

Quevedo veneciano: prólogo

María José Alonso Veloso y Adrián J. Sáez

La presente monografía pone el foco en la lírica de uno de los más destacados poetas del siglo XVII: Francisco de Quevedo. No han faltado en las últimas décadas relevantes aportaciones en esta parcela del conocimiento, propicia siempre a nuevas perspectivas debido a la riqueza del objeto de estudio: jocoso o grave, en estrofas de la tradición castellana o de raigambre petrarquista, heterogéneo y diverso como lo fue la época en que sus poemas se crearon. Las aportaciones que aquí se incluyen exploran facetas filológicas de distinto cariz (bibliográfico, textual, retórico...), pero todas ellas contribuyen a situar al escritor en un campo literario que es español, cercano, pero también internacional, europeo, clásico y arraigado en su período histórico como pocos personajes de su tiempo. En el horizonte, se sitúa especialmente Italia, en los distintos escenarios que explican múltiples aspectos de la vida y la literatura quevedescas, en perfecta lógica con el feliz encuentro en el que se presentaron la mayor parte de las contribuciones: «*La conjuración de Venecia: Quevedo y la poesía española del siglo XVII* (Università Ca' Foscari Venezia, 27-28 de septiembre de 2022).

El volumen se abre con tres aportaciones que se adentran en aspectos relacionados con las prácticas editoriales de la época y la transmisión impresa de la poesía. El artículo de Pedro Ruiz traza un recorrido que abarca desde la fecha de los preliminares de la célebre antología de principios de siglo, *Flores de poetas ilustres* (1605), hasta el año de la publicación de la edición póstuma de la poesía quevedesca, *El Parnaso español* (1648), fijándose en la evolución de los epígrafes que acompañaron sus versos, que a su juicio forman parte del poema y se relacionan estrechamente con él, en convergencia con otros elementos periféricos. Entre sus funciones, recuerda, «se encuentran la meramente designativa, la informativa en aspectos no directamente esclarecidos en los versos, la connotativa o la valorativa». Después de dibujar un panorama sobre la irrupción de los epígrafes en las ediciones en el siglo previo a la pu-

blicación de la poesía póstuma de Quevedo, que demuestra la generalización de la práctica editorial en la primera mitad del siglo xvii, frente a los impresos quinientistas, se detiene en los avatares que viven hasta su consolidación en *El Parnaso*. Como señala a modo de conclusión, «un manuscrito aristocrático, una colección de poemarios impresos y un monumento editorial son el reflejo de las respectivas actitudes y las prácticas consiguientes». Y, en el caso concreto de Quevedo, «los epígrafes y su condición [...] serían el reflejo de las mismas en el nivel microtextual».

En el ámbito de los preliminares literarios que tanta importancia adquirieron en los impresos barrocos y de un proyecto *ad hoc*, Ignacio García Aguilar explora los seis paratextos quevedescos incluidos en volúmenes impresos de Lope de Vega. Después de situar a Quevedo en el contexto de las prácticas editoriales de su tiempo, mostrando un desprecio por la difusión impresa que suspendió «por amistosa complicidad» para honrar a su amigo, analiza en orden cronológico los poemas, las alusiones y los escritos paratextuales: «Las fuerzas, peregrino celebrado», en *El peregrino en su patria* (1604), traducido al latín («*Dum tu sublimi conscendis ad aetera fama*», «*Mientras tú con tu fama sublime asciendes hasta el cielo*») e inserto en la *Expostulatio Spongiae* (1618) en defensa de Lope, en el marco de la polémica contra Torres Rámila; la mención de Quevedo como autoridad en la «Epístola séptima», dirigida «A un señor de estos reinos», incluida en *La Circe* (1624), en el contexto de la polémica gongorina; el prólogo quevedesco de *La Dorotea* (1632), en realidad fragmento procedente de la *Comedia de Eufrosina* de Ferreira de Vasconcelos, en traducción de Fernando de Ballesteros y Saavedra (1631), en un proceso de «resemantización del significado y de la función del paratexto censorio»; finalmente, las censuras favorables de Quevedo a las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) y a la *Veintiuna parte* (1635) de las comedias de Lope. Como subraya Ignacio García, los paratextos analizados «no aportan una visión distinta de la amistad entre Quevedo y Lope, pero sí que pueden servir para matizar o ampliar algunos aspectos de su sostenida relación en el tiempo».

A su vez, la aportación de María José Alonso Veloso aborda los problemas y las estrategias para la edición crítica y anotada de *Las tres musas* de Quevedo, la segunda parte de la edición póstuma de su poesía, publicada en 1670 con la supervisión de su sobrino, Pedro Aldrete. En las últimas décadas han proliferado los intentos de recuperar la primera, *El Parnaso español* (1648), lo que ha implicado una progresiva restauración de su texto y su macroestructura, basada en la ordenación por musas. La atención prestada a este libro

contrasta con el escaso interés suscitado por *Las tres musas*; justamente, esta propuesta ecdótica busca paliar «esta importante laguna que afecta al conocimiento de la poesía completa de Quevedo». Debe acometerse una edición crítica, basada en las fuentes textuales conservadas y en particular al libro de 1670, y también la anotación filológica, casi inexistente. A diferencia de las seis musas publicadas en 1648, la segunda edición póstuma plantea grandes dificultades ecdóticas, cuya solución tendrá impacto positivo en la aclaración del problema general de toda la lírica quevedesca, incluida la difundida al margen de los volúmenes póstumos, la «musa décima». Desde el punto de vista textual, es necesario abordar dos problemas: el primero, macroestructural, afecta a la configuración del libro y la ordenación del conjunto; el segundo, la edición crítica propiamente dicha de un corpus estimado de 184 poemas, atañe a las dificultades específicas que plantean sobre todo poemas cuyas fuentes textuales desvelan la existencia de variantes de autor. A las cuestiones ecdóticas se suma la tarea anotadora e interpretativa de los poemas, pues son pocos los que cuentan con anotación filológica.

Cuatro artículos proponen el estudio literario de grupos de poemas incluidos en alguna de las nueve musas quevedescas. Alejandro García-Reidy se aproxima en su trabajo al uso del concepto de la fama en la poesía de Quevedo. Lo hace fijándose en su morfología, la forma en que adquiere su carácter de tópico desde la tradición previa y también su pragmática, esto es, el uso concreto que hace el escritor en sus versos y la función de sus poemas en el proceso de generación de fama. La riqueza del concepto de fama permite una doble perspectiva temporal: el renombre del individuo entre sus contemporáneos y la memoria sempiterna, más allá de la muerte. El análisis de un corpus selecto de poemas quevedescos le permite afirmar que, desde el punto de vista morfológico, los principales componentes de la figura de la fama no se alejan del modelo tradicional; por el contrario, desde un punto de vista pragmático descubre «un espectro más variado en la pluma poética del madriño». Así, existe en Quevedo «una conciencia de que la escritura, incluyendo la literatura, deviene cauce que difunde el nombre de individuos merecedores de ser conocidos y celebrados por la gente». García-Reidy sitúa muchos de los poemas elegíacos y fúnebres de Quevedo en la «estela de la tradición tardomedieval heredada por la Alta Edad Moderna», que asocia la fama al poder político y religioso. Pero la idea de la fama se rastrea en algunos poemas amorosos, en los que se detectan nuevas dinámicas que permiten adquirir renombre coetáneo al margen del poder más tradicional, pero también en elogios a escritores y actores, en textos relacionados con el campo literario.

Samuel Fasquel se fija en tres poemas de *El Parnaso* que recrean un intercambio epistolar entre el duque de Lerma y Quevedo, con el objetivo de ahondar en la interpretación de un pequeño corpus que ha generado opiniones críticas variadas y a veces discrepantes, pese a que el editor póstumo, González de Salas, intentó aclarar las circunstancias que generaron los versos, con escaso éxito, a juzgar por las dudas que plantean aún las composiciones. En primer lugar, se pretende arrojar luz sobre la esfera de la que hablan los poemas, como punto de partida para el análisis posterior del tono de los versos y la propuesta de ubicación del intercambio en la trayectoria de un género antiguo relacionado «con los regalos hechos o por hacer». Porque, a juicio de Samuel Fasquel, «los versos del privado y del poeta corresponden a un juego cortesano que ilustra cómo Quevedo teje redes de sociabilidad en todas las direcciones que le parecen oportunas». Como desvela el estudio, a la etapa previa de regalo de la esfera armilar, sucede un soneto en el cual Quevedo pide a Lerma que le corresponda con algún obsequio; el Duque, por su parte, rechaza su petición con argumentos ingeniosos que provocan la ulterior respuesta del escritor. En los tres casos –señala– estamos ante un «poema recriminación». «Entre la esfera de Quevedo y la “mejor satisfacción” que mandó el duque de Lerma –concluye–, los versos de uno y otro tejían lazos de complicidad» de gran relieve para el escritor, cuyo propio futuro podía sentir como incierto.

Flavia Gherardi rastrea en la lírica de Quevedo la presencia del motivo del ostracismo, configurando lo que denomina un «microcancionero del desierto», que acota al territorio de la musa moral. El estudio parte del poema «Miedo de la virtud llamó algún día», con el epígrafe admonitorio «Muestra que algunas repúblicas se enferman con lo que imaginan medicina», para desarrollar un fértil recorrido por otras composiciones donde apunta una temática afín: «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta», soneto cuyo título incide en el apartamiento por imperativo legal, «Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad»; y «Quiero dar un vecino a la Sibila». Tras el rico análisis de las composiciones mencionadas, en las que Gherardi prodiga la anotación de sentidos y fuentes, dentro y fuera de la literatura quevedesca, asoma el célebre soneto «Retirado en la paz de estos desiertos», que cabe considerar una poética de la lectura. Aprecia entre los versos la presencia de la postura intelectual de Cicerón, que transparenta «reminiscencias de la orientación plutarquiiana frente al exilio», y una significativa fusión «con el nostálgico tono ovidiano, dando pie en Quevedo a una actitud agonística y no del todo desesperanzada». La conclusión

ilumina con una luz tan íntima como rotunda la vivencia trágica del destierro: «como arma de defensa, última y extrema [...] el yo quevediano transforma el destierro en un retiro, un retiro espiritual en donde la paz de estos desiertos compense, y neutralice al fin, el castigo del proscrito, si no virtuoso, al menos mejorado».

El trabajo de Samuel Parada Juncal se centra en «Estaba Amarilis», la única endecha que escribió Quevedo, así identificada en el propio título en la transmisión textual, tanto en *Las tres musas últimas castellanas* (1670), segunda edición póstuma de la poesía quevedesca, como antes en la *Segunda parte del Romancero general* (1605). Comienza con una premisa: la escasa atención que la crítica ha prestado a este poema, a partir de lo que se aporta en primera instancia un análisis de la definición teórica de la endecha, así como de su evolución hasta la época barroca, la de mayor esplendor, habida cuenta de que se trata de un estrofa que esquivo, desde sus orígenes y hasta la actualidad, una delimitación precisa. Según nos va descubriendo, «la primitiva endecha fúnebre se transforma progresivamente en una composición variada, tanto en el aspecto temático como en el métrico». El estudio traza la metamorfosis de la endecha desde sus primitivos orígenes medievales hasta el Renacimiento, el Barroco y la Ilustración, una trayectoria en la que descuella la asimilación de la materia pastoril, como sucede en el poema de Quevedo. La calificación de «endechas» obedecería a que la composición desgrana el lamento amoroso de la voz poética, desdeñada por la pastora Amarilis y consejera de unas abejas, a las que advierte que se alejen de ella para no padecer idéntica suerte. Las consideraciones métricas iniciales dejan paso al análisis del poema propiamente dicho, en el que tienen cabida la delimitación de sus posibles fuentes, en particular Teócrito y Virgilio, aunque también el italiano Luigi Groto, esto es, la tradición bucólica clásica y el amor petrarquista; su estructura interna, con cinco secciones fundamentales; y los rasgos de estilo más destacados de su centenar de versos, en relación con la descripción de los elementos de la naturaleza y los ojos de la pastora, interpretados como metafórico sol, siguiendo las pautas de la tradición neoplatónica.

Manuel Ángel Candelas Colodrón apunta solo de modo indirecto hacia la poesía quevedesca, a través del volumen poético titulado *Cima del monte Parnaso español* de José Delitala y publicado en 1672 en Cagliari. Está relacionado con Quevedo a consecuencia de las duras críticas que su comentarista, Jaime Salicio, pronuncia contra las ediciones póstumas, en especial contra la auspiciada por el sobrino de Quevedo, *Las tres musas*. El estudio presta atención a un corpus de sonetos incluidos al comienzo de la musa Urania y

dedicados a fenómenos físicos extraordinarios, cuyo asunto fundamental es el orden astrológico y el magnetismo de la naturaleza. El análisis avanza a través de nueve composiciones, que, como se demuestra, guardan apreciables correspondencias con la poesía quevedesca. En palabras de Candelas, se trata de «una de las propuestas poéticas, de naturaleza orgánica, más interesantes de la segunda mitad del siglo xvii». Los poemas de Delitala evidencian los conocimientos (pre)científicos que existían en la Cagliari virreinal, en un entorno erudito de la época, en el cual sobresale la influencia singular de Kircher, que volverá a detectarse en el ámbito de la lírica con posterioridad, en la obra de sor Juana Inés de la Cruz. Como conclusión, se propone que Delitala «no solo imita a Quevedo en su esencia, sino que lo *aggiorna* con las observaciones científicas y experimentales de un jesuita que cierra la edad moderna y anuncia el siglo de las luces y de la ilustración».

El trabajo de Lúa García Sánchez ofrece un nuevo enfoque en torno a una de las traducciones poéticas más estudiadas de Quevedo: el *Anacreón castellano*. Su atención recae en este caso en las traducciones poéticas de los clásicos que se localizan en los comentarios del escritor. Por sus páginas discurre un rico elenco de autores clásicos: en lo que atañe a las traducciones de autores griegos, la *Iliada* y la *Odisea* de Homero, las *Odas* de Píndaro y los *Idilios* de Teócrito; en cuanto a las fuentes latinas, los poemas sobre los besos de Catulo, las elegías de Propertio, el *Arte de amar* de Ovidio. El análisis, que se adentra en la explicación de los cambios y propone hipótesis sobre las ediciones manejadas en cada caso, demuestra que Quevedo no se limitó a traducir las odas anacreónticas, sino que, con su compleja labor de recuperación del legado clásico, consigue situarse ya tempranamente en el selecto colectivo de eruditos que en su tiempo abordaron una de las que se consideraban labores humanísticas por excelencia. «La práctica traductora queda amalgamada con la creación literaria y se relaciona con la glosa erudita», afirma Lúa García. Las traducciones de la poesía clásica son, como se infiere del estudio, libres, pero no tanto como las de las propias *Anacreónticas*. En consecuencia, se sugiere la necesidad de matizar la idea generalizada de que Quevedo manejaba con total libertad los textos clásicos que citaba, pues, como se comprueba en estos casos, muchas veces no fue así.

La actividad epistolar quevedesca, en la que se funden vida y literatura, tiene acogida en la aportación de Alessandra Criscuolo: su objetivo es el análisis de la faceta metaliteraria de las cartas contenidas en el *Epistolario* de Quevedo, en concreto la información que incluye acerca de su literatura durante su trayectoria, si bien es escasa la que atiende a la lírica. El estudio

permite acceder a lo que denomina «el taller del escritor», para deducir de este modo el impulso que subyace al acto creativo y la idea del autor sobre los textos. Las misivas a destinatarios específicos contribuyen a perfilar mejor «empleos estratégicos de su producción». En este sentido, los sugerentes comentarios de Quevedo sobre su obra apuntan de modo certero hacia sus círculos relacionales y el afán de perfilar la imagen que deseaba proyectar ante sus corresponsales. El análisis establece como punto de partida cuatro categorías de noticias, en función del contenido epistolar: envíos y dedicatorias de obras del poeta; referencias concretas a su poesía y su prosa; demostración de ingenio, en la forma o en el asunto; y, finalmente, alusión a lecturas de obras ajenas. Los mencionados tipos están relacionados, a su vez, con cuatro factores: la fecha, el lugar, el corresponsal y el contenido del documento. El denso recorrido epistolar, vital, comienza con la carta enviada a Justo Lipsio a principios del siglo XVII y culmina, como la vida del escritor, en 1645. Tras el análisis, apunta las labores aún pendientes: «Queda mucho por hacer acerca del epistolario de Quevedo», afirma tajante, antes de enumerarlas: «estudiar los corresponsales desde las ideas de campo literario, examinar [...] las afinidades de contenido y forma entre ciertas cartas privadas más cultas y retóricas –que no ficcionales– y su obra en verso».

El volumen se cierra con un artículo de Federica Cappelli, que salta de la poesía en tiempos de Quevedo a un espacio geográfico que ejerció una poderosa influencia en su literatura, incluida su obra poética: Italia, en su etapa al servicio del duque de Osuna, y la república de Venecia, en el contexto de una polémica. El objetivo consiste en analizar la *elocutio* de un aviso del Parnaso atribuido a Quevedo, el libelo anónimo titulado *La República de Venecia llega al Parnaso y refiere a Apolo el estado en que se halla* (1617), interpretado en clave de evidente propósito de degradación de la Serenísima. El escrito se difunde como una de las múltiples imitaciones de los *Ragguagli di Parnaso* de Boccacini, pero en realidad consiste en una sátira paródica de estos textos, concebida a modo de venganza contra las acusaciones antiespañolas que contenían, lo que habría facilitado la atribución al escritor español. El análisis del estilo de tal texto paródico avanza desde una triple perspectiva: su carácter de imitación paródica de un tipo de literatura política, su relación con un contexto cultural y una tradición literaria y su finalidad satírico-política. Cappelli concluye que su intención satírica combinada con esta imitación paródica «da lugar a un texto que incorpora una forma literaria anterior y bien identificable (el *ragguaglio*) y, al mismo tiempo, se desliga de ella en función de una ideología política antitética (proespañola)». La explicación de la *elocutio* del

panfleto español aporta además una posible prueba adicional, de carácter estilístico-literario, a favor de la autoría quevedesca.

En fin, los once capítulos ponen de relieve, con su heterogeneidad, la variedad de enfoques novedosos que aún suscita la literatura de Quevedo, en especial su poesía, aún necesitada de asedios como el que ahora se propone. Si estimulante fue para la trayectoria del escritor la confluencia política y cultural hispanoitaliana, igualmente vivificadores resultan los intercambios intelectuales de grupos de investigadores congregados a medio camino entre Italia y España, como el que propició la gestación de este volumen.