

LA PERINOLA

ISSN: 1138-6363

REVISTA ANUAL DE INVESTIGACIÓN QUEVEDIANA / Nº 17 / 2013

QUEVEDO Y EL TEATRO

Julio Vélez Sainz (Coordinador)

ESTUDIOS

- Julio Vélez Sainz, «La recepción crítica del teatro de Quevedo: algunas consideraciones» 15-25
- Antonio Sánchez Jiménez, «Quevedo y Lope (poesía y teatro) en 1609: patriotismo y construcción nacional en *La España defendida* y *La Jerusalén conquistada*» 27-56
- Ignacio Arellano, «Sobre el texto de la comedia *Cómo ha de ser el privado*, de Quevedo. Deturpaciones y enmiendas» 57-67
- Rafael Iglesias, «Francisco de Quevedo como practicante de la disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón de las tarabillas*» 69-106
- Frederick de Armas, «Vientos contrarios: tempestades de pasión y poder en *Cómo ha de ser el privado*» 107-119
- Luciana Gentili, «La dramatización de un *ars gubernandi*: *Cómo ha de ser el privado* de Francisco de Quevedo» 121-136
- Pablo Restrepo Gautier, «Más allá de la inversión paródica: la crítica del género de capa y espada y del drama del honor en el entremés de *El marión* de Quevedo» 137-153
- Abraham Madroñal, «De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo» 155-177
- Francisco Sáez Raposo, «Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático» 179-200

VARIA

- María José Alonso Veloso, «Noticia sobre una traducción al italiano de *Doctrina moral*» 203-228
- María Luisa Lobato, «Maladros 'padre fundador' de la germanía: presencia literaria y edición del entremés inédito *Los valientes* de Juan Vélez de Guevara» 229-258
- Valentina Nider, «Las anotaciones quevedianas a las *Catecheses* de san Cirilo de Jerusalén» 259-299
- Alfonso Rey, «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo» 301-334
- María José Tobar Quintanar, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo» 335-356

La Perinola (ISSN: 1138-6363) ha renovado el Sello de Calidad de FECyT (Fundación Española para la Ciencia y Tecnología) dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación con la calificación de EXCELENTE



La Perinola (ISSN: 1138-6363) ha sido seleccionada para la inclusión en Thomson Reuters Web of Science y está indexada en:

- Arts and Humanities Citation Index
- Current Contents / Arts and Humanities



La Perinola (ISSN: 1138-6363) ha renovado el Sello de Calidad de FECyT (Fundación Española para la Ciencia y Tecnología), dependiente del Ministerio de Ciencia e Innovación, con la calificación de EXCELENTE

La Perinola (ISSN: 1138-6363) has renewed the evaluation fulfilled by FECyT (Spanish Foundation for Science and Technology) dependent on the Spanish Ministry of Science and Innovation. *La Perinola* has achieved the qualification of EXCELLENT

LA PERINOLA

Revista de Investigación Quevediana

Número 17

2013

«Quevedo y el teatro»

Número coordinado por:
Julio Vélez Sainz

Julio Vélez Sainz. Presentación: «Quevedo y el teatro» 11

Estudios

Julio VÉLEZ SAINZ, «La recepción crítica del teatro de Quevedo:
algunas consideraciones» 15

Antonio SÁNCHEZ JIMÉNEZ, «Quevedo y Lope (poesía y teatro)
en 1609: patriotismo y construcción nacional en
La España defendida y *La Jerusalén conquistada*» 27

Ignacio ARELLANO, «Sobre el texto de la comedia
Cómo ha de ser el privado, de Quevedo. Deturpaciones
y enmiendas» 57

Rafael IGLESIAS, «Francisco de Quevedo como practicante de la
disimulación defensiva en *Cómo ha de ser el privado* y *El chitón
de las tarabillas*» 69

Frederick de ARMAS, «Vientos contrarios: tempestades de pasión
y poder en *Cómo ha de ser el privado*» 107

Luciana GENTILLI, «La dramatización de un *ars gubernandi*:
Cómo ha de ser el privado de Francisco de Quevedo» 121

- Pablo RESTREPO GAUTIER, «Más allá de la inversión paródica: la crítica del género de capa y espada y del drama del honor en el entremés de *El marión* de Quevedo» 137
- Abraham MADROÑAL, «De nuevo sobre la autoría de *Los refranes del viejo celoso*, entremés atribuido a Quevedo» 155
- Francisco SÁEZ RAPOSO, «Entre danzas antiguas y bailes nuevos: la huella de Francisco de Quevedo en la evolución del baile dramático»..... 179

Varia

- María José ALONSO VELOSO, «Noticia sobre una traducción al italiano de *Doctrina moral* de Quevedo» 203
- María Luisa LOBATO, «Maladros ‘padre fundador’ de la germanía: presencia literaria y edición del entremés inédito *Los valientes* de Juan Vélez de Guevara» 229
- Valentina NIDER, «Las anotaciones quevedianas a las *Catecheses* de san Cirilo de Jerusalén» 259
- Alfonso REY, «Sobre el pensamiento amoroso de Quevedo» 301
- María José TOBAR QUINTANAR, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo» 335

Reseñas

- Quevedo, F. de, *España defendida de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, Pamplona, Eunsa, 2013 (Shai COHEN) 359
- Cacho Casal, R., *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012 (Samuel FASQUEL) 362
- Quevedo, F. de., *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, ed. A. Rey, Pamplona, Eunsa, 2011, (Fernando PLATA) 372
- Torre, E., *Veinte sonetos de Quevedo con comentarios*, Sevilla, Espuela de Plata, 2012 (Adrián SÁEZ) 375

NOTICIAS

<i>Eventos y Publicaciones</i>	387
<i>Sumario analítico / Abstracts</i>	397
<i>Política editorial e instrucciones para los autores de La Perinola</i>	409
<i>Normas editoriales</i>	411
<i>Bases éticas</i>	415

Reseñas

Quevedo Villegas, Francisco, *España defendida de los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, ed. V. Roncero López, Pamplona, Eunsa, 2013, 193 pp. (ISBN: 978-84-313-2904-4)

Francisco de Quevedo fue un prolífico escritor humanista y, ante todo, un idealista. Entre los años 1609-1612 escribe la *España defendida y los tiempos de ahora de las calumnias de los noveleros y sediciosos*, una de sus obras más relevantes y que, en cierto modo, lo definen.

La edición crítica de Victoriano Roncero López ha salido a luz con la esperanza de poder reelaborar y estudiar este idealismo ardiente que Quevedo defendía mediante un saber exquisito y un hábil manejo de las palabras. Roncero López se enfrenta a una tarea delicada y enrevesada: ordenar este saber de forma tanto didáctica como agradable al lector. La preocupación en un estudio de tal magnitud radica, en consecuencia, en ordenar y descifrar las interminables –tanto implícitas como explícitas– fuentes y referencias bibliográficas. El autor se enfrenta a dicha dificultad a través de un estudio abarcador y una anotación coherente y precisa.

El estudio comienza con una contextualización del escritor dentro del marco global de su obra, lo cual ayuda al lector a seguir la formación y evolución de su pensamiento, marcadamente moralizador (*Discurso de las privanzas*, *Sueño del Infierno*, etc.). En este sentido, la introducción ayuda a dar cierta luz al lector a la hora de comprender al escritor madrileño. Se enumeran datos relevantes de su biografía –en particular aquellos referidos a su talante humanista–, ayudando de esta manera a dibujar un retrato coherente del literato, al tiempo que presenta un trasfondo cultural de gran interés a la hora de enfrentar la labor hermenéutica del escrito.

Destaca la indagación que realiza Roncero en torno al carácter de Quevedo como escritor a través del modo que tenía éste de encarar la producción de sus escritos, plagada de constantes idas y venidas caracterizadas por numerosas correcciones y añadidos; frente a la imagen tradicional que se ha proyectado del autor, Roncero propone «desechar esa imagen de escritor despreocupado por su obra, descuidado en la redacción de sus textos que algunos quevedistas han querido perpetuar» (p. 63).

A la hora de enjuiciar las anotaciones en ediciones críticas –en especial aquellas pertenecientes al Siglo de Oro– uno se enfrenta al eterno debate entre aquellos que propugnan austeridad en el uso de dichas anotaciones, frente a aquellos que defienden explayarse lo que sea necesario con tal de ayudar a iluminar la obra; asimismo, es difícil encontrar el equilibrio entre una anotación en exceso academicista, o aquella que cae en simplezas que lo único que consiguen es desdibujar la obra enjuiciada. Podría parecer que, ante estos dilemas, lo único que le queda al crítico es analizar el trabajo del editor desde su propio punto de vista como lector.

Tomando esta reflexión en cuenta, desde mi opinión personal considero que el autor —a pesar de algunas citas en latín que, si bien se requieren para vincular a la fuente de Quevedo, resultan largas en exceso— ha conseguido ordenar con gran maestría la ingente cantidad de referencias bibliográficas, fuentes, intertextualizaciones y menciones de los múltiples maestros que Quevedo menciona o a los cuales alude en este escrito. Este respetuoso editor ha conseguido un trabajo excelente, sintetizando con gran habilidad todas aquellas referencias necesarias para facilitar la comprensión de la obra, evitando hacer del estudio un libro de notas innecesariamente extenso.

En cuanto a lo que parecía la dificultad más inabordable, a saber, el uso de lenguas antiguas —especialmente las semíticas—, Roncero ha logrado ubicar y contextualizar el trasfondo de cada idioma o dialecto. Es probable que el lector modelo de una obra de este tipo tenga un previo conocimiento básico del tema, y aunque tal conocimiento no es obligatorio, le puede facilitar el entendimiento de las múltiples fuentes. Asimismo, Roncero ha echado mano de la inestimable ayuda de conocedores de dichos idiomas, la cual resulta imprescindible a la hora de comprender en todo su calado el texto quevedesco. Por ejemplo, en el caso del hebreo, Roncero ha consultado a los profesores Ruth Fine y Eran Cohen de la Universidad Hebrea de Jerusalén, además de Sharonah Fredrick y otros estudiosos. En efecto, en ciertos puntos se realizan aclaraciones de ciertas nociones que requieren un conocimiento notable de esta lengua. Sin embargo, por mucho que la ayuda resulte valiosa, se echan de menos algunas aclaraciones sobre el nivel y la autenticidad de las afirmaciones quevedescas, aunque resulta igualmente cierto que explicar dichas afirmaciones —abarcándolas en su totalidad— resulta un ideal irrealizable; encarar una tarea de este tipo requeriría una obra propia y completamente nueva.

A lo largo del estudio y de la lectura de ciertos comentarios en la anotación, da la impresión de que Roncero evita defender y declarar una posición definida en cuanto al conocimiento de Quevedo en la lengua hebrea. En la *España defendida*, Quevedo reivindica el hebreo y otros idiomas de la Antigüedad (i.e. siríaco, caldeo / arameo, griego, latín) con la intención de reforzar sus argumentos del nacionalismo católico español. En el contexto hebreo, Roncero retoma las palabras de Perea Sillar calificando a Quevedo como filohebreo y antisemita ya que, al tiempo que ataca a los judíos (en particular en las obras posteriores a 1630), acaba apropiándose de su idioma como el origen verdadero y sagrado de la lengua española. Está claro que, para lograr dicho objetivo, Quevedo tuvo que obtener un buen nivel de conocimiento del hebreo a través de largos años de estudio, tanto universitarios como autodidactas.

De hecho, una de las preguntas que surgen a través de la obra gira en torno, precisamente, al nivel de hebreo que poseía nuestro autor áureo. Roncero parece querer evitar proporcionar una respuesta concluyente, aunque deja entender, mediante ciertos comentarios, que comparte

la opinión de Caminero y Pascual Recuero, los cuales defendían que Quevedo estaba en posesión de un nivel notable del idioma. Sobre el comentario de don Francisco respecto al acercamiento gramatical del español y hebreo, dice así: «Quevedo no se va a extender más allá en sus explicaciones, no entra en detalles sobre este aparato gramatical, quizás porque consideraba que el lector de su obra no podría seguirlo, y no porque no poseyera suficientes conocimientos de la lengua hebrea» (p. 44). Del mismo modo recoge la cita de Caminero que propone que la mezcla de referencias de Quevedo es «para hacer la referencia localizable» (p. 87, es una cita que Roncero retoma de Caminero). A mi entender, tales conclusiones no han de ser consideradas como definitivas, ya que el estudio del nivel de conocimiento de Quevedo de lenguas semíticas, en particular del hebreo, no es muy preciso; esto se aprecia en varios ejemplos de errores del idioma (i.e. errores de ortografía, sobre-interpretaciones, etc.).

Roncero incluye la *España defendida* en los marcos del Humanismo áureo, cuya extremosidad es el «nacionalismo militante» (p. 14) quevedesco. Dicho nacionalismo se fortalece a través de los distintos campos humanísticos que forman parte de la *studia humanitatis*. Un ejemplo de tal diversidad es el punto de vista lingüístico: el pasaje en el que Quevedo revisa la forma etimológica de varias palabras españolas, además de proponer ciertas expresiones en hebreo que, según él, describen una mentalidad que aparece también en el idioma español y, por consiguiente, en su pueblo.

Su pertenencia a la tradición humanística es probablemente el carácter más destacado en la obra, siendo un aspecto que fue tratado en buena medida por parte del editor. Roncero, estimado profesor e investigador de la Universidad de Stony Brook (Long Island, Nueva York), presenta ejemplos, citas y argumentos significativos que sitúan al humanista madrileño entre los escritores más importantes dentro aquellos caracterizados por la intención de adoctrinar al público lector. Por ello, Roncero afirma que el nacionalismo que luce de Quevedo «es uno de los rasgos constitutivos fundamentales del Humanismo europeo de los siglos xv y xvi» (p. 13). A lo largo de su estudio preliminar, el investigador insiste en la importante influencia humanística del mundo antiguo (Homero, Cicerón, Quintiliano, Suetonio o Plinio el Viejo) y los más contemporáneos para el autor; humanistas como Gerardo Mercator, Joseph-Juste Scaliger y Marc-Antoine Muret de cuyos ataques defiende a España y Melchor Cano y Justo Lipsio, con quien mantenía breve correspondencia. De tal forma que en este texto de elogio a España, Nacionalismo se convierte en una palabra que Roncero destaca a menudo a lo largo de su estudio histórico, literario y textual.

Además de ser una «*laus Hispaniae*» (en varias ocasiones Quevedo nombra una lista de las hazañas españolas), la *España defendida* está — en aras de la nueva y revolucionaria reflexión política particularmente en vigor desde el principio del siglo xvi—, muy influida por la reflexión

en torno a Erasmo y Maquiavelo. Las consideraciones en torno a la enseñanza del príncipe gobernante ya aparecen en la era pre-cristiana. Sin embargo, el rescate de esta temática provocó una nueva ola de auto reconocimiento, así como una renovación de las ideas e ideales tanto del individuo —sobre todo el escritor— como del grupo de intelectuales que apoyaron dicha actitud. Roncero lo considera todo esto en su estudio de la obra, indagando en la impresionante y cautivante intertextualidad en la obra, la cuál resulta una ardua tarea, por mucho que uno tenga un amplio conocimiento y bagaje cultural. La dificultad de la investigación de las menciones intertextuales implícitas y explícitas en las inacabables referencias de Quevedo no se limita a la cantidad de las obras estudiadas por el autor madrileño, sino que se extiende también a la accesibilidad de todas sus fuentes hoy en día. Por ello, Roncero, el director del Instituto de Estudios Auriseculares (IDEA) merece una alta consideración, tanto por su laborioso y minucioso trabajo a la hora de encontrar las fuentes citadas, como por la amplia gama de fuentes propuestas para las referencias intertextuales (desde judíos como Isaac Abrabanel, Shelomoh ibn Verga; cronistas como Obispo de Tuy o Florián de Ocampo y escritores de otras nacionalidades como el francés Jacques de Drosay). Así que no nos queda sino emprender este viaje en el mundo humanista áureo que nos ofrece Quevedo con su obra histórica «fidedigna y verdadera» como reivindicaba el mismo, descifrándola mediante una edición enriquecedora.

Shai COHEN
Universidad de Navarra

Cacho Casal, Rodrigo, *La esfera del ingenio. Las silvas de Quevedo y la tradición europea*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2012, 272 pp. (ISBN: 978-84-9940-424-0)

Tras varios años dedicados a examinar la obra quevediana, Rodrigo Cacho Casal presenta las páginas de su nuevo libro como «una despedida y un desahogo». Puede que se trate, pues, del último eslabón en la trayectoria quevedista del autor, algo que no dejarán de lamentar quienes hayan podido apreciar la relevancia de sus aportaciones y la fecundidad del diálogo que entabla con la crítica.

Con este libro quiso «ofrecer una lectura de cuatro silvas que [...] profundizara en su estructura, estilo e ideología, conectando estas composiciones con la trayectoria poética de Quevedo». Pero, además, se trataba también de «definir los mecanismos literarios e intelectuales que sustentan la nueva estética barroca», mecanismos cuyo estudio recibe la influencia de la obra de Michel Foucault, *Les Mots et les choses*. Estos objetivos se logran en las dos partes que constituyen el libro. La primera versa sobre el conceptismo y el lenguaje (capítulo 1) y sobre la

trayectoria poética de Quevedo (capítulo 2), cuyas silvas permiten ver «*in fieri* el proceso de cambio que lleva del Renacimiento al Barroco». En la segunda parte, que consta de cuatro capítulos, el autor examina cuatro silvas a partir de «los parámetros de lectura que [le] proporciona el conceptismo», con vistas a «situar a Quevedo en su contexto europeo contemporáneo» (p. 17). La introducción plantea ya de entrada cuestiones que rebasan los límites del quevedismo y anuncia un estudio de la estética barroca. De hecho, en el espacio de un libro relativamente breve, Rodrigo Cacho ofrece mucho más que un análisis de la poesía quevediana. La primera parte, titulada «Quevedo y la modernidad poética», se abre con un capítulo que examina la relación entre conceptismo y modernidad. Se trata de un verdadero ensayo que permite entender mejor la modernidad del Barroco y cómo el conceptismo supone una renovación literaria provocada por el cambio de paradigma epistemológico que ocurre a partir de mediados del siglo xvi. Dicho ensayo es muy denso y profundo, como requerían la erudición y la complejidad de la materia tratada. Sin embargo, nunca deja de ser amena la lectura, servida por las dotes expositivas de un autor que sabe introducir citas cuando son oportunas y aclaraciones cuando son necesarias.

La modernidad, explica Cacho, está vinculada con las nociones de rapidez, de velocidad, nociones que se encuentran en el meollo del conceptismo y de su alabanza de la concisión. El conceptismo supone la condensación de ideas, la acumulación de correlaciones. Dos figuraciones distintas permiten plasmar los mecanismos que entran en la formación del concepto: una triangular, debida al jesuita Sarbiewski, y otra esférica, inspirada por Gracián (dos estampas vienen a apoyar la explicación, pp. 29 y 31). La materia *acuti* o tema tratado se encuentra en la base del triángulo isósceles de Sarbiewski, mientras que Gracián hace de dicha materia, o sujeto de la agudeza, el centro de un círculo cuyos radios llevan a un adjunto. El concepto nace de la relación ingeniosa establecida entre sujeto y adjunto, y cada adjunto puede a su vez ser centro de otro círculo. El lector o el receptor del texto conceptista se enfrenta con una cadena de asociaciones ingeniosas relacionadas con el sujeto pero en las cuales los adjuntos también pueden relacionarse entre sí, por muy dispares que sean. El conceptismo obliga a percibir en un mismo movimiento intelectual objetos artificialmente unidos, a «desplazarse con rapidez entre contrarios y adjuntos dispares, ocultando de este modo y hasta cuestionando la asimilación lineal del conocimiento» (p. 31). Cacho ilustra estas ideas analizando el primer cuarteto del soneto quevediano «Mujer puntiaguda con enaguas» (ver también la conclusión de su análisis del poema 748, p. 56).

Ahora bien, esta esfera-concepto permite analizar el cambio de paradigma epistemológico que marca el paso del Renacimiento al Barroco. El Renacimiento cree en la posibilidad de comprender el universo, de alcanzar verdades superiores gracias a un razonamiento analógico. El hombre debe interpretar la creación divina a partir de las analogías

existentes entre el microcosmos y el macrocosmos. Por eso es fundamental estudiar la creación divina recurriendo a todos los campos de la ciencia. Para conseguir este conocimiento, el hombre puede contar con la herramienta del lenguaje, pues ese no es arbitrario y existe una relación estrecha entre palabras y cosas. Estos postulados se resquebrajan a partir de mediados del siglo xvi, cuando empieza a imponerse otro paradigma intelectual. Tales cambios se traslucen en las obras posteriores de Gracián o Quevedo. Para ellos, «hay una distancia insalvable entre el microcosmos y el macrocosmos. Los vínculos que los unen son innegables, pero la confianza renacentista en la capacidad del hombre de descubrirlos y estudiarlos empieza a vacilar» (p. 40). De ahí que Cacho considere que la esfera-concepto de Gracián no pueda interpretarse como una «versión analógica del mundo o del hombre». Las correspondencias establecidas no rebasan el dominio lingüístico, no son una imagen de unas correspondencias superiores.

Entre el Renacimiento y el Barroco, la concepción del lenguaje se modifica a favor de la arbitrariedad del signo lingüístico, algo que ilustra Cacho con ejemplos sacados de Huarte de San Juan, Francis Bacon y Descartes. Por otra parte, la difusión del escepticismo contribuye a sembrar dudas sobre el lenguaje, percibido como herramienta imperfecta, y sobre los autores antiguos. De ahí la validez hermenéutica de la duda, que permite a cada uno enfrentarse libremente al saber. Estos fuertes cambios también acarrearán un sentimiento de angustia ante el vacío dejado por todo aquello que venía a ponerse en tela de juicio. Estas angustias y este escepticismo se plasman en el arte y la literatura, pero Cacho recalca oportunamente la «indudable faceta positiva y creativa» de tantas evocaciones macabras, en tanto en cuanto la aptitud de convertir la muerte en objeto de reflexión es distintiva del ser humano y le permite, además, «estimular la reflexión interior y promover la autoconciencia» (p. 45). Por otra parte, en un contexto que progresivamente separa teología y ciencia, la inteligencia humana parece insuficiente para alcanzar las verdades divinas. El hombre no puede pretender alcanzar con la mente una comprensión total del universo, basada en lo que se ve, pero puede crear sus propios mundos, gracias al arte y al ingenio. Las palabras se separan cada vez más de las cosas, y la esfera del ingenio constituye un mundo autónomo que vale de por sí por el deleite intelectual que proporciona.

A la «generación de agudezas» dedica el autor las últimas páginas del primer capítulo, retomando las teorías lingüísticas de Saussure. Las metáforas, las dilogías alteran las relaciones entre significante y significado, jugando con las convenciones de la lengua. Pero el conceptismo supone más que dicha alteración porque descansa en una concentración semántica extrema: «El conceptismo reduce radicalmente el espacio y los tiempos habituales de esa *mutabilité* lingüística a través de la velocidad del ingenio» (p. 53). El inteligente análisis de fragmentos de dos poemas

de Quevedo (*PQ*, núm. 755 y 748), así como las líneas dedicadas a los «procesos asociativos» de Freud refrendan la demostración del autor.

La conclusión es breve y brillante. Cacho recuerda que, para los autores conceptistas, la agudeza permite renovar una literatura que había alcanzado cimas insuperables en el Renacimiento. El autor debe elegir entre los temas y las ideas ya enunciados en el pasado y renovarlos. Esta renovación pasa por la creación de un idioma poético propio de cada uno de los grandes autores y marcado por el conceptismo, que permite a cada uno desarrollar un mundo verbal personal. Las silvas de Quevedo ilustran esta renovación ingeniosa de la tradición.

Con el segundo capítulo Rodrigo Cacho examina la trayectoria poética de Quevedo, una de cuyas cumbres son las silvas. El autor centra una parte de su estudio en los 18 poemas quevedianos de la *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España* de Pedro Espinosa (Valladolid, 1605). Diez de estas composiciones son burlescas y revelan la voluntad de entablar un «diálogo a distancia» con Góngora, gran maestro de las burlas del tiempo, pero también con Baltasar del Alcázar y Marcial. Cacho subraya que dentro de las diez composiciones burlescas, dos poemas son encomios paradójicos que muestran la influencia que también recibió de Italia. Con estos 18 poemas el lector puede vislumbrar ya algunas de las distintas facetas de su poesía posterior. Cacho afirma acertadamente que, «en cierta medida, la colección quevediana de *Flores de Parnaso* resulta casi una anticipación a escala de lo que será el *Parnaso español* de 1648» (p. 67). Tras evocar la difusión de los poemas quevedianos, cómo circulan y son imitados, el autor orienta su estudio hacia la gran colección poética que fue el *Parnaso español* publicado en 1648. Ya en 1632, Montalbán evocaba en su *Para todos* la existencia de lo que Cacho llama «un primer borrador de lo que será luego *El Parnaso español*» (p. 71). La disposición de los poemas, de carácter temático, como ya se daba en Italia, muestra que Quevedo quiso competir con otros vates fuera de España, y no sólo con los poetas hispanos, quienes prefirieron la organización métrica.

El segundo apartado de este capítulo estudia la trayectoria quevediana centrándose en sus silvas, concebidas para ser reunidas en «conjuntos unitarios» (p. 75), como lo habían sido las 32 de Estacio. Estas silvas no constituyen una unidad fija sino en movimiento, que evoluciona en el tiempo, hasta desembocar en las *Tres musas últimas castellanas*, publicadas en 1670 por Aldrete. La existencia de un grupo inicial de poemas puede apreciarse en tres manuscritos anteriores: las *Flores de poetas ilustres* de 1611, un manuscrito que se encuentra en la Biblioteca Pública de Évora, y otro de la Biblioteca Nazionale de Nápoles. El autor compara los *corpus* allí reunidos, subrayando cómo se repiten varios poemas de un manuscrito a otro y la importancia de los modelos clásicos y de Estacio en los textos que se reiteran. Existía, pues, un grupo inicial de silvas, escritas entre 1603 y 1611, que Quevedo corrigió y amplió con el tiempo, como puede apreciarse en los manuscritos y en

la versión publicada por Aldrete. Cacho proporciona interesantes datos que procuran afinar la datación de los textos y determinar la recepción de las silvas (ver sus comentarios sobre la epístola *Al doctor Gregorio de Angulo*, de Lope, p. 80).

El último y más breve apartado del capítulo examina, en forma de conclusión, las silvas en tanto «nuevo género antiguo». La palabra silva podía designar una forma métrica innovadora o un género literario de cuyas variantes una se remontaba a Estacio, lo cual «hace de la silva española un cauce híbrido desde sus comienzos». Para Estacio y Poliziano, las silvas son composiciones que permiten al poeta ejercitarse, perfeccionar su arte mezclando libremente sus varios conocimientos en una especie de «collage intertextual». Algo perfecto, pues, para un autor que quisiera crear un poema barroco mezclando la tradición clásica con las aportaciones renacentistas. A ello se dedicaba Quevedo desde los primeros años del seiscientos cuando empezaron a circular las *Soledades* de Góngora. Rodrigo Cacho emite la hipótesis de que la intrusión de la silva gongorina en lo que Quevedo pudo considerar como su terreno de innovación explique «en parte su animadversión por las *Soledades*». También podría explicarse así una nota que escribió en su ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles, en la cual hace constar que él fue el primero en introducir la silva en España (p. 86). Cacho concluye esta primera parte observando que las silvas de Quevedo no fueron —como en el caso de Góngora—, la culminación de una trayectoria artística sino más bien un proyecto en el cual el poeta no dejó de trabajar a lo largo de su vida, creando su propia voz de autor y contribuyendo a «delinear la poética de la modernidad que se construyó en el siglo xvii».

La segunda parte del libro («Una poética de la modernidad: las silvas y la tradición europea») se abre con un capítulo dedicado a la silva «El pincel», que Rodrigo Cacho estudia comparándola con los poemas antiguos y renacentistas que la inspiraron («la silva nace sobre todo como una reescritura de *Le pinceau* de Rémy Belleau (1528-1577), poeta de la Pléiade, que es a su vez una amplificación de la oda xxviii de las *Anacreónticas*, vertidas al francés por Belleau en sus *Odes d'Anacreon* (1556)», p. 91). Además del examen de las fuentes que inspiraron a Quevedo, el capítulo también brinda al lector una contextualización que permite situar la silva «El pincel» con respecto a las teorías sobre la pintura y su capacidad para anular las distancias espaciales y temporales. La pintura imita la realidad pero esta imitación supone una reinvención a partir de una percepción personal del mundo. De ahí que el retrato no goce de tanto prestigio como otras formas pictóricas, ya que «se consideraba que producía la mera copia de un individuo, en la que los *concetti* del artista o sus conocimientos matemáticos ocupaban un plano de menor importancia». Quevedo, en su silva, dista de compartir tales prejuicios sobre los retratos, «apuntando la idea de que también en ellos opera la creatividad del pintor» (p. 102).

En la última versión de la silva «El pincel», Quevedo sustituyó a Antonio Ricci y Juan Pantoja de la Cruz por Velázquez. Cacho ve en esta sustitución «una indudable declaración de modernidad», con un pintor cuya técnica de las manchas distantes se asocia con la *maniera* veneciana y Ticiano, pero debe entenderse teniendo en cuenta también la agudeza barroca. La técnica de manchas distantes o borrones consiste en aplicar la pintura en el lienzo de tal manera que la obra representada se vea mejor de lejos. Algo que fue debatido en la época, como explica el autor evocando las disputas sobre la preponderancia del dibujo o del color. Las alabanzas recibidas por Ticiano y Velázquez en la silva ilustran el valor que, para la mente barroca, tiene su técnica: las manchas distantes obligan al receptor a participar activamente en la creación de la obra, evaluando la distancia adecuada para percibir lo representado. Algo afín a los mecanismos intelectuales que entran en la recepción del texto ingenioso: «el arte conceptista, visual y verbal, nace de la velocidad ingeniosa, pero requiere tiempo y un esfuerzo intelectual importante por parte del receptor, que tiene que dar un paso atrás y reflexionar sobre lo que acaba de percibir» (p. 112). En una versión de la silva, publicada también en las *Tres musas*, Quevedo cita a otros artistas cuyo estilo Cacho califica de conceptista: Morante, Villafañe y Pacheco. Tras explicar y justificar tal aserto, el autor concluye que «parece clara su intención [se refiere a Quevedo] a lo largo de los años de profundizar en el análisis de la modernidad pictórica española» (p. 118).

El análisis de la silva termina con un apartado titulado «Dios pintor y el pequeño ingenio del hombre». Tras evocar el fundamental papel otorgado a las imágenes en la difusión de la religión, Cacho comenta unos versos de la silva en los cuales Quevedo alaba la capacidad de la pintura para alentar las tres virtudes teologales. Sobre todo, este apartado versa sobre el estatuto del pintor con respecto a la obra creada y al creador por antonomasia, Dios. El pintor, imitando la naturaleza —obra realizada por Dios— «se dedica en realidad a hacer copias del lienzo divino y, por ende, del mismo Dios». Pero estas copias las inspira Dios, siendo el pincel «un intermediario de su grandeza». Semejante concepción de la imitación evoluciona en el siglo xvii, cuando se llega a considerar que «si bien es cierto que la pintura es un don de Dios, al hombre le ha sido concedida la capacidad de usar el arte de forma autónoma, creando sus propios *concetti*» (p. 125). Por ese ingenio el hombre puede, con pluma o pincel, «comprim[ir] un cosmos significativo en una agudeza o un lienzo», idea que inspira a Rodrigo Cacho unos brillantes comentarios sobre los últimos versos de la silva.

Si la silva al pincel consagra el poder creador del ingenio humano, que logra conservar lo percedero, la silva contra la artillería descansa en el postulado de que el ingenio también puede provocar el caos y la destrucción creando armas sofisticadas. Rodrigo Cacho dedica el capítulo titulado «la artillería o el progreso descaminado» a un poema en el cual Quevedo «se propone el doble objetivo de llevar el ingenio

humano a las mismas alturas de sofisticación, pero, a su vez, de emplearlo para contrarrestar los efectos devastadores de la artillería con la fuerza de la poesía» (p. 133). Como recuerda Cacho, hubo autores para defender las armas de fuego, símbolo de progreso y de la modernidad tecnológica. Sin embargo, cuando Quevedo escribe su silva «Execración contra el inventor de la artillería» existe ya una tradición de textos dedicados a la invectiva contra las armas de fuego, siendo el de Ariosto uno de los más famosos.

Cacho examina los textos que intervinieron en la elaboración de la silva. El poema quevediano no se limita al motivo ariostesco sino que dialoga con textos que condenan determinadas invenciones. Un eslabón esencial de esta cadena de textos es la oda 1, 3, de Horacio, contra la invención de la navegación y la soberbia que supone rebasar los límites impuestos al hombre. Otra mediación fundamental es la del poema *Il ferro* de Marino, en el cual se lee una condena del descubridor del hierro, que sirvió para fabricar armas que provocaron incontables muertes. Rodrigo Cacho examina también la influencia del mito de Prometeo. En este amplio panorama de textos y temas convocados por la silva quevediana, el poeta encuentra elementos que dialogan entre sí, como la soberbia común a aquellos inventores culpables de haber usado su inteligencia en contra de la humanidad o de los dioses. La artillería supone un acto de creación devastador. «La artillería, a diferencia del pincel, es un artilugio que se agota en sí mismo y no es capaz de producir nuevas asociaciones y conceptos. La mente humana se apaga, se consume con el fuego y pasa a ser esclava de su propio invento. Frente a este monólogo tecnológico, destaca nuevamente la capacidad de la literatura para trazar líneas de ponderación entre sujetos distantes, que van de Horacio a Marino» (p. 143). La argumentación de Cacho es sólida, matizada, y descansa en una precisa lectura de los textos, de los cuales examina los puntos de contacto sin descartar por ello el estudio de lo que los distingue.

El capítulo se cierra con una reflexión sobre la noción de execración y las implicaciones morales del poema. Cacho afirma que la silva no sólo censura al inventor de la artillería sino que lo maldice en tanto en cuanto intentó imitar a Dios controlando el fuego y los rayos. Por otra parte, «su sed de progreso se basa en un olvido de la historia» (p. 148) ya que abundan los ejemplos de ciudades destruidas por el fuego, tema tratado en otra silva con la cual Quevedo crea un diálogo. El diálogo se entabla también con Ariosto, con una libertad estudiada por Rodrigo Cacho. Es de sumo interés, por ejemplo, la reflexión sobre la importancia concedida al sentido de la vista en el poema quevediano, cuando Ariosto recalca en los efectos acústicos de las armas de fuego. «Los ojos, que engendraban nuevos mundos artísticos en la silva sobre la pintura y se deleitaban en su contemplación, se han convertido aquí en máquinas destructivas, que ya no ven sino que solo saben apuntar a un blanco» (p. 153). Otra diferencia que conviene recalcar concierne la «procedencia diabólica de

la artillería», mucho más presente en el Furioso. Para Quevedo, en última instancia, el hombre es responsable del uso descaminado que hace de su ingenio, lo cual confiere al poema una carga moralizante mayor. Las últimas páginas recorren otras obras de Quevedo en las cuales aparece el motivo de las armas de fuego (ver, en particular, lo que escribe Cacho sobre *Providencia de Dios*, pp. 156-158).

A «La poesía entre las estrellas» está dedicado el tercer capítulo, con un estudio de la silva «Himno a las estrellas», en la cual Rodrigo Cacho encuentra «un puente artístico entre los dos extremos literarios de la antigüedad y la modernidad» (p. 170). En efecto, entre las fuentes del poeta figuran dos estrellas mayores de su tiempo, Marino y Góngora, pero también Orfeo, con cuyos himnos volvemos a los orígenes de la poesía. Quevedo se inspira en Marino, en particular con los apodosos usados para calificar las estrellas, renovando de este modo la adjetivación clásica consignada por Ravisius Textor. En cambio, a diferencia de Marino, Quevedo conserva la petición final, «retomando la tradición representada por los Himnos órficos y sus imitaciones renacentistas» (p. 164). Por otra parte, la impronta gongorina también se evidencia en la silva quevediana, que muestra la admiración del joven poeta por el autor del *Polifemo* y las *Soledades* (p. 169). Cacho examina esta cuestión con diversos enunciados que pueden ilustrar esta admiración, indicando además que el registro del himno, más bien elevado y adornado a veces con imágenes bélicas (ver la segunda estrofa), «no solo reduce la distancia entre silva e himno, sino sobre todo entre el género lírico y el épico», fusión de géneros propia de los poemas cultos de Góngora.

Quevedo, en su silva, insiste en el poder que tienen las estrellas de influir en el destino de los hombres. Esta creencia la documenta Rodrigo Cacho volviendo a las teorías neoplatónicas y a los *Hymni naturales* de Michele Marullo, con interesantes referencias también a la obra de Ronsard. Recuerda que en el *Timeo*, Platón afirma que «el demiurgo creó las almas y colocó cada una de estas en una estrella». Luego se encarnaron y habitaron la tierra. Para las almas, las estrellas son, pues, una «patria perdida», un lugar al cual volverán tras un serie de reencarnaciones. Quevedo se dirige a las estrellas para recordarles su etapa humana en la tierra y pedirles ayuda, contando con que compartieron su experiencia amorosa. A cambio, les ofrece en las últimas estrofas un sacrificio en el cual el incienso que se eleva hacia las estrellas se identifica con el locutor poético («Yo, en tanto, desatado / en humo, rico aliento de Pancaya, / haré que, peregrino y abrasado, / en busca vuestra por los aires vaya»). Este rito, así como la evocación al final del poema de las aves nocturnas que inspirarán al poeta como si de musas se tratara, permiten conectar el himno quevediano con otra silva suya, «Farmaceutria o medicamentos enamorados» (*PO*, núm. 399). El género de la *pharmaceutria* se caracteriza por la presencia de conjuros amorosos y suele adscribirse dentro de la poesía bucólica. Con lo cual en el «Himno a las estrellas», Quevedo logra mezclar las tradiciones

del himno, de la poesía amorosa, del petrarquismo, de la bucólica, en un mundo poético en el que las voces órficas y las del Renacimiento se oyen cobrando acentos barrocos.

Tras ese viaje estelar Rodrigo Cacho nos lleva hacia Roma y sus fecundas ruinas («Roma y las ruinas de la memoria»). El capítulo se inicia con unas estimulantes reflexiones sobre la memoria en tanto archivo de conocimientos. El numen de Quevedo y Du Bellay fecunda ese archivo entablando un diálogo con los autores del pasado. Miran hacia el pasado, contemplan las ruinas de Roma y recuerdan a los autores que evocaron la ciudad eterna. Pero ese recuerdo supone también una renovación de las letras antiguas y del Renacimiento. Cacho estudia con detalle el soneto quevediano «A Roma sepultada en sus ruinas» y su imitación de Du Bellay, Janus Vitalis y Janus Pannonius. Más allá de las imitaciones que se pueden rastrear, son las diferencias las que permiten entender la especificidad de la estética quevediana con respecto a las anteriores creaciones del Renacimiento. Así, Cacho muestra cómo las agudezas sugeridas por la introducción de las colinas del Palatino y el Aventino ilustran la renovación conceptista que supone la estética barroca (ver pp. 194-196).

La impronta de Du Bellay se verifica también en la silva «Roma antigua y moderna». El poema se abre con un soneto que dialoga con otro del poeta francés. Sin embargo, la «dualidad entre pasado pagano y presente cristiano», que aparece en el texto de Du Bellay, sólo aparecerá al final de la silva, que «se cierra precisamente donde había comenzado, esto es, con el soneto de Du Bellay que había inspirado sus primeros versos». La silva constituye, pues, «una extensa amplificación del texto francés». En el soneto de apertura no sólo se oyen ecos de Du Bellay. La perspectiva del locutor quevediano es la de un antiguo romano que celebra la grandeza de la ciudad, como lo hizo Propercio, cuando los autores modernos, como Du Bellay, tienden a recalcar la decadencia de Roma. Pero si la perspectiva de Quevedo retoma la de Propercio, «la interpretación del título de la obra adquiere un cariz un tanto problemático, pues ya no queda claro cuál es la Roma antigua, si la de Eneas, la de Rómulo o la de los emperadores» (p. 200). Este juego de perspectivas, así como las otras reminiscencias evocadas por Cacho, podrían ilustrar una afirmación suya en la cual declara muy gráficamente que Quevedo «sujeta las Antiquitez a contraluz para poder ver a través de ellas» y observar otros modelos, creando así lo que llama «una lectura arqueológica de la tradición poética» (p. 197).

En la silva, Quevedo contrapone a la virtud de los orígenes de Roma su posterior corrupción. Este viaje temporal entre las distintas etapas de la historia de Roma se estudia a través de las imágenes del fuego y del agua. El río Tíber, testigo de todas estas etapas, conoció tanto los bueyes de Evandro como los reyes y cónsules que lo mancharon con sangre. El río llora las costumbres pasadas y «adquiere casi la categoría de conciencia moral de la ciudad y de tesoro de sus virtudes pasadas». A

esas virtudes se opone simbólicamente el alabastro de los puentes, cuya sofisticación ilustra el triunfo del arte y del ingenio frente a la pureza originaria de los peñascos ahora perdidos en las aguas del río. Pero ese triunfo no puede ocultar una realidad revelada por las ruinas: la naturaleza, al fin y al cabo, vence al arte y a las grandes creaciones del hombre. A los refinados jardines y villas romanas celebrados por Estacio en sus silvas se sustituyen los monumentos derruidos de la silva quevediana. Sin embargo, estas ruinas permiten al poeta moderno conectar con el pasado («Detrás de toda cadena de *ubi sunt* se halla asimismo una forma de *evidentia*», p. 211). Quevedo conversa con los autores del pasado en un poema que convoca al mismo tiempo autores antiguos y modernos y evoca todas las etapas históricas a la vez. «Todas las capas de la memoria han sido reactivadas contemporáneamente en lo que se podría definir como un concepto cronológico, una concentración pancrónica de las varias edades de la ciudad dentro de la esfera barroca del ingenio» (p. 212). Esas varias edades las contempla el yo poético desde el Capitolio, «bastión de la memoria» que aún conserva las estatuas y los recuerdos del pasado. Las ruinas alimentan el presente y la creación artística de quienes saben escuchar las voces del pasado. El capítulo se cierra con un análisis de los últimos versos de la silva, dedicados a Roma en tanto sede del papado a la cual se opone la antigua Roma pagana. Cacho interpreta estos versos mostrando cómo puede leerse en ellos unas referencias a los ritos protestantes pero también a los católicos (p. 219).

La conclusión de Rodrigo Cacho retoma ideas evocadas en el libro ofreciendo al lector una brillante síntesis que no tiene desperdicio. Por eso no es sólo una síntesis, sino lo que podríamos quizás llamar la última etapa de un viaje hacia el centro de la esfera del ingenio. Allí se concentran varias de las tesis defendidas por el autor, plasmadas en unas frases que permiten al lector observar el libro que acaba de leer desde una perspectiva abarcadora. Así, la conclusión no sólo vuelve sobre las silvas sino que también insiste en lo que ilustran para el Barroco y la trayectoria poética de Quevedo. En las últimas páginas del libro aparecen la nutrida bibliografía citada por Cacho en abundantes notas así como un siempre útil índice onomástico.

Está claro que ese es un gran libro, por su ambición, su coherencia interna y la claridad expositiva con la cual el autor nos guía en una reflexión compleja y erudita. En este sentido, si efectivamente debe leerse como una despedida, será indudablemente un digno colofón de su trayectoria quevedista. En todo caso, tanto los lectores interesados en la obra de Quevedo como quienes quieran entender mejor algo tan complejo como la estética barroca leerán con gran interés y placer las inteligentes, amenas y a menudo poéticas páginas escritas por Rodrigo Cacho.

Samuel FASQUEL
Université d'Orléans

Quevedo, Francisco de, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, ed. A. Rey y M. J. Alonso Veloso, Pamplona, Eunsa, 2011, (Anejos de *La Perinola. Revista de Investigación Quevediana*, 22), LXXXVI + 393 pp. (ISBN: 978-84-313-2828-3)

En un documentado, rico y novedoso estudio preliminar de cincuenta páginas, que puede leerse también como conclusión de esta excelente edición, los editores apuntan cómo Quevedo renueva los restrictivos códigos de las tradiciones que confluyen en su poesía amorosa: la grecolatina, la italiana, el neoplatonismo, la poesía española del xv al xvii y la poesía pastoril, y se subraya la vinculación temprana de Quevedo con la tradición erótica clásica: Anacreonte, la elegía amorosa latina y las silvas de Estacio. En cuanto a la influencia italiana, los editores optan por desenfatar la petrarquista a favor de la de poetas posteriores como Grotto, Tasso y Marino; otras conclusiones que sacan los editores son que el neoplatonismo no es tan aparente en Quevedo como se ha señalado; que Quevedo busca en la lírica cancioneril del xv una manera de enriquecer el legado italiano; y que Góngora es uno de los modelos de la poesía amorosa de Quevedo, a pesar de la rivalidad entre ambos. En conclusión, «Quevedo optó por explorar huecos inéditos o poco explotados» (p. xxvi) en un empeño por ser original ante tan rica tradición amorosa.

Frente a quienes han visto en *Canta sola a Lisi* el eje en torno al que giran los demás poemas amorosos, los editores ven ese cancionero como parte de la unidad mayor de la musa Erato, y esta musa, piensan, hay que examinarla en vinculación con el resto de las que componen el *Parnaso español* de 1648 y las *Tres musas últimas* de 1670, ya que la lírica amorosa de Quevedo no es, como quiere la crítica, un orbe cerrado, sino que contiene en sí una pluralidad temática que incluye temas no amorosos, entrelazando el amor con otras preocupaciones.

Rechazan los editores relacionar la poesía de Quevedo con su experiencia personal, en parte porque no se conoce bien la cronología de su poesía, y también porque en sus versos no asoman detalles de su vida personal, al contrario de lo que ocurre con otros poetas; se trata, además, de una poesía artificiosa en el plano de la *elocutio* y en el de la *inventio*, «de manera que la clave explicativa debe buscarse en la literatura, no en la vida» (p. xxxiii). Sugieren Rey y Alonso Veloso que la actitud de Quevedo en *Erato* es juego literario y «manera», que quizá siga un ideal de cortesano enamorado, evocando una época «en la cual el amor ocupaba el centro de la vida social, porque era sinónimo de perfeccionamiento espiritual y elemento ennoblecedor» (p. xxxiv).

También destacan los editores la diversidad de contenido ideológico de la poesía amorosa de Quevedo: el *carpe diem*, la brujería, el sueño erótico, el platonismo e incluso la burla caben en sus poemas, en los que no desarrolla «una doctrina amorosa unitaria» (p. xxxv), frente a lo que han sostenido otros críticos. Quevedo, más bien, escribiría «inducido por

la curiosidad intelectual y el propósito de hacer un alarde literario» (p. xxxvii), sin otro sustrato ideológico que el escepticismo y el desengaño.

Se desarma la opinión de que Quevedo fue «insensible a la geografía y al entorno» (p. xl) y de que en su poesía no hay paisajes y elementos naturales, con ejemplos de poemas en los que se describen accidentes geográficos específicos, o que presentan breves evocaciones con las que Quevedo «convierte en paisaje físico una realidad humana» (p. xli).

Apuntan los editores, también, la gran riqueza léxica de la poesía amorosa: llaneza y cultismo, variedad léxica y novedad semántica. Se analizan varias instancias en las que Quevedo se muestra como gran «poetizador del lenguaje llano» (p. xliiv). Sobre los cultismos léxicos, la opinión común es que abundan en Quevedo, lo que demuestra su filiación con esta corriente; pero los editores sostienen que el porcentaje del léxico cultista es menor en Quevedo que en otros escritores y que en Quevedo la capacidad de hacer versos bellos con voces comunes es llamativa; en ese sentido nos recuerdan que ya González de Salas reconvino a Quevedo por la presencia de voces coloquiales en la poesía de *Erato*. Se hace repaso, también, de la variedad cromática en el léxico del color; del papel importante de la sinonimia en su lírica amorosa, que contribuye a la amplificación y a la reiteración; de la abundancia de latinismos semánticos; de la adjetivación y la metáfora, donde reside parte de la originalidad estilística de Quevedo; y de la dificultad verbal, con un análisis retórico del hipérbaton, con períodos que lo acercan más a la dificultad que a la claridad, aunque sea una dificultad distinta de la de Góngora.

Para finalizar estos sugerentes, y en ocasiones controvertidos, apuntes preliminares, que bien podrían constituir el núcleo de una monografía sobre la lírica amorosa de Quevedo, se destacan sus valores literarios: sobre todo, la amplitud y variedad de su producción con poemas estilística e ideológicamente variados en torno al tema del amor, lo que obliga a leer sus versos amorosos en su conjunto, frente a la actitud de la crítica, cuyo interés en la lírica quevediana ha surgido a partir de un número muy reducido de composiciones aisladas hasta el punto de que muchos de los poemas amorosos no han gozado de estudios individuales.

Se editan en este libro 76 poemas que componen la primera sección de la Musa Erato, mientras que la segunda sección, *Canta sola a Lisi*, se deja para un volumen posterior. La edición está basada en la *princeps* de González de Salas, *El Parnaso español* de 1648, sin atender a ediciones posteriores ni a esporádicas copias manuscritas de poemas aislados. A pesar de eso, se editan «versiones variantes» de diez poemas que representan, al parecer, una redacción diferente y temprana; no se aclara de forma satisfactoria el criterio seguido para establecer estas versiones variantes, y parece haber habido cierta vacilación en su selección, lo que explicaría que se diga que son «once» en la introducción (p. lviii) y «doce» en la edición propiamente dicha (p. 339), o que se incluya la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* entre las fuentes de las versiones variantes, para no utilizarse luego (a propósito de esta anto-

logía de J. A. Calderón, se echa de menos la inclusión en la bibliografía del manuscrito original, conservado en la Biblioteca de la Fundación Bartolomé March Servera, en vez de la edición de Quirós de los Ríos y Rodríguez Marín de 1896).

Los editores se marcan cuatro objetivos que se cumplen con creces: dar a conocer la primera sección de Erato tal y como apareció en 1648; ofrecer un resumen argumental de cada poema; ampliar noticias sobre antecedentes literarios; resolver dificultades semánticas y sintácticas; y replantear la puntuación.

La anotación filológica es abundante, documentada y erudita y las notas no dejan duda sin aclarar ni tópico sin rastrear; se hace un exhaustivo repaso de fuentes, convirtiéndose así en un marco perfecto para comprender la poesía de Quevedo en el contexto de la literatura europea. Especialmente útiles son las notas dedicadas a esclarecer la sintaxis de los versos; también es útil el resumen argumental de cada poema, sobre todo en el caso de los sonetos, de difícil comprensión. La anotación filológica se convierte así en un comentario que da cuenta cabal del poema y su universo de referencias, por lo que ayuda a apreciar y entender una poesía de gran valor.

Esta excelente edición, presentada con gran pulcritud en la disposición tipográfica de la página y casi exenta de erratas, será de gran utilidad para el lector estudioso y para quien necesite ahondar no solo en la poesía amorosa de Quevedo, sino en sus vínculos con la tradición clásica, medieval y renacentista. Para evitar una prolijidad molesta, la anotación se complementa con una «notas bibliográficas» donde se da cuenta de los estudios de otros quevedistas, Pozuelo, Smith, Schwartz y Arellano, etc., que han indicado fuentes clásicas, lo cual permite presentar una información más limpia de detalles bibliográficos, al tiempo que se acredita a otros estudiosos sus esfuerzos. La edición concluye con un útil índice de voces anotadas (pp. 379-388).

Fernando PLATA
Colgate University

«Escuchar a los muertos» o cómo leer la poesía de Quevedo

Adrián J. Sáez
 Université de Neuchâtel
 Institut de Langues et Littératures Hispaniques
 Espace Louis Agassiz 1
 Bureau 3.E.45
 CH – 2000 Neuchâtel
 adrian.saez@unine.ch

Artículo-reseña de Esteban Torre, *Veinte sonetos de Quevedo con comentarios*, Sevilla, Espuela de Plata, 2012, 168 pp. (ISBN: 978-84-15177-37-1)

Pocas labores más complejas que realizar una antología, más si se trata de una obra de la amplitud y calidad de la poesía de Francisco de Quevedo. Esteban Torre publica en este libro una selección comentada de poemas quevedescos que bien merece algunos comentarios.

No discutiré el criterio seguido, pero sí se aprecia una abundancia de sonetos de tono serio (metafísicos, morales y religiosos) junto a un ramillete de versos amorosos. Ni rastro de poemas satírico burlescos, aunque Quevedo escribiera ciertas piezas muy notables en este campo.

El editor defiende la hermosura de los sonetos quevedianos frente a las acusaciones de «oscuro, retorcido, enrevesado, difícil de comprender, o incluso totalmente ininteligible» (p. 9), porque «las alusiones históricas o los guiños circunstanciales [...] pueden representar una barrera, tal vez infranqueable, para una correcta interpretación» (pp. 9-10), que requiere siempre de un esfuerzo por parte del lector.

Luego de repasar brevemente los problemas de transmisión textual de su poesía, explica que los textos proceden de la edición de Blecua (*Obra completa*), que no por clásica deja de tener algunos problemas que ediciones posteriores han tratado de solventar. Especialmente en la parcela de la anotación, que lleva de la mano la cabal comprensión de los poemas y su recta interpretación. Baste citar un manojito de ediciones con solventes aparatos de notas que hubiesen constituido un buen apoyo para el trabajo que comento:

Quevedo, F. de, *La musa Clío del «Parnaso español» de Quevedo*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Pamplona, Eunsa, 2001. (Anejos de *La Perinola*, 9).
 – *Poemas metafísicos y «Heráclito cristiano»*, ed. E. Moreno Castillo, Pamplona, Eunsa, 2012. (Anejos de *La Perinola*, 25).

- *Poesía amorosa* («*Erato*», sección primera), ed. A. Rey y M.^a J. Alonso, Pamplona, Eunsa, 2012. (Anejos de *La Perinola*, 22).
- *Poesía moral* («*Polimnia*»), ed. A. Rey, London, Tamesis, 1993. (Reedición en 1999).
- *Poesía selecta*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, PPU, 1989.
- «*Un Heráclito cristiano*», «*Canta sola a Lisi*» y otros poemas, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.

El objetivo de Torre es «contribuir a la exégesis» de los veinte sonetos seleccionados, «facilitando en lo posible la lectura y el disfrute de tan exquisita poesía» (p. 12). Para ello propone un sistema tripartito: texto del poema, una glosa o paráfrasis en prosa estructurada según el esquema del soneto en cuartetos y tercetos —en cursiva— y unas breves notas explicativas, para lograr tres lecturas que progresivamente permitan entender adecuadamente los versos. Al margen de discusiones y polémicas críticas, mantiene también que no importan los afanes taxonómicos sino «la recepción estética de los valores poéticos», atender a su belleza (pp. 12-13)¹. Un enfoque muy dudoso cuando el libro «está pensado para los estudiosos de la literatura española en las facultades de letras, filología y humanidades» (p. 17). O eso escribe Torre, porque las páginas que siguen al prólogo no demuestran orientarse a un público bien determinado².

El sistema empleado —poema, glosa en prosa y notas—, que antes había empleado con solvencia Robert Jammes en su edición de las *Soledades* de Góngora, es aquí muy dudoso como herramienta de auxilio para el lector. Tanto la glosa como el comentario o las notas resultan de escasa utilidad para acercarse a Quevedo: si el uso de la paráfrasis en prosa ya podría discutirse de inicio, no aclara el sentido literal de los versos porque muchas veces Torre, al tratar de elevar la redacción, alumbra un texto excesivamente lírico o alambicado; y segundo, el comentario posterior resulta deficiente, parcial, y hasta desviado a veces. En general, se centra demasiado en cuestiones de métrica y ritmo, mientras se olvidan otras aclaraciones más necesarias —explicación de con-

1. Y sin embargo es importante atender al género y las convenciones de cada poema a la hora de explicarlos y anotarlos, pues sirven de coordenadas para tal empresa. Éscriben Arellano y Schwartz, 1998, p. LXXX-LXXXI: «para los morales y religiosos era preciso ilustrar el marco doctrinal e ideológico sobre el que se construyen los motivos poéticos; para los de tipo heroico las referencias históricas y políticas son fundamentales, con notable relevancia de simbolismos heráldicos y otras alusiones a sucesos contemporáneos; para la poesía amorosa nos hemos esforzado particularmente en localizar y glosar las fuentes y el marco de doctrinas estéticas (filosóficas y de tradición literaria, neoplatonismo, petrarquismo, poesía neolatina del Renacimiento) que sustentan la elaboración quevediana; para los poemas jocosos el juego de palabras y la alusión burlesca hacían precisa la ilustración con pasajes paralelos capaces de demostrar el sentido y la tradicionalidad u originalidad de los chistes».

2. Sobre la relevancia del receptor de la edición y sus problemas, ver Arellano, 2000, pp. 18-22.

ceptos, juegos de ingenio, metáforas, etc.— para la comprensión cabal de los poemas. Valgan en esta ocasión algunos ejemplos significativos.

El pórtico escogido es el «Salmo I», que procede del *Heráclito cristiano*. Aquí ya se advierte la escasa funcionalidad de la glosa en prosa, teóricamente aclaratoria para el lector. El primer cuarteto lee (en edición de Schwartz y Arellano):

Un nuevo corazón, un hombre nuevo
ha menester, Señor, la ánima mía;
desnúdame de mí, que ser podría
que a tu piedad pagase lo que debo (vv. 1-4).

Y Torre lo parafrasea así:

Sé que tengo que cambiar, convertirme, transformarme. Debo abandonar el hombre viejo que soy, para poder llegar a ser un hombre nuevo. Mi alma necesita sentir el fuerte impulso vital de un corazón renovado. Libérame, oh Dios mío, de estos ropajes inútiles que me atenazan, de este absurdo papel que estoy representando vanamente en el teatro de la vida. Desnúdame de estas apariencias, desnúdame de mí mismo. Sólo así, revestido de un espíritu nuevo, de un nuevo ser, podré acercarme dignamente a Ti, conversar contigo cara a cara, pagar la deuda de amor que contigo tengo contraída (p. 23).

Así no se hace la luz... Los versos se refieren a que el hombre, arrepentido, declara su voluntad de cambio y sabe que debe abandonar otros afectos para poder acercarse debidamente a Dios y cumplir con el perdón recibido. Recuérdese el elogio de la *brevitas* de Gracián: «lo bueno, si breve, dos veces bueno» (*Oráculo manual y arte de prudencia*, 105, p. 159). Mejor en este sentido es la paráfrasis del «Salmo xvii», pero demasiado apegada al original, hasta el punto de repetir casi literalmente algunos versos originales en vez de optar por otras formas más sencillas: por ejemplo, «Y no hallé cosa en que poner los ojos / que no fuese recuerdo de la muerte» (vv. 13-14), se traduce como «*Y no hallé otra cosa en que poner los ojos que no me trajese el recuerdo de la muerte*» (p. 35), cuando valía con decir: ‘todo lo que veía me recordaba a la muerte’. Y lo mismo ocurre en otros casos («Desengaño de la exterior apariencia...», pp. 75-77; «Conoce la diligencia con que se acerca la muerte...», pp. 99-102; «Advertencia para los que reciben el santísimo Sacramento», pp. 111-114; «A Roma sepultada en sus ruinas», pp. 149-151...): como siempre, la *iusta via media* entre ambos extremos supone un difícil equilibrio, que no siempre ha sabido encontrar Torre en este volumen.

Igualmente, como se ve, la glosa cae en el peligro de añadir más de lo que dice el poema. Por ejemplo, los versos «¡Qué perezosos pies, qué entretenidos / pasos lleva la muerte por mis daños!» («Amante desesperado del premio y obstinado en amar», vv. 1-2), se prosifican como: «Qué largo se me hace el camino de la vida, deseando siempre la felicidad y sabiendo que nunca he de alcanzarla!», etc., con una referencia a

la *felicidad* que no existe en este poema amoroso que comienza con una variación del motivo del *homo viator* con la muerte personificada.

Ya en los comentarios resulta al menos curioso que Torre se deje algunas estrofas enteras sin atender, como ocurre en el soneto «Conoce la diligencia con que se acerca la muerte...», en que directamente empieza a explicar el segundo cuarteto. Volviendo al anterior soneto amoroso, se aprecia que interesa primordialmente el enfoque cuando se dice que «[e]l significado profundo del poema va más allá del aspecto amoroso» que indica el título, porque en el fondo versa sobre «la inexorable fugacidad del tiempo, que trae consigo un lacerante sentimiento existencial de la vida, amenazada por una muerte que no acaba de venir» (p. 132), de modo que se aleja del tema central, el sufrimiento amoroso de un amante ciego frente al desengaño.

En «Burla de los que con dones quieren granjear del cielo pretensiones injustas» el comentario de los versos «Pides felicidades a tus vicios, / para tu nave rica y usurera, / viento tasado y onda lisonjera, / mereciéndole al golfo precipicios» (vv. 5-8) indica que «[e]l estado del mar, favorable –“lisonjero”– o desfavorable, era un factor de primordial importancia en las transacciones comerciales de la época» (p. 66). Cierto, pero no resulta pertinente, pues aunque con *nave usurera* se refiere al mercader –con enálage– que pide solo por avaricia, remite a la navegación como símbolo de codicia.

Muy interesante es, por otra parte, la comparación establecida entre el soneto a las ruinas de Roma y los poemas de Du Bellay y Vitalis, que más allá de Quevedo, se extiende a los nexos con otro texto de Luis Martín de la Plaza en un buen muestrario de las relaciones de *imitatio* propias de la época (pp. 152-162).

Me demoro algo más en un soneto bien conocido y ampliamente estudiado por la crítica, que, no por ello deja de padecer errores notables en esta antología. En «Amor constante más allá de la muerte», ciertamente uno de los más bellos poemas de amor de la lírica española, se plasma bien la tónica del libro de Torre. Dejando de lado algunos errores en la puntuación (sobra la coma en «dejará la memoria, en donde ardía», v. 6), el comentario se va por los cerros de Úbeda... y se pierde por caminos equivocados.

Recuerdo el texto del soneto según la edición de Schwartz y Arellano:

Cerrar podrá mis ojos la postrera
sombra que me llevare el blanco día,
y podrá desatar esta alma mía
hora a su afán ansioso lisonjera;
mas no, de esotra parte en la ribera,
dejará la memoria en donde ardía:
nadar sabe mi llama la agua fría
y perder el respeto a ley severa.

Alma a quien todo un dios prisión ha sido,
 venas que humor a tanto fuego han dado,
 medulas que han gloriosamente ardido,
 su cuerpo dejará, no su cuidado,
 serán ceniza, mas tendrá sentido,
 polvo serán, mas polvo enamorado.

El primer cuarteto significa para Torre lo siguiente:

Bien sé que he de morir. Claramente me lo hace ver la misma vida. El sueño, viva imagen de la muerte, es mi fiel e inseparable compañero. Porque sucede que, día tras día, las sombras de la noche hacen caer mis párpados, hundiéndome en el vaporoso nimbo de los sueños. Pero llegará una sombra, la postrera sombra, la negra y definitiva sombra de la muerte, que cerrará mis ojos para siempre, robándome la dulce luz del blanco día. La muerte, la mezquina, la traidora muerte, se encuentra agazapada en las tinieblas con unas ansias irreprimibles de acudir a esa cita macabra. Y llegará un instante fatídico, una hora perversa, que, para congraciarse con el afán ansioso de esa sombra de muerte, desatará violentamente los lazos de mi alma, cortará sin piedad los hilos de mi vida (p. 119).

Desde luego, las primeras líneas sobran, porque no hay ninguna referencia al sueño ni al tópico *somnum est imago mortis*, ni el poema constituye una reflexión sobre la muerte de tono metafísico o moral como parece desprenderse de la glosa de Torre. Para aclarar el sentido recto, primario si se quiere, de estos cuatro versos bastaría con decir: 'La muerte podrá quitarme la vida y podrá separar mi alma de mi cuerpo', para pasar a explicar otros detalles (el hipérbaton y el quiasmo en el terreno del estilo, o el complejo v. 4).

El segundo cuarteto lo entiende así:

He de morir, sí, he de cruzar las aguas tenebrosas que separan esta parte —el reino de los vivos— de esa otra parte —el reino de los muertos—. Ahora bien, cuando mi alma esté ya en la ribera de esa otra parte, no por ello abandonará el ardiente recuerdo de su vida amorosa, no dejará jamás la memoria del apasionado amor en el que ardía. Ya sé que en el momento de subir a la barca que me trasladará a la ribera de esa otra parte, he de renunciar a todo: ropas, riquezas, vitalidad, amor; porque las almas, en el reino de los muertos, ya no serán más que vagas imágenes, impasibles siluetas, incapaces de amar y de sentir. Tal es la ley que rige los destinos de los mortales. Pero, con todo, la llama de mi amor le perderá el respeto a esa severa ley, y me acompañará a lo largo de mi travesía por la laguna Estigia. Cierto es que esta llama no podrá viajar conmigo en la barca de Caronte, pero sabrá arrojar al agua y cruzar a nado la infame laguna. El agua fría no logrará apagarla, no podrá debilitar el poderoso fuego de mi amor (pp. 119-120).

Nuevamente es una paráfrasis muy extensa y no del todo clara, cuando era suficiente decir: 'pero [la muerte] no dejará el recuerdo de la amada, donde ardía el alma del amante, porque el amor es capaz

de vencer al olvido que supone cruzar el río Leteo tras la muerte², de acuerdo con una serie de creencias, tradiciones, etc.

El comentario comienza con una aclaración textual, aunque supuestamente había renunciado a ellas en la introducción. Tampoco sé de dónde saca que en el primer cuarteto haya un entrecruzamiento en el plano del significado, de modo que el v. 1 se corresponda paralelísticamente con el v. 3 y el v. 2 con el v. 4. Sobra la nota erudita (¿no decía en p. 12 que no le interesaba?) sobre Nix, la diosa de la noche y las referencias bíblicas a las sombras infernales, para señalar la larga pervivencia de la oscuridad como metonimia por «muerte» en oposición al blanco de la vida.

Con todo, más grave me parece la vuelta a una posición interpretativa que ya debiera estar olvidada para beneficio —y alivio— de todos. Es cierto que el v. 4, «hora a su afán ansioso lisonjera», requiere de un comentario que explique que *hora* vale 'la postrera hora, la de la muerte' y el calificativo *lisonjera* para su afán ansioso vale 'que satisface el fuerte deseo del alma por separarse del cuerpo'. Pero muy alejado del apunte de Torre:

Nada nos debe hacer pensar que el alma tenga, en el contexto erótico de este soneto, un afán ansioso por verse desatada de [sic] cuerpo. El amor, el amor constante más allá de la muerte, es un rendido súbdito de Eros, un fuego inextinguible que flamea en el meollo de los huesos y en el fluir de la sangre. El alma, enamorada, no abandonará jamás las preocupaciones carnales de su cuerpo (p. 123).

Y poco después:

conviene insistir en el hecho de que se trata de un amor fuertemente impregnado de erotismo, muy bien anclado en la tierra: en la ribera de esta otra parte, un amor claramente carnal, que nada tiene que ver con supuestos ideales platónicos o neoplatónicos. [...] el alma no desea verse libre de las ataduras de la carne, sino por el contrario anhela seguir habitando en la prisión de Eros (pp. 124-125).

Desde luego que no hay aquí «el afán espiritual por liberarse de las ataduras» de fray Luis de León o santa Teresa (p. 123), porque no se trata de un poema místico ni religioso. Mas tampoco camina por el ámbito erótico: se trata de un poema amoroso que bebe de la tradición petrarquista y donde no caben referencias a la carnalidad de la pasión, al cuerpo y al sexo. Es una cuestión de géneros y convenciones poéticas, donde debe reconstruirse el sentido original y cuidarse para no caer en errores anacrónicos. En este sentido, cabe recordar la interpretación de Molho³ sobre el *polvo enamorado* del último verso como una referencia al acto carnal, lectura que prescinde del contexto y aplica un sentido vigente en el registro coloquial actual pero no en el Siglo de Oro, amén de olvidar

3. Molho, 1992.

que se trata de una figura tópica en la lírica amorosa de Quevedo⁴. En suma, la única presencia erótica en el poema se encuentra en el adverbio *gloriosamente*, que «podría aludir al estado de bienaventuranza en el que se encuentra el enamorado» y, buceando un poco, en recuerdos de poemas eróticos latinos de alguna imagen (Arellano y Schwartz).

Poco después, Torre se extiende *ad infinitum* para justificar que *medulas* sea llana y no esdrújula como en el presente, sembrando disquisiciones rítmicas, estéticas y etimológicas que no aportan nada significativo a la lectura. Puesto que solo importa saber que la voz se acentuaba como llana en tiempos de Quevedo, es un apunte, por tanto, excesivo y sobrante.

Una vez más, se aprecia que todavía hoy se precisa seguir recordando la necesidad de atender al público —y su nivel de conocimientos, su horizonte de lectura— al que se destina la edición, y especialmente la importancia que en textos del Siglo de Oro tiene la anotación y los límites que no debe sobrepasar para no incurrir en errores por desviaciones de género literario o anacronismos, entre otras causas⁵.

El problema de esta antología radica, creo, en el propio sistema adoptado y, en especial, de confundir la función de la glosa y del comentario posterior: si se quiere mantener este esquema tripartito, la paráfrasis, que debe ser —según pretende Torre— una segunda lectura del texto, ha de aclarar el sentido literal de los versos —cuando sea necesario, que no siempre⁶—, mientras que ya con las notas posteriores se puede entrar en la explicación de alusiones, metáforas, referencias, tópicos, etc., etc. Frente a ello, otra opción es compendiar en la anotación ambos cometidos, la aclaración del significado con los apuntes más detallados. Ya sea al pie o en una sección aparte, tal como hace Ponce

4. Ver la respuesta de Arellano, 1998, pp. 26-27, quien recuerda que «echar un polvo o un polvillo» en el Siglo de Oro vale 'beber un buen trago de vino'. Pozuelo, 1979, p. 228, aclara que forma parte de la imaginaria con que Quevedo traduce los estados espirituales en términos de sentimientos físicos. En el romance 4, «Amante ausente, que muere presumido de su dolor», escribe *polvo amante* (v. 45). Ver también los comentarios en las ediciones de Arellano y Schwartz, 1998; Rey y Alonso, 2012, ambos con referencias bibliográficas. Por este errado sendero destaca un estudio de Sepúlveda, 2001.

5. Ver Arellano, 1996; 2000; 2012a, pp. 11-49; 2012b; y Fernández Mosquera, 2000. Según Arellano, 2000, p. 22, «el límite de la anotación no lo da la extensión material en la página —textos como los de Quevedo pueden exigir la mayor parte del espacio para las notas sin ser por ello excesivas, mientras que para otros textos que no necesitan anotación una sola línea resultaría abusiva—; ni tampoco la supuesta incapacidad del lector para asimilar las notas. El límite lo pone el objetivo, que habría de ser el de servir al texto: todo lo que sirva a la mejor comprensión del texto vale. No vale la nota mala, ni la que no es pertinente, ni la divagación fuera del contexto, ni el comentario de tipo literario, ni la interpretación personal... cosas todas que pueden ir a un estudio literario del texto, pero no al aparato explicativo. Como las necesidades y dificultades pueden ser de toda índole, es fácil que un buen aparato de notas presente a un lector poco advertido o malicioso un aspecto de mezcla incoherente de anotaciones de tipo lingüístico, histórico, estilístico... pero si resuelven problemas del texto no habrá tal incoherencia, sino simplemente la supeditación exigible al texto protagonista de lo que es un elemento ancilar».

6. Así lo reconoce Torre, por ejemplo, en el «Soneto amoroso definiendo el amor» (p. 145).

Cárdenas en su edición de la *Fábula de Polifemo y Galatea* de Góngora⁷. En suma, tender un puente entre el texto y el lector, función que puede cumplir perfectamente, quizás mejor, un buen aparato de notas.

En pocas palabras, al manajo de sonetos que ha seleccionado Torre, si bien pueden constituir un interesante muestrario del arte poético de Quevedo, carecen de la compañía adecuada para su recto entendimiento. Si la meta que se persigue con el triángulo formado por el texto del poema, la glosa y el comentario es el disfrute estético y una triple lectura que logre penetrar progresivamente en la selva de conceptos y versos, se requiere a todas luces de algunas precisiones más y mejor orientadas. Y aunque aquí se haya optado por otro recurso, un buen conjunto de notas que aclarasen aquellos pasajes dificultosos permitiría verdaderamente al lector de hoy «vivir en conversación con los difuntos y escuchar con los ojos a los muertos».

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, I., «Quevedo: lectura e interpretación (hacia la anotación de la poesía quevediana)», en *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago en dos aniversarios*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1996, pp. 133-160.
- Arellano, I., *Comentarios a la poesía satírico burlesca de Quevedo*, Madrid, Arco Libros, 1998.
- Arellano, I., «Quevedo en su laberinto. La anotación de textos quevedianos», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 13-26.
- Arellano, I., *Músicos callados contrapuntos. Textos y contextos de la poesía de Quevedo*, Berriozar, Cénlit, 2012a.
- Arellano, I., «Poesías atribuidas a Quevedo en un manuscrito de Évora», *La Perinola*, 16, 2012b, pp. 283-302.
- Arellano, I., y L. Schwartz, (ed.), F. de Quevedo, «*Un Heráclito cristiano*», «*Canta sola a Lisi*» y otros poemas, Barcelona, Crítica, 1998.
- Fernández Mosquera, S., «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, pp. 151-169.
- Fernández Mosquera, S., «La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectivas de futuro», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 107-125.
- Gracián, B., *Oráculo manual y arte de prudencia*, ed. E. Blanco, Madrid, Cátedra, 1995.
- Jammes, R., (ed.), L. de Góngora, *Soledades*, Madrid, Castalia, 1994.
- Molho, M., «Sobre un soneto de Quevedo: “Cerrar podrá mis ojos la postrera” (ensayo de una lectura literal)», *Compas de letras. Monografías de literatura española*, 1, 1992, pp. 124-140.
- Ponce Cárdenas, J., (ed.), L. de Góngora, *Fábula de Polifemo y Galatea*, Madrid, Cátedra, 2010.

7. Ponce Cárdenas, 2010, «Comentarios y notas», pp. 177-356.

- Pozuelo, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- Rey, A., y M.^a J. Alonso, (ed.), F. de Quevedo, *Poesía amorosa (Erato, sección primera)*, Pamplona, Eunsa, 2012.
- Sepúlveda, J., «Con un soneto de Quevedo: léxico erótico y niveles de interpretación», *La Perinola*, 5, 2001, pp. 285-319.

Política editorial e instrucciones para los autores de *La Perinola*

1. *La Perinola, Revista de Investigación Quevediana* (ISSN: 1138-6363) es una publicación de GRISO (Grupo de Investigación del Siglo de Oro) de la Universidad de Navarra, editada de forma ininterrumpida desde 1997 con una periodicidad anual. Se trata de una revista arbitrada que utiliza el sistema de revisión externa por expertos (*peer-view*) en el conocimiento de Quevedo, su época y su obra y en las metodologías utilizadas en las investigaciones.
2. Los trabajos deben ser originales, no publicados ni considerados en otra revista para su publicación, siendo los autores los únicos responsables de las afirmaciones sostenidas en su artículo.
3. Los trabajos se enviarán en español, en versión impresa y en soporte informático (en Word para PC o Macintosh), acompañados de un breve resumen en español e inglés (con el título y palabras clave también en inglés) y adaptados a los criterios de las normas editoriales del GRISO para *Perinola* publicados en:

<http://griso.cti.unav.es/docs/publicaciones/perinola/principal.html>

- o en las páginas finales de los volúmenes ya publicados.
4. La redacción de la revista acusará recibo a los autores de los trabajos que le lleguen y se compromete a informar de su aceptación o rechazo en plazo máximo de seis semanas. Primeramente, el comité editorial comprobará que el artículo cumple los criterios de las normas editoriales del GRISO, tiene resúmenes en inglés y español, las palabras clave y que el artículo se adapta a los objetivos de la revista. En tal caso se procederá a la revisión externa.
5. Los manuscritos serán revisados de forma anónima (sistema doble ciego) por dos expertos en el objeto de estudio ajenos al Comité

editorial y a la entidad editora. El protocolo utilizado por los revisores externos está publicado en la página web de la revista y los autores tienen acceso a él:

<http://griso.cti.unav.es/docs/publicaciones/perinola/principal.html>

6. Si hubiese desacuerdo entre los dos evaluadores externos, *La Perinola* encargaría el dictamen de un tercer miembro evaluador que decidirá sobre la conveniencia de la publicación del trabajo.
7. El comité editorial de la revista *La Perinola* se compromete a comunicar al autor del trabajo la decisión final en tiempo máximo de seis semanas desde la recepción del artículo y adjuntará los protocolos recibidos en el proceso de evaluación, siempre de forma anónima, para que el autor pueda introducir cambios.
8. Los trabajos que deban ser revisados, tanto si se han solicitado modificaciones leves como otras de más importancia, deberán devolverse al comité editorial en el plazo máximo de dos semanas.
9. Los autores de artículos aceptados recibirán las pruebas de imprenta para su corrección por correo electrónico en formato PDF. Deberán devolverlas corregidas a la redacción de la revista por fax o por medio de un correo electrónico indicando las correcciones que desean hacer en un tiempo máximo de una semana.
10. La secretaría de la revista canalizará todo el proceso. Sus datos son los siguientes:

J. Enrique Duarte
La Perinola. Revista de Investigación quevediana (ISSN: 1138-6363)
Universidad de Navarra. GRISO
Edificio Bibliotecas
31080. Pamplona (Spain)

Normas editoriales del GRISO para La Perinola

BIBLIOGRAFÍA CITADA EN NOTAS AL PIE¹:

Citar abreviadamente por Apellido del autor, año, y páginas (si fuera necesario: no lo será cuando la referencia sea al trabajo completo y no a páginas específicas de él).

Alonso Hernández, 1976. = Alonso Hernández, J. L., *Léxico del marginalismo del Siglo de Oro*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1976.

Rodríguez, 1998, p. 294. [si se hace referencia a página(s) concreta(s)].

Cuando un autor tenga dos o más entradas con el mismo año, para evitar la ambigüedad se pondrán al lado de la fecha las letras minúsculas del abecedario: 1981a, 1981b, 1981c... (Tanto en nota, en la forma abreviada, como en la bibliografía final se debe consignar esta fecha con su letra correspondiente).

Ejemplo de nota abreviada:

Pérez, 1981a, pp. 12-14.

Pérez, 1981b. [Si se remite al trabajo entero no se hace la precisión de páginas.]

Pérez, 1981c, pp. 21-23.

Ejemplo de bibliografía:

Pérez, A., *La poesía de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1981a.

Pérez, A., *La crítica literaria del barroco*, Madrid, Visor, 1981b.

Pérez, A., «Puesta en escena barroca», *Criticón*, 23, 1981c, pp. 1-23.

1. Esta norma afecta solo a la bibliografía. Una nota al pie puede incluir cualquier tipo de comentario en la extensión que crea conveniente el editor. Las referencias bibliográficas que se consideren oportunas en las notas al pie se atenderán a este modo de cita pero una nota no tiene porqué consistir únicamente en una referencia bibliográfica, como es obvio.

CITA DE OBRAS ANTIGUAS

Cuando la referencia bibliográfica sea a una obra antigua (antes de 1900), se citará por autor y título en las notas. En la bibliografía se recogerán todos los datos, incluido el editor moderno, si lo hubiere.

Ejemplo de cita:

Quevedo, *El chitón de las tarabillas*, p. 98.

Ejemplo de entrada bibliográfica:

Quevedo, F. de, *El chitón de las tarabillas*, ed. M. Urí, Madrid, Castalia, 1998.

En las notas al pie se mencionará el editor moderno o la fecha si en la bibliografía hubiera varias ediciones de la obra, y fuere necesario especificar a cuál de ellas se refiere la nota.

LA BIBLIOGRAFÍA FINAL

Todo lo citado abreviadamente a pie de página —en estudio o notas— tiene que aparecer recogido en la bibliografía final con datos completos en un solo bloque sin distinguir bibliografía primaria y secundaria salvo casos muy excepcionales. Las abreviaturas se colocarán integradas en esta lista, en su lugar, como una entrada bibliográfica normal, desarrollando a continuación los datos completos.

La bibliografía se ordenará alfabéticamente.

TODOS LOS ELEMENTOS SEPARADOS EXCLUSIVAMENTE POR COMAS

MODO DE LISTAR LA BIBLIOGRAFÍA CITADA

LIBROS: Apellidos, Inicial del nombre, *Título de la obra en cursiva*, editor (si lo hubiere), lugar (en la lengua de origen de la publicación según figure en el propio libro: *London*, no *Londres*), editorial, año:

Perrot, A., *La nueva escuela de París*, ed. J. Cossimo, Madrid, Cátedra, 1988.

ARTÍCULOS: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», *Revista o publicación periódica en cursiva* [título o nombre desarrollado, no abreviaturas], número (en caracteres arábigos), año, páginas inicial y final con la abreviatura pp. o p.:

Ancina, F., «La estructura de la poesía del XVII», *Criticón*, 22, 1998, pp. 23-45.

TRABAJOS EN OBRAS COLECTIVAS: Apellidos, Inicial del nombre, «Título en redonda (entre comillas angulares)», partícula «en», *Título del libro colec-*

tivo en cursiva, Editor del libro colectivo (inicial del nombre, y apellido, en este orden), lugar, editorial, año, páginas con abreviatura pp.:

Duarte, E., «El Orfeo y sus esfuerzos», en *Actas del I Congreso sobre autos sacramentales de Calderón*, ed. J. M. Escudero, Madrid, Visor, 1998, pp. 45-87.

VARIAS ENTRADAS DE UN AUTOR: Cuando un autor tenga más de una entrada se ordenarán por orden cronológico de antiguos a recientes. Si varias coinciden en un mismo año se añadirán las letras a, b, c, etc.:

Arellano, I., «Sobre Quevedo: cuatro pasajes satíricos», *Revista de Literatura*, 86, 1981, pp. 165-79.

– *Poesía satírico-burlesca de Quevedo*, Pamplona, Eunsa, 1984a.

– *La comedia palatina*, Pamplona, Eunsa, 1984b.

– *Jacinto Alonso Maluenda y su poesía jocosa*, Pamplona, Eunsa, 1987.

– *Historia del teatro español del siglo XVII*, Madrid, Cátedra, 1995.

OBRAS LITERARIAS DE UN MISMO AUTOR: Se ordenarán por orden alfabético, y si hay varias ediciones de la misma por orden cronológico. El artículo se considera parte del título a efectos de ordenación (*La puente de Mantible*, no *Puente de Mantible, La*).

Calderón de la Barca, P., *Céfalo y Pocris*, ed. A. Navarro, Salamanca, Almar, 1979.

– *Céfalo y Pocris*, en *Comedias burlescas del Siglo de Oro*, ed. I. Arellano, C. C. García Valdés, C. Mata y M. C. Pinillos, Madrid, Espasa Calpe, 1999.

– *El alcalde de Zalamea. Edición crítica de las dos versiones*, ed. J. M. Escudero, Madrid / Frankfurt, Iberoamericana / Vervuert, 1998.

– *El castillo de Lindabridis*, ed. V. Torres, Pamplona, Eunsa, 1987.

PRÓLOGOS Y ESTUDIOS INTRODUCTORIOS: Si se citan como estudios se tratarán como cualquier artículo, incluyendo entrada específica en la bibliografía.

FECHAS DE PRIMERAS EDICIONES: La fecha de la primera edición, cuando se quiera indicar, se colocará después de la fecha de la realmente manejada, entre corchetes y sin comas de separación: 1989 [1976]. En el caso de las obras antiguas irá después del título: *El laberinto de la fantasía* [1625], ed. J. Pérez, Madrid, Lumen, 1995.

PIES EDITORIALES COMPLEJOS: Usar la barra con espacios: Pamplona / Kassel, Eunsa / Reichenberger.

TÍTULO DENTRO DE TÍTULO: Dentro de un título (en cursiva) si hay otro título irá entre comillas, todo cursiva: *Teoría y verdad en «La vida es sueño»*.

NÚMEROS ROMANOS Y SIGLAS: Los números romanos de páginas en versalitas, como los siglos (xx, xvi, vi-viii). Las siglas de instituciones en mayúsculas (GRISO, LEMSO).

OTROS DETALLES

– El sistema de comillas debe ser el siguiente:

Comillas generales: « »

Comillas dentro de las generales: “ ”

Comillas de sentido, y otras funciones: ‘ ’

Las comas que siguen a las palabras en cursiva serán comas en redonda, y lo mismo otros signos de puntuación.

– Las indicaciones de números de versos y páginas se harán completas para evitar confusiones: 154-156, 2534-2545, etc., y no 154-6, 154-56, etc.

– Quedan absolutamente desechadas las abreviaturas imprecisas y por tanto inútiles, como las referencias *op. cit.*, *id.*, *ibid.*, *loc. cit.*, y otras. Se eludirán todos los latinismos innecesarios. Las referencias bibliográficas se atenderán a la forma indicada en estas normas.

– No se hará nunca referencia a un número de nota anterior: cualquier cambio en el texto o corrección que elimine alguna nota modifica la numeración e introduce errores. Habrá que usar otras formas de referirse a una nota o comentario precedente o posterior.

– SE MODERNIZARÁN LAS GRAFÍAS DE TODOS LOS TEXTOS CITADOS (pasajes paralelos, definiciones de diccionarios de la época, etc.), salvo los casos en que sea pertinente la no modernización por razones significativas.

– Las referencias de notas en superíndice se colocarán antes de la puntuación baja, y después de las comillas, signos de admiración o interrogación y paréntesis.

INDICACIONES Y ABREVIATURAS MÁS COMUNES

p., pp.	página, páginas (no pág., págs.)
ver	no vid. ni «véase»
fol., fols.	folios (no f., ff.). Para indicar recto o vuelto se añadirá r, v, sin espacio ni punto
núm., núms.	número, números (no n.º., nos.)
<i>Aut</i>	<i>Diccionario de autoridades</i>
DRAE	<i>Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española</i>
Cov.	<i>Tesoro de la lengua castellana o española de Sebastián de Covarrubias</i>
vol., vols., ed.	volumen, volúmenes edición (no poner «eds.» aunque haya varios editores: la abreviatura que usamos es «edición» [de N], y no «editor»: <i>La vida es sueño</i> , ed. Ruano; <i>La vida es sueño</i> , ed. Romero y Wallace...
v., vv.	verso, versos

Bases éticas de publicación de *La Perinola*, revista de investigación quevediana

La publicación de un artículo en el sistema de revisión por pares ciegos (*Double-blind peer reviewed*) es el modelo esencial de publicación de *La Perinola*.

Dentro de los estándares de calidad de las revistas científicas uno de los requisitos consiste en incluir dentro de los criterios generales una declaración de ética de publicación por parte del autor, el editor de la revista y el comité evaluador.

La Perinola se rige en este sentido por COPE-Best Practice Guidelines para los editores de revistas (<http://publicationethics.org/>)

I. DECISIONES DE PUBLICACIÓN

El editor de *La Perinola* es el responsable último de la decisión de publicación de los artículos enviados.

El editor ha de ceñirse a los criterios de publicación de la revista y a los requerimientos legales relacionados con la infracción del copyright y el plagio.

Fair play

El editor en todo momento del proceso de evaluación tendrá que tener en cuenta únicamente el contenido intelectual de los artículos sin dejar que afecte en sus decisiones aspectos relacionados con la raza, el género, las creencias religiosas, la ciudadanía, el origen étnico o la filosofía política de los autores.

Confidencialidad

El editor y el personal editorial de la revista no podrán divulgar ninguna información acerca de los manuscritos enviados a nadie que no se corresponda con su autor, los revisores, los potenciales revisores y otros encargados del proceso de publicación.

Conflictos de intereses

Los materiales no publicados no podrán ser utilizados en la propia investigación del editor sin expreso consentimiento del autor por escrito.

2. OBLIGACIONES DE LOS REVISORES

Contribución con las decisiones editoriales

Los revisores asistirán al editor en las decisiones editoriales y colaborarán con el autor para que, de ser necesario, mejore su trabajo.

Puntualidad

Todo evaluador seleccionado que considere que no se encuentra cualificado para revisar el artículo propuesto o que no pueda cumplir con la evaluación en el plazo previsto debe notificarlo al editor.

Confidencialidad

Todo manuscrito recibido por el evaluador debe ser tratado como un documento confidencial. No debe ser mostrado ni discutido con nadie, excepto si es autorizado por el editor.

Estándares de objetividad

Las evaluaciones deben llevarse a cabo con total objetividad. La crítica personal al autor es inapropiada. Los evaluadores deben expresar sus revisiones claramente y aportando argumentos.

Reconocimiento de las fuentes

Cuando sea posible, los evaluadores deberán identificar las publicaciones relevantes que no han sido citadas por los autores. Los evaluadores deberán avisar al editor cualquier similitud sustancial entre el manuscrito y cualquier otra publicación de la que se tenga conocimiento.

Conflicto de intereses

La información privilegiada obtenida en el proceso de revisión debe ser considerada confidencial y no ser utilizada para ventaja personal. Los revisores no podrán evaluar manuscritos que entren en conflicto de intereses por competitividad, colaboración u otras relaciones de conexión con los autores o instituciones vinculados al artículo en cuestión.

3. OBLIGACIONES DE LOS AUTORES

Requisitos de presentación de los artículos

Los autores deberán presentar artículos originales y de rigor científico. El trabajo ha de contener suficientes referencias que permitan a los evaluadores realizar sus réplicas. El fraude manifiesto constituye un comportamiento que atenta contra la ética del procedimiento y resulta inaceptable.

Datos personales

Los autores deberán aportar sus datos de contacto para ser utilizados durante el proceso de evaluación y, en su caso, de publicación del artículo.

Originalidad y plagio

Los autores se comprometen a enviar trabajos originales y si utilizan trabajos o citas de otros deben ser citados apropiadamente, de acuerdo a las normas de citación de la revista.

Publicaciones múltiples o redundantes

Por norma general el autor no podrá publicar artículos que contengan los mismos resultados ya divulgados en otros trabajos. El envío de un mismo manuscrito a más de una revista constituye un comportamiento que atenta contra la ética del procedimiento y resulta inaceptable.

Reconocimiento de las fuentes

Se espera de los autores un apropiado reconocimiento de las fuentes bibliográficas que han hecho posible la elaboración de su trabajo.

Autoría

La autoría se limitará a aquellos que hayan realizado una contribución a la concepción, diseño y ejecución del trabajo. Todos aquellos que hayan contribuido significativamente deben ser listados como co-autores. Cuando corresponda, los otros participantes involucrados en menor medida en el proyecto deberán mencionarse como colaboradores.

El autor se responsabiliza de que los co-autores sean incluidos en el artículo y de que estos hayan dado su aprobación a la versión final del manuscrito.

Conflicto de intereses

Todo autor hará constar en su manuscrito cualquier conflicto de intereses que pueda afectar a la evaluación de su trabajo. Asimismo se mencionarán las fuentes de financiación del proyecto que ha dado lugar al artículo.

Errores fundamentales en trabajos publicados

Cuando un autor descubra un error significativo en su trabajo ya publicado, es su obligación comunicar con prontitud este hecho al editor de la revista y cooperar con él en la retirada o corrección del artículo.

LA PERINOLA

REVISTA FUNDADA EN 1997
SERVICIO DE PUBLICACIONES DE LA UNIVERSIDAD DE NAVARRA
PAMPLONA / ESPAÑA
TIRADA: 300 EJEMPLARES
ISSN: 1138-6363



9 771138 636003