press, s. pág.
- REYES CANO, ROGELIO (2009): “Pacheco, Francisco”, en Pablo Jauralde Pou (dir.), *Diccionario filológico de literatura española. Siglo XVI*, Madrid, Castalia, págs. 773-775.
- RICO GARCÍA, JOSÉ MANUEL (2012): “Agrias querellas en la Nueva Roma: de Pacheco a Pachecos”, en Begoña López Bueno (coord.), *La “idea” de la poesía sevillana en el Siglo de Oro. X Encuentro Internacional sobre Poesía del Siglo de Oro*, Sevilla, Universidad de Sevilla, págs. 219-252.
- RIVERS, ELÍAS L. (1998): *Quevedo y su poética dedicada a Olivares: estudio y edición*, Pamplona, Eunsa.
- (1999): “Aldana y Quevedo: una nota en homenaje a Alfonso Rey”, en *Edad de Oro*, 18, págs. 171-175.
- (2001): “Preceptismo dogmático de Quevedo: su condena del encabalgamiento léxico y del hipérbaton”, en *La Perinola*, 5, págs. 277-283.
- RODRÍGUEZ-MOÑINO, A. (1965): *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia.
- RUIZ PÉREZ, PEDRO (2009): *La rúbrica del poeta. La expresión de la autoconciencia poética de Boscán a Góngora*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- SÁEZ, ADRIÁN J. (en prensa): “Entre el pincel y la pluma: boceto sobre la poesía de Quevedo y la pintura”, en *El duque de Medina Sidonia: mecenazgo y renovación estética*.
- SÁNCHEZ JIMÉNEZ, ANTONIO (2011): *El pincel y el Fénix: pintura y literatura en la obra de Lope de Vega Carpio*, Madrid/Frankfurt, Iberoamericana/Vervuert.
- (en prensa): “Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en la *España defendida* y la *Jerusalén conquistada*”, en *La Perinola*, 17.
- SCHWARTZ, LÍA (1986): “De Marcial y Quevedo”, en *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, págs. 133-157.
- (2003): “Estacio y Quevedo nuevamente: el idilio 385 de *El Parnaso español*”, en *Lexis: Revista de lingüística y literatura*, 27, págs. 91-105.

- SIGLER, MARÍA DEL CARMEN (1994): “Traducción, imitación y apologética: Quevedo y el concepto humanista de la traducción”, en *Salina*, 8, págs. 42-48.
- TOBAR QUINTANAR, MARÍA JOSÉ (2013): “Los poemas antigongorinos de Quevedo: defensa de Lope y ataque al estilo y *ad personam* de Góngora”, en *Castilla. Estudios de Literatura*, 4, págs. 177-203.
- VAN DER HAMEN, LORENZO (2012): “A don Francisco de Quevedo Villegas...”, en Francisco de Quevedo, *Política de Dios* (edición de Eva María Díaz Martínez y Rodrigo Cacho Casal), en Alfonso Rey (dir.), *Obras completas en prosa*, V, Madrid, Castalia, págs. 195-204.
- (1993): “A don Francisco Jiménez de Urrea, capellán de Su Majestad”, en Francisco de Quevedo, *Sueños y discursos* (edición de James O. Crosby), Madrid, Castalia, vol. I, págs. 734-735.
- (1629): “Dicho y deposición de don Lorenzo van der Hamen y León”, en Vicente Carducho, *Memorial informatorio por los pintores*, Madrid, Juan González, fols. 33r-38r.
- VÉLEZ-SAINZ, JULIO (2006): *El Parnaso español: canon, mecenazgo y propaganda en la poesía del Siglo de Oro*, Madrid, Visor Libros.
- ZAMORA VICENTE, ALONSO (ed.) (1956), Francisco de la Torre, *Poesías*, Madrid, Espasa-Calpe.