

QUEVEDO Y EL CANON POÉTICO ESPAÑOL

RODRIGO CACHO CASAL
Clare College-University of Cambridge

El concepto de canon literario se funda sobre una paradoja. Su cometido es preservar una serie de textos que se consideran dignos de ser leídos e imitados. Sin embargo, la misma necesidad de establecer este listado de autoridades, supuestamente intocables, no hace otra cosa que poner en evidencia su fragilidad ante los embates del tiempo¹. El canon funciona como un mecanismo de resistencia, cuyo único medio de subsistir es el de aceptar gradualmente parciales derrotas y defecciones. Es por ello que a menudo su discusión se plantea en momentos de crisis, cuando el catálogo de escritores que lo conforma es cuestionado. Esto se aprecia claramente en Quevedo, quien se ocupó de definir el canon poético español cuando lo vio amenazado por los ataques de algunos humanistas europeos o por las innovaciones del gongorismo, como se percibe en la *España defendida* y en los prólogos y dedicatorias a sus ediciones de 1631 de fray Luis de

¹ Para una introducción al concepto de canon literario, véanse Ernst Robert Curtius, *European Literature and the Latin Middle Ages*, trad. de Willard R. Trask, Princeton, Princeton University Press, 1953, pp. 247-272; Enric Sullà, ed., *El canon literario*, Madrid, Arco Libros, 1998; y José María Pozuelo Yvancos y Rosa María Aradra Sánchez, *Teoría del canon y literatura española*, Madrid, Cátedra, 2000. Sobre el Siglo de Oro, véanse Lia Schwartz, «Siglos de Oro: cánones, repertorios, catálogos de autores», *Ínsula*, 600 (1996), pp. 9-12; Pedro Ruiz Pérez, «En los inicios del canon lírico áureo», *Voz y Letra*, 15, 1 (2004), pp. 25-52; y Begoña López Bueno, «La poesía del Siglo de Oro: historiografía y canon», en María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito, eds., *Memoria de la palabra. Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 1, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2004, pp. 55-87; y su edición de *En torno al canon: aproximaciones y estrategias (VII Encuentros Internacionales sobre Poesía del Siglo de Oro)*, Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 2005.

León y Francisco de la Torre. En estos escritos, Quevedo cierra filas para salvaguardar los altos valores estéticos y morales que atribuía a la lírica, y sobre los cuales construyó su propia carrera poética.

La poesía fue el género que gozó de mayor prestigio en el canon literario del Siglo de Oro, pues se tenía por una de las más sofisticadas expresiones del conocimiento humano y del divino. Así lo indica Alonso de Valdés en su *Prólogo en alabanza de la poesía*, incluido en las *Diversas rimas* (1591) de Vicente Espinel: «la poesía es señora de todas las artes, porque el poeta tiene necesidad de ser versado en todas. La poesía se levanta y penetra los cielos, manifiesta la gloria del sumo bien»². Quevedo también consideró la lírica como una modalidad sublime, y trabajó en la revisión y difusión de sus versos durante toda su vida³. De hecho, pese a la gran variedad de géneros que cultivó, se vio a sí mismo siempre y ante todo como a un poeta. Una de las primeras muestras de ello se encuentra en el *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza*, redactado probablemente entre 1600 y 1605, donde ofrece un autorretrato burlesco que se cierra con esta significativa afirmación: «falto de pies y de juicio; mozo amos-tachado y diestro en jugar las armas, a los naipes y a otros juegos, y poeta sobre todo –hablando con perdón–, descompuesto componedor de coplas, señalado de la mano de Dios»⁴.

Treinta años más tarde, su postura no ha cambiado. En una carta dirigida a Sancho de Sandoval en 1635, Quevedo se sigue incluyendo en el gremio de los poetas, a los que califica irónicamente de lunáticos

² En Vicente Espinel, *Diversas rimas*, ed. de Gaspar Garrote Bernal, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2008, p. 16. Sobre el prestigio intelectual de la poesía, véanse E. R. Curtius, cit. (n. 1), pp. 203-27 y 547-58; y José Manuel Rico, «Algunas consideraciones sobre los procesos de canonización en la preceptiva literaria. Siglo XVII», en B. López Bueno, ed., *En torno al canon...*, cit. (n. 1), pp. 141-66 (pp. 151-58).

³ Véase Alfonso Rey, «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo», *Edad de Oro*, 13 (1994), pp. 131-39. Acerca de la revisión y reescritura de sus poemas, véanse James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, pp. 15-42; Francisco de Quevedo, *Obra poética*, ed. de José Manuel Bleca, Madrid, Castalia, 1969-1981, 4 vols. (vol. 1, pp. XVII-XXX); y Bruce W. Wardropper, «“Work in Progress”: The Poetic Creativity of Three Seventeenth-Century Poets», *MLN*, 105 (1990), pp. 180-90.

⁴ *Memorial que dio en una academia pidiendo una plaza*, ed. de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, vol. 2, t. 1, pp. 147-78 (p. 174).

y soñadores: «Señor don Sancho, los poetas, con los cascos, obedecemos a la Luna; con los pies, al Sol»⁵. Pero esta coherencia no se halla sólo en la definición de su trayectoria literaria, sino también en su concepción del canon nacional y de los autores que lo componen, como se aprecia en dos obras separadas por unos veinte años en las que Quevedo ofrece un breve listado de poetas españoles: la *España defendida* (1609) y la dedicatoria al Conde-Duque de Olivares de su edición de las obras de fray Luis de León, fechada en 1629. La selección de estas autoridades y los comentarios que les dedicó definen en parte la poética quevediana y, asimismo, el papel que éste quiso jugar en el sistema literario del Siglo de Oro. El concepto de canon será pues analizado desde dos puntos de vista diferentes, pero complementarios.

En la primera parte de este trabajo, se estudiarán los presupuestos estéticos en los que Quevedo se basó para delimitar un canon de poetas españoles, y cómo lo empleó en las polémicas literarias en las que se vio envuelto⁶. En la segunda parte, se precisará cómo estos autores canónicos influyeron en su propia escritura y en las estrategias que empleó para divulgar y afianzar el prestigio de sus obras. Según este enfoque, el canon no puede ser considerado sólo como un archivo de los mejores nombres del pasado, sino también como un marco teórico sobre el que se asienta la propia identidad artística, propiciado por los modelos que cada autor reconoce como suyos y en oposición a los que rechaza. Estos modelos ofrecen una estética digna de ser imitada o rebatida, pero también un listón con el que enfrentarse para poder acceder al Parnaso español. Al construir su canon poético, Quevedo está trazando su autorretrato literario y, al mismo tiempo, haciéndose lugar entre los grandes.

⁵ *Epistolario completo*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Instituto Editorial Reus, 1946, p. 280. Nótese el juego con *sol*, que es probable alusión a Apolo, dios del sol y de la poesía, y con *pies*, cuyo valor dilógico apunta también a los *pies métricos*.

⁶ Quevedo fue probablemente uno de los escritores más cultos de su tiempo. Ofrecer un análisis completo de su catálogo de autoridades líricas, desde los modelos greco-latinos hasta los italianos y franceses, requeriría un estudio mucho más extenso y detallado.

Quevedo y su construcción del canon poético

Los autores del Siglo de Oro eran conscientes de formar parte de una tradición y de que sus escritos estaban conectados con otros textos canónicos que definían y justificaban su propia escritura. Tras la publicación de sus obras en 1543, Boscán y Garcilaso se situaron a la cabeza del movimiento poético renacentista que se impuso durante el siglo XVI, desplazando paulatinamente la lírica cancioneril. Sus contemporáneos los reconocieron como a los impulsores de la nueva poesía y les adjudicaron una serie de imitadores que pasaron a conformar un nuevo catálogo de autoridades. Una de las primeras muestras de ello se encuentra en el poema de Cristóbal de Castillejo contra los autores italianizantes, incluido en sus *Obras* (1573), donde las musas extranjeras declaran quiénes son los responsables de su llegada a España: «Don Diego de Mendoça y Garcilasso / nos truxeron, y Boscán y Luis de Haro, / por orden y favor del dios Apolo»⁷. Siete años más tarde, aparece la edición de las obras garcilasianas comentada por Fernando de Herrera, en la que estos cuatro nombres se revisan y se expanden. Herrera reconoce la primacía estilística de Garcilaso, pero no la cronológica. El primero en experimentar con los metros italianos en España fue en realidad el Marqués de Santillana, al que le siguieron los demás: «Después d'él devieron ser los primeros [...] Iuan Boscán i don Diego de Mendoça, i casi igual suyo en el tiempo Gutierre de Cetina i Garci Lasso de la Vega, príncipe d'esta poesía en nuestra lengua»⁸. Luis de Haro ha sido reemplazado por Gutierre de Cetina y de este modo Herrera ha conseguido reforzar la presencia de autores andaluces en el canon hispano (Cetina y Hurtado de Mendoza), hecho que levantará no pocas susceptibilidades en las futuras polémicas entre castellanistas y andalucistas ya a partir del enfrentamiento con el Prete Jacopín⁹. Sin embargo, las coincidencias entre el

⁷ Castillejo, *Reprehensión contra los poetas españoles que escriven en verso italiano*, en *Obra completa*, ed. de Rogelio Reyes Cano, Madrid, Turner/Biblioteca Castro, 1998, núm. 122, vv. 225-27.

⁸ Herrera, *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, ed. de Inoria Pepe y José María Reyes, Madrid, Cátedra, 2001, p. 279.

⁹ Además, Herrera estaba así favoreciendo su propia presencia en el canon como poeta andaluz, en un proceso que Ignacio Navarrete ha definido como la «descentración» de Garcilaso (*Orphans of Petrarch: Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley/Los Ángeles/London, University of California Press, 1994,

listado de Castillejo y el de Herrera permiten constatar que el canon ya había empezado a conformarse a mediados del siglo XVI alrededor de Garcilaso¹⁰.

Este canon fue asimilado y expandido durante el siglo XVII, y también Quevedo dejó constancia de ello, sobre todo en dos de sus obras. La primera de ellas es la *España defendida*, que empezó a componer en 1609 y que, al parecer, quedó incompleta. En ella el autor intenta defender a su país de los ataques que le dirigieron varios humanistas europeos debido a su supuesto atraso cultural. Para ello utiliza todo tipo de argumentos y en el capítulo cuarto ofrece un demorado catálogo de grandes autores españoles en toda clase de géneros, que compara por sobrepujamiento con modelos del mundo clásico. Quevedo está pues delimitando su canon a partir de dos conceptos organizadores: la nacionalidad y el género literario. En último término, el modelo detrás de ello es Quintiliano, quien en su *Institutio oratoria* (X, 1) ofreció una comparación de los autores griegos con los latinos clasificados según los géneros que cultivaron¹¹. Desde sus orígenes, pues, la idea de un catálogo de autoridades está ligada a la creación de una identidad cultural nacional, definida en oposición a sus más importantes modelos previos. En la *España defendida* este proceso se pone aún con mayor claridad al servicio de un fuerte patriotismo intelectual. Al comienzo de la sección dedicada a la poesía se hallan nuevamente Garcilaso y Boscán, pero Quevedo no desdeña tampoco a poetas de cancionero:

¿Qué Orazio, ni Properzio, ni Tibulo, ni Cornelio Galo, excedió a Garcilaso i Boscán? ¿Qué Terenzio a Torres Naharro? ¿Qué Anacreonte iguala a Garzi Sánchez de Vadajoz? ¿Qué Pitagoras i Phoçilides i

pp. 137-51). Acerca de las polémicas entre Herrera y el Prete Jacopín, véanse Juan Montero, *La controversia sobre las «Anotaciones» herrerianas*, Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, 1987; y Bienvenido Morros Mestres, *Las polémicas literarias en la España del siglo XVI: a propósito de Fernando de Herrera y Garcilaso de la Vega*, Barcelona, Quaderns Crema, 1998.

¹⁰ Esta tendencia pervive en los siglos XVIII y XIX, en un fenómeno unificador de la poética española que, según Russell P. Sebold, se caracteriza a lo largo de su historia por una constante 'nostalgia de Garcilaso' (*Lírica y poética en España, 1536-1870*, Madrid, Cátedra, 2003, pp. 23-46).

¹¹ Sobre la relación entre canon y géneros literarios, véase Alastair Fowler, «Genre and the Literary Canon», *New Literary History*, 11 (1979), pp. 97-119. Acerca de la relación entre canon y nacionalismo en el siglo XVII, véase J. M. Rico, cit. (n. 2), pp. 141-50.

Theógnides i Catón latino no se dejan venzer de las *Coplas* de don Jorje Manrique, nunca bastantemente admiradas de las jentes? ¿Qué tenéis que poner en comparazió con el diuino Castillejo? ¿Qué oponéis al doctíssimo Juan de Mena, donde es gran negocio entenderle, i difiçil imitarle, i exçederle imposible? ¿Qué es igual al cuiidado i lima de los versos de Hernando de Herrera, a la blandura de Francisco de Aldana i propiedad de Figeroa, a quien dio Italia lauro i nombre de *diuino*? ¿Quién, de todos los que merezen voz de la fama, sintió en tan fáçiles i doctos versos tan altos sentimientos de amor como Lerma, pues con sus lágrimas y desesperaciones enriquezió nuestra lengua?¹².

Quevedo incluye en su lista a tres autores presentes en el *Cancionero general* (1511) de Hernando del Castillo: Garcí Sánchez de Badajoz, Jorge Manrique y Juan de Mena. En efecto, los escritores barrocos mostraron mucho interés por la *sotileza* del siglo XV, reconociendo en ella una continuidad con su estética del ingenio. Esto se aprecia, por ejemplo, en algunos discursos de la *Agudeza y arte de ingenio* (1648) de Gracián dedicados a ensalzar el conceptismo medieval, en los que señala «cuán grandes hombres y cuán eruditos eran aquellos antiguos señores de España»¹³. Los nombres seleccionados por Quevedo comparten unos rasgos comunes. Los tres son autores de poemas extensos y destacan por la riqueza de su *inventio* y *elocutio*. Garcí Sánchez de Badajoz, «dulcíssimo i maravillosamente afetuoso poeta» según Herrera¹⁴, es considerado aquí como un autor de versos amorosos, sobre todo debido a sus *Lamentaciones de amor* o el *Infierno del amor*. Se establece un paralelismo

¹² Sigo la edición del capítulo cuarto (*De la lengua propia despaña, de la lengua antigua i de la de aora. La razón de su gramática, su propiedad, copia y dulzura*) de Victoriano Roncero López, «Aproximaciones al estudio y edición de la *España defendida*», *La Perinola*, 1 (1997), pp. 215-34 (p. 229). Como indica Roncero, el Lerma mencionado por Quevedo debe ser Pedro de Lerma, autor de la *Imitación del planto de Hieremías* (1534), citado también por Lope de Vega en un texto en defensa de la poesía dirigido a Juan de Arguijo e incluido en sus *Rimas* (1602): «en nuestro tiempo hubo muchas canciones castísimas de Pedro de Lerma» (Lope de Vega, *Obras poéticas*, ed. de J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1983, p. 290).

¹³ Gracián, *Agudeza y arte de ingenio*, ed. de Evaristo Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1987, 2 tomos (tomo I, p. 252). Un ejemplo muy significativo dentro de la *Agudeza* es el discurso XXIV, dedicado a las paradojas, que es casi una pequeña antología de poesía cancioneril.

¹⁴ Herrera, *Anotaciones...*, cit. (n. 8), p. 704.

entre éste y Garcilaso y Boscán, así como entre Anacreonte y los líricos romanos (Horacio, Tibulo, Propercio, Cornelio Galo): si el autor griego es el supuesto modelo para los latinos, Garci Sánchez lo es para los poetas amorosos del XVI. La visión histórica de Quevedo se basa en analogías y continuidad, derivada del ideal renacentista de progreso. El desarrollo de la lírica castellana refleja de esta manera la grandeza de la literatura de Roma, a la que España puede compararse también gracias a su predominio político como el imperio más poderoso de Occidente. Una de las muestras más evidentes de ello es la profundidad ética e intelectual de Manrique, comparado con filósofos y autores morales, y la complejidad verbal de Mena, que se cita como producto único y original de la tradición hispana, sin que tenga ningún autor clásico con quien se le pueda asociar: «es gran negozio entenderle, i difiçil imitarle».

En la lista quevediana destacan los autores del siglo XVI, con Cristóbal de Castillejo situado casi como puente entre la tradición cancioneril y la renacentista, y los nombres de Francisco de Aldana, Fernando de Herrera, Francisco de Figueroa, Pedro de Lerma y, encabezando la serie, la pareja de Garcilaso y Boscán. Cabe señalar el caso de Aldana, autor muy admirado por Quevedo, pues imitó alguno de sus poemas y en el *Anacreón castellano* (1609) le llamó «valeroso y doctísimo soldado y poeta castellano», proponiéndose editar sus versos: «Si alcanzo sosiego (algún día) bastante, pienso enmendar y corregir sus obras»¹⁵. En cuanto a Garcilaso, Quevedo debió conocerlo a fondo, pues Tomás Tamayo de Vargas, en su edición comentada de las obras de Garcilaso (1622), corrige el verso 88 de la égloga II siguiendo su consejo: «Don Francisco Gómez de Quevedo, ejemplo de las ingeniosidades de los nobles de nuestra nación, me escribe que le parece que se ha de leer así: “que en nuevo gusto nunca el bien se pase”. Basta su parecer para que se siga»¹⁶. Por otro lado, entre bur-las y veras, Pablos, el protagonista del *Buscón*, considera suficiente

¹⁵ Quevedo, *Anacreón castellano*, en *Obra poética*, cit. [n. 3], vol. 4, pp. 239-344 (p. 294). En la *Epístola satírica y censoria* (*Obra poética*, cit. [n. 3], núm. 146, vv. 16-21) hay un pasaje que se inspira directamente en las *Octavas sobre la Verdad y Dios* de Aldana. Al respecto, véanse Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid, Castalia, 1995, pp. 216-17; y Elias L. Rivers, «Aldana y Quevedo: una nota en homenaje a Alfonso Rey», *Edad de Oro*, 18 (1999), pp. 171-75.

¹⁶ En Antonio Gallego Morell, ed., *Garcilaso de la Vega y sus comentaristas*, Madrid, Gredos, 1972, p. 633.

conocer a Garcilaso para hacerse poeta: «había leído a Garcilaso; y así determiné de dar en el arte»¹⁷. La admiración de Quevedo se sintetiza en los preliminares de su edición de las obras de Francisco de la Torre (1631), donde elogia abiertamente al «excelentísimo poeta Garcilaso de la Vega, nunca bastantemente aclamado»¹⁸.

La ausencia más notable en esta lista es la de los autores del siglo XVII, que son ignorados pese a que Quevedo hubiese publicado sólo unos años antes algunas de sus composiciones en las *Flores de poetas ilustres* (1605) en compañía de poetas como Arguijo, Góngora, Lupericio Leonardo de Argensola, Lope de Vega o Espinosa. Acerca de sus contemporáneos sólo dejó unos comentarios aislados y poco sistemáticos. Por ejemplo, en la *Vida de Corte*, describe a los galanes ignorantes que se jactan de sus supuestos conocimientos de literatura: «su conversación: hablar de damas, caballos, caza y, alguna vez, de poesía, a que se inclinan los enamorados; y no les satisface menos talento que el de Lope de Vega o don Luis de Góngora, por lo que han oído alabarlos»¹⁹. Esta cita puede ser puesta en paralelo con la del *Buscón*, y de esta manera se obtiene un panorama de los tres poetas más famosos y populares del Siglo de Oro, ya que corrían en boca de todos: Garcilaso, Lope y Góngora. Quevedo admiró profundamente al primero, imitó y compitió con el tercero, y mantuvo una cordial relación con el segundo, con quien compartía el mismo desdén por los excesos cultistas. El elogio más explícito dedicado a Lope se halla en su aprobación a las *Rimas de Tomé de Burguillos* (1634), donde afirma que: «el estilo es (no sólo decente, sino raro en que la lengua castellana presume vitorias de la latina) bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope Félix de la Vega Carpio»²⁰. Quevedo fue muy explícito

¹⁷ Quevedo, *La vida del Buscón*, ed. de Fernando Cabo Aseguinolaza, Barcelona, Crítica, 1993, p. 211.

¹⁸ Quevedo, *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre*, ed. de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 1, pp. 163-182 (p. 175).

¹⁹ Quevedo, *Vida de Corte y oficios entretenidos en ella*, ed. de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2007, vol. 2, t. 1, pp. 291-347 (pp. 323-24). Según Azaustre, la obra fue compuesta entre 1599 y 1605 (pp. 293-94).

²⁰ Quevedo, *Aprobación [Rimas del licenciado Tomé de Burguillos]*, en *Obras completas. Obras en prosa*, ed. de Felicidad Buendía, Madrid, Aguilar, 1988, t. 2, p. 1927.

también en su alabanza de autores contemporáneos en su *Perinola*, en la que al mismo tiempo que ataca con dureza el *Para todos* (1632) de Juan Pérez de Montalbán, presenta a los escritores más destacados en los géneros que según él habían sido deformados por la torpeza de Montalbán: «deje las novelas para Cervantes; y las comedias a Lope, a Luis Vélez, a don Pedro Calderón y a otros»²¹. Pero en cuanto a la lírica, Quevedo se ocupó con más detalle de los poetas contemporáneos sobre todo para mostrar su rechazo estético hacia alguno de ellos. Recuérdese, por ejemplo, el *Comento* contra las estancias de Juan Ruiz de Alarcón que se le atribuye, y sobre todo la dedicatoria al Conde-Duque en su edición de las obras de fray Luis de León (1631), donde se aprecia una continuidad estética con respecto al capítulo cuarto de la *España defendida*.

La edición de los versos de fray Luis fue publicada en 1631, aunque la dedicatoria lleva la fecha de 21 de julio de 1629. En este texto Quevedo responde con desdén a la proliferación de la poesía culta de Góngora y sus imitadores, y para ello desarrolla un sintético estudio de teoría poética. Como había hecho veinte años antes, aquí también presenta un breve canon de los autores castellanos más destacados, y varios de los nombres citados coinciden con los de la *España defendida*: Fernando de Herrera, «tesoro de la cultura española, siempre admirado de los buenos juicios», Vicente Espinel, «docto y ingenioso», Boscán, Garcilaso, Francisco de Figueroa, Francisco de Aldana, «doctísimo español, elegantísimo poeta, valiente y famoso soldado en muerte y en vida», Luis Barahona de Soto y Alonso de Ercilla. Los poetas medievales ya no aparecen individualizados y se recuerdan tan sólo a través de una referencia al «*Cancionero general* más antiguo»²². A este

²¹ Quevedo, *Perinola*, en *Prosa festiva completa*, ed. de Celsa Carmen García Valdés, Madrid, Cátedra, 1993, pp. 468-508 (p. 507). Unas páginas antes, Cervantes es alabado por sus *Novelas ejemplares* y llamado: «el ingeniosísimo Miguel de Cervantes» (p. 490). Sobre las estrategias polémicas y canonizadoras usadas en esta obra, véase Francisco Vívar, «El poder y la competencia en la disputa literaria: *La Perinola* frente al *Para todos*», *Hispanic Review*, 68 (2000), pp. 279-93. Quevedo alabó el teatro de Lope también en la aprobación que escribió a la *Veinte y una parte* de sus comedias (1635): «el grande nombre de su autor las acredita» (en *Obras completas...*, cit. [n. 20], t. 2, p. 1928).

²² Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis de León*, ed. de Antonio Azaustre Galiana, en *Obras completas en prosa*, dir. de Alfonso Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, t. 2, pp. 119-61 (pp. 136, 141, 151 y 153).

listado hay que añadir a fray Luis y Francisco de la Torre, editados por Quevedo en el mismo año. Todos estos poetas encarnan ejemplos de las cualidades que según él ha de tener la buena poesía, y que se cifran en los dos adjetivos que emplea para calificar la de fray Luis: «fácil y docta»²³. La lírica ha de cumplir con el precepto clásico de la *perspicuitas*, ha de ser clara y tener un estilo que se adecue a los argumentos tratados: «el arte es acomodar la locución al sujeto»²⁴. Ello no quiere decir que Quevedo rechace en bloque la poesía elevada o los cultismos, puesto que uno de sus poetas más admirados y citados del siglo XVI, Francisco de Aldana, se cuenta entre los autores renacentistas que emplearon el mayor número de latinismos²⁵. De hecho, parte de su objetivo en estas páginas es demostrar cómo algunos de los recursos de los cultos considerados más innovadores, como el hipérbaton, habían sido usados en castellano ya desde el siglo XV. Según él, la «nueva poesía» no era tan nueva después de todo²⁶.

Lo realmente pernicioso de la poesía culta no son sus latinismos léxicos y sintácticos, sino el protagonismo que éstos adquieren. Los excesos verbales («la confusión afectada de figuras») rompen el equilibrio entre forma y contenido, primando el lenguaje por encima de las ideas y de los valores estéticos y morales que debería transmitir todo texto digno de ser llamado poesía. Quevedo cree firmemente en el valor intelectual superior de la lírica, y en su capacidad de desarrollar las virtudes individuales y sociales. En su opinión, el gongorismo es una literatura a medias, coja, que no ilumina de verdad a los lectores, sino

²³ *Ibid.*, p. 127.

²⁴ *Ibid.*, p. 143.

²⁵ Según José Luis Herrero Ingelmo, Aldana es el segundo poeta más culto del siglo XVI (en un corpus de quince autores), y su índice ponderado de cultismos (41) dobla al de Herrera (20.4). Fray Luis comparte unos índices similares (19.6) y Francisco de la Torre los supera (24). Véase su trabajo, «Cultismos renacentistas (cultismos léxicos y semánticos en la poesía del siglo XVI)», *Boletín de la Real Academia Española*, 74 (1994), pp. 13-192, 237-402 y 523-610; 75 (1995), pp. 173-223 y 293-393; especialmente 74 (1994), pp. 42 y 48.

²⁶ Se trata de un argumento esgrimido por otros autores que se opusieron a la corriente cultista, como por ejemplo Lope de Vega en su *Respuesta* publicada en la *Filomena* (1621): «no deja de causar lástima que lo que los ingenios doctos han procurado ennoblecer en nuestra lengua desde el tiempo del rey don Juan el Segundo hasta nuestra edad del santo rey Filipo tercero, ahora vuelva a aquel principio» (en *Obras poéticas*, cit. [n. 12], pp. 553-913; p. 883). Según Lope, el cultismo es en realidad una regresión poética, no una novedad.

que distrae su atención con vanos adornos sin sustancia, pues «aquellos solos merecieron aclamación universal que dieron luz a lo obscuro y facilidad a lo dificultoso»²⁷. Para él, la poesía está indisolublemente ligada con la filosofía y la posibilidad de descubrir verdades ocultas, con el saber universal, como queda de manifiesto en una de las notas manuscritas a un ejemplar latino de la *Retórica* de Aristóteles que fue de su propiedad: «la principal cosa que a de hazer el Poeta es enseñar bien con exemplos i Palabras la Philosophia Moral»²⁸. El gongorismo más extremo se olvida de los ejemplos y se centra sólo en las palabras. Frente al creciente éxito de las obras gongorinas, que a partir de la segunda mitad de los años veinte conocieron numerosas ediciones y comentarios, Quevedo levanta un dique estético con autores como fray Luis de León y Francisco de la Torre para que «sirviesen de antídoto en público a tanta inmensidad de escándalos que se imprimen»²⁹.

Sin embargo, el nombre de Góngora nunca se cita en los preliminares a las ediciones quevedianas de 1631, mientras que se insiste mucho más en la figura de Fernando de Herrera. El comentarista de Garcilaso fue visto ya desde el siglo XVII como un precedente importante del gongorismo, sobre todo a partir de la edición póstuma de sus *Versos* de 1619 a cargo de Francisco Pacheco, que añadía nuevos textos con respecto a la de *Algunas obras* (1582) publicada por Herrera, y además corregía varios pasajes de la primera en un sentido que indicaba un acercamiento a la estética cultista. En la introducción a los *Versos* a cargo del licenciado Enrique Duarte, se aprecia claramente el elogio de la oscuridad estilística, ensalzada como uno de los rasgos más sublimes de los poemas de Herrera: «I no es vicio en ellos el ser en alguna parte oscuros i difíciles, antes una de sus alabanças, porque

²⁷ Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis...*, cit. (n. 22), pp. 128 y 129. Al respecto, véase Elias L. Rivers, *Quevedo y su poética dedicada a Olivares*, Pamplona, Eunsa, 1998, pp. 19-20.

²⁸ En Luisa López Grigera, *Anotaciones de Quevedo a la «Retórica» de Aristóteles*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998, p. 110.

²⁹ Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis...*, cit. (n. 22), p. 125. La misma idea es reiterada más adelante: «sirven de antídoto con sus obras a la edad, preservándola de la inundación de jergonzas» (p. 145). Góngora murió en 1627 y ese mismo año Juan López de Vicuña editó las *Obras en verso del Homero español*; y en 1629, García de Salcedo Coronel publicó su comentario al *Polifemo*. En 1630 aparecieron las *Lecciones solemnes* de Pellicer y en 1633 la edición de *Todas las obras* a cargo de Gonzalo de Hoces.

los modos de decir en las obras poéticas an de ser escogidos i retirados del hablar común, en que fue singular Fernando de Herrera»³⁰. Según Duarte, este aspecto va unido a la indudable superioridad de los versos herrerianos con respecto a los de Garcilaso: «son por la mayor parte más artificiosos, más graves, más numerosos, de partes más iguales, i, finalmente, de más robusto i valiente artífice»³¹. Además, *Versos* lleva también un prólogo redactado por Francisco de Rioja y dedicado al Conde-Duque de Olivares, en el que de manera más implícita, pero no menos intencionada, se presenta la obra de Herrera como la de un poeta culto y complejo desde el punto de vista del *ornatus*. Por un momento, el lector duda si lo que tiene delante es una defensa de Herrera o de Góngora:

Los versos que hizo en la lengua castellana son cultos, llenos de luzes i colores poéticos, tienen nervios i fuerça, i esto no sin venustidad i hermosura; ni carecen de afectos, como dizen algunos, antes tienen muchos i generosos; sino que se asconden i pierden a la vista entre los ornatos poéticos, cosa que sucede a los que levantan el estilo de la umildad ordinaria³².

Pese a que el posible objetivo de los editores fuera en realidad colocar a Herrera en el centro del canon español, quizás a expensas del mismo Góngora, Quevedo parece haber interpretado la publicación de *Versos* como una estrategia andalucista para manipular la obra herreriana en favor de la nueva estética culta³³. Así lo declara,

³⁰ En Herrera, *Poesía castellana original completa*, ed. de Cristóbal Cuevas, Madrid, Cátedra, 1985, p. 493.

³¹ *Ibid.* Acerca de Herrera y su papel en la evolución del cultismo poético, véase B. López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora: estudios sobre la poesía barroca andaluza*, Sevilla, Alfar, 1987.

³² En Herrera, *Poesía castellana...*, cit. (n. 30), p. 481. La expresión «estudios varoniles» que Quevedo emplea para definir la poesía de fray Luis podría ser un eco polémico dirigido contra los juicios de Duarte y Rioja sobre Herrera, calificado de «robusto y valiente artífice», autor de versos que destacan por sus «nervios i fuerça». Véase Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis...*, cit. (n. 22), p. 127.

³³ José María Micó ha avanzado la hipótesis de que los editores de los *Versos* de 1619 en realidad vieron a Góngora como a un rival de Herrera, «Proyección de las Anotaciones en las polémicas gongorinas», en B. López Bueno, ed., *Las «Anotaciones» de Fernando de Herrera. Doce estudios (IV Encuentros Internacionales sobre*

de forma indirecta y sarcástica, al comentar las variaciones entre las colecciones de 1582 y 1619, que interpreta como desaciertos literarios sacados a la luz por Pacheco y ajenos a la voluntad de Herrera, pues *Algunas obras* estaban «limpias de las más destas voces peregrinas que se leen en la impresión que después se hizo por Francisco Pacheco –pintor docto y estudioso y de grande virtud– en mucho mayor volumen. Creo que fue el intento darnos de tan grave y erudito maestro hasta lo que él desechó escrupuloso»³⁴. Quevedo estaba lejos de considerar a Pacheco «docto y estudioso», como se desprende de las notas autógrafas a un ejemplar de sus propiedad de *Versos*, en las que se traduce sin eufemismos su verdadera opinión: «Esto dijo Herrera, i es de las manchas que le a sacado a luz el Pintor», «El pintor ha destruido este soneto, que Herrera le imprimió de mejor lima»³⁵. De este modo, Pacheco habría modificado los textos originales, situando a Herrera como directo antecedente de Góngora y, a su vez, permitiendo que Rioja lo presentara como al primer gran poeta de las letras castellanas, superior al mismo Garcilaso: «verdaderamente fue el primero que dio a nuestros números, en el lenguaje, arte i grandeza»³⁶. Estas palabras no fueron recibidas con demasiado entusiasmo por Quevedo, quien comentó al margen de su ejemplar de *Versos*: «Miente el idiota»³⁷. Este juicio, que no brilla por su profundidad intelectual, permite sin embargo apreciar hasta qué punto la polémica entre andalucistas y castellanistas estaba todavía vigente en el siglo XVII. Las diferencias regionales y geográficas produjeron en Italia una *Questione della lingua*, mientras que en España dieron lugar a una *Questione dello stile*, que se generó en el siglo XVI y conoció su culminación en la querrela en torno a Góngora³⁸.

Poesía del Siglo de Oro), Sevilla, Secretariado de Publicaciones de la Universidad/Grupo PASO, 1997, pp. 263-78 (pp. 273-76).

³⁴ Quevedo, *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre*, cit. (n. 18), p. 181.

³⁵ En Peter M. Komanecky, «Quevedo's Notes on Herrera: The Involvement of Francisco de la Torre in the Controversy over Góngora», *Bulletin of Hispanic Studies*, 52 (1975), pp. 123-33 (p. 125).

³⁶ En Herrera, *Poesías castellanas...*, cit. (n. 30), p. 482.

³⁷ En P. M. Komanecky, cit. (n. 35), p. 133.

³⁸ Acerca de estas cuestiones en relación con el caso italiano, véase la síntesis de Carlo Dionisotti, *Geografia e storia della letteratura italiana*, Torino, Einaudi, 1999, pp. 25-54. La trascendencia intelectual del concepto de estilo en el Siglo de Oro ha sido estudiada por Mercedes Blanco, «La idea de estilo en la España del

Los argumentos esgrimidos por Duarte y Rioja en los preliminares de *Versos* se sitúan en la misma línea que algunos comentarios críticos de Herrera en sus anotaciones de 1580. De hecho, ya en la *Vida* de Garcilaso que precede sus comentarios, Herrera destaca que la poesía del toledano «en algunas partes se pudieran mudar algunas voces i ilustrar con mejor disposición», y en varios pasajes enjuicia y censura su estilo³⁹. En cierta medida, en sus anotaciones manuscritas a los *Versos*, Quevedo está pagando a Herrera con la misma moneda, pues la mayoría se dedican a señalar los fallos lingüísticos y literarios de sus composiciones. Esto se traslada también a su prólogo a Francisco de la Torre, donde el autor incluye varias enmiendas a «la más cuidadosa lima de Fernando de Herrera», y critica el empleo «desapacible» de voces «de composición áspera y poco necesarias»⁴⁰. Quevedo juega a ser Herrera, vengando así al agraviado Garcilaso, pero va aún más allá. Tanto en sus comentarios marginales a los *Versos* como en sus preliminares de 1631, se insinúa la idea de que Herrera podría haber plagiado a De la Torre en algunos recursos estilísticos y neologismos, colocando de esta manera al poeta andaluz no sólo por debajo de Garcilaso, sino también de otro poeta castellano, de quien dependerían buena parte de sus novedades literarias. En su ejemplar de *Versos*, Quevedo anota: «De Torre primero lo aprendió», y en el prólogo a sus *Obras* reitera esta valoración, al declarar que Herrera «tuvo por maestro y ejemplo a Francisco de la Torre»⁴¹.

Es también muy significativo que la edición de *Versos* estuviera dedicada al Conde-Duque de Olivares, andaluz y gran admirador de Góngora, hasta el punto de llegar a solicitar que le dedicara la publicación

siglo XVII», en Anthony Close y Sandra M.^a Fernández Vales, eds., *Edad de Oro Cantabrigense. Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional del Siglo de Oro (AISO)*, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2006, pp. 17-29.

³⁹ Herrera, *Anotaciones...*, cit. (n. 8), p. 209.

⁴⁰ Quevedo, *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre*, cit. (n. 18), pp. 176 y 180. Para las críticas al estilo de Herrera en *Versos*, véase P. M. Komanecky, cit. (n. 35), pp. 128-32.

⁴¹ En P. M. Komanecky, cit. (n. 35), p. 133; y Quevedo, *Preliminares literarios a las obras del Bachiller Francisco de la Torre*, cit. (n. 18), p. 176. J. L. Herrero Ingelmo ha retomado la tesis quevediana, concluyendo que las coincidencias léxicas entre los dos poetas son tales que hacen suponer que Fernando de Herrera debía conocer las obras de Francisco de la Torre. Véase su trabajo cit. (n. 25), 74 (1994), p. 47.

de sus obras⁴². No es de descartar que Quevedo viera también en este gesto un intento de instrumentalizar las poesías de Herrera para favorecer la causa del gongorismo, y quizás también por ello decidió dirigir las *Obras* de Fray Luis a Olivares. En efecto, en sus preliminares le recuerda que éste había sido el dedicatario de *Versos*: «admitió con benignidad las obras de Fernando de Herrera». Esta alusión aparece justo después de que Quevedo haya elogiado al Conde-Duque por el estilo claro con el que maneja el castellano en sus cartas, «pues siempre ha escrito tan fácil nuestra lengua y tan sin reprehensión»⁴³. Resulta difícil no leer estas páginas, en paralelo con los juicios sobre Herrera presentes en el prólogo a las obras de Francisco de la Torre, en parte como una amonestación a expensas de don Gaspar de Guzmán. Quevedo se permite casi darle una sucinta clase de estética, reprochándole implícitamente sus posibles travesuras gongoristas. Por lo tanto, cabría sumar esta dedicatoria a otros ataques ideológicos contra el valido de Felipe IV que se hallan en textos como la *Política de Dios* o el *Chitón de las tarabillas*, donde la aparente adulación va a menudo acompañada de una mal encubierta sátira. Olivares mereció los reproches de Quevedo tanto por la degeneración política de España como por sus gustos literarios⁴⁴.

La publicación de las obras de fray Luis de León y Francisco de la Torre en 1631 es una réplica contra las amenazas al canon castellano, eminentemente garcilasista, representadas por Góngora y sus seguidores andaluces. Veinte años antes, en la *España defendida*, Quevedo había defendido la literatura nacional de ataques externos, pero en 1629 los intentos de derrocarla procedían de su interior. Como respuesta, el autor amplía el canon para cerrarlo, incluyendo en sus filas a dos autores del siglo XVI que confirman sus principios

⁴² Este episodio es comentado por Góngora en una carta de 1625 dirigida a Cristóbal de Heredia, y que se recoge en las *Obras completas*, ed. de Antonio Carreira, Madrid, Biblioteca Castro/Fundación José Antonio de Castro, 2000, 2 vols. (vol. 2, p. 448). Al respecto, véase Carlos M. Gutiérrez, *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder*, West Lafayette, Purdue University Press, 2005, pp. 109-10.

⁴³ Quevedo, *Preliminares literarios a las poesías de fray Luis...*, cit. (n. 22), pp. 135 y 136.

⁴⁴ En este sentido, su relación con Olivares aúna y resume los dos ámbitos en los que Quevedo quiso destacar: el campo literario y el de poder. Véase C. M. Gutiérrez, cit. (n. 42), sobre todo pp. 169 y 201. Esta dualidad constituye el rasgo fundamental que define a un intelectual, según Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1998, pp. 546-47.

estéticos. Las composiciones de Francisco de la Torre son el auténtico antídoto contra la edición andalucista y cultista de los *Versos* de Herrera, y la obra de fray Luis demuestra cómo se debería escribir poesía de altos vuelos sin incurrir en los excesos gongorinos. Sin embargo, Quevedo guardó su arma más poderosa para el final. El proyecto de publicar su poesía completa debía contribuir a desplazar a Góngora del trono lírico en el que le habían colocado sus admiradores, usurpando el título de príncipe de los poetas líricos de España que le había correspondido hasta entonces a Garcilaso⁴⁵. Pero el *Parnaso español* significaba mucho más que una contienda entre ingenios, pues para Quevedo esta obra representaba la culminación de su carrera literaria y la canonización definitiva entre los grandes poetas europeos.

El canon poético y su construcción de Quevedo

Quevedo publicó su primera obra cuando tenía diecinueve años. Se trata del soneto «Bien debe coronar tu ilustre frente», dedicado a Lucas Rodríguez, que se incluye en los preliminares de sus *Conceptos de divina poesía*, impresos en Alcalá de Henares en 1599. Este dato permite deducir que su carrera como poeta comenzó muy pronto, y que durante su época de estudiante en Alcalá mantuvo relaciones con círculos intelectuales y literarios⁴⁶. Lo mismo se aprecia en 1604, al encontrar un soneto quevediano («Las fuerzas, Peregrino celebrado») entre los textos que encabezan el *Peregrino en su patria* de Lope de Vega. El joven Quevedo se presenta como un poeta emergente en contacto con algunos de los escritores más importantes de su tiempo.

Su actividad literaria continuó en Valladolid, sede de la nueva corte de Felipe III, donde el escritor se trasladó en 1602 para cursar teología. Ya en 1603 Pedro Espinosa recogió unos 18 poemas suyos y los publicó en la *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*

⁴⁵ Es el apelativo que campea en la portada de la edición comentada de José Pellicer: *Lecciones solemnes a las obras de don Luis de Góngora y Argote, Píndaro andaluz, príncipe de los poetas líricos de España* (1630).

⁴⁶ Véase Pablo Jauralde Pou, *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998, pp. 101-102. El poema lleva el número 283 en la edición de J. M. Bleuca de la *Obra poética*, cit. (n. 3).

(Valladolid, 1605). El editor señala en la *Tabla de poetas ilustres* que cierra el libro que: «estos versos se sacaron de un libro de don Francisco de Quevedo». Ello implica que ya desde fechas muy tempranas el autor se preocupó por agrupar sus composiciones y por que éstas circularan entre sus colegas⁴⁷. La antología de Espinosa fue un texto para minorías intelectuales, que no conoció una segunda edición en el siglo XVII, pero ofrece un significativo panorama del canon moderno de la poesía española, aunque algo condicionado por las preferencias y amistades de su colector. A la cabeza del grupo se halla Góngora, con 37 composiciones, al que le siguen Luis Martín de la Plaza, con 26, y Lupericio Leonardo de Argensola y Pedro Espinosa, ambos con 19. Lope de Vega tiene sólo 8⁴⁸. Quevedo es el quinto poeta más representado (18) y es asimismo el más joven. Resulta también llamativo que su primer poema aparezca en sexto lugar, tras Arguijo, Góngora, Argensola, Plaza y Espinosa. Su destacado papel en este libro refleja el prestigio del que gozaba con sólo veintitrés años y sus contactos con varios autores de la corte, como se ve claramente en la canción quevediana *A una mujer flaca* («No os espantéis, señora notomía»), que parece escrita en conversación con los textos de Espinosa *A una mujer gorda* («Porque sois para mucho») y del licenciado Juan de Valdés y Meléndez *Al mismo sujeto* («Grave señora mía»), quizás fruto de alguna reunión académica⁴⁹. Todo ello indica, a su vez, que la polémica antiandalucista de Quevedo es tardía y circunstancial, ligada al triunfo de la estética

⁴⁷ Como ha estudiado A. Rey, cit. (n. 3). Uno de los poemas quevedianos incluido en las *Flores*, el soneto dedicado a María Magdalena («Llegó a los pies de Cristo Magdalena»), fue eliminado de las emisiones finales de la antología, probablemente debido al chiste irreverente sobre los boticarios en el último terceto. Las *Flores* se publicaron en 1605, pero sus aprobaciones son de 1603. La cita de Espinosa se lee en *Flores de poetas ilustres*, ed. de Belén Molina Huete, Sevilla, Fundación José Manuel Lara, 2005, p. 586. Sobre la edición de los versos de Quevedo en las *Flores*, véanse P. Jauralde Pou, cit. (n. 46), pp. 124-30 y 134-42; C. M. Gutiérrez, cit. (n. 42), pp. 172-73; y María José Alonso Veloso y Manuel Ángel Candelas Colodrón, «Los poemas de Quevedo incluidos en la *Primera parte de flores poetas ilustres* (1605) de Pedro de Espinosa», *Calíope*, 13, 2 (2007), pp. 63-80

⁴⁸ Como en el caso de Quevedo, también el *corpus* de textos gongorinos se vio recortado en la versión final de la obra, pasando de 37 a 35 poemas, con la exclusión de «Mientras por competir con tu cabello» y «Ya besando unas manos cristalinas». Lope pasó de 8 a 7, dejando fuera «Dime, esperanza, que los ojos velas». Véase la edición de las *Flores* de B. Molina Huete, cit. (n. 47), pp. XVIII-XIX.

⁴⁹ Así lo señala B. Molina Huete en su edición de las *Flores*, cit. (n. 47), p. XL.

culta de Góngora. Las *Flores* son una colección con un marcado predominio andaluz, como se deduce también por la escasa presencia de Lope en sus páginas, pero ello no fue un obstáculo para la inclusión de los versos quevedianos.

Las 18 composiciones que figuran en las *Flores* debieron haber sido escogidas con atención por Quevedo, puesto que reflejan su deseo por ocupar pronto un lugar importante dentro del canon hispano, en el que se presenta como un autor moderno al tanto de las novedades literarias, y en directa relación y competencia con los modelos más prestigiosos, sobre todo el de Góngora y su vena jocosa. En efecto, también gracias a la obra del cordobés, el género burlesco había alcanzado una creciente difusión y éxito a comienzos del siglo XVII, presentándose como la variante poética aguda e innovadora frente al dominio del petrarquismo en el siglo anterior⁵⁰. Góngora aparecía de esta manera como el poeta más destacado en esta fase de transición, tanto por su dominio de los códigos tradicionales (petrarquismo) como de los modernos (burlas). Bartolomé Jiménez Patón lo comparó con Marcial en su *Elocuencia española en arte* (1604): «Luys de Góngora, nuevo marcial Castellano», y hasta sus rivales más declarados le reconocieron esta primacía en el campo de lo jocoso, como por ejemplo Juan de Jáuregui en su *Antídoto*, donde le recuerda «cuán bien se le daban las burlas» antes de su viraje hacia la poesía cultista⁵¹.

Dentro de este contexto, no sorprende que Quevedo incluyera 10 obras burlescas entre las 18 que se publicaron en las *Flores*, una antología en la que, por otra parte, los versos festivos son escasos⁵².

⁵⁰ Al respecto, véanse Maxime Chevalier, *Quevedo y su tiempo: la agudeza verbal*, Barcelona, Crítica, 1992; y Antonio Pérez Lasheras, *Más a lo moderno (Sátira, burla y poesía en la época de Góngora)*, Zaragoza, Anexos de *Tropelías*, 1995.

⁵¹ Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, ed. de Gianna Carla Marras, Madrid, Anejo I de *El Crotalón*, 1987, p. 131; y Jáuregui, *Antídoto contra la pestilente poesía de las «Soledades»*, ed. de José Manuel Rico García, Sevilla, Publicaciones de la Universidad, 2002, p. 79. En su *Respuesta*, también Lope destaca las cualidades burlescas de Góngora: «las cosas festivas, a que se inclinaba mucho, fueron sus sales no menos celebradas que las de Marcial y mucho más honestas» (*La Filomena*, cit. [n. 26], pp. 876-77); y Saavedra Fajardo reitera la comparación con Marcial: «en nuestros tiempos renació un Marcial cordovés en Don Luis de Góngora» (*República literaria*, ed. de Vicente García de Diego, Madrid, Espasa-Calpe, 1973, p. 42).

⁵² Además de estas 10 composiciones, hay otras dos que lindan con lo burlesco: los sonetos «Llegó a los pies de Cristo Madalena», con su irreverente final, y «Sólo en ti, Lesbía, vemos que ha perdido», imitación de Marcial I, 34.

Resulta clara su intención de situarse en la vanguardia del panorama poético contemporáneo y, en consecuencia, de ofrecerse como alternativa al poeta dominante del momento. Su diálogo a distancia con Góngora se detecta sobre todo en las 3 letrillas burlescas editadas por Espinosa, una modalidad cuya popularidad a partir de finales del siglo XVI se debía en buena medida al autor cordobés, auténtico maestro del género⁵³. En concreto, la composición «Las cuerdas de mi instrumento» constituye un abierto homenaje a la letrilla gongorina «Ya de mi dulce instrumento», redactada en 1595⁵⁴. Pero la competición literaria con Góngora tomó también ribetes personales, que desembocaron en la agresión verbal por parte de Quevedo en sus décimas «Ya que coplas componéis», polémica respuesta a la letrilla escatológica gongorina «¿Qué lleva el señor Esgueva?», dirigida contra la corte de Valladolid. Sería el primer capítulo de una dilatada enemistad entre los dos, que dejará varias sátiras personales escritas por ambas partes⁵⁵. El joven autor se abrió camino también con la provocación y el escarnio.

Sin embargo, Quevedo no se conformó con competir con Góngora y entabló un diálogo a distancia con el otro gran precursor de la poesía burlesca del siglo XVII, Baltasar del Alcázar, quien ya había merecido el título de «Marcial español» antes que el autor cordobés⁵⁶. Esta faceta de su obra se manifiesta sobre todo en la composición de epigramas agudos, escritos en forma de redondillas. La misma antología de las *Flores* recoge seis ejemplos de este tipo, a los que Quevedo parece contestar con otros cinco epigramas en redondillas, entre los

⁵³ Las tres letrillas burlescas de Quevedo que aparecen en *Flores* son: «Que el viejo que con destreza», «Madre, yo al oro me humillo» y «Las cuerdas de mi instrumento» (respectivamente, núms. 645, 660 y 652 en *Obra poética*, cit. [n. 3]).

⁵⁴ P. Jauralde Pou, en cambio, interpreta esta imitación quevediana como un gesto de burla y escarnio hacia Góngora (cit. [n. 46], pp. 141 y 909).

⁵⁵ Acerca de la enemistad entre Góngora y Quevedo, véanse María Pilar Celma Valero, «Invectivas conceptistas: Góngora y Quevedo», *Studia Philologica Salmanticensia*, 6 (1981), pp. 33-66; Antonio López Ruiz, *Quevedo: Andalucía y otras búsquedas*, Almería, Zéjel Editores, 1991, pp. 322-26; P. Jauralde Pou, cit. (n. 46), pp. 899-924; y Amelia de Paz, «Góngora... ¿y Quevedo?», *Criticón*, 75 (1999), pp. 29-47.

⁵⁶ Véanse, por ejemplo, los juicios de Francisco Pacheco y Juan de Jáuregui recogidos por Valentín Núñez Rivera en su edición de Alcázar, *Obra poética*, Madrid, Cátedra, 2001, pp. 12 y 30.

que se señala la variante del epitafio festivo⁵⁷. Pero además de los dos grandes 'Marcial Español', el autor ofrece también una directa reescritura del auténtico Marcial, imitando el epigrama I, 34 en su soneto «Sólo en ti, Lesbia, vemos que ha perdido»⁵⁸. De este modo, Quevedo se coloca en el centro del gran tríptico de la poesía burlesca, que incluye dos generaciones de escritores españoles y el modelo clásico predilecto de la agudeza barroca.

La estrategia literaria quevediana, no obstante, es aún más abarcadora, puesto que no se limita al careo con los grandes modelos hispanos y latinos, sino que mira también hacia Europa en búsqueda de nuevos cauces en el marco jocoso. Entre el *corpus* de sus diez poemas burlescos de *Flores*, hay también dos canciones que se incluyen dentro de la modalidad del encomio paradójico, que había triunfado en Italia a partir del ejemplo de Francesco Berni y sus imitadores⁵⁹. Las poesías *A una dama hermosa, rota y remendada* y *A una mujer flaca* atestiguan los esfuerzos de Quevedo por ocupar los sectores más innovadores de la producción lírica de inicios del siglo XVII⁶⁰. Sus diez poemas burlescos van acompañados de otros ocho donde se hallan textos morales, mitológicos y fúnebres, ofreciendo una breve y variada síntesis de algunas de las facetas más destacadas de su producción posterior. En cierta medida, la antología quevediana

⁵⁷ Se trata de «Yace en esta tierra fría», «En aqueste enterramiento», «Aquí yace mosén Diego», «No sé a cuál crea de los dos» y «Yacen de un home en esta piedra dura» (núms. 804-807 y 820 de *Obra poética*, cit. [n. 3]).

⁵⁸ En la versión publicada en *El Parnaso español* (Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648), hay algunas ligeras variantes, que se aprecian ya en el primer verso: «Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido». Como indica el editor de Quevedo, González de Salas, el texto «Es imitacion mui expressa de Marcial, Lib. I, Epig. 35» (p. 72). En las ediciones modernas corresponde al I, 34.

⁵⁹ Acerca del influjo de la poesía burlesca italiana en el contexto español y en Quevedo, véanse Rodrigo Cacho Casal, «La poesía burlesca del Siglo de Oro y sus modelos italianos», *Nueva Revista de Filología Hispánica*, 51 (2003), pp. 465-91; y *La poesía burlesca de Quevedo y sus modelos italianos*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 2003.

⁶⁰ En comparación, la selección de textos gongorinos en las *Flores*, aun siendo más numerosa, resulta más conformista, con 27 poemas amorosos, 8 de circunstancias y 2 religiosos. Cabe también señalar que por aquellos años Quevedo compuso otro extenso encomio paradójico, su romance *A la sarna* (núm. 780 de *Obra poética*, cit. [n. 3]), recogido en la *Segunda parte del Romancero general* (1605), publicada en Valladolid por el mismo impresor de las *Flores*, Luis Sánchez. El volumen contiene otros tres poemas de Quevedo, dos de ellos burlescos (núms. 433, 736 y 781).

de *Flores* resulta casi una anticipación en escala de lo que será el *Parnaso español* de 1648.

Quevedo siguió dando a conocer su poesía en varias antologías impresas a lo largo de su vida, entre las que destacan algunas como la *Segunda parte del Romancero general* (1605), donde constan 4 composiciones suyas, las *Maravillas del Parnaso* de 1637, con 15 poemas, y, sobre todo, los *Romances varios* (1643), que tienen 33 poesías quevedianas⁶¹. Parece muy probable, sin embargo, que muchos de sus poemas circularan de forma manuscrita, especialmente entre un público selecto de poetas y humanistas. Un ejemplo de este tipo de intercambios es la carta que Quevedo dirigió a Juan de la Sal, obispo de Bona, en 1624, en la que le remite sus cuatro romances sobre el fénix, el pelícano, el basilisco y el unicornio. El obispo parece conocer su producción lírica, pues el escritor alude a su colección de silvas como si el prelado estuviera enterado de su existencia: «yo volveré por mi melancolía con las *Silvas*»⁶². Se trata de una pequeña muestra de una práctica muy común en la difusión de textos poéticos durante el Siglo de Oro, que ilustra aquí otra faceta de los contactos culturales de Quevedo con varios intelectuales de su tiempo. Lo mismo ocurre con Bartolomé Jiménez Patón, quien ya en 1604 incluye en su *Elocuencia española en arte* un madrigal a San Esteban («El que a Esteban las piedras endereza») del «ingenioso y agudo don Francisco de Quevedo», y, en su versión ampliada del *Mercurius Trimegistus* (1621), cita el mismo madrigal más otros dos poemas: la silva «Diste crédito a un pino» y el *Poema heroico a Cristo resucitado* («Enséñame, cristiana musa mía»), además de mencionar sus epitafios y epigramas⁶³.

⁶¹ Puede hallarse un listado detallado en la edición de Blecua de la *Obra poética*, cit. (n. 3), vol. 1, pp. 38-62. Acerca de los cauces de difusión de la poesía en el Siglo de Oro, véase Antonio Rodríguez-Moñino, *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.

⁶² Quevedo, *Epistolario...*, cit. (n. 5), p. 125. Como recuerda Astrana, José Pellicer publicó el romance del fénix en su *El Fénix y su historia natural* (1630), precisamente porque Quevedo se lo había enviado: «El doctísimo en todas letras y en muchísimas lenguas, don Francisco de Quevedo, me comunicó un himno que hizo a esta ave» (p. 126, n. 3).

⁶³ Jiménez Patón, *Elocuencia española en arte*, cit. (n. 51), p. 119; *Mercurius Trimegistus*, Biatiae, Petro de la Cuesta Gallo, 1621 (aprobaciones de 1618), ff. 67, 76, 83, 96v, 134v y 135. Sobre estas citas, véase P. Jauralde Pou, cit. (n. 46), pp. 393-94. La silva y el *Poema heroico* llevan, respectivamente, los núms. 136 y 192 en *Obra poética*, cit. (n. 3).

Otro autor que tuvo conocimiento de las obras quevedianas a través de copias manuscritas fue Lope de Vega. En su epístola al doctor Gregorio de Angulo («Señor doctor, yo tengo gran deseo») publicada en la *Filomena*, Lope alaba las entonces inéditas silvas de Quevedo: «que renueva / con más divino estilo que el de Estacio / las silvas»⁶⁴. También elogia sus poesías en el *Laurel de Apolo* (1630), utilizando la expresión «Juvenal en verso», lo cual permite deducir que por aquellas fechas el Quevedo poeta más conocido debía ser sobre todo el satírico y burlesco⁶⁵. Así parece corroborarlo el anónimo *Tribunal de la justa venganza* (1635), donde se le tilda de «poeta bastardo, legítimo entremesista, autor de bufonerías, chanzas, apodos, matracas, romances y jácaras rufianescas»⁶⁶. La imagen que proyectó desde sus años en Valladolid y las *Flores de poetas ilustres* había echado raíces. De hecho, en el siglo XVII se le adjudicaron muchos poemas satíricos de autoría dudosa. El que tuvo más repercusión fue el memorial contra Felipe IV «Católica, sacra, real majestad», el cual, según el testimonio de varios contemporáneos, fue posiblemente una de las causas de su encarcelamiento en San Marcos de León en 1639⁶⁷. Es indudable que esta reputación no dependía de unos pocos poemas publicados desde 1605, y que el mismo Quevedo debió encargarse de distribuir su obra de forma manuscrita. La mejor prueba de ello está entre los lectores contemporáneos más atentos y enterados: los poetas. Durante la primera mitad del siglo XVII, autores como Alonso de Castillo Solorzano, Salvador Jacinto Polo de Medina o Jacinto Alonso Maluenda imitan, a menudo muy de cerca, composiciones jocosas quevedianas

⁶⁴ Lope de Vega, *La Filomena*, cit. (n. 26), p. 768 (se trata de los versos 262-64).

⁶⁵ Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, ed. de Antonio Carreño, Madrid, Cátedra, 2007, silva VII, v. 365. Lope cita también en dos cartas un verso de la sátira sobre los *Riesgos del matrimonio en los ruines casados* («¿Por qué mi musa descompuesta y bronca»), núm. 639 de *Obra poética*, cit. (n. 3). Véase su *Epistolario*, ed. de Agustín González de Amezúa, Madrid, Aldus, 1941, vol. 3, pp. 253 y 346.

⁶⁶ En Quevedo, *Obras completas. Obras en verso*, ed. de Luis Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1932, pp. 1099-163 (p. 1103).

⁶⁷ Acerca de las sátiras ahijadas a Quevedo, véanse Teófanos Egido, ed., *Sátiras políticas de la España Moderna*, Madrid, Alianza, 1973, pp. 28-33; y Mercedes Etreros, ed., *La sátira política en el siglo XVII*, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1983, p. 39. Sobre el memorial, véase James O. Crosby, *The Text Tradition of the Memorial «Católica, Sacra, Real Magestad»*, Lawrence, University of Kansas Press, 1958. La autoría quevediana de este memorial resulta dudosa, así como el hecho de que este texto fuera la única causa de su prisión.

que no serían impresadas hasta la aparición del *Parnaso español*, en 1648⁶⁸. El prestigio de las obras burlescas quevedianas se aprecia asimismo en el detallado comentario literario que recibió su romance *La toma de Valles Ronces* («Mala la hubisteis, franceses»), sátira contra Francia que debió circular a partir de 1636. El texto, pese a su marcado carácter festivo, fue tratado con toda seriedad por un anónimo anotador que analizó su contenido político e ideológico⁶⁹.

Los testimonios disponibles apuntan a la fama de los versos festivos y morales de Quevedo, sobre todo las silvas. No parece una coincidencia, ya que son dos de los géneros en los que introdujo mayores innovaciones. Él mismo tenía clara conciencia de ello, como se infiere de una de sus notas al margen del ejemplar de la *Retórica* de Aristóteles de su propiedad: «deste Jenero es la que io use primero con Nombre que io la puse de silva en España»⁷⁰. Los lectores contemporáneos reconocieron la originalidad quevediana en estos dos ámbitos, y dejaron constancia de ello en sus comentarios, imitaciones y elogios. Algunos de los otros cauces que cultivó, como el amoroso, debieron resultar menos novedosos o quizás el escritor se mostró más cauto en difundirlos⁷¹. Sin embargo, una de las primeras alusiones a

⁶⁸ Estudio estas cuestiones en mi artículo «Difusión y cronología de la poesía burlesca de Quevedo: una revisión», *Revista de Literatura*, 66, 132 (2004), pp. 409-29. Acerca de la difusión de las obras de Quevedo, véanse los planteamientos, a veces divergentes, de Edward M. Wilson, «Quevedo for the Masses», *Atlante*, 3 (1955), pp. 151-66; Pablo Jauralde Pou, «La transmisión de la obra de Quevedo», en Víctor García de la Concha, ed., *Academia Literaria Renacentista II. Homenaje a Quevedo*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 163-72; Antonio Carreira, «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético», en Lía Schwartz y Antonio Carreira, coords., *Quevedo a nueva luz: escritura y política*, Málaga, Universidad de Málaga, 1997, pp. 231-49; y los trabajos de Isabel Pérez Cuenca, «La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo: atribuciones», en Santiago Fernández Mosquera, coord., *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, Santiago de Compostela, Universidade de Santiago de Compostela, 1995, pp. 119-31; y «Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 4 (2000), pp. 267-83.

⁶⁹ A. López Ruiz, cit. (n. 55), pp. 25-41, opina que el posible autor de este *Comento* sea José Pellicer, que habría así que considerar como anotador tanto de Góngora como de Quevedo.

⁷⁰ En L. López Grigera, cit. (n. 28), p. 122.

⁷¹ Según Carlos M. Gutiérrez, «La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria», *La Perinola*, 9 (2005), pp. 79-97, Quevedo reservó su poesía amorosa

su actividad lírica parece contradecir en parte esta última suposición. Bernardo de Balbuena ofrece una descripción de Quevedo en el último libro (XXIV) de su poema épico *El Bernardo*, publicado en 1624, pero cuyas aprobaciones son de 1609⁷². En las octavas 95-102, Balbuena se imagina al poeta como soldado tomando parte en la lucha contra los franceses, y se pregunta por qué ha dejado de lado su musa amorosa:

Mas, ¿qual Dios, o Quevedo, el gran torrente
de tu amorosa vena trocar pudo
y de Poeta altivo y eloquente
te traxo a ser entre las armas mudo?

[...]

En el escudo por impresa bella
aludiendo al amor en que se funda
tu biguela, sin otra cuerda en ella
que una prima, y por letra, sin segunda⁷³.

La expresión «el amor en que se funda / tu biguela» es inequívoca: para Balbuena, Quevedo era ante todo un poeta amoroso. La carencia de textos impresos en vida del autor o los escasos manuscritos conservados son indicios que deberían ser empleados con cautela a la hora de establecer el grado de difusión de sus obras. Es probable que sus versos morales o amorosos no disfrutaran de la misma popularidad que los burlescos, muchos de los cuales circularon también en pliegos sueltos, pero ello no quiere decir que fueran totalmente

para un público futuro, como estrategia para alcanzar la inmortalidad literaria. Su tesis se apoya en el trabajo de A. Carreira, cit. (n. 68), para quien la poesía quevediana fue casi desconocida y ejerció muy poca influencia hasta que no apareció el *Parnaso español* (1648) tras la muerte del autor.

⁷² Quevedo había publicado un soneto de elogio en los preliminares de una obra anterior de Balbuena, el *Siglo de Oro en las selvas de Erifile* (1607). Se trata de «Es una dulce voz tan poderosa» (núm. 286 de *Obra poética*, cit. [n. 3]). Al respecto, véase P. Jauralde Pou, cit. (n. 46), p. 188.

⁷³ Balbuena, *El Bernardo, o victoria de Roncesvalles. Poema heroyco*, Madrid, Diego Flamenco, 1624, f. 284.

desconocidos entre los poetas contemporáneos⁷⁴. Es cierto que sus obras festivas en prosa y sus sátiras como los *Sueños* gozaron de una gran fama entre un público más amplio, mas ello no debería oscurecer el papel fundamental que la poesía representó en la trayectoria literaria de Quevedo y la importancia que él mismo le atribuyó en su proceso de canonización. Baste recordar que su primera poesía se imprimió cuando tenía diecinueve años, mientras que esperó hasta los cuarenta para publicar una obra en prosa, el *Epítome a la historia de la vida ejemplar y gloriosa muerte de fray Tomás de Villanueva* (1620)⁷⁵. La poesía era un cauce para minorías, y es a éstas a quienes Quevedo comunicó sus versos para alcanzar «el fin último de los poetas, que es la fama»⁷⁶.

Este proyecto había empezado con las *Flores de poetas ilustres* y tenía que culminar en la publicación conjunta de sus obras en verso. Quevedo se refiere a ello en varias cartas que envió a su amigo Francisco de Oviedo en los últimos años de su vida, pero existe otro testimonio aún más temprano⁷⁷. Juan Pérez de Montalbán presenta en su *Para todos* (1632) un catálogo con las obras impresas e inéditas de Quevedo, entre las que cita sus poemas: «y tiene para sacar a luz: [...] las *Musas*, obras varias de donaire en verso, *Sonetos morales*, y traducciones de latinos y griegos»⁷⁸. En este listado destacan nuevamente los dos géneros estrella de Quevedo: el burlesco y el moral. Además, Montalbán da noticia de la existencia de un primer borrador

⁷⁴ Sobre la difusión en pliegos sueltos de algunas poesías jocosas quevedianas, véase E. M. Wilson, cit. (n. 68).

⁷⁵ Véase Jaime Moll, «Quevedo y la imprenta», en su *De la imprenta al lector. Estudio sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*, Madrid, Arco Libros, 1994, pp. 7-20. Sin embargo, se cree que Quevedo intentó publicar alguno de sus *Sueños* ya en 1610, pero que se le denegó el permiso de impresión. P. Jauralde Pou, cit. (n. 46), pp. 235-36, ha rechazado esta hipótesis.

⁷⁶ Luis Carrillo, *Libro de la erudición poética*, en *Obras*, ed. de Rosa Navarro Durán, Madrid, Castalia, 1990, pp. 321-81 (p. 345). Como recuerda C. M. Gutiérrez: «El grado de consagración literaria descansaba más, pues, en los juicios y opiniones de otros agentes del campo» (cit. [n. 42], p. 101).

⁷⁷ Quevedo, *Epistolario...*, cit. (n. 5), pp. 482 y 486. Cartas del 22 de enero y 12 de febrero de 1645. A. Rey, cit. (n. 3), pp. 131-32, recuerda que Quevedo mostró interés por organizar su poesía en libros o colecciones homogéneas ya en años anteriores, como por ejemplo su *Heráclito cristiano* o su *corpus* de silvas.

⁷⁸ Pérez de Montalbán, *Para todos*, en *Obras no dramáticas*, ed. de José Enrique Laplana Gil, Madrid, Turner/Biblioteca Castro, 1999, pp. 461-889 (p. 858).

de lo que será luego el *Parnaso español*. El escritor no llegó a terminar esta obra en vida, y el texto fue publicado en dos partes por González de Salas (1648) y Pedro Aldrete (1670), sobrino y heredero del poeta⁷⁹. El *Parnaso español* y las *Tres musas* recogen los poemas quevedianos y los organizan en *Musas*, cada una de las cuales corresponde a un género diferente, como poesía de encomio, fúnebre, amorosa, moral, burlesca o religiosa. Pese a su carácter póstumo y a las parciales intervenciones de sus editores, estos dos libros respetan el diseño general planeado por Quevedo, y representan uno de sus proyectos literarios más ambiciosos.

Es difícil establecer cuándo se empezó a gestar la idea de esta antología, pero resulta significativo que la primera mención de ella sea en 1632, pocos años después de que hubieran aparecido las *Obras en verso* de Góngora editadas por López de Vicuña (1627), y justo antes de que salieran *Todas las obras de don Luis de Góngora* a cargo de Gonzalo de Hoces (1633). Los poemas gongorinos habían sido organizados siguiendo dos criterios: el metro y el género. Sonetos, canciones, octavas, tercetos, décimas, letrillas y romances se subdividen, a su vez, en heroicos, amorosos, líricos, satíricos, burlescos, fúnebres y sacros. Este sistema dejaba una impresión totalizadora en el lector, la de encontrarse ante un poeta como Góngora que había agotado todas las formas métricas y temáticas disponibles en el siglo XVII. En las advertencias iniciales que se hallan en el primer tomo del manuscrito recogido por él, Antonio Chacón indica que el sistema de ordenación seguido es el resultado de la combinación de dos modelos previos, el de los poetas latinos y el de los italianos, seguido por el Brocense y Herrera en sus ediciones de Garcilaso:

Y que en la disposicion de su orden succesiva se atendiese, como en los Poetas Latinos, a la diferencia de los estilos, el temor que este nuevo modo de colocacion no las confunda, i la imitacion del Maestro Francisco Sanchez Broncense, i de Hernando de Herrera, que en

⁷⁹ A la edición del *Parnaso* en 1648 le siguió la de las *Tres musas últimas castellanas* en 1670. Véanse A. Rey, cit. (n. 3); su edición de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, Londres, Támesis, 1999, pp. 15-86; Rodrigo Cacho Casal, «González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)», *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza*, 43, 2 (2001), pp. 245-300; y Felipe B. Pedraza Jiménez, «Prólogo», en la edición facsímil de *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid, Edaf, 1999, pp. vii-xl.

impresiones de las obras de Garcilaso han seguido en esto las de los Poetas Italianos, ha obligado a dividir, i graduar estas Obras segun los generos de sus versos⁸⁰.

De este modo, Góngora se situaba en la encrucijada entre las dos tradiciones poéticas más importantes en el Siglo de Oro, figurando como directo heredero de Garcilaso en la cumbre del canon hispano. Sin embargo, el «nuevo modo» de ordenación utilizado es menos original de lo que las palabras de Chacón dejan entrever. En efecto, se acerca en parte al que emplean los poetas italianos de mayor renombre a partir de finales del siglo XVI, como, por ejemplo, Tomaso Stigliani en sus *Rime* (1605), donde aparecen los siguientes encabezamientos temáticos para sus sonetos: *Amori civili, Amori pastorali, Amori marinareschi, Amori giocosi, Soggetti heroici, Soggetti morali, Soggetti funebri y Soggetti famigliari*. Aún más claro es el caso de Giovan Battista Marino, quien en sus *Rime* (1602) y, sobre todo, en *La Lira* (1614), presentó una mayor variedad métrica y estilística. En la primera parte se contienen los sonetos, organizados en «rime»: *Amorose, Marittime, Boscherecce, Heroiche, Lugubri, Morali, Sacre y Varie*. La segunda parte recoge los madrigales y las canciones, y en la tercera prima el criterio temático sobre el métrico. Sonetos, madrigales, canciones y unas pocas octavas se agrupan bajo las siguientes categorías: *Amori, Lodi, Lagrime, Divotioni y Capricci*. El mismo Torquato Tasso planeó una organización de sus poemas según el contenido, pero no completó el proyecto. Sin embargo, algunas ediciones posteriores del siglo XVII le aplicaron el sistema que ya se había hecho corriente en ese siglo, como explica Evangelista Deuchino en su edición de 1621-1622 de las *Rime* tassianas:

Lodovico Paterno inventò la partitione delle Rime, & la riduzione sotto varii capi: lo seguì Gio. Mario Verdezotti stampando quelle di Girolamo Molino, & così fecero poscia il Murtola, il Marini, lo Stigliani, il Petracchi, il Bruni, & molti altri moderni perche realmente il Lettore con minor fatica, & più ammirazione va godendo quasi in ben disposto giardino bellissimi fiori poetici⁸¹.

⁸⁰ *Obras de don Luis de Góngora [Manuscrito Chacón]*, ed. facsimil, introd. de Dámaso Alonso, Málaga, RAE/Caja de Ahorros de Ronda, 1991, 3 tomos (tomo 1, s. p.). Acerca de estos criterios ordenadores en el sistema de la poética clasicista, véase A. Fowler, cit. (n. 11), p. 104.

⁸¹ *Rime del signor Torquato Tasso. Divise in Amorose, Boscherezze, Maritime, Imenei, Heroice, Morali, Lugubri, Sacre, e Varie*, Venetia, Evangelista Deuchino, 1621-1622, 2 tomos (tomo 1, ff. A8-A8v).

Deuchino traza una breve historia de la sistematización de los cancioneros italianos, concluyendo que el método que han de seguir los «moderni» es el de agrupar sus textos por asuntos, de la misma manera que lo hace con Tasso. Este sistema no era del todo nuevo para el público español, pues se remontaba por lo menos a la *Antología griega* y se había empleado, en cierta medida, ya en el *Cancionero general* de Hernando del Castillo. Sin embargo, la distribución métrica fue la que dominó, tal y como ocurre en el caso de Góngora, quien subordina los temas a los metros⁸². De esta manera, su obra se presenta como la culminación de la tradición hispana, siguiendo el modelo de Garcilaso y enriqueciéndolo con una mayor variedad de estilos y argumentos tratados. Quevedo, en cambio, prima en su *Parnaso español* el criterio temático, no sólo situándose en competición con el autor cordobés por la primacía en el canon castellano, sino mostrándose ante todo como un poeta europeo que, desde la cima del Parnaso nacional, mira a las tradiciones actuales practicadas en otros países. Sus *Musas* son la obra de un autor moderno que abraza incuestionablemente los predicamentos de variedad e ingenio de la estética barroca, renovando los cauces clásicos y renacentistas. Para Quevedo no es suficiente conquistar el centro del canon en su patria, sino que aspira a alcanzar la fama más allá de su lengua o de su nacionalidad. El autor quiere ser el nuevo Apolo en su *Parnaso*, como indica su editor, González de Salas: «i en este *Parnasso español*, parece que se quiso sustituir el Apolo mismo en don Francisco de Quevedo Villegas; i con este intento alli le comunica su laurel, que le corone»⁸³.

⁸² Acerca de la organización de los cancioneros en el Siglo de Oro, véanse A. Pérez Lasheras, cit. (n. 50), pp. 110-21; Yolanda Novo, «Sobre el marbete *Rimas*. A propósito de Lope y el estatuto de la poesía lírica en el Siglo de Oro», *Revista de Literatura*, 54, 107 (1992), pp. 129-48; y Santiago Fernández Mosquera, «El cancionero: una estructura dispositiva para la lírica del Siglo de Oro», *Bulletin Hispanique*, 97 (1995), pp. 465-92. Sobre el contexto italiano, véase Roberto Fedí, *La memoria della poesia. Canzonieri, lirici e libri di rime nel Rinascimento*, Roma, Salerno Editrice, 1990.

⁸³ *Parnaso español*, cit. (n. 58), f. *2. González de Salas, f. ¶1v, señala los posibles antecedentes de *Le nove Muse* (1614) de Marcello Macedonio, y las *Nove muse* (1610) de Piergirolamo Gentile. Al respecto, véase Julio Vélez-Sainz, «Macrotectualidad y emulación: las ediciones clásicas de la poesía de Francisco de Quevedo a la luz de *Le nove muse* (1614) de Marcello Macedonio», *Caliope*, 13, 1 (2007), pp. 147-71. Davide Conrieri se ha ocupado en detalle de la relación de Quevedo con el modelo de las 'musas' italiano en su ponencia «Quevedo e la poesia italiana» (Pavía, 10 de marzo de 2008), de próxima publicación. Por otro lado, como

Quevedo consiguió la canonización de su obra ya en el siglo XVII, como atestiguan las imitaciones, elogios literarios y las muestras de aprecio de los contemporáneos. Destaca especialmente que Francisco Pacheco planeara incluirlo en su *Libro de retratos*, y el hecho de que Diego Velázquez, el pintor más importante de la corte, hiciera sólo los retratos de dos poetas de su tiempo: Góngora y Quevedo. Una vez más, el uno y el otro frente a frente⁸⁴. Sin embargo, el siglo XVIII revisó con ojo crítico los postulados estéticos del Barroco, y rechazó en gran medida su producción poética, primando la del Renacimiento, con figuras como Garcilaso y fray Luis de León a la cabeza. La Ilustración acuñó el concepto de *Siglo de Oro*, pero lo limitó al XVI⁸⁵. Lope de Vega y Góngora fueron vistos como los

indica S. Fernández Mosquera, cit. (n. 82), p. 473, la estructura del *Parnaso* obedece también al influjo de la *Lira* y la *Galería* de Marino.

⁸⁴ Pacheco hizo el retrato de Quevedo, pero no escribió su elogio, pues solía esperar a que los retratados fallecieran para redactar su encomio, como explica Marta Cacho Casal, «“La memoria en el pincel, la fama en la pluma”: fuentes literarias en el *Libro de retratos* de Francisco Pacheco», *Bulletin Hispanique*, 109 (2007), pp. 47-65 (p. 50). Sobre los retratos de Velázquez, véase Lía Schwartz, «Velázquez and two Poets of the Baroque: Luis de Góngora and Francisco de Quevedo», en Suzanne L. Stratton-Pruitt, ed., *The Cambridge Companion to Velázquez*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002, pp. 130-48. También se ha atribuido a Velázquez el retrato de un clérigo que, supuestamente, sería el poeta Francisco de Rioja. El cuadro forma parte de una colección privada de Madrid. Al respecto, véase Bonaventura Bassegoda, «El *Libro de retratos* de Pacheco y la verdadera efigie de don Diego Hurtado de Mendoza», *Locus Amoenus*, 5 (2000-2001), pp. 205-16 (p. 211). Sobre estas pinturas, véanse también José López-Rey, *Velázquez: A Catalogue Raisonné of his Oeuvre*, London, Faber & Faber, 1963, pp. 288, 292-93 y 304-306; y William B. Jordan, *Juan van der Hammen y León & the Court of Madrid*, New Haven/London, Yale University Press, 2005, pp. 162-66. Según Jordan, el retrato de Quevedo conservado en el Wellington Museum (Londres) podría ser de Velázquez, mientras que el del Instituto de Valencia de don Juan (Madrid) y el que es propiedad de los herederos de Xavier de Salas Bosch serían obra de Juan Van der Hammen.

⁸⁵ Véanse Emilio Palacios Fernández, «Los poetas de nuestro Siglo de Oro vistos desde el XVIII», en *II Simposio sobre el padre Feijoo y su siglo*, Oviedo, Centro de Estudios del s. XVIII, 1983, vol. 2, pp. 517-43; Juan Manuel Rozas, «Siglo de Oro: historia de un concepto, la acuñación del término», en *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 411-28; François Lopez, «La Ilustración: emergencia de *Siglo de Oro*; gestación de *Humanismo* y *Renacimiento*», *Mélanges de la Casa de Velázquez*, 31 (1995), pp. 147-58; y Rosa María Aradra Sánchez, «El canon en la literatura española (siglos XVIII y XIX)», en J. M. Pozuelo Yvancos y R. M. Aradra Sánchez, cit. (n. 1), pp. 141-303 (sobre Quevedo, véanse sobre todo las pp. 256-58).

responsables del inicio de la decadencia literaria española, uno en el campo del teatro y otro en el de la lírica. Quevedo suele ocupar una posición intermedia en la depuración estética llevada a cabo durante el Neoclasicismo. Ciertos autores lo incluyen entre los corruptores del canon hispano, mientras que otros le atribuyen el papel de defensor de los valores auténticos de la poesía castellana, sobre todo gracias a su edición de las poesías de fray Luis y Francisco de la Torre. Algunos críticos, como Luis Joseph Velázquez llega a hasta a identificarlo con este último, que sería en realidad sólo una máscara quevediana: «de D. Francisco de Quevedo hai mucho, y bueno; principalmente las Poesias, que publicó con el nombre supuesto del Bachiller Francisco de la Torre; la traducción de Epicteto, y Phocílides, y algunas satyras, y canciones»⁸⁶. La Ilustración parece haber primado la imagen de un Quevedo humanista y satírico, aunque en ocasiones desdeñó algunas de sus chanzas por resultar demasiado groseras y soeces. Precisamente por estas razones, ya había recibido el parcial rechazo de Baltasar Gracián en el *Criticón*, donde comparaba sus escritos con el tabaco: «de más vicio que provecho, más para reír que aprovechar»⁸⁷. De todos modos, su prestigio en el siglo XVIII es indudable, como atestiguan las numerosas ediciones de sus obras en prosa y en verso, y el lugar destacado que ocupa en el *Diccionario de Autoridades* (1726-1739), donde el «chistoso Quevedo» figura como «honor y gloria de nuestra lengua»⁸⁸.

Se trata de un capítulo más en la historia de la interpretación de las obras de Quevedo. La variedad de estilos, géneros y registros, y la complejidad de sus textos hace muy difícil incluirlo dentro de una categoría determinada como escritor; y esta dificultad fue compartida ya por alguno de sus contemporáneos. Es el caso de Tamayo de Vargas, quien, cuando le incluyó en el índice de su *Junta de libros* (1639), lo

⁸⁶ *Orígenes de la poesía castellana*, Málaga, Francisco Martínez de Aguilar, 1754, p. 65.

⁸⁷ *El Criticón*, ed. de Santos Alonso, Madrid, Cátedra, 1980, p. 375. Acerca de los ideales morales y estéticos de Gracián y de su rechazo por Quevedo, véanse Juan Manuel Rozas, «El compromiso moral en la *Agudeza* (y en las *Poesías varias* de Alfay)», en *Gracián y su época*, Zaragoza, Institución Fernando el Católico, 1986, pp. 191-200; y M. Chevalier, cit. (n. 50), pp. 162-70.

⁸⁸ Véanse E. Palacios Fernández, cit. (n. 85), p. 539; y Manuel Ángel Candelas Colodrón, «Quevedo y el *Diccionario de Autoridades*», en Lía Schwartz, ed., *Studies in Honor of James O. Crosby*, Newark, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 69-89 (p. 76).

definió como «escritor general»⁸⁹. Pese a ello, Quevedo parece haber tenido claro cómo quería ser recordado: «poeta sobre todo». Sus versos debían colocarlo al centro del canon y otorgarle la fama, por ello dedicó varios años de su carrera como autor a revisarlos y promocionarlos, pues sabía bien que la única manera de acceder a la república literaria era construyéndola.

⁸⁹ A diferencia de autores como Garcilaso, Herrera (ambos clasificados como «poeta») o Lope («poeta y novelador»). Véase Tomás Tamayo de Vargas, *Junta de libros*, ed. de Belén Álvarez García, Madrid/Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2007, pp. 125, 128, 130 y 146. Acerca de la variedad de géneros y registros en la obra quevediana, véanse los trabajos de Claudio Guillén, «Quevedo y los géneros literarios», en James Iffland, ed., *Quevedo in Perspective*, Newark, Juan de la Cuesta, 1982, pp. 1-16; y «Quevedo y el concepto retórico de literatura», en *El primer Siglo de Oro. Estudios sobre géneros y modelos*, Barcelona, Crítica, 1988, pp. 234-67.