

LAS SILVAS DE QUEVEDO

PABLO JAURALDE POU
Universidad Autónoma de Madrid

1. EL PANORAMA POETICO

Cuando Quevedo ¹ comienza a escribir lo hace acogándose a los subgéneros métricos dominantes en el momento: el soneto, la canción, la epístola, el romance, la letrilla... Ese corpus de subgéneros venía del segundo tercio del siglo XVI y había sido canonizado por toda la tradición petrarquista, por un lado, y por el acrecentamiento y remozamiento de la lírica tradicional y el romancero. Los subgéneros se habían especializado aproximadamente, formándose unidades de forma, tema y estilo relativamente estables. El poeta que escribía un corto poema amoroso –tema– se acogía al madrigal –forma– lírico –estilo–, por ejemplo. El estado de cosas que revela el *Arte poética en Romance castellano*, de Sánchez de Lima ² es en el que debió de educarse

1. Este trabajo es una reposición del artículo de Eugenio Asensio, primero, y del de Aurora Egido, que siguió años más tarde. Se les cita a partir de: "Un Quevedo incógnito. Las *silvas*", de Eugenio Asensio, en *Edad de Oro*, II (1983), pp. 13-48. Y "La silva en la poesía andaluza del Barroco (con un excursus sobre Estacio y las *obrecillas* de Fray Luis)", de Aurora Egido, en *Críticón*, 46 (1989), pp. 5-39. Debe verse, asimismo, el reciente artículo de Antonio Alatorre en el *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1990.

2. Alcalá de Henares, 1580; existe ed. moderna de R. de Balbín, Madrid, CSIC, 1944.

Quevedo: consolidación absoluta de las formas italianas, sí, pero cierta sensación de agotamiento, que se traduce en las lamentaciones por lo bajo que ha caído la poesía –ya han asomado las primeras deformaciones burlescas– y por su extensión (el “manoseamiento” cervantino) a todas las capas sociales, “pues anda tan baja y abatida, que no se cantan ya en las músicas, donde se solían cantar cosas muy acordadas...” El refinamiento garcilasista ha tomado carta de naturaleza y resulta expresión fácil para cualquier poeta de tres por cuatro. También revela el tratadista portugués cómo la cuña popular está invadiendo todo tipo de manifestaciones poéticas. La relación de formas italianas que expone Sánchez de Lima es prácticamente la misma que nosotros dábamos al comenzar, claro: tercetos, octavas, sonetos, odas, sextinas, esdrújulos, canciones, madrigales, verso suelto, églogas y redondillas (p. 59). Al hablar de las canciones, señala su apertura: “... y podrá el poeta poner pies largos y cortos a su albedrío, donde y como le pareciere...”, aunque luego indique diversas modalidades y subraye que, a pesar del nombre, él no las ha oído cantar en España, sí en Portugal (p. 75). Por odas entiende fundamentalmente las liras. En fin, para que el sencillísimo tratadito concuerde aun mejor con su tiempo, se acaba con la “Historia de los amores que hubo entre Calidonio y la hermosa Laurina”, juguete pastoril poliestrofico.

Los corpus poéticos consagrados no eran tampoco demasiados: el de Boscán-Garcilaso, desde luego, el de Montemayor; los que aderezaban la novela pastoril; los romanceros...³

Los lectores de mediados de siglo verían en *Las obras de Boscán y algunas de Garcilaso de la Vega...* (1543) posibilidades nuevas, sobre todo en la parte garcilasista, y menos en algunos de los apartados de Boscán, que ya señalaba “que la manera destas [las formas italianas] es más grave y de más artificio”. Gravedad y artificio se iban a gastar durante el resto de siglo. Por ahora la célebre edición presentaba sonetos, canciones, tercetos encadenados (epístolas), octavas, endecasílabos libres y, como novedad, en el libro cuarto, que recogía las obras de Garcilaso, canciones con la forma peculiar de la lira, elegías en forma de tercetos encadenados, églogas en forma de estancias, de tercetos y de octavas. El juego de correspondencias no era fijo, aunque sí bastante estable. El desarrollo de la poesía italiana trajo nuevas

3. A mi modo de ver, el mejor panorama de este momento poético es el que ofrece Alberto Blecuá en el vol. II de la *Historia y Crítica de la Literatura Española*, en el capítulo que le es propio.

correspondencias y tonos que enriquecieron el panorama, y no sólo en la práctica, sino –vía comentarios y polémicas– en la teoría literaria.

Sin embargo ocurría paralelamente otro fenómeno de carácter ideológico bastante claro, que afectaba a las corrientes poéticas. Frente a la extensa e intensa producción amorosa de los primeros petrarquistas, la poesía se iba abriendo poco a poco a otros temas y motivos, particularmente se iba tiñendo de horacianismo, para expresar en términos morales, neoestoicos y a veces existenciales otros rasgos de la condición humana. El tema de la virtud como refugio personal de cada uno, en huida al espacio de la intimidad, en donde resistir los avatares del tiempo, que eran también los de la historia, se manifestaba probablemente como la corriente poética más profundamente sentida por las nuevas generaciones. Garcilaso aun culminará en Herrera, y quizá en la escuela granadino-antequerana; pero los poetas sevillanos –Arguijo, Rodrigo Caro, Medrano, Rioja, Calatayud...– y la mayoría de los castellanos, desde luego Fray Luis de León, caminaban ya más cerca de Horacio que de Petrarca⁴.

El hueco para la poesía seria y meditativa no amorosa era también muy amplio, pues si excluía algunas formas, por su misma brevedad, como los sonetos y los madrigales, realmente se podía filosofar y meditar en canciones, epístolas y églogas, adoptaran la forma métrica que adoptaran. Quizá epístolas y églogas, por su propia especificidad semántica, podían quedar al margen de una posible utilización como formas de contenido nuevo: tal novedad las desnaturalizaría. La poesía pastoril, de todos modos, había caído en descrédito, por lo menos para escritores jóvenes, como Quevedo, que alude continuamente con sarcasmo al mundo pastoril en sus primeras obras festivas. Pero su forma métrica (tercetos encadenados, octavas, endecasílabos libres, etc.), sin ese etiquetado, podía utilizarse como vehículo de poemas innovadores o distintos. Algo de esto debió de ocurrir con las novedades métricas incluidas en la pastoril. Octavas, tercetos y sonetos predominan en *Los siete libros de la Diana*, de Jorge de Montemayor, que también incluyen sextetos, canciones castellanas e italianas, liras y poemas tradicionales. En tanto Gil Polo, como bien se sabe, ensaya curiosas formas estróficas nuevas, de escasa raigambre y de menor proyección, a pesar de su ocasional belleza: en su mayoría parecen

4. Cfr. María Pilar Manero Sorolla, *Introducción al estudio del petrarquismo en España*, Barcelona, PPU, 1987. Begoña López Bueno, *La poética cultista de Herrera a Góngora*, Sevilla, Alfar, 1987.

no haber tenido continuación, marcadas como estaban por el etiquetado de “pastoriles”. En realidad sus innovaciones giran en torno a la forma y tema de la canción petrarquista, casi siempre. El caso de Cervantes en la *Galatea* es - como todo lo de Cervantes- complejo ⁵.

En el último tercio de siglo, las mezcolanzas de metros viejos y nuevos parecen intentar modulaciones poéticas nuevas. Sin estridencias especiales se encuentran en los florilegios de la época, por ejemplo en el *Romancero historiado* (Alcalá, 1582) de Lucas Rodríguez. Por lo general, sigue siendo el espacio de la inspiración pastoril el que permite estas amplias variaciones métricas. En efecto, las más curiosas aparecen en la parte en la que “Síguense romances pastoriles, con diversidad de glossas y canciones” ⁶. Allí hay romances que siguen con un soneto, continúan con un nuevo romance y acaban con dos serventesios, todo formando una misma composición. No es raro que la composición esté formada por romance + soneto; incluso por romance + lira o por romance + terceto encadenado. La parte final -más italiana en sus formas métricas- presenta como curiosidad una elegía en liras, rematada por un romance; y un poema en octavas reales que termina con un romance. Encuentro el poliestrofismo en composiciones más tardías, pero siempre con este vago recuerdo pastoril, por ejemplo en el “Preludio que comenzó la solemnidad de un certamen heroico en la Academia insigne de Madrid”, de Anastasio Pantaleón de Ribera ⁷. Semejante inquietud métrica se halla en el “Fescenio a las bodas ... Condes de Niebla” (Id., I, pp. 229-237).

Particularmente interesante resultará ojear las ediciones poéticas de hacia 1590-1600, es decir, aquellas que de manera inmediata formaron el gusto poético de Quevedo: Damián de Vegas, Vicente Espinel, Hernando de Acuña, Francisco de Aldana, Ginés Pérez de Hita.. y el círculo de los alcalaínos, con Cervantes y Figueroa al frente. Habrá que detenerse en los casos más importantes, como son los de Herrera, Medrano y el de Luis Carrillo y Sotomayor.

El caso de Figueroa puede servirnos para demostrar cómo la influencia italiana no nace espontáneamente del contacto con la poesía del país vecino.

5. Remito a mi próximo trabajo “Cervantes en el torbellino poético de finales de siglo”.

6. Ed. Rodríguez Moñino, p. 189.

7. Ed. R. de Balbín, Madrid: CSIC, 1944, I, pp. 193-202: canciones, octavas, romances y, en algún momento algunas estancias sueltas -entre dos series de octosílabos- con todo el aire de la silva métrica.

Figuerola escribe parte de su obra en italiano; pero todas sus formas poéticas - las españolas y las italianas- son todavía de un clasicismo absoluto ⁸.

Vicente Espinel publica sus *Diversas Rimas...* en Madrid (1591). Fue uno de los “santones” de la poesía oficial durante aquellos años, y así lo cita Quevedo en *El Buscón* (1604) junto a Liñán y Lope. Sonetos, canciones, tercetos, epístolas en tercetos, poemas narrativos en octavas y églogas en estancias y tercetos; canciones con formas de estancias y aliradas; elegías en tercetos, epístolas en tercetos; todo ello antes de dar paso a las “coplas castellanas”, definitivamente recuperadas, si es que alguna vez se habían perdido, hacen el libro, en el que lo más atrevido son las composiciones poliestroficadas de algunas églogas. Si nos situamos en su momento, el libro de Espinel -a pesar de la traída décima- es de un clasicismo desesperante, que no desmienten sus *Poesías sueltas* ⁹.

En cuanto a Liñán de Rianza, a lo más que llega es a ensayar alguna canción y alguna epístola en tercetos ¹⁰. Incluso en poetas que siguen escribiendo hasta mucho más entrado el s. XVII, pero de vocación epigramática o más popular, las muestras de metros italianos se reducen a alguna canción y tal soneto, por ejemplo en Juan de Salinas (†1643).

Medrano (†1607), escribiendo también cuando el siglo da la vuelta, cultivó esencialmente las odas. Es indudable que la oda, con su forma de canción, sin el envío, con ciertas preferencias estróficas (escaso número de versos, limitado número de estrofas, proporción más alta de heptasílabos...) era la forma métrica culta destinada a acoger las intenciones artísticas de la inspiración grave. Medrano y Fray Luis, pero también una pléyade de poetas de su entorno (y algunos de las *Flores de poetas ilustres*, como Agustín de Tejada), la cultivaron hasta la belleza. Sin embargo parece que dos de sus rasgos no convenían a los cultivadores de la silva: su indiferenciación métrica con la lira y otros tipos de canción o estancias; su excesiva brevedad y rigor artístico que predeterminaban la expresión. No se puede explicar de otra manera por qué los andaluces, Quevedo, etc. buscaban “otro” subgénero nuevo para sus poemas. Lo que parece evidente es que hacia 1605 el cultivo de la silva no era normal en el espacio poético andaluz: recuérdese que Medrano estaba muy en contacto con Arguijo, Rioja, Pacheco, etc.

8. Véase C. Maurer, *Obra y vida de Francisco de Figuerola*, Madrid, Istmo, 1988.

9. Ed. J. Lara Garrido, Málaga, Diputación, 1985.

10. Cfr. Pedro Liñán de Rianza, *Poesías*, ed. Julián R. Randolph, Barcelona, Puvill, s.a.: ¿1982?

Entre los andaluces más viejos, Juan de Arguijo (†1622), como es sabido, compuso dos hermosas silvas, sin datar, las que comienzan “Busca sin fruto entre la niebla oscura...”¹¹; y la dedicada a la vihuela¹². Es interesantísimo observar la cercanía de tema, tono y estilo –sobre todo de la primera de ellas– con las quevedianas, incluyendo las más tardías, y particularmente con “El escarmiento”; pienso yo que el subgénero poético imponía naturalmente ese discurrir de la silva y que, con casi absoluta seguridad, Quevedo había leído y gustado esta de Arguijo. Es probable –como señaló Aurora Egido¹³– que la fecha de 1612 sea la de escritura de esas dos silvas, ya que Juan Antonio Calderón no las incluyó en la *Segunda parte de las flores...*

Esta misma crítica, Aurora Egido, ha insistido en los orígenes andaluces de la silva, aunque sin dar mucha importancia a este aspecto del asunto –no la tiene– y, en consecuencia, sin comprobarlo realmente más que a volapluma (pp. 11-2). Como ella misma dice (p. 16) el primer ejemplo fehaciente de silva métrica es la boscarecha que Espinosa incluyó en las *Flores*, que tiene una forma vacilante en su tema y estructura. El segundo ejemplo, la *Aminta* de Torcuato Tasso traducida por Jáuregui (1607) es, en efecto, verso libre. Y para entonces Quevedo ya ha ensayado varias de las suyas, probablemente de acuerdo con su amigo vallisoletano, Espinosa, con el que ha andado enredando para formar la antología.

Entre los preceptistas, parece que ya se alude en la retórica de Fray Juan de Guzmán¹⁴, además de en Caramuel y de Faria y Sousa¹⁵, el primero de los cuales la define como “canción libre”. La misma Aurora Egido ha hecho referencia a su tratamiento en Aulio Gelio (*Noches Aticas*) y a Quintiliano (*Retórica*, X, 3, 17).

Si damos un salto de diez años, para encontrar libros de incidencia y valor semejante, nos encontramos con el *Cisne de Apolo* de Luis Alfonso de Carballo (Medina del Campo, 1602), quien en el capítulo XIV de su preceptiva dialogada, se acerca a considerar “de las canciones y sus diferencias...”, y aventura la posibilidad de crear sobre su esquema composiciones nuevas: “Son innumerables las diferencias que suele haber de composturas deste verso, mas todas se pueden comprehender debaxo deste nombre... Y estas can-

11. Ed. Stanko B. Vranich, Madrid, Castalia, 1972, pp. 185-6.

12. Id., 189-91.

13. P. 20, nota 47.

14. *Primera parte de la retórica*, Alcalá, 1589.

15. *Fuente de Aganipe*, Madrid, 1646; cfr. Egido, p. 6.

ciones son tan diferentes que algunos afirman se pueden hacer al albedrío, y que cada poeta puede inventar canciones...”¹⁶.

Mucho éxito tuvieron los *Conceptos espirituales y morales* de Alonso de Ledesma, al menos su primera parte (de ¿1599?, las partes segunda, de 1606, y tercera, de 1612, enfadaron algo más al público), verdadero yermo en nuestro camino, que no pudo más que despertar los anhelos de los poetas más jóvenes por huir de esos modos poéticos. Sin embargo, Quevedo le alaba en *España defendida...* (1609), quizá como bandera necesaria que ondear.

2. LA SILVA SE PREPARA

Está claro que por aquellos años, a comienzos de siglo, la novedad de la silva era secreto del taller poético de unos pocos, probablemente de Quevedo y quizá de algunos andaluces. Lo que me hace dudar de la preferencia andaluza en este caso es la actitud de Lope, quien -como iba a mostrarlo hasta la saciedad- no hubiera dejado pasar la ocasión de señalarlo en la *Segunda parte de las rimas* (Sevilla, 1604), publicadas al calor de sus recientes viajes a Sevilla en los tres años inmediatos, en relación muy estrecha con el círculo de los poetas sevillanos. Lope emplea el molde temático casi puro de la silva, por ejemplo en la “Descripción del abadía jardín del Duque de Alba” (f. 143-155), en cuartetos endecasílabos. Muy a su pesar, sin duda, Lope anda apegado a los viejos géneros de la égloga y la epístola, y solo muy tarde (en 1621) se rendiría a la evidencia de la silva triunfante¹⁷, al componer la segunda parte de *La Filomena*, la *Gatomaquia*, etc.

Entre los contemporáneos de Quevedo interesan sobre todo aquellos con los que estuvo en cercanía y amistad, por ejemplo Pedro Espinosa, su amigo en Valladolid, el colector de las *Flores de poetas ilustres*¹⁸. En efecto, con Espinosa coincide en la búsqueda de esa expresión entre lírica y meditativa, que a veces rotuló el poeta andaluz como salmo, boscarecha e incluso como una epístola (al licenciado Antonio Moreno: “Tú que huellas el oro de las márgenes...”).

16. Ed. Porqueras, Madrid: CSIC, 1958, I, p. 51.

17. Cfr. Asensio, p. 33.

18. Véase mi articulo “Desbarajustes en la biografía de Quevedo...”, en *Manuscr. Cao*, IV (1991).

La proximidad temática con lo que habían de ser las silvas habría que buscarla en poetas importantes que cultivaron la poesía grave y meditativa, por ejemplo en los Argensola y en algunos andaluces. Aunque las obras de Lupercio Leonardo de Argensola (†1612) no se publicaron hasta 1634, no cabe ninguna duda que Quevedo las leyó y y conoció, manuscritas. Los dos Argensolas fueron secretarios de la emperatriz María desde 1592; y con ellos conviviría en Valladolid y luego en Madrid, hasta su viaje a Nápoles (1609), en donde le precedieron. Pues bien, la forma mayoritaria, canónica, para esos poemas es la de las canciones en estancias más o menos solemnes. Siguen en importancia los tercetos (“Hay un lugar en la mitad de España...”, la famosa descripción de Aranjuez, podría ser un prototipo de lo que luego se acomodaría totalmente a la silva). La silva no ha prendido todavía en un poeta clasicista, totalmente metido, aunque haciendo rancho aparte, en el mundo cortesano y literario del momento.

Bartolomé, el Rector de Villahermosa, se muestra sin embargo más innovador; pero también su trayectoria poética es más larga. Partidario de la tersura y empaque de los tercetos para el poema largo y meditativo, la elegía y la epístola, a veces con sus notas satíricas; pero en la variedad estrófica de sus canciones se adivina un deseo de espacios métricos más amplios, que no llegaron a cuajar. Parece como si la silva tentara, por tanto, solo a los más jóvenes o a los más innovadores.

Entre los andaluces más jóvenes, Francisco de Rioja (†1659), solo tres años más joven que Quevedo, aparece citado con cierta reverencia erudita por el polígrafo madrileño antes de 1613, es decir, incluso antes de que le encomiaran Cervantes y Lope¹⁹. Las relaciones con Rioja debieron enfriarse y deteriorarse andando el tiempo, lo mismo que las que hubiera tenido con Rodrigo Caro y con Pacheco, quien escribió contra Quevedo, más tarde, a propósito del patronato de Santa Teresa. Pues bien, las once silvas de Rioja son algo así como el corpus clásico de este subgénero, porque se perfilan con muchísima nitidez en la obra del poeta sevillano, en tanto que las de Quevedo

19. En el *Anacreón* se dice literalmente, acerca de un lugar —el de echar flores al vino—: “advirtiome desto el licenciado Francisco de Rioja, hombre de España de singular juicio y buenas letras” (ed. Bleuca, IV, pp. 274-5). Y luego incluso cita una lectura suya de un texto de Plinio. Más adelante vuelve a señalar: “Ayúdome a esta advertencia el licenciado Rioja, enmendando cuando se la comuniqué el postrer verso de esta ode así...” (id., 319) Pasaje al que sigue, por cierto, una patriótica defensa del romance, “compostura de que España es inventora, como de otras cosas que en materia de letras dan envidia a los extranjeros, que, a fuerza de sudor y trabajo, apenas alcanzan a entenderlas”.

se perdieron en el inmenso corpus de sus obras, y no acabaron por encontrar el molde definitivo que las hubiera dignificado.

En las *Rimas* (1618) de Juan de Jáuregui²⁰ encontramos la silva “A un amigo docto y mal contento de sus obras” (XXX), un “Acaecimiento amoroso” (XXXIII, de 175 versos) y alguna traducción de salmos. Jáuregui también llama madrigales a silvas métricas, puesto que superan los cuarenta versos, pero en los más de los casos se trata de traducciones. Sin embargo, la aportación más curiosa de Jáuregui -como ya señaló Asensio, corrigiendo a Vossler- fue su traducción del *Aminta* (Roma, 1607), de Torcuato Tasso, en la que no traslada a nuestro romance “los trozos que más se asemejan a la silva métrica española” o modifica el original para adaptarlo al romance heptasílabo. En otras palabras: en 1607 Jáuregui -tan amigo de dar un paso más adelante en las novedades poéticas- no se había percatado de la posibilidad de la silva.

En libros que tienen este límite cronológico, 1612, como el *Romancero Espiritual* de José de Valdivielso, de este mismo año, solo alguna octava, soneto y canción aderezan la carga de romances, a no ser que queramos meter en el mismo saco ciertas “ensaladillas”, que permiten entre sus ingredientes las formas italianas. También son de este año (1611-12) la edición de las obras de Carrillo y Sotomayor, con una riquísima colección de canciones, con su forma rígida de estancias muy breves.

Indudablemente la silva no había prendido antes de que Góngora diera a conocer las *Soledades*, y desde luego la incidencia poética que pudieran haber tenido los ensayos métricos de Quevedo me parece prácticamente nula. Eran ensayos de laboratorio que se estaban fraguando lentamente en el taller poético de algunos pocos poetas cultos y preocupados por la trayectoria de los subgéneros poéticos, excesivamente trazada y estrecha en la tradición inmediata.

Si entre todas estas formas que se ponen en circulación con los petrarquista hemos de elegir alguna, abierta a posible utilización, como forma no muy gastada, de arte mayor, amplia o abierta, realmente hemos de convenir que solo tres opciones eran posibles: las combinaciones de la estancia (es decir, una forma de la canción) y los sextetos. Una derivación de la estancia es el madrigal, es decir, una sola estancia; una denominación de la estancia serán las liras, y su denominación posterior como odas.

20. Ed. moderna de I. Ferrer, Madrid, Espasa Calpe, 1973.

Pero la poesía española del siglo XVI lo que va a hacer es consolidar los subgéneros nuevos: tercetos, octavas, sonetos y estancias conformarán abrumadoramente la poesía de autores como Diego Hurtado de Mendoza, en cualquiera de sus realizaciones (elegías, epístolas, canciones, églogas, fábulas...). Herrera, con su clasicismo, consagra definitivamente estos subgéneros. La forma de las estancias (sea como églogas o como canciones) es la forma extensa que acoge la poesía grave y meditativa.

Es fácil observar que dichos subgéneros, no como tales formas métricas puras, sino con su especificación estilística y temática, estaban cayendo rápidamente en el descrédito: el famoso cansancio de las formas era indudable. Hasta el romancero nuevo acababa de entrar por la vía imparable de lo grotesco.

En panorama tan cerrado se observan tímidos intentos novedosos: que si la décima, que si el ovillejo, que si las variantes en las letrillas... Con tendencia a ocupar el espacio de la poesía grave no heroica -que contaba con el empaque de las octavas-, la oda -como variante no muy precisa de liras y canciones-, trabajada primorosamente por Fray Luis de León o por Medrano, entre otros, era la forma más prometedora durante el último tercio de siglo, pero solo en los círculos cultos. La forma de la oda luisiana, por lo demás, era la de muchas canciones, y la insistencia en dotar a una de estas canciones de una forma más rígida (por ejemplo un número aproximado de 10-20 estancias, cada una compuesta de unos 5-8 versos) estaba clara por ejemplo en las canciones de estrofas aliradas de seis versos en Carrillo y Sotomayor. Madrigales hay ya en la obra de Acuña, de Cetina, etc. Los sextetos, menos abundantes, se leen en Acuña.

3. DE ESTACIO Y SUS SILVAS

Es en esos momentos cuando se opera la recuperación de Estacio.

Aurora Egido, en uno de sus espléndidos trabajos, ha sido quien con mayor insistencia ha señalado la influencia de Fray Luis en la recuperación de Estacio, a partir incluso de las concomitancias de los dos prólogos poéticos, y de la idea luisiana de apartarse del cancionero petrarquista que representaba la línea Garcilaso-Herrera. A. Egido señala su creencia de que la oda horaciana trabajada por Fray Luis va a ser modelo esencial para los andaluces: "La tradición de la oda horaciana en romance empieza con Fray Luis y por ella va a transitar toda la poesía descriptiva, aunque no exclusivamente" (p. 11).

La veta popular trabajaba, en otras circunstancias, con las variaciones del baile, e iba a renovarse desde dentro, pues no tenía muchas opciones métricas por su propia naturaleza, reencontrando variedades de bailes –que podían llegar a las ensaladas– de cantares y a la postre las jácaras. Quizá el auge de los madrigales, como forma musical, pudo influir en la preferencia por esa forma métrica ampliada. Al cabo, las formas musicadas, sirvieron de transición a toda la poesía de su tiempo: el primer soneto impreso de Garcilaso lo fue en un libro de música.

De modo que, visto este panorama, lo primero que se ofrece ante el corpus poético de Quevedo es que intenta sobre las formas heredadas variantes diversas.

Eugenio Asensio, en el otro trabajo fundamental sobre el tema, señalaba (pp. 29-30) que era una alternativa al petrarquismo, que con sus formas férreas había condenado al poeta a buscar la novedad tan solo en la elocutio. “La silva ocupa un vasto espacio temático vacío, que las formas y fórmulas petrarquistas eran incapaces de llenar”. Y más adelante: “La penetración de la silva ha provocado una modesta revolución en el sistema de la poesía española: ha mermado, sin anexionárselo totalmente, el dominio de las estrofas talladas y rotundas, desplazadas por una fórmula métrica abierta y flexible, capaz de ceñirse al movimiento interior de la imaginación y el sentimiento” (p. 31). Bien cierto todo ello. La silva, podemos ir resumiendo a estas alturas, se apartaba de las formas mayoritarias de la cultura oral (el romance) y la escrita (la canción). Se apartaba del anquilosamiento de formas rígidas y buscaba una apertura métrica y temática; conseguía renovar el tono serio, venido a la frivolidad burlesca o grotesca en los últimos tiempos (tanto de los romances como de las formas cultas de origen italiano); ofrecía, en fin, un campo amplio a la realización artística frente a la concisión retórica que imponían sonetos, canciones, tercetos, etc. Estos razonamientos a posteriori son muy cómodos, desde luego, pero no menos ciertos por ello.

En esos momentos de elegir caminos entran en juego muchas otras cosas: el panorama poético no se circunscribe a la poesía española del momento - que, en muchos casos, probablemente no se conocía-, sino también a la de otros países, fundamentalmente Italia, y a la de otras culturas del pasado, fundamentalmente la grecolatina. Ya empezamos a referirnos brevemente a Estacio, un poco más arriba, a propósito de Fray Luis de León.

Entre los antecedentes con los que se suele jugar está el de Poliziano, quien lo único que quiso publicar fueron precisamente sus cuatro silvas. Todo arranca de su carta a Béroalde (1494), en la que alude a unas notas margina-

les sobre un ejemplar de la princeps de las Silvas de Estacio (1472, probablemente), editada por Domizio Calderini. La onda de Poliziano está muy en la de Quevedo; también tradujo por ejemplo el *Epicteto* (1479), cuya primera versión, de Niccolò Perotti, al italiano, estaba reciente (1450). Las concordancias no son solo de datos; en la ideología de Poliziano funcionaba el resorte que hoy llamaríamos del “poder del intelectual” o del “gramático”²¹. Es casi seguro que Quevedo conociera las sátiras de Persio anotadas por Poliziano (Venezia, 1613)²²; o quizá hasta las de Marcial (existen varias ediciones; Quevedo pudo conocer la de Lyon, 1522).

La línea de Poliziano como se sabe, continúa -para lo que nos interesa con Francisco Sánchez, el Brocense, quien publica sus silvas con escolios²³, aunque él mismo no escribiera ninguna silva²⁴. En realidad la tradición Estacio-Poliziano-Brocense está mediatizada, después del florentino, por la aportación italiana: Lorenzo de Medicis, y por los primeros intentos de humanistas. Dice Asensio (p. 21), “reduciendo mi horizonte a los humanistas españoles, citaré entre los seguidores de Poliziano a Ioannes Vaccaeus Castellanus, editor de Estacio en París (1618), que compone la “*Sylva cui titulus Parrhis*” (París, 1522), y Juan Angel González, autor de *De Origine et laudibus Poeseos Sylva* (Valencia?, 1525, 2a impr.)”. El mismo Asensio señala por encima lo más interesante de la aportación italiana y la moda de rotular como “selva”, significando las *Opere Toscane* de Lorenzo Alamanni²⁵.

21. Cfr. A. Scaglione, “The Humanist as Scholar and Politian’s Conception of the “Grammaticus”, en *Studies in the Renaissance*, 8 (1961), pp. 49-70. Para un panorama general, Ida Maier, *Angel Politien. La Formation d’un poète humaniste (1469-1480)*, Geneve, Droz, 1966.

22. Hay ed. moderna de C. Martinelli y R. Ricciano, Firenze, Olschki, 1985.

23. *Angeli Politiani Silvae... cum Scholis Francisci Sancti Brocensis...*, Salamanca, 1554 y 1596; cfr. Francisco Sánchez, *Opera Omnia*, Hildesheim, etc., G. Olms, 1985, I, p. 329 y ss.

24. Cfr. Egido, p. 11; y Juan Alcina Rovira, “Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)”, en *Humanistica Lovainensia*, 25 (1976), pp. 198-22.

25. Cfr. además: E. Asensio, “Ciceronianos contra erasmistas en España. Dos momentos (1528-1560)”, *Revue de Lit. Comparée*, 51 (1978), pp. 139-41. Juan Alcina Rovira, *Juan Angel González y la “Silva de laudibus poeseos” (1525)*, Barcelona, Univ., 1978. Juan Alcina Rovira, “Poliziano y los elogios de las letras en España (1500-1540)”, en *Humanistica Lovainensia*, 25 (1976), pp. 198-22. Angel Poliziano, *Estancias. Orfeo y otros escritos*, ed. Félix Fernández Murga, Madrid, Cátedra, 1984. Carmen Codoñer, “Comentaristas de Garcilaso”, *Academia Literaria Renacentista*, IV, Salamanca, Universidad, 1986, pp. 194-5. José López Rueda, *Helenistas españoles del siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1973. Francisco Sánchez de las Brozas, *Obras, II. Poesía*, ed. de Avelina Carrera de la Red, Cáceres, Diputación, 1985.

Por otro lado, Egido (p. 9)²⁶ recuerda además que “el poeta bilbilitano Antonio Serón (nacido en 1512) fue autor de numerosas silvas latinas. Conocía muy bien a Estacio y siguió sus técnicas descriptiva, panegírica (encomio de Nebrija) y sobre el sueño”. Fue discípulo de Angel González²⁷.

Sin embargo, me temo mucho que la búsqueda de restos demasiado remotos o particulares nos hará perder la pista buena, que debe de trazarse a partir de lo que era el auténtico mundo poético de finales de siglo, el más amplio y conocido por todos, como trasfondo cultural sobre el que actuar.

En todo este panorama faltan por señalar dos antecedentes importantes: el del teatro y el de las traducciones.

En las versiones castellanas de poemas latinos, la libre combinación de heptasílabos y endecasílabos había sido utilizada por Mal Lara, Fray Luis de León, Herrera en sus *Anotaciones*, Medrano, Juan de la Cueva y las 18 odas de Horacio incluidas por Espinosa en las *Flores*²⁸.

En el teatro -la comedia y el entremés- la verdad es que lo único que se ha señalado es una silva de endecasílabos en una comedia de hacia 1604, *Don Juan de Austria en Flandes*, al parecer de Lope-Remón.

Eugenio Asensio ha trazado magistralmente, a mi modo de ver, los orígenes cronológicos, hacia 1603, en el joven Quevedo, y ha recorrido hacia atrás lo esencial de su historia. Como es sabido, Asensio distingue entre silva y silva métrica, sin encontrar exactamente el punto en que la primera da definitivo paso a la exclusividad de la segunda, por más que nos suministre los datos esenciales para saberlo: en la década final del siglo XVI no se escriben silvas, los poetas -Medrano por ej.- meditan en odas y canciones; el manuscrito de Nápoles, estudiado por Ettinghausen y E. Juárez, nos da ambas formas; “el término *ante quem* -señala Asensio- está fijado por la convergencia de dos importantes manuscritos andaluces: el ms. 3.888 de la BNM, el cual inserta un cuaderno titulado *Versos de Francisco de Rioja año 1614*, y el de la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres*, compilado en 1611 en El Carpio, por Juan Antonio Calderón...” En esta última antología aparecen cinco silvas métricas de Quevedo: “Al sueño”, “Al reloj de arena”... Como no las hay en las *Flores de poetas ilustres* (1603 los preliminares) de Espino-

26. Citando a Paul Van Tieghem, *La Littérature latine de la Renaissance...*, París, Droz, 1944.

27. Vid. Antonio Serón, *Obras completas*, I, ed. de José Guillén, Zaragoza 1988.

28. Cfr. Egido, pp. 12-3.

sa, entre 1604 y 1614 se forjó el género ²⁹. Y esto ha de valer para Quevedo, Espinosa y Rioja, los tres representados en las *Flores*.

En la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres de España*, ordenadas por don Juan Antonio Calderón ³⁰, las silvas de Quevedo van numeradas de la 144 a la 150, las dos primeras estróficas, en sextetos, las cuatro últimas métricas. Añade Asensio, a quien estoy siguiendo: “De Francisco de Calatayud hay (núm. 137) una *Silva al estío*, métrica, mientras las de tema religioso reciben el nombre de psalmo y no de silva” ³¹, salmos hay de Espinosa y de Luis Martín de la Plaza.

Con respecto a los salmos, el nuevo siglo presenta inequívocamente una tendencia clara a rotular como salmos ese mismo tipo de poesía -moral, digresiva, etc.- cuando tiene marcada inspiración religiosa y, quizá, cuando es algo más breve. Ese es el caso que acabamos de ver de Francisco de Calatayud, es el caso de los salmos de Quevedo en el *Heráclito Cristiano* (1613) y el de otros varios cancioneros desconocidos de la época, sobre todo del último decenio del s. XVI y del primero del s. XVII.

Egido ve en estas silvas andaluzas del florilegio de Calderón una línea temática, que se amolda a la silva, que provenía del grupo antequerano-granadino y se iba a continuar en Rioja y tal vez en el mismo Góngora: “la plena fusión de la tradición clásica de la silva dedicada a la descripción de la naturaleza, o más concretamente a la de las estaciones del año, en la silva métrica” ³².

El famoso manuscrito *Poética silva*, propiedad hoy de la viuda de Rodríguez Moñino, con poesía andaluza anterior a 1605, y posterior a 1585, contiene ocho composiciones denominadas “silvas”, pero en octavas y tercetos, no silvas métricas. Las de Gutierre Lobo, Arjona, Juan Montero, Gregorio Morillo y Agustín Tejada respiran el ambiente de las *Soledades* ³³.

Quevedo pudo identificar su tarea con la de Estacio, al final de una rica tradición poética ambos, de la que era muy difícil predecir el nuevo rumbo y aventurado el cambio. Las novedades estacianas eran de metro, temas -descripciones-, inspiración y estilo, con una media de 121 versos por silva ³⁴. No

29. Asensio, p. 25.

30. Ed. J. Quirós de los Ríos y F. Rodríguez Marín, Sevilla, E. Rasco, 1896.

31. Id., p. 26, nota.

32. Pp. 18-9.

33. Egido, p. 23.

34. Cfr. David F. Bright, *Elaborate Dissaran: The Nature of Statius' Silvae*, Meisenheim am Gland, Anton Hain, 1980, pp. 3-19 para las novedades; pp. 20-49 para el título “silvas”.

se conocen impresiones de traducciones españolas de Estacio³⁵; Quevedo pudo conocer alguna edición del siglo XVI, por ejemplo la de Lyon, 1547; o la mucho más cercana y asequible de Amberes, 1599. Lo que es indudable es que amplió y fecundó sus ideas sobre la silva en Nápoles³⁶.

La tradición de las silvas habrá de ponerse en relación con su huella en España. Para empezar el ms. 3.678 de la BNM es nada menos que la copia que Poggio envió (1417) a Francesco Barbaro, en Venecia, lamentando sus imperfecciones, con instrucciones para que se lo enviara a Niccolò Niccoli en Florencia. Contiene las anotaciones de ambos, de Poggio y Niccoli. La *editio princeps* de Venecia (1472) procede de alguna copia de este manuscrito. Calderini publicó su edición en Roma (1475), lo que provocó el comentario de Poliziano (1480-1), que se guarda en el ejemplar de esta edición de Córcega, y que es el comentario publicado por Martinelli (Florencia, 1978) recientemente³⁷.

En la elección de las silvas como modalidad poética concurren por tanto: 1º) la conciencia de una rica tradición gastada en la poesía seria, no en romances y letrillas tan solo; 2º) el deseo de abrir nuevos campos de expresión poética; 3º) la ambición personal de Quevedo como “grammaticus” en aquellos años³⁸.

35. Vid. Th. S. Berdsley, jr., *Hispano-classical Translations Printed between 1482 and 1699*, Pittsburgh, Penn., Duquesne Univ. Press, 1970.

36. Para la tradición cultural de Nápoles: J. H. D'Arms, *Romans on the Bay of Naples: a Social and Cultural Study of the Villas and their Owners from 150 B.C. to A.D. 400*, Cambridge, Mass., CUP, 1970.

37. Véase ahora para todo ello la excelente edición de *Silvae IV*, a cargo de K.M. Coleman (Oxford, Clarendon Press, 1988). Y para el ms. de la BNM, G.P. Good en *Rheinisches Museum*, 99 (1956), pp. 9-17.

38. Cfr. Alex Hardie, *Statius and the Silvae. Poets, Patrons and Epideixis in the Graeco-Roman World*, Liverpool, Francis Cairns, 1983. J. Klecka, *Concordantia in P.P. Statium...*, New York-Zurich, Hildesheim, 1983. David F. Bright, *Elaborate Dissaray*, cit. A. Poliziano, *Comento inedito alle selve di Stazio*, ed. L. Cesarini Martinelli, Firenze, Sansoni, 1978. Y en *Rinascimento*, 22 (1982), 183-212. Stephen Thomas Newmeyer, *The Silvae of Statius. Structure and Theme*, Leiden, Brill, 1979. V. Branca, *Poliziano e l'umanesimo della parola*, Torino, Einaudi, 1983. E. Bigi, *La cultura del Poliziano e altri studi umanistici*, Pisa, Nistri-Lischi, 1967. L. Cesarini Martinelli, “Le ‘Selve’ di Stazio nella critica testuale del Poliziano”, *Studi Italiani di Fil. classica*, 47 (1975), pp. 130-74. La mejor edición de las silvas es la de A. Marastoni, *P. Papini Stati Silvae*, Leipzig, Teubner, 1970, 2.^a ed. (1.^a: 1960). Existe edición catalana de G. Colón y M. Dolç, *Silvae*, Barcelona, 1957-60, 3 vols. Y una edición, anecdótica, en el vol. de A. Castro de la BAE, *Curiosidades Bibliográficas* (1855). En cuanto a ediciones antiguas, la incunable de Venezia, 1472, *Sylvarum libri quinque*, con las poesías de Catulo, Tibulo y Propercio.

LA SERIE DE SILVAS QUEVEDIANAS ³⁹

Flores de poetas ilustres..., de Espinosa (ed.), 1603, presenta en el caso de Quevedo, mayoría de sonetos, con dos canciones burlescas, romances, letrillas y epitafios jocosos. La verdad es que no hay ni asomo de las silvas, que debieron de ser preocupación de Quevedo a partir de 1603, cuando inicia un periodo filológico, que se abre con su correspondencia con Lipsio y biográficamente estará marcado por su emancipación (a los 25 años). No hay ninguna duda de ello si se contempla en conjunto las tareas que lleva a cabo durante esos años, como veremos enseguida.

La *Segunda parte de las Flores...* (1611) contiene las silvas “A una mina” (B. 136), la “Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua” (B. 138), que se llama “silva” o “canción” según la fuente, pero que son sextinas. “El relox de arena” (Blecua, 139). La silva “A una fuente” (Blecua, 203), de solo veintiocho versos. La canción o silva “Pues quita al año Primavera el ceño...” (Blecua, 389), que se subtitula en algunos casos “Llama a Aminta al campo en amoroso desafío” y en otros “Silva a la primavera”, en cinco estancias de doce versos cada una, aparece como fragmento teatral en el ms. 108 de la Biblioteca Menéndez Pelayo; parece ser que no se incluyó en *Tres Musas*. La silva “El sueño” (Blecua, 398). Y la editada por Blecua con el n° 399, o “Silva a unos hechizos amorosos. Farmaceutria”, que comienza “¡Qué de robos han visto del invierno...”, clarísimamente del periodo vallisoletano,

El ejemplar de la biblioteca corsiniana fue de Poliziano. Ed. Dom. Calderini, *Sylvarum libri quinque*, Roma, 1475. Ioh. Bernartius, *Ad P. Stati Papini silvarum libros commentarius*, Antwerpen, 1599. I. C. Gevartius, *P. Papinius Statius, Opera Omnia*, Leiden, 1616. A esta edición ya le sigue otra de 1658, que por tanto no nos interesa para Quevedo.

39. Para estudios sobre las silvas, y sobre alguna de las que se van a citar en concreto, cfr. Juan Alcina, “Tendances et caractéristiques de la poésie hispano-latine de la Renaissance”, en *L’Humanisme dans les lettres espagnoles*, et. reunies et pres. para A. Redondo, París, 1979, pp. 133-49. El tan citado de Eugenio Asensio: “Un Quevedo incógnito: las silvas”, *Edad de Oro*, II (1983), pp. 9-48. James O. Crosby y Lia Schwartz Lerner, “La silva *El Sueño* de Quevedo: génesis y revisiones”, *Bulletin of Hispanic Studies*, 63 (1986), pp. 111-24. Henry Ettinghausen, “Un nuevo manuscrito autógrafo de Quevedo”, *Boletín de la Real Academia Española*, 52 (1972), pp. 211-79. Luisa López Grigera, “La silva *El pincel* de Quevedo”, *Homenaje al Instituto de Fil. y Lit. Hisp. Dr. A. Alonso...*, Buenos Aires, 1975. Mauricio Molho: *Semántica y poética. Góngora y Quevedo*, Barcelona, Crítica, 1977, p. 39, y en *Bulletin Hispanique*, 62 (1960). Ricardo Senabre, “De Quevedo a Estacio”, *Academia Literaria Renacentista*, II, Salamanca, Universidad, 1982, pp. 315-22. Gonzalo Sobejano, “La imaginación nocturna de Quevedo y su *Himno a las estrellas*”, en *Quevedo in Perspective*, ed. J. Iffland, Newark, Delaware: Juan de la Cuesta, 1982, pp. 33-56.

por sus alusiones al Pisuerga (v. 7), el ambiente pastoril, y la forma de sextinas.

Quevedo tenía varios libros en su taller literario por aquellos años: la serie de los *Sueños*, *España defendida*, el *Anacreonte castellano*, *Los trenos de Jeremías*... Es el periodo filológico de Quevedo. En el *Anacreonte*, terminado en abril de 1609, debió de trabajar a la vuelta de Valladolid, en 1606-8: Precede una dedicatoria al Duque, un breve esbozo justificador de la vida del poeta griego, tres poemas latinos de Luis Tribaldos de Toledo, Jerónimo Ramírez y Vicente Espinel, y luego siguen con una primera versión que es una estancia de 26 versos o una silva, como se quiera apreciar. Este es el tipo de versión que predomina a lo largo del libro, seguido de los romancillos (de heptasílabos), y de la silva de octosílabos. Las versiones no suelen bajar nunca de los veinte versos (aunque hay un fragmento de 14, otro de 12, etc.), y llegan a los 40, 68, que son las más largas. La forma de la silva va a ser la exclusiva en las *Lágrimas de Jeremías castellanas* y en el *Heráclito Cristiano* (de 1613). Siguiendo con el *Anacreonte* -el más temprano de sus trabajos filológicos-, al justificar que no ha de cantar a Troya ni a Tebas, alabando el género epigramático, entre los argumentos que se citan va este párrafo: "Como se ve en Homero, Virgilio, Estacio y Hesiodo, de quien tácitamente dice que los alaban muchos, y los entienden pocos, y los leen menos, por faltarles la hermosura y alegría y brevedad de los líricos..." Entre las autoridades que inmediatamente cita, la de Estacio, silva 5, libro II. Sorprende un poco esa repentina elevación del poeta de moda a la altura de los consagrados.

Todo el *Anacreonte* revela una inquietud filológica y literaria extremas, pero basada en la tradición clásica: comunicación con otros humanistas, prolijidad en las citas de lugares, lectura profunda de clásicos -Propertio, Píndaro, Plinio, Anacreonte...-, avidez filológica, juicios temerarios al paso (sobre Aldana, sobre Focílides, sobre el romance, sobre el pobre Rengifo, del que dice que ha escrito un libro "para inquietar muchachos"...))

En cuanto a *España defendida*..., aunque con otro objetivo, el clima es el mismo, y las amistades que revela son complementarias, particularmente llamativa es la de Alonso Carrillo. La obra se ha escrito probablemente después de acabar la traducción del *Anacreonte*, ya que va dedicada en Madrid a 20 de setiembre de 1609, e incompleta.

La vocación filológica de Quevedo es, pues, evidentemente durante el periodo que va de 1604 a 1613, antes de su viaje a Nápoles.

El Manuscrito de Nápoles, estudiado por Ettinghausen y, últimamente,

por Juárez, con más detalle. Contiene toda una colección de silvas rotuladas como tales, y con notas autógrafas. Es, probablemente, una de las pocas tareas literarias del joven diplomático. Asensio elimina del censo de silvas de este manuscrito las dos últimas, “Júpiter, si venganza tan severa” (16 versos) y “Si fueras oi mi Eurídice Señora” (19 versos), porque tienen la brevedad del madrigal.

Cuando uno lee *El Parnaso español*⁴⁰ se encuentra con las siguientes silvas:

Bajo la advocación de la primera musa, Clío, en pp. 27-9, se encuentra la “Silva encomiástica, que celebra la victoria de los navíos de Turcos que tomó el Duque de Pastrana pasando a Roma”. La silva comienza “Esclarecidas señas da Fortuna /de vuestro valimiento con su rueda...”, fácilmente fechable en 1623, fecha del acontecimiento al que alude, como señala Blecua (236). Tiene 72 versos, que la edición del *Parnaso* divide en cuatro estrofas (1-6; 7-24; 25-48; 49-72), en tanto Blecua hace con los seis versos finales estrofa nueva.

La Musa Polimnia termina (p. 117-145), como bien se sabe, con un apartado -con portadilla propia- que dice: “Sermón Stoico I Epistola Satyrica. Ambas poesías morales, a la semejanza de las de Horacio Flacco. Precede una Dissertación Compendiosa, para ilustración de estos dos Géneros de Compostura”. Después de dicha y tediosa disertación de González de Salas, comienza el Sermón Stoico de Censura moral (pp. 127-58). Lo curioso es que en el índice del volumen señala: “El sermón en sylva”, lo que es totalmente cierto. Parece como si hubiera habido contradicción entre la denominación pura de contenido “sermón” y la que hubiera acarreado la utilización de la palabra “silva”, que en la denominación del índice remite claramente a un mero señalamiento métrico. La datación del Sermón tampoco ofrece problemas.

El lector desapasionado ya habrá tenido tiempo a estas alturas de comprobar cómo la silva compite con las canciones y, con mayor novedad, con otras formas estróficas más exóticas, tales como la canción pindárica y los idilios.

Melpómene, la musa III, nos trae (pp. 171-3) un “Epicedio en la muerte de una Ilustre Señora, hermosa, i difunta en lo florido de su edad. Sylva funeral. I”. Pero una nota predecesora, de Salas, señala: “Esta poesía quiso

40. Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648; utilizo siempre el ejemplar de la Biblioteca del Instituto de Vitoria, núm. 895, 8/6/1525.

figurar nuestro poeta en Canción Pindárica, i con essa distribución vaga por el mundo, pero tan informe en essa estructura, que pareción más acertado pensamiento, con el auxilio acostumbrado, desatarla en sylva". Se trata del poema que comienza "Dexa l'alma, i los ojos..." Blecua (278). Es su única fuente la del impreso.

En la misma Musa, Melpómene, y a continuación de la anterior (pp. 174-5) nos encontramos con "Exequias a una Tórtola, que se quexaba viuda, i después se halló muerta. Sylva funeral. II". Es decir, que se ha hecho serie con la anterior. Es el poema que comienza "Al tronco, i a la fuente..." (Blecua, 383), que consta de 60 versos sin división estrófica, ni en *Parnaso* ni en Blecua. Estaba en el manuscrito de Nápoles y en el de Evora.

Erato, la Musa IV, no contiene silvas, aunque sí idilios, canciones y madrigales -de estructura métrica mucho más rígida- en sus dos secciones. Terpsíchore, la Musa V, con poesías "que se cantan y bailan", no contiene ninguna silva, por supuesto. Thalía, la musa VI, que "canta poesías jocose-rias", tampoco admite silvas, pues aunque la portadilla decía "descripciones graciosas, sucessos de donaire i censuras satyricas de culpables costumbres, cuió stilo es todo templado de burlas i de veras", ni siquiera parece la silva admitir lo templado del estilo, es decir, la gravedad censora disfrazada con alguna sátira.

En el *Parnaso* hay cuatro silvas por tanto, las que comienzan "Esclarecidas señas da Fortuna"; el Sermón Stoico; "Dexa l'alma, i los ojos..." y "Al tronco, i a la fuente..."

González de Salas -dice Eugenio Asensio- insertó como idilios las silvas del ms. de Nápoles que llevan la numeración de Blecua 20, 21, 22, 25 y 27 (f. 292-9). Y también rotuló "canción" el *Túmulo de la mariposa*⁴¹. Es decir, *Parnaso* recogió 10 silvas, de las cuales cuatro conservaron su titulación, una pasó a ser canción y las cinco restantes pasaron a llamarse "idilios". La denominación de Idilios es la más frecuente para los textos del *Anacreonte*.

Si del *Parnaso* nos vamos a *Las tres musas últimas castellanas...*⁴², la VII musa Euterpe, pródiga en sonetos, canciones y romances, incluye varios entremeses, y al final de esa serie (p. 125) suministra una lista de silvas y canciones, citando los primeros versos de 37 (pp. 124-5); pero sin copiarlas,

41. Asensio, p. 176.

42. Madrid, Imprenta Real, 1670 (me refiero al ejemplar de la Biblioteca Universitaria de Granada siempre).

ya que inmediatamente (p. 127) pasa a la Musa VIII, Calíope, que se abre con seis letrillas, para pasar enseguida (p. 132) a las silvas. Existen numerosos desajustes entre la lista y el contenido que sigue, con el que acaba la musa (p. 215). Es decir, son 31 las silvas que se editan y 37 las de la lista.

En las 31 que se editan existen errores: la intercalación de un romance entre la 30 y la 31; la inserción de dos versiones de “A Roma antigua y moderna” (nums. 4 y 13) y el desglose de la silva “El pincel”, como si se tratase de composiciones independientes. Todo ello fue cuidadosamente analizado por Eugenio Asensio.

La lista de 37 incluye 24 de las 26 silvas del ms. de Nápoles y todas las del *Parnaso*, intentando subsanar errores anteriores. Es la lista más completa de silvas quevedianas. Asensio la da como auténtica, una vez suprimida la número 29, “Quando glorioso entre Moisés y Elías”, que narra la Jura del Príncipe Baltasar Carlos (1632), porque González de Salas (p. 20), que la califica de relación, aseguró que Quevedo la había dejado incompleta y que él retocó la pieza.

La última musa, la IX, Urania (p. 217 y ss.) incluye una copia del *Heráclito*, en donde es importante señalar que muchos de los salmos tienen la factura de la silva. Idéntico rótulo había empleado Espinosa para algunas de sus silvas religiosas, lo que parece haber sido una moda poética de hacia 1605. Pero la factura de la silva aparece en otras muchas ocasiones, como en las traducciones de Anacreonte, la versión no sé si auténtica del *Cantar de los Cantares* al final de *Tres musas*, etc.

Con todo ello, se puede aventurar la siguiente cronología de sus silvas, que se citan con el número de la edición de Blecua:

Periodo vallisoletano:

399 y 201. La editada por Blecua con el nº 399, o “Silva a unos hechizos amorosos. Farmaceutria”, que comienza “¡Qué de robos han visto del invierno...”, clarísimamente del periodo vallisoletano, por sus alusiones al Pisuerga (v. 7) el ambiente pastoril, y la forma de sextinas.

La silva catorce, “A un ramo que se desgajó con el peso de su fruta”, comienza: “De tu peso vencido...”, en sus 45 versos contiene una alusión al Pisuerga, índice de tempranería. Blecua (201) la editó entre los poemas “líricos a diversos asuntos”. Son, por tanto, dos las silvas con alusiones al Pisuerga. Insistiré en que no se conoce ninguna poesía de Quevedo, datada, posterior al periodo vallisoletano, con alusiones a su río.

1611

136, 138, 139, 203, 389, 398, 399. La *Segunda parte de las flores...* (1611) contiene las silvas “A una mina” (B. 136), la “Exhortación a una nave nueva al entrar en el agua” (B. 138), que se llama “silva” o “canción” según la fuente, pero que son sextinas. “El reloj de arena” (Blecua, 139). La silva “A una fuente” (Blecua, 203), de solo veintiocho versos. La canción o silva “Pues quita al año Primavera el ceño...” (Blecua, 389), que se subtitula en algunos casos “Llama a Aminta al campo en amoroso desafío” y en otros “Silva a la primavera”, en cinco estancias de doce versos cada una, y que es la que aparece copiada en el ms. 108 de la BMP, como un fragmento de una comedia de rufianes. La silva “El sueño” (Blecua, 398). Y la editada por Blecua con el n° 399, o “Silva a unos hechizos amorosos. Farmaceutria”, que comienza “¡Qué de robos han visto del invierno...”, clarísimamente del periodo vallisoletano, por sus alusiones al Pisuerga (v. 7) el ambiente pastoril, y la forma de sextinas. La silva ha de relacionarse con un pasaje del *Anacreonte* (ed. Blecua, IV, p. 282-3).

1613

La última musa, la IX, Urania (p. 217 y ss.) incluye una copia del *Heráclito*, en donde es importante señalar que muchos de los salmos tienen la factura de la silva. Idéntico rótulo había empleado Espinosa para algunas de sus silvas religiosas, lo que parece haber sido una moda poética de hacia 1605.

1613-16

135, 136, 137, 138, 139, 142, 144, 398. La silva primera, “La soberbia”, comienza “Esta que veis delante”, tiene 64 versos y ninguna división estrófica, aunque Blecua (135) establece tres o, si juzgamos con el sangrado versal que coincide con comienzo de página, cuatro. Astrana quería referirla a la muerte de Rodrigo Calderón. Por aparecer en un manuscrito de la biblioteca de R. Moñino de hacia 1613-16, debe de ser de esa época. Lo mismo ocurre con las silvas 136 (“A una mina”), 137 (“Roma antigua y Moderna”), 138 (“Exhortación a una nave al entrar en el agua”), 139 (“El reloj de arena”), 142 (“A los huesos de un Rey”), 144 (“Al inventor de la Pieza de Artillería”) y “El sueño” (398). Pero todas estas silvas aparecen también en el ms. de Nápoles.

1613-16

Ms. de Nápoles **12, 135, 136, 137, 138, 139, 142, 143, 144, 192, 200,**

201, 203, 205, 291, 383, 390, 398, 399, 400, 401, 402, 403, 407, 411, 508, 510, 511.

Otras dataciones

1623

Bajo la advocación de la primera musa, Clío, en pp. 27-9, se encuentra la “Silva encomiástica, que celebra la victoria de los navíos de Turcos que tomó el Duque de Pastrana pasando a Roma”. La silva comienza “Esclarecidas señas da Fortuna /de vuestro valimiento con su rueda...”, fácilmente fechable en 1623, fecha del acontecimiento al que alude, como señala Blecua (236).

1625

La Musa Polimnia termina (p. 117-145), como analizamos arriba, con un apartado -con portadilla propia- que dice: Sermón Stoico I Epistola Satyrica.

1625

La silva veintiuna, “Al javalí a quien dio muerte con una bala la serenísima infanta doña María, después Reyna de Ungria, y Emperatriz de Alemania”, comienza: “Tu blasón de los bosques...”, sus 141 versos se copian de una sola tirada por Blecua (204), quien lo edita entre los poemas líricos a varios asuntos y señala su presencia en el ms. 4.117 de la BNM. Parece ser de 1625 (ms. 18.639 de la BNM).

1632

“Quando glorioso entre Moisés y Elías”, que narra la Jura del Príncipe Baltasar Carlos (1632), porque González de Salas (p. 20), que la califica de relación, aseguró que Quevedo la había dejado incompleta y que él retocó la pieza.

Sin datar

278, 140, 420, 141, 510, 202, 404, 422, 385, 147.

Melpómene, la musa III, nos trae (p. 171-3) un “Epicedio en la muerte de una Ilustre Señora, hermosa, i difunta en lo florido de su edad. Sylva funeral. I”. Pero una nota predecesora, de Salas, señala: “Esta poesía quiso figurar nuestro poeta en Canción Pindárica, i con essa distribución vaga por el mundo, pero tan informe en essa estructura, que pareció más acertado pensamien-

to, con el auxilio acostumbrado, desatarla en sylva". Se trata del poema que comienza "Dexa l'alma, i los ojos..." Blecua (278). Es su única fuente de la del impreso.

4. Y PARA ACABAR

Quevedo, al filo de 1603, conjugó en un mismo proyecto su avidez filológica, su vanidad literaria -intentar cambiar la vía de la poesía culta- y sus evidentes deseos expresivos. Como tantas veces hizo, buscó y encontró un modelo -Estacio-, lo suficientemente prestigiado, sin llegar a la vulgarización, como para recrear sobre ese modo de expresión sus afanes poéticos. Ideó -también como tantas veces- una obra de enjundia, una colección de silvas, que fue escribiendo y difundiendo durante aquellos años (1603-11). Es el periodo "filológico" de Quevedo (el *Anacreonte*, los *Trenos* de Jeremías, *Heráclito*, *España defendida...*), antes de que -tras sufrir el bache de 1609- le tentara la ambición pública y política. El proyecto quedó como tal cuando Quevedo inicia su aventura diplomática (1613). Es quizá el único proyecto literario sobre el que algo avanzó en Italia⁴³; pero ya desconectado de la Península durante largos periodos. Entre viaje y viaje, sin poderse dedicar a terminar el libro de silvas, iría sabiendo de la explosión del género y de la desvirtuación genial, a su pesar, que suponía la difusión de las *Soledades* de Góngora. En el saco grave de las silvas seguiría metiendo muchos de sus mejores poemas, y aun de vez en cuando justificaría ante los amigos que "segua trabajando" en ese camino⁴⁴; pero era un camino ya trillado y desvia-

43. Encarnación Juárez, *Italia en la vida y obra de Quevedo*, New York, etc. Peter Lang, 1990.

44. Asensio (pp. 14-16) saca a relucir dos testimonios "irrefragables" sobre la gestación de las silvas. El primero en *La Filomena* (Madrid, 1621), de Lope de Vega, en su epístola "Al Doctor Gregorio de Angulo", de hacia 1608-9: "Veréis otro Francisco que renueva / con más divino estilo que el de Estacio / las silvas, donde ya vencerle prueba..." (Asensio, p. 15). Mucho más tarde, en 1624, en carta a Juan de la Sal, obispo de Bona, residente en Sevilla, le envía los cuatro romances sobre "Las dos aves y los dos animales fabulosos", y añade: "...Vayan adelante, que yo volveré por mi melodía en las *Silvas*, donde el sentimiento y estudio hacen esfuerzo por mí..." Y comenta acertadamente E. Asensio: "Las silvas volverán por su melancolía y su prestigio. Ellas encarnan el ideal de su más ambiciosa poesía, la unión del sentimiento con el estudio, de la emoción con el pensamiento y la cultura". Cuando en 1631 (aprobaciones de 1629) edita los poemas de Fray Luis de León, cita el libro V de las silvas de Estacio, "Epicedion in patrem",

do. Cuando mucho más tarde prepare una edición de su poesía completa, las silvas se acomodarán a un esquema más amplio, al parecer sin guardar la forma de libro. O las fue relegando en la ordenación, sin que el tiempo le dejara disponer cómo deberían de ser publicadas. Pero eso ocurrió con casi toda la obra de Quevedo, porque parece que supeditó la pluma a las circunstancias y no al revés; que vivió -penso, anhelo, amó, odió...- primero y fue dejando para más tarde esbozados los incontables proyectos en donde asentar para la eternidad ese caudal de experiencias. La vida, felizmente, le derrotó⁴⁵.

para aplicar los oprobios a la secta griega de Licofrón, oscurantista, a la culterana. A. Egido (p. 12 y nota) recuerda que es el mismo pasaje que trae a colación Pedro Díaz de Rivas en sus *Discursos apologéticos*.

45. Cfr. mi próxima –y ya acabada– *Vida y obra de Quevedo*.