

## La poesía amorosa de Quevedo como estrategia literaria

Carlos M. Gutiérrez  
University of Cincinnati

Hacia 1634, cinco años antes de su áspera prisión en San Marcos y a once de su muerte, Quevedo todavía escribía poesía amorosa de inspiración petrarquista. Sorprende que alguien tan metido hasta las cachas en la contienda política como don Francisco (la *Execración* es de julio de 1633) esté escribiendo al mismo tiempo sonetos amorosos «al itálico modo», si bien intelectualizados y re-estilizados, dos siglos después de que lo hiciera el marqués de Santillana. Me refiero, concretamente, a los cuatro sonetos autógrafos del ciclo a Lisi que se encuentran en las guardas del *Trattato dell'amore umano* de Flaminio Nobili y que fueron editados por James Crosby. La datación es aproximada<sup>1</sup> y se funda en los epitafios a Fadrique de Toledo (murió en diciembre de 1634) que también aparecen en sus guardas y contraguardas. Interesa ahora resaltar los cuatro sonetos amorosos aparecidos en ellas por dos razones: como reafirmación de que lectura y escritura van de la mano en nuestro escritor y por lo tardío de su petrarquismo<sup>2</sup>. ¿Qué hace un polígrafo con la trayectoria e intereses políticos de don Francisco, en el mismísimo año de su tan arreglada como malhadada boda con la viuda Esperanza de Mendoza, escribiendo en las guardas de un tratado italiano sobre el amor sonetos llamados a formar parte del futuro *Canta sola a Lisi*?

<sup>1</sup> Es cierto, como afirma Crosby, 1967, p. 29, que la coincidencia con los epitafios a don Fadrique no prueba que los sonetos amorosos sean coetáneos, pero que lo sean parece lo más plausible.

<sup>2</sup> Otros escritores europeos asociados con el estilo petrarquista como Jacopo Sannazaro, Joachim du Bellay, Pierre Ronsard, Philip Sidney o Edmund Spenser preceden a Quevedo en una o más generaciones. Incluso la poesía amorosa de John Donne, un poeta «metafísico» casi estrictamente coetáneo de don Francisco y comparado a menudo con él, es más temprana y «juvenil» que la quevediana y, cabría decir, menos petrarquesca. Abundando en esa «extemporaneidad» quevediana, Dámaso Alonso, 1981, p. 509, señalaba que «las que parecen composiciones primerizas de Quevedo apenas muestran más que un petrarquismo vetado de la sombría y dura expresión afectiva quevedesca. Estos rasgos últimos, poderosamente invasores, son los que predominan más tarde».

Uno de los muchos desafíos que todavía nos presenta Quevedo es el de plantear qué lugar ocupa su poesía amorosa en el contexto de su «carrera»<sup>3</sup> literaria. No parece la de Quevedo una estrategia «profesional» literaria y proyectiva que refleje el *cursus* virgiliano o *Rota Virgilioi*, es decir, la progresión desde el género pastoril (*Bucólicas*) al épico (*Eneida*) pasando por el «agrario» (*Geórgicas*)<sup>4</sup>, que De Armas ha aplicado recientemente a Cervantes. Y si difícil es estudiar la obra quevediana como carrera literaria, no menos complicado se hace el aquilatar el peso de su poesía amorosa en ella.

En las siguientes páginas quisiera examinar el lugar que la poesía amorosa quevediana ocupa en el conjunto de su obra cuando examinamos esta como un ejercicio implícito de carrera literaria. También quisiera detenerme en el hecho de que la poesía amorosa quevediana no formó parte, generalmente, del perfil autorial público de Quevedo, a pesar de que éste siguió escribiéndola probablemente hasta el final de su vida y pensó en editarla como parte destacada de lo que quizá serían sus obras completas, como ha señalado recientemente Alfonso Rey<sup>5</sup>.

Quevedo fue, en opinión de Dámaso Alonso<sup>6</sup> y según cita común, «el más alto poeta de amor de la literatura española». Dicha aseveración fue, como señala Celina Sabor de Cortazar, el culmen de la revalorización poética de Quevedo emprendida por Astrana Marín treinta años antes. No es temerario suponer que la afirmación damasiana hubiera sorprendido a muchos de los contemporáneos de don Francisco. A despecho de lo que podríamos llamar su voluntaria «privacidad poética» (apenas publica poesía amorosa en vida, aunque planea hacerlo, y tampoco parece haberla emitido), y ya sea por lo extendido del *dictum* damasiano, ya por otras razones, Quevedo es, paradójicamente, el poeta aurisecular cuya poesía amorosa ha sido más estudiada. Digo esto porque la poesía amorosa de Quevedo no tuvo, a diferencia de la mayor parte de las obras auriseculares que hoy consideramos canónicas (la poesía garcilasiana, el *Lazarillo*, el *Guzmán*, el *Quijote*, la poesía gongorina, el teatro y

<sup>3</sup> Pongo el concepto entre comillas para destacar mi cautela al aplicar el término a Quevedo frente a casos más propios de utilización (Lope, Cervantes), como he discutido más por extenso en *La espada, el rayo y la pluma: Quevedo y los campos literario y de poder* (Purdue UP, 2005) y en otros lugares. En los últimos años han aparecido en el mundo anglosajón los *career studies*. Su objetivo es estudiar las carreras literarias a partir del *cursus* de escritores de la antigüedad clásica (la *rota* virgiliana, Ovidio) y en las diversas alternativas genérico-estilísticas (bucólica, pastoral, épica, amorosa) entre las que dichos poetas optaban. Aunque este enfoque se ha centrado en la literatura inglesa es de notar su reciente preocupación por las carreras literarias de escritores españoles como Rojas, Guevara, Garcilaso y Cervantes. Así, en el reciente volumen editado por Patrick Cheney y Frederick de Armas, 2002, se alternan estudios sobre autores de la antigüedad con escritores italianos e ingleses, además de los españoles de la temprana modernidad ya citados.

<sup>4</sup> «*Ille ego, qui quondam gracili modulatus avena / Carmen, et egressus silvis vicina coegi / ut quamvis avido parerent arva colono, / gratum opus agricolis, at nunc horrentia Martis*», primeras y debatidas líneas de la *Eneida* (aparecen por primera vez en manuscritos del siglo IX) donde Virgilio haría referencia a su carrera.

<sup>5</sup> Ver Rey, 2003, p. XV.

<sup>6</sup> Alonso, 1981, p. 519.

la lírica lopianos, etc.) la difusión y el impacto instantáneo de aquellas; tampoco, cabe decir, el impacto que tuvieron otros géneros quevedianos. Como contrapartida, y para testimoniar el interés que la lírica quevediana ha suscitado entre la crítica moderna tenemos las monografías de Othis H. Green, del propio Dámaso, José María Pozuelo, Jaime Montesinos, Julián Olivares, Gareth Walters, Paul Julian Smith, Ignacio Navarrete y Santiago Fernández Mosquera, por citar sólo los ensayos más extensos y destacados de la segunda mitad del siglo XX, y cuya glosa ha llevado a cabo recientemente el propio Fernández Mosquera<sup>7</sup>. Gracias a estas monografías, tenemos una idea muy detallada de cómo es la poesía amorosa quevediana. Sabemos cómo se construye y cuál es su lenguaje; cuáles sus fuentes (grecolatinas, italianas, españolas).

En general puede afirmarse que la crítica ha contemplado la poesía amorosa quevediana como una dialéctica entre el biografismo existencialista y el diálogo con la tradición poética. Esta dicotomía se ha encarnado en debates secundarios como discernir si Quevedo fue o no un poeta «moderno», en su época o en la nuestra, o si hay trasuntos biográficos o existenciales en su poesía. Como señaló Mercedes Blanco<sup>8</sup>, hora es ya de ir superando esa dicotomía. Quizá nos urge más ahora profundizar en aspectos como los mecanismos que excitan la *inventio* quevediana (imitación, adaptación, o traducción de sus lecturas) o la contextualización de su práctica poética no sólo en la tradición sino en su propia época. La obra quevediana está llena de trampas y juegos de espejos y es difícil escapar de ellos. Como muestra, este botón que en nada menoscaba al gran editor quevediano pero que nos alerta de las añagazas y espejismos metaliterarios e intertextuales, quevedianos o extraquevedianos, que todavía encierra el corpus de nuestro poeta. Al encarecer la intensidad y «autenticidad indudable» de la poesía amorosa quevediana, el maestro Blecua<sup>9</sup> aduce como cita quevediana la siguiente frase:

No sé lo que digo, aunque siento lo que quiero decir; porque jamás blasoné del amor con la lengua que no tuviese muy lastimado lo interior del ánimo<sup>10</sup>.

La cita pertenece, sin embargo, al capítulo 37 de uno de los mayores *best seller*<sup>11</sup> de la época: el *Marco Aurelio* (1528) de fray Antonio de Guevara, donde la encontramos con ligeras aunque significativas variantes:

<sup>7</sup> Fernández Mosquera, 2000, p. 20.

<sup>8</sup> Ver Blanco, 1998.

<sup>9</sup> Blecua, 1981, p. XIX.

<sup>10</sup> La supuesta cita quevediana está sacada de las innumerables «Sentencias» y «Migajas sentenciosas» atribuidas a nuestro escritor, y hoy muy cuestionadas. De hecho, se trata de la sentencia 1111 de las *Obras en prosa* editadas por Astrana Marín (Madrid, 1941, p. 1011), que fue donde la encontró don José Manuel. Agradezco a Santiago Fernández Mosquera que me pusiera sobre la pista de las «muy inestables» sentencias en amable correo electrónico, cuando hallé la espuria cita en Guevara.

<sup>11</sup> Nada menos que 50 ediciones de la obra se publicaron en el Siglo de Oro, de acuerdo con Whinnom, 1994, p. 167.

«No sé lo que digo, aunque siento lo que quiero decir, porque jamás blasoné del amor con la lengua que no *estuviese* muy *lastimado de dentro en el ánimo*»<sup>12</sup>. El supuesto préstamo del obispo de Mondoñedo por parte de Quevedo (si es que lo hubo) no tendría excesiva importancia (y mucho menos en don Francisco, habituado a tomar en préstamo de obras tanto propias como ajenas) si no fuera porque el eximio editor quevediano recientemente desaparecido lo ofrecía para ilustrar el credo poético-amoroso del poeta, que se situaría así más en el eje biográfico-existencial que en el literario-intertextual.

Ese juego de espejos con la tradición literaria al que se lanza Quevedo se ejemplifica en la poesía amorosa principalmente por su conexión con temas, formas y tradiciones petrarquistas y cancioneriles. En ocasiones se han propuesto lecturas que propugnaban una cierta originalidad quevediana en cuanto al tratamiento no convencional de tópicos heredados de la tradición. Es el caso del estudio *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo*, de Julián Olivares, donde se defiende la personalización experiencial y estético-filosófica por parte de Quevedo de *topoi* provenientes de la poesía amorosa anterior, desfamiliarizados y renovados por nuestro poeta. La conclusión que parece destacarse de la mayoría de los acercamientos a la poesía amorosa de Quevedo es, sin embargo, su estrecha vinculación con esa tradición<sup>13</sup> y con su contexto productor cortesano<sup>14</sup>. Paul Julian Smith<sup>15</sup>, por su parte, concluye tras estudiar los contextos de producción de la poesía amorosa y cuestionar la originalidad de la lírica amorosa quevediana y las propuestas críticas de desfamiliarización y plurisignificación anteriores, que nos encontramos ante una poesía fuertemente anclada en la tradición e incluso arcaizante. También que la auténtica tensión que late en estos poemas no es existencial ni propia de la dialéctica masculino-femenino sino puramente retórica.

La propia abundancia de fuentes poéticas persistentemente señaladas por la crítica (la erótica latina, el amor cortés, Petrarca, Marino, Ausias March...), que son imitadas unas veces por don Francisco, «fusiladas» otras, nos lleva, en constante deixis a la propia literatura: gran parte de la obra literaria quevediana remite a lo intertextual y a lo metaliterario. González de Salas lo tenía claro:

Hasta hoy yo no conozco poeta alguno español versado más, en los que viven, de hebreos, griegos, latinos, italianos y franceses, de cuyas lenguas tuvo buena noticia y de donde a sus versos trujo *excelentes imitaciones*<sup>16</sup>.

<sup>12</sup> El resalte es mío; cito por la edición digital: <http://www.filosofia.org/cla/gue/guema37.htm>.

<sup>13</sup> Schwartz y Arellano 1998, pp. LXI-LXVII; Walters, 1988, pp. VII-XXXII; Rocha, en Quevedo, *Cinco silvas*; Navarrete, 1994, pp. 205-40; Fernández Mosquera, 1999, pp. 368-71.

<sup>14</sup> Mariscal, 1991, p. 36.

<sup>15</sup> Smith, 1987, pp. 47-53 y especialmente p. 88.

<sup>16</sup> Quevedo, *Obra poética*, vol. I, p. 91. (El énfasis es mío).

Afirmación que resuena con el recordatorio reciente de Micó<sup>17</sup> de que la poesía complica y enriquece las posibilidades relacionales entre imitación, adaptación y traducción. La poesía quevediana no es, desde luego excepción sino arquetipo de esas posibilidades.

Es claro que la poesía amorosa quevediana tiene, tal y como ha llegado a nosotros, una fuerte influencia petrarquista. Ahora bien, ¿en qué medida distingue eso a Quevedo de otros poetas y qué nos aporta leer «petrarquescamente» a Quevedo como poeta de la primera mitad del XVII? ¿Estamos ante una producción poética que mira al pasado (Petarca, los clásicos) por puro reflejo literario o cabe ver, además, en la poesía amorosa de Quevedo la influencia de una práctica cultural deudora del horizonte de expectativas cortesano y del propio aristocratismo intelectual quevediano? Esta segunda posibilidad nos fuerza a considerar otro aspecto de la poesía quevediana: ¿cuáles fueron sus contextos de emisión y recepción? ¿Para qué o, si se quiere, para quién escribe Quevedo poesía amorosa? Nos queda clara la poesía amorosa quevediana como objeto intrínseco, como poesía-en sí pero se nos escapa su intencionalidad pragmática de poesía-para o poesía-hacia. Esta puede parecer una disquisición un tanto ociosa pero, como parte de la teoría literaria del siglo XX ha puesto de relieve, el contexto receptor (es decir, tanto el «horizonte de expectativas» como las «comunidades interpretativas»<sup>18</sup>) está inextricablemente ligado a la creación literaria. En otras palabras: que ni el «significado» ni el «sentido» se encuentran única y exclusivamente en el texto. Toda obra literaria establece una sutil dialéctica entre lo que es y lo que podríamos llamar su «contexto privilegiado de recepción». Por ello, en el caso de la poesía amorosa quevediana hay que imbricar tanto los aspectos microestructurales<sup>19</sup> (cada poema en concreto) como los macroestructurales (aquí la poesía amorosa como corpus en su conjunto o *Canta sola a Lisi* como cancionero) en la tradición literaria pero también en el contexto histórico concreto. Es arriesgado prescindir del contexto no ya sólo histórico sino también intrahistórico en el que aparecen (o no) las obras quevedianas.

Se tiende a leer el influjo del amor cortés en la poesía quevediana casi exclusivamente como un asunto de tradición literaria, como una fuente más de entre las muchas en que bebió don Francisco. Parece pensarse en escenas casi trovadorescas pasadas por Petarca y se deja de lado un aspecto fundamental, ontológico casi, en mucha de la literatura española de la primera mitad del XVII: su pertenencia a una cultura cor-

<sup>17</sup> Micó, 2002, p. 84.

<sup>18</sup> Fish, 1980, definió el concepto de «comunidades interpretativas» como el impacto interpretativo que sobre la lectura y comprensión de un texto tiene la pertenencia del lector a uno o varios grupos sociales caracterizados por sus propias asunciones, prejuicios, preparación y expectativas a la hora de encarar dicho texto. El sentido no está tanto en el texto como en el lector o comunidad interpretativa que lo interpreta en un momento concreto (aquí, por ejemplo, una academia, una orden religiosa, un grupo social, la Corte).

<sup>19</sup> Utilizo aquí los términos de «microestructura» y «macroestructura» con cierta libertad metafórica y no necesariamente en el sentido que tienen en la lingüística textual de Teun van Dijk.

tesana. Repárese que no estamos ya hablando de un fenómeno literario de naturaleza medieval o trovadoresca sino cortesano en el sentido que le da Norbert Elias, al estudiar la corte del Rey Sol. Se trata de una sociedad de corte «moderna», que surge en el siglo XVII de la centralización de las estructuras de poder en torno a un monarca, y que desarrolla un tipo de cultura cortesana. Esa cultura va a caracterizarse, tanto en Francia como en España, por la interdependencia entre escritores y aristócratas (uso propagandístico de la literatura por parte de estos, academias, mecenazgo) y en general por la interacción simbiótica entre lo que Maravall llama el complejo de intereses monárquico-señorial y los escritores. En definitiva, lo que quiero señalar aquí es que la poesía amorosa quevediana nos enfrenta, una vez contextualizada, a una paradoja: desde el punto de vista exclusivamente literario es una poesía casi diríamos que anacrónica, que mira al pasado (amor cortés, petrarquismo), pero desde un punto de vista pragmático y contextual tiene sentido, ya que emana de una cultura cortesana en la que Quevedo está inmerso. En ese sentido, hay que concordar con Green<sup>20</sup> en que el amor cortés (uno al que se le reconoce ya la inevitable interacción entre lo corporal y lo espiritual<sup>21</sup>) es el tema central de la poesía amorosa quevediana.

Dos de las claves de la especificidad contextual quevediana son la constante interacción entre escritura y ambición cortesana de carácter político-intelectual y un reaccionar constante y casi impulsivo frente a los acontecimientos. Ambos rasgos permean toda su obra. Pensemos, por ejemplo, hasta qué punto obras como los *Sueños*, los *Grandes anales*, *Cómo ha de ser el privado* y a buen seguro muchos de sus poemas han de salir del ámbito intrínseco y formal del texto para ser no ya decodificados por una comunidad interpretativa sino, incluso, *leídos*. Los poemas amorosos, sin embargo, son habitualmente vistos como epítomes de lo contrario: una escritura quevediana que no dialoga tanto con el contexto como con la tradición literaria (Petrarca, el cancionero, los clásicos) o con la propia angustia existencial propiciada por el amor. Por añadidura, la poesía amorosa quevediana apenas circula en vida del autor. Hasta tal punto calló Quevedo y retuvo para sí sus «volcanes florecidos»<sup>22</sup> que su poesía amorosa raramente salió de la cueva a la plaza pública y seguramente muy pocos de entre sus contemporáneos pensaron a Quevedo en clave petrarquesca. Sin embargo, en este como en otros géneros poéticos (el bucólico, el horaciano, el religioso, el descriptivo, el burlesco y el gernescos), Quevedo quiso medirse con todas las tradiciones poéticas de su tiempo<sup>23</sup>. El hecho de que no circulara su poesía amorosa ha de achacarse

<sup>20</sup> Green, 1955, p. 15.

<sup>21</sup> Olivares, 1995, p. 182.

<sup>22</sup> El soneto «Salamandra frondosa y bien poblada» (núm. 302) apareció en los preliminares de *El monte Vesubio* (Madrid, 1632) de Juan de Quiñones. Luego, en *Parnaso*, p. 195, b, con el título «Ardor disimulado de amante», en razón de su terceto final: «¡Oh monte emulación de mis gemidos: / pues yo en el corazón y tú en las cuevas, / callamos los volcanes florecidos». Fue comentado por Cossío, 1952, pp. 96-98.

<sup>23</sup> Ver Rey, 1994, p. 138.

a un conjunto de factores que tienen que ver, quizás, con cierto decoro caballeresco propio de la sociedad de corte, con su trabajado perfil público (humanista y tratadista o con avatares biográficos, matrimonio<sup>24</sup>, prisión, extravío de sus papeles, constantes desvíos literarios).

Nos hallamos ante una práctica aparentemente descontextualizada. Es precisamente esta ausencia de contexto en la poesía amorosa quevediana lo que resulta, en el fondo, más significativo. Quizá por ello, González de Salas, editor y amigo de Quevedo, se ve impelido a contextualizar la poesía quevediana en las «Previsiones al lector» que encabezan el póstumo *Parnaso español* del escritor:

La felicidad del ingenio de nuestro don Francisco, fuera es de toda duda que reinó en la poesía. Pocos creo que lo entendieron así, por comunicarle íntimamente pocos; pero yo lo tuve bien advertido siempre, aun cuando más presumió de otras erudiciones y ansiosa y afectadamente las profesó, y se divirtió por mucha edad en ellas<sup>25</sup>.

Las palabras de González de Salas se prestan a varias interpretaciones. En primer lugar que el círculo íntimo de Quevedo era muy reducido. Segundo, que el propio Quevedo cultivaba públicamente sus «erudiciones» (las profesaba «afectadamente»<sup>26</sup>), en un intento por presentar una imagen pública como humanista y estudioso de los clásicos por medio de obras eruditas. En tercer lugar, queda discernir cuál es el significado que Salas quiere darle a su primera frase de que la «felicidad del ingenio» quevediano reinaba en la poesía. ¿Significa esto que la poesía era el género literario predilecto de Quevedo, aunque sólo la comunicaba con sus amigos más íntimos, o que era donde Salas creía que aquél brillaba más como escritor, aunque la mayoría de sus lectores no lo supiese? Es difícil de precisar aunque puede ser también una estrategia del editor para encarecer su mérito al dar a la luz unos poemas que no eran conocidos por el público lector de 1648.

Como ha recordado Carreira, en vida de Quevedo sólo se imprimieron unos 90 poemas originales suyos. Según el experto gongorista<sup>27</sup>, a

<sup>24</sup> Como dice Jauralde, 1998, p. 632, «un puñado de testimonios poéticos arrebatados de su pasión volcánica, acompañan los torpes pasos del escritor a los altares».

<sup>25</sup> Cito por *Obra poética*, vol. I, p. 91.

<sup>26</sup> La acepción que daba de «afectar» la primera edición del *Diccionario de Autoridades* es «Poner especial cuidado [...] en la ejecución de algún hecho o dicho para encubrirlo o disimularlo».

<sup>27</sup> Ver Carreira, 1997c, pp. 247-49. En la página 248, achaca esta aparente inanidad de la poesía quevediana a la irrupción de ediciones y comentarios gongorinos a partir de 1627. Es una argumentación a tener en cuenta puesto que el triunfo del gongorismo tiene muchas repercusiones en el quehacer poético de Quevedo, aunque es difícil de saber si la circulación o no de sus poemas es necesariamente una de ellas. En última instancia, era Quevedo el que decidía si quería emitirlos o no y tiempo tuvo para hacerlo antes de 1627. Hay que considerar también el diferente perfil autorial de ambos escritores. Quevedo y Góngora ejercieron diferentes estrategias de emisión autorial a lo largo del tiempo. Góngora necesitaba, como archipoeta que era, buscar la admiración de los doctos y la Corte. La imagen que el Quevedo maduro quiso cultivar de sí fue, sin embargo, una mezcla de humanista guardián de la tradición literaria con la de filósofo y moralista político avalado por su propia experiencia.

partir de 1635, año en que ven la luz el *Focílides* y los 60 capítulos del *Epícteto*, es más fácil que un lector epocal no considerara a Quevedo poeta original sino un hábil y sabio traductor de textos clásicos. Su fama como poeta es mucho más tardía que la del tratadista grave o la del autor de prosas festivas y la poesía quevediana, dispersa y apenas difundida, tuvo poca influencia entre sus contemporáneos. Reforzando esta opinión de Carreira, tenemos testimonios casi estrictamente coetáneos, como el de Gracián<sup>28</sup>, que demuestran que a Quevedo se le consideró en su tiempo más filósofo moral que poeta y, en todo caso, más poeta burlesco que serio. Pérez Cuenca<sup>29</sup> señala que son escasos los cancioneros individuales de Quevedo con letra del XVII (caso del ms. 3940 de la Biblioteca Nacional de Madrid). Ettinghausen afirma, en fin, que el Quevedo de las cinco primeras décadas es «autor de obras escritas ante todo para divertirse a sí mismo y a un grupo reducido de amigos y de consocios de las academias literarias de la época» y que «su vida de escritor casi formaba parte de su vida privada»<sup>30</sup>. Esto es seguramente cierto con respecto a su poesía amorosa.

A la órbita de las academias o del mundillo cortesano pertenecen probablemente algunos de los poemas amorosos recogidos en el *Parnaso español*. Creo que es una clara posibilidad en función de los asuntos que tratan, de su grado de abstracción (por ejemplo, poetiza sobre si se puede amar a dos mujeres a la vez) o de la especificidad a veces peregrina («A una dama bizca» (núm. 315); «A una dama tuerta» (núm. 316), etc.). Parte de la poesía amorosa quevediana necesariamente tiene que ser, al igual que parte de la burlesca, de academia y / o de entorno cortesano. Piénsese en poemas como el que comienza «Bastábale al clavel verse vencido» (núm. 303) y cuyo epígrafe reza «A Aminta, que teniendo un clavel en la boca, por morderle, se mordió los labios y salió sangre» y otros similares que tienen la apariencia de ser el típico poema de asunto académico que se escribía de una semana para otra y que debía ser leído en la siguiente reunión. El propio fluctuar de objetos poéticos femeninos, cuando en diferentes versiones del mismo poema o en el cotejo de manuscritos e impresos se ha sustituido Zafira por Foralba<sup>31</sup> o Belisa por Lisi. El ms. 3700 de la Biblioteca Nacional de Madrid, que perteneció al duque de Uceda, contiene 32 poemas quevedianos, además de otras muchas composiciones de otros escritores que, según Clara

<sup>28</sup> Ver Gracián, *Criticón*, II, 4, p. 386.

<sup>29</sup> Ver Pérez Cuenca, 1995, p. 122.

<sup>30</sup> Ettinghausen, 1982, p. 42.

<sup>31</sup> Caso del celeberrimo «¡Ay Foralba...!» (núm. 337) cuyas versiones manuscritas estudió Ricardo Senabre, quien albergaba dudas respecto a la autoría quevedesca. Ambos nombres tienen ciertamente pedigrí quevediano: en el *Corpus histórico del español de la RAE* (CORDE, que consulto por Internet en [www.rae.es](http://www.rae.es)) todas las Foralbas entre 1400 y 1650 son quevedianas, mientras que Zafira se menciona en sólo 5 textos literarios del mismo periodo, además del quevediano: la *Farsa* de Lucas Fernández, un par de romances anónimos, el *Bernardo* de Balbuena y *El pastor de nochebuena* de Juan de Palafox y Mendoza.



Giménez<sup>32</sup>, corresponden en su mayor parte a sesiones de la academia del conde Saldaña.

El epistolario lopiano es buen reflejo de las prácticas académicas. En carta a Sessa de 30 de noviembre de 1611 escribe Lope adjuntándole unos poemas: «Estos sonetos llevé yo a la Academia [del conde de Saldaña]; fue el sujeto a una dama llamada Cloris, a quien por tener enfermos los ojos mandó un médico que le cortasen los cabellos». No sería descabellado pensar que muchos de esos poemas amorosos «de pie forzado», al igual que muchos otros de temas variados<sup>33</sup> pero principalmente burlescos, pudieron originarse en la academia de Saldaña.

De esos, aproximadamente, 90 poemas originales publicados en vida de Quevedo muchos no eran amorosos y, en general, parecen pertenecer a los primeros años de su quehacer literario. Así, entre la quincena de poemas quevedianos que recogen las *Maravillas del Parnaso* de Jorge Pinto Morales (Lisboa, 1637), encontramos numerosas reediciones de poemas ya publicados, como es el caso de las endechas «Estaba Amarillis», que ya figuran en la *Segunda parte del Romancero general* (Valladolid, 1605). Más significativo todavía es el espigado del *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, de Pérez Cuenca, en cuyo índice apenas encontramos 23 poemas amorosos<sup>34</sup>, de los que 8 se habían publicado en vida del autor. Llama la atención que el más copiado («Los brazos de Damón y Galatea», núm. 412), sea también el más erótico de todos, aunque su autoría quevediana ha sido puesta alguna vez en cuestión. Este madrigal recrea el éxtasis amoroso de un par de campesinos presenciado por el poeta y ya fue comentado por Olivares<sup>35</sup>, quien lo puso como ejemplo de *amor mixtus* en el que el tema de la consumación amorosa «está desprovisto de las obscenidades jocosas y los términos vulgares».

Esa magra presencia manuscrita de la poesía amorosa quevediana en manuscritos del XVII contrasta con la difusión de su poesía satírica. Cuando uno piensa en la estentórea fama que cosecharon las líricas lopiana y gongorina (y también en el interés autorial del Fénix por sacar a la luz sus *Rimas humanas*), no deja de sorprender esta escasa circulación de la poesía amorosa quevediana. Esto genera, a su vez, toda una serie de problemas filológicos. En primer lugar, el corpus amoroso quevediano está por fijar y, quizá no se fijará nunca de modo definitivo. Segundo, el corpus actual todavía presenta atribuciones dudosas en diferentes grados. Por si esto fuera poco, y más allá del cómo estrictamente material, formal, arquitectónico de los poemas quevedianos, desconocemos aspectos importantes cuando se trata de evaluar la poesía

<sup>32</sup> Ver Giménez Fernández, 1989, p. 49.

<sup>33</sup> En este ms. 3700 aparecen varios poemas amorosos; en concreto los que llevan los números 424, 425, 434, 437, 438 y 511 en la edición de Bleuca. Como ejemplo meta-académico se puede citar el soneto elogioso que comienza «Coronado de lauro, yedra, y box», dedicado al sargento mayor Diego Rosel, cuyos catorce versos acaban en equis, incluyendo estos del primer terceto: «Al cargo del gran Febo sirve de ex, / y es de *aquesta Academia* el armandix» (núm. 287; el énfasis es mío).

amorosa en su conjunto. Sólo podemos conjeturar, a menudo por dataciones estilísticas<sup>36</sup>, las fechas en que la mayoría de los poemas fueron compuestos... o retocados. Esto contrasta con casos como el de Góngora, el poeta favorito de la Corte, para el que contamos no sólo con una cronología más precisa en general, sobre todo en lo que toca a sus poemas mayores, sino también con la ayuda del manuscrito Chacón<sup>37</sup>. Tampoco sabemos con certeza, y esto se me antoja fundamental para examinar cualquier obra del periodo, si algunos poemas quevedianos fueron emitidos o no y, si lo fueron, qué alcance tuvieron.

Aparte de los poemas pertenecientes a la musa Clío, alusivos a personajes ilustres y que pueden ser datados con mayor o menor aproximación, de algunos poemas de circunstancias, y de los contenidos en el *Heráclito cristiano*, escritos estos últimos hacia 1613, la fechación de la poesía quevediana está sujeta a la especulación circunstancial y a la pro-

<sup>34</sup> Se trata de los siguientes, indicando también lugar de publicación, si es el caso: «Estábase la efesia cazadora» (ms. 2244: fol. 89v) [*Flores*]; «Estaba Amarilis» (ms. 4117: fols. 341v-42) [figura en la *Segunda parte del Romancero general* (Valladolid, 1605)]; «Está la ave en el aire sin [«con» en la edición de Blecua] sosiego» (ms. 3796: fol. 193v; ms. 4117: fol. 285v) [madrigal publicado en *Parnaso*]; «Hermosos ojos dormidos» (ms. 3940: fols. 131-31v; 4117: fol. 277v; ms. 17716: fols. 157-57v) [publicado en *Maravillas del Parnaso* de Jorge Pinto Morales (Lisboa, 1637) fol. 5v]; «Los que ciego me ven de haber llorado» (ms. 4117: fols. 352v-53) [publicado en el *Cancionero antequerano*, ms. I, 122, de 1627-1628 [Blecua]; «Los brazos de Damón y Galatea» (ms. 1952: fols. 239-39v; ms. 3919: fols. 146-46v; ms. 4044: fols. 60v-61v; ms. 4067: fols. 10-10v; ms. 7370: fols. 220v-21; ms. 9636: fols. 140v-41; ms. 11017: fols. 4-4v; ms. 18760 / 40: fol. 89); «Muda y tierna elocuencia derramada» (ms. 4117: fol. 348v) [atribuido dudoso según Pérez Cuenca, 1995, p. 127]; «Muérome yo de Francisca» (ms. 3940: fols. 195v-96v; ms. 4117: fols. 290v-291) [publicado en *Maravillas del Parnaso* de Jorge Pinto Morales (Lisboa, 1637) fol. 17]; «No admiten, no, Floralba, compañía» (ms. 3899: fol. 309v) [*Parnaso*]; «Ojos, en vosotros veo» (ms. 6635: fol. 91v-93) [*Parnaso*, pero hay nota de González de Salas sobre la intervención en y rescate del poema a cargo del «lcdo. González Navarro»]; «Ojos, guardad al corazón secreto» (ms. 3797: fol. 100v); «Ostentas, ¡oh felice! en tus cenizas» (ms. 1952: fol. 238v; ms. 3919: fols. 145v-46; ms. 7370: fols. 220v; ms. 9636: fol. 140v; ms. 18760 / 40: fol. 89; ms. 20074: folleto 20); «Pues quita al año Primavera el ceño» (ms. 4117: fols. 362-63v; ms. 18405: fols. 34-35v) [publicado en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de 1611, p. 226, en versión distinta (Blecua)]; «Qué de robos han visto del invierno» (ms. 4117: fols. 359-62; ms. 18405: fols. 26-29) [publicado en la *Segunda parte de las Flores de poetas ilustres* de 1611, p. 214]; «Que un corazón lastimado» (ms. 3940: fols. 221v-22v) [*Parnaso*]; «Quien se ausentó con amor» (ms. 3700: fol. 116) [publicado por Astrana Marín]; «Secreto tiene en un valle» (3700: fols. 27-27v) [publicado por Astrana Marín]; «Si en suspiros, por el aire» (ms. 3700: fols. 204v-205; ms. 3940: fols. 151v-53) [*Parnaso*]; «Si en el loco jamás hubo esperanza» (6635: fol. 98) [*Las tres musas*]; «Si os viera como yo os vi» (6635: fols. 90-91) [*Parnaso*]; «Torcido, desigual, blando y sonoro» (ms. 6635: fol. 90) [*Parnaso*]; «Tus niñas, Marica» (3940: fols. 138v-39v; 4117: fols. 279-79v; 17716: fol. 158) [*Parnaso*] también en versión distinta en *Romances varios (Zaragoza, 1643)* y «Un famoso escultor, Lisis esquivá» (ms. 3796: fol. 193v) [*Parnaso*].

<sup>35</sup> Olivares, 1995, p. 9.

<sup>36</sup> Las dataciones estilísticas, casi siempre subjetivas, tropiezan en Quevedo en un océano todavía más formidable: la reescritura intertextual que tan frecuentemente se encuentra en sus obras, como ha recordado recientemente Fernández Mosquera, 1997, p. 154.

<sup>37</sup> Véanse, sin embargo, los *caveat* de Carreira, 1997b, al ms. Chacón.

babilidad. Ha habido intentos (Blecua, Moore, Roig Miranda) por fecharla como un todo o por partes significativas, atendiendo a repeticiones de temas y a isotopías estilísticas o textuales. Las dificultades y riesgos de tal tarea son sin embargo insoslayables. Hay que servirse de mucha cautela al analizar pragmática y socioliterariamente la recepción de la poesía quevediana; especialmente de la amorosa. Pérez Cuenca ya ha avanzado algunos *caveat* en ese sentido señalando que muchos poemas recogidos en *Las tres musas últimas castellanas* (Madrid, 1670) son de atribución dudosa y que en el abultado corpus poético quevediano legado por la tradición «lo auténtico se mezcla con lo dudoso y lo apócrifo»<sup>38</sup>. De hecho, muchas de las composiciones de *Las tres musas* rechazadas o de atribución dudosa pertenecen a Euterpe, Musa Séptima, concretamente a la sección de los «Sonetos amorosos», donde fueron colocados por la «poco escrupulosa selección de un editor lego en poesía de esa época»<sup>39</sup>.

¿Qué sabemos, pues, de la poesía amorosa quevediana? Conocemos generalmente el qué y el cómo. Desconocemos, sin embargo, el cuándo de muchas de esas composiciones y desconocemos, sobre todo, el porqué. Colegimos que no circuló mucho, dados los pocos manuscritos que han llegado hasta nosotros y las afirmaciones de González de Salas en sus «Previsiones al lector». Es probable también que estos poemas tuvieran una reducida circulación cortesana. Sabemos, con certeza razonable, que Quevedo escribió y retocó su poesía amorosa<sup>40</sup> hasta bien entrada su cincuentena, así como retocó o reescribió muchas de sus obras. También sabemos que quiso publicar su poesía, aunque es difícil saber qué y cuándo exactamente. La primera referencia que tenemos de su intención de publicar su poesía, señalada por Rey<sup>41</sup>, es ese «Musas» que Montalbán cita en el *Para todos* (1632) entre las obras que Quevedo proyectaba publicar, aunque desconocemos cuántos de sus poemas se escribieron después de esa fecha. Otra referencia interesante son esos dos poemas del ciclo de Lisi aparecidos en las guardas del tratado de Nobili que parecen haberse escrito dos años después del *Para todos*, en 1634. Sin embargo, pasaron cinco años más antes de su prisión y esa edición poética anunciada en la obra de Montalbán siguió sin publicarse. Quizá, como señaló Wardropper<sup>42</sup>, porque Quevedo tenía un perfeccionismo cuasi juanramoniano que le llevaba a contemplar su poesía

<sup>38</sup> Pérez Cuenca, 2000, p. 661.

<sup>39</sup> Pérez Cuenca, 2000, p. 664.

<sup>40</sup> Aunque siempre ejerciendo cautela en este tema y ponderando la cita de González de Salas en las «Previsiones al lector», cuando dice que Quevedo «no pocas veces se resitió a la emendación y a la lima», a pesar de la insistencia del propio erudito y editor en «ejecutarle yo por esta diligencia, prorrogándomela siempre, hasta que llegando antes el término de su vida que el cumplimiento, no sólo no se logró, sino las poesías mismas, que muchas había ya repetido de poseedores extraños y juntándolas en volúmenes grandes, se derrotaron y destruyeron» (Quevedo, *Obra poética*, vol. I, p. 91).

<sup>41</sup> Rey, 1994, p. 132.

<sup>42</sup> Wardropper, 1990, p. 189.

como una «obra en marcha», aunque eso contradiga parcialmente la afirmación de González de Salas de que Quevedo no era siempre amigo de enmiendas o limas. Lo que es indudable, así sea suya o no la ordenación de *El Parnaso*, es que Quevedo quiso legar a la historia literaria un cancionero de estilo petrarquesco. Si algunos poemas de *Las tres musas* estaban destinados a formar parte de él es hoy cuestión de opinión y debate<sup>43</sup> pero creo que no altera significativamente *Canta sola a Lisi* como macrotexto; como conjunto asociado a, y surgido de una voluntad creativa y sostenida en el tiempo. La propia existencia de dicho cancionero a la altura de 1645 es el auténtico rasgo a interpretar, dado su relativo anacronismo. Hoy estamos casi seguros de que su significado no es ni biográfico, ni existencial ni moral sino que nos hallamos ante un artificio retórico-literario inspirado por la tradición, como ha recordado recientemente Fernández Mosquera<sup>44</sup>.

Lo que pensamos hoy de Quevedo, Lope y Cervantes tiene mucho que ver con lo que estos quisieron que la posteridad pensase de ellos. Los hilos textuales de los que tiramos para leerlos e interpretarlos son, a menudo, los que el escritor nos deja. Esto es más cierto cuanto más se aleja el crítico-intérprete-espectador de la intrahistoria y del momento histórico en que esas obras surgen. Pensemos en los prólogos y en el *Viaje del Parnaso* cervantinos, en el *Arte nuevo* lopesco o en el *Canta sola a Lisi* quevediano. Todos estos escritos se presentan, a su modo, como manifiestos literarios, como poéticas. A la vez, en todos ellos se vislumbra el triple guiño que sus autores están haciendo a la tradición literaria, a sus contemporáneos y a la posteridad. Como afirma Ignacio Navarrete<sup>45</sup>, la poesía amorosa quevediana, y muy especialmente el cancionero a Lisi, constituye un intento por enlazar directamente con el gran poeta fuerte de la tradición europea (Petrarca), remplazando a los poetas petrarquistas que le precedieron, incluidos los contemporáneos (Boscán, Garcilaso, Herrera, y Góngora). Así, el cantor de Lisi reduce estos a la categoría mostrenca de ser hijos (huérfanos, realmente) del mismo padre poético. Al ofrecer su poesía amorosa al lector futuro y no al de su época, Quevedo está tomando una decisión autorial estratégica. Como Cervantes, cuyo teatro se ve abocado a la imprenta por la asfixia del teatro lopesco, don Francisco opta por la estrategia de emisión más favorable y la que está más en consonancia con su praxis social y con su perfil literario: en vez de salir a afrontar el vendaval filogongorino a partir de 1627, Quevedo lo hará en los terrenos humanístico (dedicatorias a y edición de las obras de fray Luis y de la Torre), burlesco y petrarquesco. En los dos primeros casos se trata de tomas de posición públicas. En el caso de la poesía se trata de preparar un corpus poético para la imprenta (y para la posteridad), cuya piedra angular va a ser un cancionero petrarquista. La idea es dejar para el veredicto de la historia literaria una

<sup>43</sup> Ver el artículo de Walters, 2004.

<sup>44</sup> Fernández Mosquera, 1999, p. 30.

<sup>45</sup> Navarrete, 1994, pp. 232 y 238-39.

obra poética revisada, ordenada y entroncada firmemente con el gran padre poético: Petrarca. Antes, en lo que podríamos llamar su trayectoria intrahistórica, Quevedo ha tratado también de reescribir el canon literario español con las ediciones de fray Luis y de la Torre, con la *Culta latiniparla*, con la *Aguja*, con la *Perinola* y con otros ejercicios de crítica literaria o de violencia simbólica. Esa condición instrumental del cancionero a Lisi es una de las razones que explican la aparente ausencia en sus poemas del Quevedo-hombre que casi siempre cede la voz, las citas y la pluma al escritor. El cantor de Lisi no trata tanto de comunicarnos sentimientos, experiencias, estados de ánimo, como hace un Lope, sino de construir, al igual que Góngora con el *Polifemo* y las *Soledades*, un monumento literario para la historia.

El *yo* de la poesía amorosa quevediana es, a pesar de su protagonismo<sup>46</sup>, un *yo* intelectualizado que no acaba de dar el salto lopiano desde lo pronominal hasta lo experiencial y desde la escritura hasta la etopeya. De ahí que Quevedo hubiera podido responder, a diferencia del Fénix<sup>47</sup>: «¿Que no escriba, decís, o que no *lea*?». A diferencia de Lope, ni Quevedo ni Góngora (quien, según el propio Lope, escribía metáforas al cuadrado<sup>48</sup>) viven la poesía lírica. Por otro lado Quevedo, a diferencia del dramaturgo y de Góngora, no vive de su poesía<sup>49</sup>. Su ejercicio poético es, de alguna manera, más aristocrático, más exento, más antieconómico. Quevedo no escribe tanto para establecer empatías con un público lector o para autorrepresentarse autorialmente en la batalla por el mercado como para establecer un diálogo con sus lecturas e insertarse en la historia literaria. No escribe para su tiempo, sino para los siglos, para la tradición, para nosotros. De ahí que su conversación sea verdaderamente, como dice en el celeberrimo soneto «Retirado en la paz de estos desiertos» (núm. 131), «con los difuntos» y que a quien realmente dice escuchar y leer no sea a los vivos («la amada», Lope, Góngora) sino a los muertos (Petrarca, Ausias March, Persio *et al.*). De ahí, también, que las «amadas» de Quevedo sean «una ficción literaria y filosófica», como se-

<sup>46</sup> Fernández Mosquera, 1999, p. 327.

<sup>47</sup> Según anota Carreño (Lope, *Rimas*, p. 204), parece, que Lupercio Leonardo Argensola le había achacado a Lope el hacer materia literaria y autobiográfica de sus amores y Lope respondió con el soneto que comienza «Pasé la mar cuando creyó mi engaño» y cuyo último terceto lee: «¿Que no escriba, decís, o que no viva? / Haced vos con mi amor que yo no sienta, / que yo haré con mi pluma que no escriba».

<sup>48</sup> Lope escribe en «Otra epístola a un señor de estos reinos sobre la misma materia», alabando al príncipe de Esquilache y aludiendo a Góngora, que la *Égloga* de aquél ha sido escrita «Sin andar a buscar para cada verso tantas metáforas de metáforas, gastando en los afeites lo que falta de facciones y enflaqueciendo el alma con el peso de tan excesivo cuerpo» (1064).

<sup>49</sup> Entiéndase que no hablo en términos exclusivamente materiales, aunque en el caso de Lope es indudable que su poesía dramática le da de comer y que la lírica contribuye a fijar y propagar su etopeya autorial, como recuerda Profeti, 2000, p. 683. En el caso de Góngora es claro, a mi entender, que el cordobés utiliza su poesía como palanca cortesana y también para obtener recompensas económicas, como prueba el que el cordobés fuera criticado por tal motivo (ver Alonso, 1955, p. 271). También ver Alonso, 1973.

ñalaba Octavio Paz, pero también y sobre todo abstracciones originadas por una praxis poética que se rebela desde su ortodoxia y su filiación con la tradición contra el hedonismo poético de Góngora, el poeta favorito de la Corte o, al menos, de Olivares.

Como ha recordado recientemente Vivar<sup>50</sup>, la pulsión nobiliaria de la que Quevedo hace gala se refleja a veces en su práctica literaria. Quevedo no sigue los dictados del mercado literario (con la posible excepción del *Buscón* que parece, en todo caso, propiciado por el interés editorial en lo picaresco pero no orientado a él) ni para competir con el resto del campo literario, como sí hacen Lope o Cervantes. Escribe generalmente para sus amigos y contra sus enemigos; para la corte y para la posteridad. En esa pulsión aristocrática tenemos que incluir su proclamación de guardián de las esencias literarias, de «flagelo de poetas memos»<sup>51</sup>, que él asimila con la defensa de una especie de «castellanismo» poético, viril en la forma y grave y moralizante en el fondo, virtudes que él y otros (Lope, González de Salas) ven amenazadas por Góngora y sus seguidores.

El público de la poesía amorosa quevediana era, como sugería Pfandl y como señalaron después Rodríguez Moñino, Jauralde<sup>52</sup> y Ettinghausen minoritario y, en general, aristocrático. No ha de sorprendernos, pues, ver el mucho peso que una cultura de corte (el principal horizonte de expectativas epocal, después de todo) tiene en esa poesía y en su escasa circulación. La poesía amorosa no es, sin embargo, un puro discreto cortesano sin interés literario, como la veía el propio Pfandl, pero tampoco es ese grito sincero y desgarrado como la quería Dámaso Alonso. En lo que respecta a *Canta sola a Lisi*, y como apuntó Navarrete<sup>53</sup>, nos hallamos, entre otras cosas, ante un intento quevediano por recuperar una suerte de *docere* moral de raigambre castellanista a la poesía lírica española, dominada en ese momento por el hedonismo y el *delectare* de los grandes poemas gongorinos. Al mismo tiempo, con el proyecto de edición de sus poesías, Quevedo está respondiendo implícitamente a la canonización de Góngora que se sigue a la muerte de éste, en 1627. A partir de ese año, y en cascada, aparecen las ediciones o comentarios gongorinos de Juan López de Vicuña, Pedro Díaz de Rivas, Cristóbal de Salazar Mardones, García de Salcedo Coronel, José Pellicer de Salas, Gonzalo Hoces y muchos otros gongoristas entusiastas que elevaron a Góngora al rango de divinidad poética en el que ya estaban Garcilaso y Herrera. No es por ello casual que Quevedo lance por esta época sus más serios ataques contra Góngora y el culteranismo: publica en 1629 el *Catecismo de vocablos para instruir a las Damas hembrilatinas* (conocida

<sup>50</sup> Según Vivar, 2000, pp. 285-87, lo que molestó a Quevedo del *Para todos* montalbano fue su intento popularizador de desjerarquizar la dicotomía vulgo-discretos. Don Francisco defiende pues en *Perinola* una jerarquía social y cultural que propugnaría dirigirse a «los pocos», dejando fuera al vulgo.

<sup>51</sup> Ver Cervantes, *Viaje*, II, v. 310.

<sup>52</sup> Jauralde, 1979.

<sup>53</sup> Navarrete, 1994, p. 206.

también como *La culta latiniparla*, que fue incluida después en *Juguetes de la niñez*); escribe la *Aguja de navegar cultos* y saca a la luz las ediciones de las obras de fray Luis y de la Torre, donde trata de atacar al culteranismo desde la preceptiva literaria. Son también las fechas en las que Quevedo escribe o publica algunos sonetos del ciclo a Lisi (los aparecidos en el *Cancionero antequerano*, de 1627-1628, y los autógrafos escritos en las guardas del libro de Nobili, *circa* 1634) que parecen apuntar a una escritura tardía, espaciada, y deliberada del cancionero. Todo esto ocurre, pues, en las fechas inmediatamente posteriores a la muerte del poeta cordobés, a su entronización poética, y al acalorado debate suscitado por la poesía gongorina en el mundillo literario de la época<sup>54</sup>. Unas fechas, también y por cierto, en las que González de Salas publica su *Nueva idea de la tragedia antigua* (Madrid, 1633) donde ataca al culteranismo tildándolo de «secta abominable» y caracterizando a sus seguidores como «aquellos lucífugas»<sup>55</sup>. Quizá sea casualidad pero en esas guardas al libro de Nobili está también el citado soneto «Desde la torre» (núm. 131), dedicado por Quevedo a su futuro editor, y cuyo primer terceto en su versión definitiva lee:

Las grandes almas que la muerte ausenta,  
de injurias de los años, vengadora,  
libra ¡oh gran don Joseph!, docta la imprenta.

Desde la perspectiva que nos da el tiempo vemos en esos versos la constatación de que los libros preservan la memoria de autores pasados pero quizá también el deseo quevediano (casi lapsus freudiano aquí) de que la imprenta y la historia literaria pongan las cosas en su sitio en lo que toca a la poesía española del siglo XVII, así como un exhorto a González de Salas para que se comprometa a esa labor editorial. Y si bien es cierto que ese «¡oh gran don Joseph!» es en el poema un vocativo en el contexto de una frase enunciativa, diríase que González de Salas la tornó en mandato y situó la poesía de nuestro poeta donde él quería que estuviese: en la historia literaria y haciendo de contrapunto fielmente petrarquista a la poesía gongorina.

Como propone Arellano<sup>56</sup>, hay que leer contextualizadamente cada musa quevediana. Así, el marco privilegiado de lectura de la poesía amorosa quevediana sería la elucidación de recursos y motivos petrarquistas. Esa es, indudablemente, la clave de lectura intrínseca que esos poemas delatan y su *prima lectio* pero, como ha apuntado Navarrete<sup>57</sup>, hay igualmente una clave extrínseca de lectura que es, sin duda, la diferente relación que Góngora y Quevedo establecen con Petrarca y con la tradición de él emanada. Mientras Góngora la subvierte, Quevedo reacciona reclamándola. Dejar fuera de la lectura y de la macrolectura de la

<sup>54</sup> Discusión que se puede seguir por el segundo apéndice (607-719) que Robert Jammes adjunta a su edición de las *Soledades*.

<sup>55</sup> Cito por la edición de las *Soledades* de Jammes, p. 694.

<sup>56</sup> Arellano, 1995, p. 160.

<sup>57</sup> Navarrete, 1994, p. 206.

poesía amorosa quevediana este aspecto supondría obviar ese verdadero «elephant in the room» de la literatura epocal que es la polémica en torno a la poesía culterana. Resultaría sorprendente que Quevedo pusiera tanta tinta, furia y denuedo en desacreditar a Góngora y a sus seguidores en su prosa preceptiva, en su labor editorial y en sus burlas y que tanto esfuerzo no tuviera ningún tipo de reflejo en su poesía amorosa. Que ese reflejo sea, quizá, implícito (reclamar la filiación directa con Petrarca, Boscan, Garcilaso, ¿Ausias March? silenciando a Góngora y «desviándose» de él) y no explícito no significa que no esté allí. Un rasgo de la poesía amorosa quevediana es la ausencia de citas intertextuales, de ambientes o de «metáforas de metáforas» del cordobés, técnicas todas ellas tan presentes en sus parodias y burlas antigongorinas. Basta, quizá, ese silencio clamoroso, ese callar los volcanes de la polémica literaria para sugerir que el elefante gongorino estaba muy presente en el aposento o dondequiera que don Francisco fatigaba la musa.



## BIBLIOGRAFÍA

- Alonso, D., *Estudios y ensayos gongorinos*, Madrid, Gredos, 1955.
- Alonso, D., «Entre Góngora y el marqués de Ayamonte: poesía y economía», *Studies in Spanish Literature of the Golden Age Presented to Edward M. Wilson*, Londres, Tamesis, 1973, pp. 9-23.
- Alonso, D., *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos*, Madrid, Gredos, 1981.
- Arellano, I., «Quevedo: lectura e interpretación. (Hacia la anotación de la poesía quevediana)», en *Estudios sobre Quevedo*, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 133-60.
- Blanco, M., *Introducción al comentario de la poesía amorosa de Quevedo*, Madrid, Arco / Libros, 1998.
- Blecuá, J. M., «Introducción», en Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, Barcelona, Planeta, 1981, pp. IX-XLVIII.
- Carreira, A., «Elementos no petrarquistas en la poesía amorosa de Quevedo», *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. M. L. Ortega, Paris, Feuillet de l'Ens de Fontenay-Saint Cloud, 1997a, pp. 85-100.
- Carreira, A., «*Locí critici* en los romances de Góngora», *De Góngora a Góngora*, ed. G. Poggi, Milán, ETS, 1997b, pp. 17-39.
- Carreira, A., «Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno cripto poético», *Quevedo a nueva luz: literatura y política*, ed. A. Carreira y L. Schwartz, Málaga, Universidad, 1997c, pp. 231-49.
- Cervantes, M. de, *Viaje del Parnaso*, ed. V. Caos, Madrid, Castalia, 1984.
- Cossío, J. M., *Poesía española (Notas de asedio)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1952.
- Crosby, J. O., «La creación poética de ocho poemas autógrafos», *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid, Castalia, 1967, pp. 15-42.
- De Armas, F. A., «Cervantes and the Virgilian Wheel: The Portrayal of a Literary Career», *European Literary Careers: The author from the Antiquity to the Renaissance*, ed. P. Cheney, F. A. de Armas, Toronto, Toronto University Press, 2002, pp. 268-85.
- Elias, N., *The Court Society*, tr. E. Jephcott, Oxford, Blackwell, 1983.
- Ettinghausen, H., «Quevedo, ¿un caso de doble personalidad?», *Homenaje a Quevedo. Actas de la II Academia Literaria Renacentista*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1982, pp. 27-44.
- Fernández Mosquera, S., «Ideología y literatura: perturbaciones literarias en la exégesis ideológica de la obra de Quevedo», *La Perinola*, 1, 1997, pp. 151-69.
- Fernández Mosquera, S., *La poesía amorosa de Quevedo: disposición y estilo desde «Canta sola a lisi»*, Madrid, Gredos, 1999.
- Fernández Mosquera, S., «La poesía amorosa de Quevedo», *Ínsula*, 648, 2000, pp. 20-22.
- Fish, S., *The Authority of Interpretive Communities*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
- Giménez Fernández, C., «Poesía de academias», *Manuscr. Cao*, 2, 1989, 47-55.
- Góngora y Argote, L. de, *Soledades*, ed. R. Jammes, Madrid, Castalia, 1994.
- Gracián, B., *El Criticón*, ed. E. Cantarino, Madrid, Espasa Calpe, 1998.
- Green, O. H., *El amor cortés en Quevedo*, Zaragoza, General, 1955.
- Guevara, fray A. de, *Obras Completas de Fray Antonio de Guevara*, ed. E. Blanco, Madrid, Fundación José Antonio de Castro, 1994<sup>58</sup>.

- Jauralde, P., «La poesía de Quevedo», *Homenaje a Emilio Orozco. Estudios sobre literatura y arte, II*, ed. A. Gallego Morell, A. Soria y N. Marín, Granada, Universidad de Granada, 1979, pp. 187-208.
- Jauralde, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, Madrid, Castalia, 1998.
- Mariscal, G., *Contradictory Subjects. Quevedo, Cervantes, and Seventeenth-Century Spanish Culture*, Ithaca, N. Y., Cornell University Press, 1991.
- Micó, J. M., «Verso y traducción en el Siglo de Oro», *Quaderns Revista de traducció*, 7, 2002, pp. 83-94.
- Montesinos, J., *La pasión amorosa de Quevedo*, Cuenca, Ecuador: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1980.
- Navarrete, I. E., *Orphans of Petrarch: poetry and theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, University of California Press, 1994<sup>59</sup>.
- Olivares, J. A., *La poesía amorosa de Francisco de Quevedo: estudio estético y existencial*, Madrid, Siglo Veintiuno, 1995.
- Paz, O., «Quevedo, Heráclito, Lope de Vega y algunos sonetos», *El País*, Suplemento de Libros, II, núm. 57 (23-11-1980).
- Pérez Cuenca, I., «La transmisión manuscrita de la obra poética de Quevedo: atribuciones», en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, ed. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 119-31.
- Pérez Cuenca, I., *Catálogo de los manuscritos de Francisco de Quevedo en la Biblioteca Nacional*, Madrid, Ollero y Ramos, 1997.
- Pérez Cuenca, I., «Las tres musas últimas castellanas: problemas de atribución», *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 659-69.
- Pfandl, L., *Historia de la literatura nacional española en la edad de oro*, Barcelona, Sucesores de J. Gili, 1933.
- Profeti, M. G., «Estrategias editoriales de Lope de Vega», en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid, 6-11 de junio de 1998*, ed. F. Sevilla y C. Alvar, Madrid, Castalia, 2000, pp. 679-85.
- Quevedo, F. de, *Cinco silvas*, ed. M. del C. Rocha de Sigler, Salamanca, Universidad de Salamanca, 1994.
- Quevedo, F. de, *Execración contra los judíos*, ed. F. Cabo Aseguinolaza y S. Fernández Mosquera, Barcelona, Crítica, 1996.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Blecua, Madrid, Castalia, 1969, 4 vols.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Blecua, Barcelona, Planeta, 1981.
- Rey, A., «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 131-39.
- Rey, A., «Introducción», en Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa*, Madrid, Castalia, 2003, vol. I.
- Rodríguez-Moñino, A., *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*, Madrid, Castalia, 1968.
- Roig-Miranda, M., «Sonnet et poésie amoureuse chez Quevedo», *La poésie amoureuse de Quevedo*, ed. M. L. Ortega, Paris, ENS, 1997, pp. 53-69.
- Schwartz, L. e I. Arellano, «Estudio preliminar», en Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, Barcelona, Crítica, 1998.

<sup>58</sup> Cito por la edición digital que se encuentra en: <http://www.filosofia.org/cla/gue/guema37.htm>.

<sup>59</sup> Cito por la edición digital: <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft30000518>.

- Senabre, R., «Sobre el proceso creador en la poesía de Quevedo», *Estudios sobre el Siglo de Oro*, Madrid, Editora Nacional, 1984, pp. 461-78.
- Smith, P. J., *Quevedo on Parnassus: Allusive Context and Literary Theory in the Love Lyric*, London, MHRA, 1987.
- Vega, L. de, *Obras selectas*, ed. F. C. Sáinz de Robles, México D. F., Aguilar, 1991, 3 vols.
- Vega, L. de, *Rimas humanas y otros versos*, ed. A. Carreño, Barcelona, Crítica, 1998.
- Vivar, F., «El poder y la competencia en la disputa literaria: la *Perinola* frente al *Para todos*», *Hispanic Review*, 68, 3, 2000, pp. 279-93.
- Walters, D. G. (ed.), *Poems to Lisi*, Exeter, University of Exeter, 1988.
- Walters, D. G., «La poesía amorosa de Quevedo: moda y modernidad», en *Francisco de Quevedo: una creación paradógica e innovadora*, ed. I. Arellano, Barcelona, Anthropos, 2001, pp. 54-60.
- Walters, D. G., «Salvando a Lisi de los editores», *Quevedo en Manhattan: actas del congreso internacional, Nueva York, noviembre, 2001*, ed. I. Arellano y V. Roncero, Madrid, Visor, 2004.
- Wardropper, B. W., «“Work in Progress”: The Poetic Creativity of three Seventeenth-Century Poets», *Modern Language Notes*, 105, 2, 1990, pp. 180-90.
- Whinnom, K., *Medieval Renaissance Spanish Literature. Selected Essays by Keith Whinnom*, Exeter, University of Exeter Press, 1994.

