

Creación y recreación en la poesía de Quevedo: el caso de los sonetos

ISABEL PÉREZ CUENCA

MARIANO DE LA CAMPA GUTIÉRREZ

HACE CUARENTA AÑOS, CUANDO se publicó la obra *Francisco de Quevedo. Poesía original completa*, edición, introducción y notas de José Manuel Blecua, el maestro Dámaso Alonso afirmó al reseñar el libro:

Y ahora Blecua se ha puesto a estudiar esa masa caótica, a deslindar variantes, a eliminar lo espurio. No ha terminado aún su trabajo. Nos ofrece por de pronto una cuidada edición para el público culto, en espera de la edición crítica que habrán de manejar preferentemente los especialistas. Ocurre que en estos últimos años también un joven investigador norteamericano, James O. Crosby, se ha puesto con generoso entusiasmo¹ a trabajar sobre Quevedo, y ha aclarado algunos aspectos biográficos.² Estamos, pues, parece, en los comienzos de una nueva época de la investigación sobre Quevedo. (Alonso, 1963-ms.)

Esa nueva época en los estudios quevedianos se había abierto en 1950, con un trabajo del propio Dámaso Alonso,³ en el que ponía de manifiesto, desde la estilística más honda, la originalidad lingüística y la “condensación de contenido” del estilo de Quevedo.⁴ Desde entonces los trabajos sobre Quevedo adquirieron mayor alcance y profundidad tendentes a descubrir los esenciales valores de la poesía de don Francisco.

¹ “y considerable éxito,” tachado en el original.

² “aspectos de la biografía del gran poeta,” tachado en el original y sustituido por “aspectos biográficos.”

³ Alonso (1950).

⁴ En ese mismo trabajo, Alonso (1950) 502 y n. 5, ponía el dedo en la llaga cuando avisaba de la falta de una cronología fiable en la producción de don Francisco, advertencia señalada por Crosby (1967) 95 y n. 2, al tratar de “La cronología de unos trescientos poemas.”

El augurio “de esa nueva época de las investigaciones sobre Quevedo” ha resultado cierta a partir de los trabajos de J. M. Blecua y J. O. Crosby. Ambos dos fueron los primeros que, con fina sensibilidad crítica, llamaron la atención sobre el aspecto que ahora nos interesa: el proceso creador en Quevedo.⁵

En 1963, Blecua recordaba que “Quevedo pulió los poemas y los limó bastante más de lo que se ha pensado,” e intentaba demostrar que la huella de González de Salas había sido menor de lo que la crítica creía, por lo que se empleó en demostrar que don Francisco retocaba su obra con una paciencia exquisita.⁶ Del mismo modo, Crosby pudo aclarar de forma transparente, en una páginas muy reveladoras (“La creación poética en ocho poemas autógrafos” y en “Creación y revisión de una sátira contra Francisco Morovelli”),⁷ basándose en las enmiendas y correcciones de varios autógrafos poéticos, el proceso redactor de Quevedo.

Quedaba, con esto, desterrado lo que desde sus contemporáneos hasta más de trescientos años después se había venido pensando de Quevedo, que era un escritor descuidado, de pluma fácil y rápida, despreocupado de su creación.

Posteriormente, volvieron a insistir en este aspecto tanto Blecua, en el primer volumen de la edición monumental de la poesía de Quevedo,⁸ como Crosby, quien, en la edición de una antología de la poesía de Quevedo,⁹ aceptó dar cabida a versiones variantes desde los primeros momentos de la vida literaria del escritor áureo, lo que permite asistir al proceso de recreación de algunos de su poemas.¹⁰

Otro tanto sucede con varios quevedistas de las siguientes generaciones, quienes mostraron idéntico interés por este proceso recreador. Alfonso Rey, al editar la poesía moral, incluye versiones variantes de 20 poemas de un *corpus* de 112 textos.¹¹ Lía Schwartz e Ignacio Arellano también evidenciaron su preocupación por este aspecto, puesto que de los 290 textos que seleccionan para su edición, señalaron en

⁵ En este trabajo nos ocupamos solamente de los sonetos, lo mismo habría que hacer para el resto de la poesía y la prosa. Véase para algunas consideraciones en las silvas y en la prosa Rey (2000).

⁶ Blecua (1963) XVII.

⁷ Crosby (1967) LXI-LXXXIV.

⁸ Blecua (1969) IX-X, ya que el editar los textos con todos los testimonios le permitió examinar las varias versiones variantes.

⁹ Crosby (1981), es el primero que modernamente sigue de nuevo el criterio fijado por Quevedo de publicar la poesía según la ordenación en Musas.

¹⁰ Crosby (1981), incluyó 18 textos, 11 sonetos (de 9 de ellos editó dos versiones y de los 2 restantes variantes en nota).

¹¹ Rey (1992) 139 y la 2ª ed. aumentada (1999), donde estudia con especial cuidado la transmisión de ese conjunto de poemas.

43 casos la existencia de versiones variantes y editaron 17 de ellas en las notas complementarias.¹²

Llegados a este punto y en el estado actual de nuestros conocimientos, tal y como hoy los poseemos, creemos que podemos y debemos aceptar a Quevedo como un escritor interesado y preocupado por su producción, pero no de forma esporádica, sino más bien de forma constante y a lo largo de toda su vida. No podemos, por tanto, negar el “rifacimento” al que sometió a su producción literaria.¹³

Ahora bien, esta consideración sólo se ha podido constatar una vez que Blecua reunió todos los materiales poéticos que llegaron a sus manos (ya manuscritos, ya impresos), lo que ha permitido la ordenación, clasificación y comparación de los textos, y la constatación de la existencia de versiones primitivas y versiones últimas (en los casos que se conservan más de dos versiones podemos asistir a varias etapas intermedias). Sin embargo, el mayor obstáculo que se nos presenta a la hora de realizar esta tarea sigue siendo la que señalara Dámaso Alonso, la inexistencia de una cronología fiable, y ello a pesar de los trabajos de Blecua y Crosby.¹⁴ Aun sin disponer de una cronología fiable, en los últimos años, se ha progresado extraordinariamente en otras facetas de la investigación quevediana, como ocurre en el ámbito de la edición de textos,¹⁵ en el “examen interno del *corpus* poético,”¹⁶ en diversos aspectos relacionados con la reescritura¹⁷ y en el estudio del estilo de la prosa.¹⁸

LAS EDICIONES DE LA OBRA POÉTICA DE QUEVEDO

Respecto a la edición de su obra poética, sabemos que se publicó póstuma en dos volúmenes, uno en 1648, *El Parnaso español*,¹⁹ y otro en 1670, *Las tres musas últimas castellanas*.²⁰ Quevedo realizó de manera minuciosa el plan para la edición de sus obras poéticas, plan que no llegó a culminar por sorprenderle la muerte en 1645.

¹² Schwartz y Arellano (1998).

¹³ Las observaciones realizadas para los sonetos deben completarse estudiando el resto de la poesía y la prosa. Para una primera consideración véase Rey (2000).

¹⁴ Blecua (1968) 1396-1403, (1971) 549-560, Crosby (1967) 95-174.

¹⁵ Arellano (1984) y (2003), Rey (1985), Arellano (1991), Crosby (1993), Nider (1994), Rey (1992) y (1998), Schwartz y Arellano (1998) y los dos tomos del volumen primero de las *Obras completas en prosa* (2003).

¹⁶ Senabre (1983), (1984), Carreira (1989b) y Morales (1994).

¹⁷ Fernández Mosquera (1994).

¹⁸ Azaustre (1996).

¹⁹ Se citará como *Parnaso*.

²⁰ Se citará como *Las tres musas*.

De todas formas, había organizado bastantes materiales, seguramente el *Parnaso* entero (seis musas), y, aunque no llegó a terminarlo en su totalidad, debió quedar muy acabado.²¹ Ninguno de los poemas que allí se encuentran pertenece a otro autor. Son todos hijos de Quevedo y tal como él los quiso imprimir, eligiendo el estado último de redacción. Su testamento literario después de unos cincuenta años de producción. Antes de morir, informa dos veces que va trabajando en sus obras,²² por lo que podemos considerar que la ordenación de esas 6 primeras musas fue establecida por Quevedo, excepto algunos pequeños retoques, debidos a González de Salas.²³

Los últimos estudios en torno a la poesía de Quevedo nos muestran que éste solía agrupar conjuntos de poemas con una cierta unidad o coherencia, que en ocasiones desmembró para organizar el *Parnaso*. Tal es el caso de *Heráclito cristiano* (1613), colección de poesías morales que desorganizó y retocó para la edición de sus obras poéticas completas. Como bien ha explicado Rey, este poemario que fue objeto de revisión posterior, denota, observando el conjunto de versiones variantes que se nos ha trasmitido, el proceso de reelaboración “complejo y dilatado” al que fue sometido.²⁴

Desde al menos trece años antes de su muerte, en 1633,²⁵ Quevedo está preparando la edición definitiva de sus obras, refundiendo y retocando con el fin de organizar para la imprenta las “musas.” Debemos suponer que desde entonces reunió originales, modificó versiones primitivas y en ocasiones las rehizo por completo, destruyendo conjuntos antiguos de poemas para aceptar unos y rechazar otros e insertarlos en su nuevo plan, al tiempo que creaba nuevos textos que podemos fechar en años posteriores.²⁶ Y todo ello bajo un plan estrictamente

²¹ Rey (1992), (1994), (1999).

²² Rey (1998) 17-18. Opinión contraria en Walters (2004) y en trabajos anteriores.

²³ El papel de González de Salas no fue tan importante como hemos pensado hasta ahora tal y como han estudiado Blecua (1963), (1969), Rey (1999) y Cacho (2001).

²⁴ Rey (1994) 29.

²⁵ Rey (1994) 132.

²⁶ Lo que nos sugiere un escritor que al rehacer sus obras introduce constantemente variantes. Similar al caso de don Jorge Guillén, coincidencia señalada por Rey (1994), p. 132, como bien explicaba Rafael Lapesa: “Jorge Guillén fue un perseguidor constante de la perfección. Un perfeccionista. En 1953, la noche de Reyes, me invitó—entonces había ido yo solo a enseñar un trimestre a una universidad americana, a Harvard, por la muerte de Amado Alonso y a la salida de la cena don Jorge me llevó a su casa y me enseñó su archivo, el archivo de su poesía. En un armario tenía en muchos estantes situados montones de papeletas, que eran las papeletas en que iba anotando en cada poema una variación, una variante y hasta fechaba la variación introducida. Y esa inolvidable noche, para mí, en que me enseñó don Jorge el armario con sus poesías, me enseñó también los planes de organización de «Maremagnum», de «Que van a dar en la mar» y de «A la altura de las

trazado.²⁷ Por tanto, en la gran mayoría de los casos en que conservamos varias versiones variantes, la versión del *Parnaso* debe considerarse como la última voluntad del poeta.²⁸

No sucede lo mismo con *Las tres musas*, lo que aquí tenemos es el resultado de unos papeles heredados por Aldrete, desordenados, faltos en algunos casos y en otros ya elaborados (caso de los Sonetos sacros, Lágrimas de un penitente,²⁹ Sonetos pastoriles y Silvas). En esos papeles también se encontraban versiones desechadas por el propio autor por ser primitivas o no consideradas por él.

Las tres musas presentan una serie de peculiaridades bien distintas. De esta obra sabemos que no todos los poemas son de Quevedo,³⁰ al editor, al impresor o al propio sobrino, no lo sabemos, se les colaron textos apócrifos por lo que la crítica moderna tendrá que someter a cada uno de los poemas a un análisis riguroso, a pesar de saber que existen conjuntos creados por Quevedo, tal y como venimos diciendo (Sonetos sacros: 43, Lágrimas de un penitente: 17 psalmos, Sonetos pastoriles: 23, Silvas: 30).³¹

A lo que parece, Aldrete heredó un conjunto de papeles, unos organizados y otros no, a saber:

1. Grupos de poemas estructurados por Quevedo, revisados en alguna medida por González de Salas, y preparados para formar parte de las obras del poeta.
2. Papeles desordenados que habían sido desechados por el propio Quevedo, y que corresponden a las versiones primitivas, desautorizadas por el poeta y en los que ni González de Salas ni Aldrete supieron comprender la intención del

circunstancias», es decir, de *Clamor*.” (Conferencia ofrecida por el Colegio Libre de Eméritos, 1994).

²⁷ Rey (1999) 133.

²⁸ Los pocos casos que hasta ahora la crítica había considerado como anteriores en el *Parnaso*, deben someterse a revisión crítica. Así el soneto “Érase un hombre a una nariz pegado” (B 513) considerado en su versión del *Parnaso* por Blecua anterior a la versión manuscrita, pero Rey ha puesto en duda tal secuencia, Rey (2000) 318-319.

²⁹ Los dos últimos textos de este conjunto no pertenecen a Quevedo. Como sabemos, el salmo 17 “Amor me tuvo alegre el pensamiento” es de Padilla, y el salmo 16 “Bien te veo correr tiempo ligero,” aunque no se ha encontrado atribución, creemos posible que no sea de Quevedo. Su disposición tras la redondilla, el saberse que el 17 es de Padilla, junto a no estar incluido en el *Cancionero de 1628*, ni en ningún otro de los manuscritos que conservan *Heráclito cristiano*, y además el hecho de que ese soneto no se halla en ninguna otra copia manuscrita, a excepción del ms. 17660 BNM, que sigue a *Las tres musas*, nos obliga a pensar que es otro poema apócrifo incluido en esta edición.

³⁰ Pérez Cuenca (2000).

³¹ Crosby (1966), Janer (1877) desautoriza 2, Astrana (1932) 29, Fucilla (1957) 10, Blecua (1969) resta 30 e identifica 15, Carreira (1989) (1990) (1991) reduce 5.

autor, pero de los que, a pesar de ello, echaron mano, pues parece que no recibieron los textos que esperaban y necesitaban para completar el volumen de *Las tres musas*.

3. Papeles ajenos al ingenio de nuestro autor que, o estaban copiados por o para Quevedo con la finalidad de coleccionarlos, o que incorporaron a un *corpus* escaso y con el desconocimiento de que eran textos originarios de la pluma de otros autores. No podemos inclinarnos hacia la idea de que esos textos se incorporaron deliberadamente al volumen de *Las tres musas* para rellenar el hueco que tenían, apadrinándolos así a Quevedo.

Desde esas primeras ediciones hasta la de Blecua, como bien sabemos, se han venido sumando textos sin control que privan a los lectores de una genuina edición de la poesía de Quevedo.³²

EL PROCESO CREADOR EN QUEVEDO

Al observar hoy día el conjunto de materiales poéticos que han llegado hasta nosotros de Quevedo (autógrafos, copias manuscritas e impresos), podemos, gracias a los esfuerzos pioneros de Blecua y Crosby, y al tenor de los conocimientos actuales de crítica textual e historia literaria, ordenar en cada caso los textos heredados e intentar darles una explicación coherente.³³

³² "Hay sectores —unos pocos— de nuestra literatura por los que ha pasado una investigación metódica, aclaradora y ordenadora. Puede servir de ejemplo el *Cantar de Mio Cid*. Quien hoy quiera entrar en ese recinto, gracias a Menéndez Pidal lo encontrará todo ordenado e iluminado: un archivo de datos que está dispuesto para su consulta. No quiere decir que el que entre tenga forzosamente que coincidir con las interpretaciones del investigador que lo preparó así. Podría hasta ser contrario a ellas, pero gozará de la ventaja de una bibliografía bien establecida, de innumerables pormenores definitivamente aclarados, etc. Pero hay otros barrios de nuestra literatura dejados de la mano de Dios. No me refiero a muchos que nadie toca, sino a otros sobre los que se ha escrito bastante. La investigación que ha pasado por allí ha sido desordenada, fantásica, atrabiliaria, recelosa del investigador que vendrá después. Allí no hay sendas ni modos de orientarse, esos campos parecen fangales pisoteados en todas direcciones por rebaños sin guía. Un terreno de este tipo es la literatura sobre Quevedo, especialmente en lo que toca a los textos de su obra poética." (Alonso, 1963-ms.).

³³ "...Y Quevedo... El caso de Quevedo no es mejor, pero distinto. A veces el que más revuelve manuscritos es el que más disparates acumula. ¿Será posible que el público culto se quiera enterar de que en la época en que vivimos no hay erudición posible sin un sistema científico que la contenga y la coordine? Treinta años ha rodado por ahí, como única edición citable de Quevedo, una que con gran cencerro se proclamaba a sí misma "crítica," cuando era la edición más acrítica o anticrítica que se ha impreso en el mundo. Es evidente que el

Habrà que empezar por descubrir, cuando existen varios testimonios, si esos testimonios son descendientes de un mismo arquetipo, y si esos varios testimonios son producto del proceso de transmisión, en cuyo caso hablaremos de variantes de transmisión (ya sea transmisión escrita: errores de copia, deturpaciones en el proceso transmisor, correcciones o cambios de copista o copistas, etc., ya sea transmisión oral, en su mayor parte unida al canto, como en los romances).³⁴ Variantes todas ajenas al autor. Éstas deben ser estudiadas a la luz de todos los testimonios conservados, lo que permite entender la variación y deturpación en el proceso de transmisión. Es cierto, sobre todo cuando se trata de la transmisión oral relacionada con el canto, que, en ocasiones, los textos han sufrido tales modificaciones (alteración en la colocación de versos o bloques de versos, supresiones, e incluso añadidos) que no pueden reducirse todas las variantes a una sola versión invariante, ni editarse un texto con las variantes al pie, lo que obliga a adoptar la decisión de editar todas ellas como hizo el propio Blecua.

Otro caso muy distinto es el de las variantes de autor, en las que sabemos que el autor ha modificado por voluntad propia y con una intención determinada uno o varios versos, cambiándose el sentido del poema o sufriendo una modificación estilística.³⁵ En estos casos el problema es distinto. La existencia de dos o más versiones variantes nos permite asistir, en diferentes grados, al proceso creador y refundidor del autor si somos capaces de organizar e interpretar correctamente los materiales ante los que nos hallamos.³⁶ Debemos decidir, lo que en ocasiones no

autor no tenía ni idea de lo que tiene que ser una verdadera edición crítica. En una edición crítica el autor trata de reconstruir el texto que ofrece al público, trata de darlo en la misma forma que salió de la pluma del autor: para ello tiene a la vista las distintas versiones que dan los diferentes manuscritos e impresos. Tiene que haber una decisión crítica del que cuida la edición; pero es también indispensable que el lector sepa en cada caso cuáles son las razones por las que se ha preferido una lectura o aceptado un texto como auténtico. Es decir, el editor crítico ha de ofrecer al lector todos los elementos de juicio necesarios para que, a su vez, critique y juzgar al editor crítico" (Alonso, 1963-ms.).

³⁴ Rey (2000) 322-326.

³⁵ "Quevedo retocó sus obras por muchos motivos: mejoría estilística, precisión temática, cambios de actitud, evolución ideológica, temor, presiones de los editores. La revisión pudo haber afectado a cualquier plano de la obra ideológico. A juzgar por los datos actualmente disponibles, hubo casos de reescritura en el verso y en la prosa, en las obras jocosas y en las graves, en las tempranas y en las tardías" Rey (2000) 314.

³⁶ "Es posible clasificar los errores de copia según las causas que los producen y los resultados que provocan, pero las variantes de autor no se prestan a una tipología. Obviamente, un escritor revisa su texto con la intención de mejorarlo, pero su resultado puede ser percibido por el lector como un retroceso estético, percepción que le induce a tomar por anterior lo posterior. Suele considerarse, de existir dos o más versiones de una obra, que es más antigua la más breve, la más sencilla léxica y sintácticamente, la menos

resulta fácil, cuál de las conservadas es la primera o más primitiva sin saber si antes hubo alguna anterior, y decidir también cuál es la última (para Quevedo la versión de *Parnaso*) e intentar explicar cada uno de los pasos intermedios. Todo esto siempre que haya respetado la forma métrica, en cuyo caso debemos interpretar el cambio como meramente estilístico cuando las variantes se refieren a cambios de palabras y de orden, o como ideológico cuando afecta al contenido. Pero también existe la posibilidad de poemas generadores de otros poemas, en los que cambia la forma métrica e incluso la forma y el contenido, aunque mantenga ideas madre (“el elogio de la pobreza romana, el tópicos del navegante codicioso, el mar obediente al mandato divino, o el sueño”³⁷), pues, como sabemos bien Quevedo es fuente de sí mismo,³⁸ por lo que reescribe y remodela ideas a las que poco a poco va dando forma definitiva en un proceso, a veces de años, en el que hay una renovación constante. Ello nos permite reconstruir el camino seguido por el autor en la configuración de un tema, desde el principio hasta su etapa final, a través de una compleja trayectoria. Ricardo Senabre explica cómo el soneto de *Las tres musas* “Embarazada el alma y el sentido” (B 365) da lugar en su etapa final al soneto de *Parnaso* “Ay, Floralba, soñé que” (B 337). Inicio y fin de un proceso muy revelador.³⁹ Según Senabre, el tema del sueño apareció pronto en la lírica de Quevedo, lo encontramos en el soneto amoroso “Embarazada el alma y el sentido” (B 365), incluido después en *Las tres musas*, lo volvemos a encontrar en la silva *Al sueño* (B 398), en su primera redacción anterior a 1611, y pasa a varios sonetos (B 356, B 358 y B 366) donde se van perfilando rasgos del diseño definitivo, aunque todavía se encuentra en una fase intermedia que podemos reconstruir. Posteriormente lo encontramos en una serie de poemas (tres romances y unas redondillas, pertenecientes al ciclo de Floris, B 440, B 430, B 441 y B 439),⁴⁰ ciclo que se ha

innovadora culturalmente, la más arcaica métricamente. Difícilmente se discrepará en torno a esos principios generales; pero cuando los investigadores se encuentran ante versiones sucesivas de una obra de Quevedo suelen discutir sobre qué es más innovador, más sintético y más original? Rey (2000) 318.

³⁷ “Este hábito de repetirse a sí mismo con variaciones—auténtico *usus scribendi*—denota la existencia de una personalidad proclive a rehacer un texto a la menor oportunidad?” Rey (2000) 317 y Rey, (1995).

³⁸ Roig Miranda (1989), p. 237, en el que distingue “Même idée, mêmes mots,” “Même image” y “Mêmes mots,” pp. 238-243. Estudia el soneto “Faltar pudo a Scipión Roma opulenta” / “Faltar pudo a su patria el grande Osuna” como ejemplo de ser Quevedo fuente de sí mismo y fecha la reelaboración en 1635 y no inmediatamente después de la muerte del duque. También se centra en la relación entre los *Sueños* y el *Buscón* y otras obras en prosa, pp. 244-247.

³⁹ Senabre (1984) 464-471.

⁴⁰ Flor, Flora, Floralba, Flori, Florisa, Floris, Florinda. Moore (1977) 13-15.

fechado entre 1624 y 1628, y, por último, en un soneto burlesco (B 528) con idéntico esquema métrico al del texto final de *Parnaso* (B 337b).

También señalaba Senabre cómo las preocupaciones lingüísticas de Quevedo le llevaban a un proceso permanente de creación verbal y búsqueda de complejas fórmulas retóricas, y cómo el examen de “semejanzas” con otros textos permitía en ocasiones adscribirlos a un período temporal determinado, como el soneto “Sol os llamó mi lengua pecadora” (B 559), que lo sitúa en una etapa de madurez del autor, fechable entre 1626-1628.⁴¹

Afirmaba Senabre algo que no podemos olvidar al estudiar la poesía de Quevedo, el hecho de que “la producción poética de Quevedo no se distribuye en etapas que permitan señalar un proceso temático,”⁴² por ello sería erróneo atribuir al conjunto de su obra un período amoroso, otro moral, otro satírico, etc. Lo cierto, es que desde muy temprano, y así aparece en *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España* (1605, preliminares de 1603),⁴³ se entremezclan sátiras, poemas morales, poemas amorosos y letrillas. También el crítico llamaba la atención sobre la escasez de textos datados entre 1639 y 1645 (años de la prisión en San Marcos y últimos de su vida), además señalaba que los 18 poemas publicados en *Romanes varios* (1643) son de elaboración muy anterior, y cómo desde 1632 hasta 1645 su producción abunda en escritos y tratados morales, sin embargo sólo uno de los poemas morales de los 109 que conservamos está fechado en este intervalo (B 12). Parece imposible que ninguno de ellos pertenezca a este período en el cual, por otro lado, tanta preocupación mostró el autor por las reflexiones morales. Por ello, no podemos perder de vista la observación de Blecua de que muchos poemas desarrollan ideas que el autor “ha expresado cien veces en prosa”⁴⁴ como resultado de sus preocupaciones vitales, y que tales ideas pueden expresarse de muchas maneras, pero que tiene una formulación determinada para una época concreta. Sigue Senabre explicando cómo el tópico del paso del tiempo, *tempus fugit*, que encuentra una fórmula personal en distintas composiciones poéticas (B 3, B 4, B 6, B12) tiene su correlato en *La cuna y la sepultura* (1633-1635), o cómo la expresión del hipócrita avariento de un soneto (B 132) se corresponde con la misma descripción en *La cuna y la sepultura*, o cómo su método de análisis le permite adelantar la canción (B 12), fechada por Crosby y Blecua en 1645, hacia 1632-1633, o cómo uno de los poemas incluidos en *Heráclito cristiano* lo sitúa no antes de 1630 (B 30), o el soneto “Ya formidable y espantoso suena” (B 8) hacia 1635, y uno de los textos autógrafos (B 131), fechado por Crosby en 1637, lo coloca en 1641. Para concluir que hay que

⁴¹ Senabre (1984) 471-478.

⁴² Senabre (1983) 606.

⁴³ Se citará como *Flores* (1605, preliminares de 1603).

⁴⁴ Blecua (1963) CII.

proceder a un examen interno del *corpus* poético de Quevedo, que ayudará en la ordenación cronológica, base para estudios posteriores y comprender mejor la obra del polígrafo madrileño.

Para poder estudiar el proceso creador en Quevedo debemos tener en cuenta varios aspectos:

1. En primer lugar, las versiones autógrafas, que permiten reconstruir los pasos dados por Quevedo al corregir, recorregir, tachar y asistir al momento de la creación. Aquí no hay ninguna duda sobre el tipo de variantes, pertenecen a las variantes de autor. Una vez estudiadas es preciso compararlas con las versiones de *Parnaso*, último paso en el proceso de creación.

2. En segundo lugar, aquellos poemas de los que conservamos dos, tres o más testimonios y que nos permiten establecer cada uno de los pasos dados por el autor. Será necesario señalar el estadio de cada uno de ellos y procurar explicar cada cambio producido. Dentro de este grupo podemos distinguir aquellos que modificó para otros personajes u otras situaciones, alterando el destinatario.

En ambos casos son variantes de autor y no sólo habrá que intentar aclarar y explicar las variantes, sino que habrá que intentar fechar cada uno de los textos. Es este último punto el más arriesgado, pero a pesar de ello debe intentarse, utilizando todos los mecanismos de que disponemos.

CRONOLOGÍA DE LA POESÍA DE QUEVEDO

La cronología de las obras de Quevedo se nos presenta como una barrera insuperable.⁴⁵ Los intentos de ordenación cronológica llevados a cabo por Fernández-Guerra y Astrana Marín no se consideran actualmente válidos. Las fechas conocidas de los poemas ya sea por indicárnoslo o por someterlas a un examen interno nos permiten situar temporalmente un tercio del *corpus* poético de Quevedo, sin embargo aparecen muchos problemas para fechar el resto de su producción. Si tomamos como punto de partida el primer poema fechado 1599 (B 283) y como cierre el año de su muerte 1645, contamos con el intervalo temporal en el que el autor desarrolló su producción. Entre ambos extremos conocemos como seguras ciertas fechas para la redacción de sus poemas: *Flores* (1605, preliminares 1603): 18 textos; *Segunda parte de las flores de poemas ilustres* (1611): 6; *Heráclito cristiano* (1613): 26; *ms. Moñino B* (1613-1616): 8; *ms. Harvard* (a. 1631): 3; *Cancionero antequeraño* (1626-1627): 27; *Cancionero de la Universidad de Zaragoza* (1628): 46; *Maravillas del Parnaso* (1637): 15; *Romances varios* (1643): 18 romances, aunque seguramente muy anteriores a esta fecha.

⁴⁵ Rey (1995), 21-23

Como podemos ver son muchos los problemas para conseguir una cronología completa y correcta de la poesía de Quevedo. Una buena manera de trabajar en este aspecto es intentar relacionar temática y estilísticamente los poemas con otras obras fechadas que permiten conectar textos en una misma etapa.⁴⁶ Ahora bien, como ha explicado Rey, la edición de la poesía, atendiendo a un criterio cronológico, parece, aparte de imposible, no responder al criterio de Quevedo a la hora de editar sus obras,⁴⁷ sin embargo no debemos renunciar al intento de datar todos y cada uno de los poemas con los avances que la crítica moderna pone a nuestro alcance.

LAS VERSIONES AUTÓGRAFAS

Conservamos ocho textos poéticos autógrafos de Quevedo, de los cuales seis son sonetos. A pesar de que Astrana conocía los poemas autógrafos del Museo Británico, es Crosby el primero en estudiar de un modo riguroso las versiones autógrafas. Comparando esas versiones autógrafas con los textos editados en *Parnaso* observamos que presentan algunas modificaciones por lo que debemos pensar que para su incorporación al *Parnaso* introdujo diversas variantes.⁴⁸

LAS VERSIONES VARIANTES DE AUTOR

Al analizar los textos de las versiones variantes en la poesía de Quevedo encontramos dos tipos de versiones variantes de autor: aquellas que el autor rehizo para otros destinatarios o para otros contextos y aquellas otras en las que el autor modificó el poema como parte de un proceso en el que Quevedo intentó conscientemente transformar el poema (ya por su forma, cambios estilísticos, es decir, puramente literarios, ya por su contenido, cambios ideológicos, políticos, vitales, o de cambio de perspectiva histórica).⁴⁹

Dentro de las del primer grupo hallamos varios textos que por circunstancias históricas determinadas sufrieron modificaciones.⁵⁰ Paradigmático de este tipo es el

⁴⁶ Senabre (1983) (1984), Roig-Miranda (1989), Rey (1992) y (1998).

⁴⁷ Rey (1994) 135.

⁴⁸ Para un examen detenido de los textos autógrafos, véase Crosby (1966) 15-55.

⁴⁹ Rey (2000) 325.

⁵⁰ En este grupo incluimos los siguientes sonetos: "Escondida debajo de tu armada" (B 219), "Memoria soy del más glorioso pecho" (B 244), "Si los trofeos al túmulo debidos" (B 271), "¡Ay, Floralbal Soñé que te... ¿Dirélo?" (B 337) (~ "¡Ay, Zafiral Soñé que te... ¿Dirélo?"), "Ésta, por ser, ¡oh Lisil, la primera" (B 446) (~ "Ésta, por ser, Belisa, la primera); y quizá deberían incorporarse una vez sean estudiados: "Esforzaron mis ojos la corriente" (B 318) (~ "Embrauceí llorando la corriente"), "Los que ciego me ven de haber llorado" (B 444) (~ "Los que me ven llorar tan lastimado), "Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce

elogio fúnebre a Bernardino de Mendoza, fallecido en 1604, por lo que podemos situar su redacción en esa fecha o poco después. Más tarde, en 1610, con ocasión del fallecimiento de don Luis Carrillo, Quevedo compuso otro elogio para lo que reutilizó el poema ya escrito en 1604, sustituyendo el nombre de Bernardino de Mendoza por el de Luis Carrillo e introduciendo pequeñas variaciones (B 271):

Túmulo a don Bernardino de
Mendoza "el ciego"
por don Francisco de Quevedo

Si los trofeos al túmulo debidos
aquí hubieran de estar todos colgados,
pocos eran los troncos destes prados
para ser de armas y de honor vestidos.
¿No los ves con su muerte
enternecidos,

bien que duros y sordos los collados,
después que, en los Elisios apartados,
canta con dulce voz blandos olvidos?
Flandes, España, Francia, Inglaterra,
dan, con suma piedad, a los despojos
del gran Bernardino monumento;
que un Argos fue, un Tiresia en paz y
guerra.

No mires, caminante, con dos ojos
cosas que no podrás llorar con ciento.
(Ms. 83-4-39 Colombina)

Al túmulo de don Luis Carrillo

Si los trofeos al túmulo debidos
aquí hubieran de estar todos colgados,
pocos eran los troncos destes prados
para ser de armas y de honor vestidos.
¿No los ves con su muerte
enternecidos,

bien que duros y sordos los collados,
mientras en los Elisios apartados,
canta con dulce voz blandos olvidos?
España y todo el orbe de la tierra
dan, con suma piedad, a los despojos
de don Luis Carrillo monumento.
En paz fue Apolo, Marte fue en la
guerra.

No mires, caminante, con dos ojos
cosas que no podrás llorar con ciento.
(En *Obras de don Luys Carrillo* [...],
Madrid, 1613)

Similar es el poema de fecha incierta dedicado al héroe hispano antirromano Viriato que en 1624 modificó para dedicarlo al Duque de Osuna tras su muerte (B 244):

Túmulo a Viriato

Epitafio del sepulcro y con las armas
del proprio
Habla el mármol

pecho!" (B 477) (~ Descansa del calor del tierno pecho).

Memoria soy del más glorioso pecho
que el Tiempo de sí mismo vio triun-
fante;
en mí podrás, amigo caminante,
un rato descansar del largo trecho.
Lluvias de ojos mortales me han
deshecho;
que la lástima pudo en un instante,
volverme cera, yo que fui diamante,
de tales prendas monumento estrecho.
Estas armas, viudas de su dueño,
que visten con funesta valentía
este, si humilde, venturoso leño,
de Viriato son; él las vestía,
hasta que aquí durmió el postrero
sueño,
en que privado fue del blanco día.
(Ms. 83-4-39 Colombina)

Memoria soy del más glorioso pecho
que España en su defensa vio triun-
fante;
en mí podrás, amigo caminante,
un rato descansar del largo trecho.
Lágrimas de soldados han deshecho
en mí las resistencias de diamante;
yo cierro al que el ocaso y el levante
a su victoria dio círculo estrecho.
Estas armas, viudas de su dueño,
que visten de funesta valentía
este, si humilde, venturoso leño,
del grande Osuna son; él las vestía,
hasta que, apresurado el postrer
sueño,
le ennegreció con noche el blanco día.
(*Parnaso*, 154b)

En otras dos ocasiones, las alteraciones se producen en unos sonetos amorosos, en los que el destinatario, real o no, ha sufrido un cambio, y cuyas versiones de *Parnaso* suponen el estado último frente a un estado anterior conservado en manuscrito. En un soneto Zafira es sustituida por Floralba⁵¹ y en otro Belisa por Lisi.⁵² Otras veces es el cambio de contexto el que conlleva las modificaciones,⁵³ aunque no encontramos ninguno relativo a los sonetos.

⁵¹ Senabre (1984) 464-471, interpretaba el soneto “¡Ay, Floralba! Soñé que te... ¿Dirélo?” (B 337) como la etapa final de un proceso de continuas variaciones con redacciones intermedias, como lo demostraba el soneto “¡Ay, Zafira! Soñé que te... ¿Dirélo?” al que todavía retocará en algunos aspectos. Senabre recuerda la posibilidad de que el texto ms. sea una dudosa atribución a Quevedo.

⁵² El texto dirigido a Belisa pertenecía a su primera época entre 1598 y 1604 y más tarde lo habría acoplado para formar parte del cancionero a Lisi, como bien señalan Schwartz y Arellano (1998) 774-775 y Fernández Mosquera (1999) 355.

⁵³ No creemos que respondan a este cambio las variantes de los poemas: “Llueve, ¡oh Dios!, sobre mí persecuciones” (B 82), publicado en el *Manual de Epicteto* y más tarde en el *Parnaso* dentro de la musa Polimnia, ni el “Cómo de entre mis manos te resbalas” (B 31), al aparecer en tres lugares distintos, en la musa Polimnia, Euterpe y Urania, como señala Rey, más bien parece que la versión de *Parnaso* (musa Polimnia) es el texto definitivo y las versiones de *Manual de Epicteto* y de *Las tres musas* (Euterpe y Urania) son versiones anteriores

Una situación análoga a las anteriores puede verse en el soneto “Escondida debajo de tu armada” (B 219),⁵⁴ publicado en *Flores* (1605, preliminares de 1603), que presenta la situación política exterior española en tiempos de Felipe III, momento en el que el peligro turco y la lucha contra Inglaterra centran la atención de la corona, como vemos en la primera redacción:

Escondida debajo de tu armada
gime la mar, la vela llama al viento,
y a las lunas del turco el firmamento
eclipse les promete en tu jornada.
Quiere en las venas del inglés tu espada
matar la sed al español sediento,
y, en tus armas, el sol, desde su asiento,
mira su lumbre en rayos aumentada.

y en los tercetos equipara al rey con Júpiter, imagen tópica para mitificar el poder real, que debe defenderse de los que, por envidia, se han rebelado contra él, como los gigantes que se sublevaron contra Júpiter, pero de lo que el rey-dios sale victorioso:

Por ventura la tierra, de envidiosa,
contra ti arma ejércitos triunfantes,
en sus monstruos soberbia, poderosa.
Que viendo armar de rayos fulminantes,
¡oh Júpiter!, tu diestra valerosa,
pienso que han vuelto al mundo los gigantes.

La versión de *Parnaso* supone una reforma, una versión variante, por motivos políticos, ahora, en la versión última hay un cambio de personaje, se dedica no a Felipe III sino a su hijo Felipe IV, y por tanto la versión debe considerarse al menos posterior a 1621, como dice el titular: “Exhortación a la majestad del rey nuestro señor Felipe IV para el castigo de los rebeldes.” En esta redacción sigue el turco como enemigo, pero el inglés ha sido sustituido por los sajones, es decir, los germanos⁵⁵, y los belgas, es decir, los holandeses, quienes por construir los pólders

desechadas por Quevedo y que Aldrete no supo entender, por lo que no podemos considerarlas como casos de “repetición con cambios y distinta ubicación,” Rey (2000) 316-317.

⁵⁴ Roncero (2000).

⁵⁵ Schwartz y Arellano (1998) 100.

robaban la tierra al rey de España:

Escondida debajo de tu armada
gime el Ponto, la vela llama al viento,
y a las lunas de Tracia con sangriento
eclipse ya rubrica tu jornada.
En las venas sajónicas tu espada
el acero calienta, y, macilento,
te atiende el belga, habitador violento
de poca tierra, al mar y a ti robada.

Asistimos a un momento muy distinto políticamente, y aunque en los tercetos mantiene la imagen del rey-Júpiter, los enemigos no aparecen bajo la imagen mitológica de los gigantes, ahora se presentan directamente en el “belga, el francés, el sueco y el germano”:

Pues tus vasallos son el Etna ardiente
y todos los incendios que a Vulcano
hacen el metal rígido obediente,
arma de rayos la invencible mano:
caiga roto y deshecho el insolente
belga, el francés, el sueco y el germano.

Ciertamente, a partir de 1621 se abre el escenario holandés. En 1624 los holandeses toman Bahía, a lo que responde el gobierno de Felipe IV con una expedición de castigo dirigida por don Fadrique de Toledo y poco más tarde se produce la recuperación de la ciudad (mayo de 1625); en ese mismo año de 1625 acontece la rendición de Breda y en 1634 las victorias del infante don Fernando de Austria. Todo ello antes de 1639, momento del desastre español en Europa.

En el soneto escrito por Quevedo al venerable túmulo de don Fadrique de Toledo, “Al bastón que le vistes en la mano” (B 264), muerto en diciembre de 1634, todavía se nos describe una situación favorable al poder español, cuando afirma: “Fueron oprobio al belga y luterano / sus órdenes, sus armas y su gente; y en su consejo y brazo, felizmente, / venció los hados el monarca hispano” (vv. 5-8), la circunstancia descrita nos refleja una situación victoriosa en el terreno bélico, algo impensable después de 1639.

En 1634 el cardenal infante, don Fernando de Austria, como gobernador de los Países Bajos organizó su defensa contra los holandeses y aplastó a los suecos y holandeses en suelo germánico (Nördlingen). Victoria que celebró con optimismo la monarquía de los Austrias en las cortes de Madrid y Viena. El triunfo del cardenal infante parecía situar al imperio español en una posición de superioridad, pues los

protestantes alemanes habían sido doblegados, los suecos vencidos, los holandeses contenidos y Francia, aislada, quedó rodeada por el imperio. Parece lógico pensar que sólo en un momento así podrían tener sentido las palabras finales del texto (“caiga roto y deshecho el insolente / belga, el francés, el sueco y el germano”). Esta consideración aproximaría a nuestro poema a una época posterior a 1634 y anterior, sin duda alguna, a 1639.

Distintos son los ejemplos siguientes, en los que no ha habido cambio de personaje ni de contexto. El soneto “Pise, no por desprecio, por grandeza” (B 27), texto de *Heráclito cristiano* (1613), presenta el tema del avariento que está sujeto a la riqueza, contraponiéndola a la pobreza del humilde (“dulce cabaña”).⁵⁶ Se conserva en una primera redacción en 16 testimonios, en ella Quevedo expresa cómo el avariento se halla irremediabilmente encadenado al oro, “su verdugo,” y cómo se siente siempre acongojado (“fatigado viva siempre”), lejos de disfrutar las riquezas poseídas, está sumido en la idea angustiosa de ser robado:

Pise, no por desprecio, por grandeza,
perlas el avariento, y fatigado
viva siempre, muriendo enamorado
de su verdugo, el oro, y su riqueza.

Tiempo después, en la versión corregida para el *Parناسo*, aunque mantiene la idea básica modifica levemente la forma de expresarla:

Pise, no por desprecio, por grandeza,
minas el avariento fatigado;
viva amando, medroso y desvelado,
en precioso dolor, pobre riqueza.

Ahora, para representar la idea de que el avariento pisa su riqueza (para guardarla, para disfrutarla pisándola) emplea el términos “minas” en lugar de “perlas,” y el concepto de avaricia se une al de miedo, porque teme que le arrebaten la riqueza, vive “miedoso y desvelado,” y por ello vigila su tesoro. Quevedo, de esta manera, contrapone ideas irreconciliables a través de los oxímoros “precioso dolor” y “pobre riqueza.”

En la redacción primitiva, el avariento se corona con su dios, el oro, al tiempo que ese dios es la causa de su temor (temor a que le hurten el oro) y todo ello le convierte en “esclavo vil” de su tristeza (triste pues piensa continuamente en ser robado).

⁵⁶ Rey (1995) 69-70.

Haga coronas dél a su cabeza,
y de su dios se mire coronado;
guarde la causa de su miedo helado,
y sirva, esclavo vil, a su tristeza.

Por el contrario, en la redacción última, desaparece la idea del miedo que había sido trasladada al primer cuarteto y se introduce la siguiente imagen:

Ose contrahacer en su cabeza
zodiaco y esferas de ilustrado
cintillo, de planetas coronado,
que en Oriente mintió Naturaleza.

Representación de la riqueza a través de una corona, cintillo de perlas, que imita al cielo zodiacal de planetas y estrellas, emulando a su vez a la naturaleza en Oriente, lugar en el que se criaban las perlas y piedras preciosas más cotizadas y codiciadas.

En los tercetos, contraponen a la vida del avariento la vida del humilde que nada tiene, representada ésta por la cabaña y por quien en el momento de la muerte, no le dolerá perder ni dejar las riquezas que acumuló en vida, pues si nada tiene nada pierde. Ambas redacciones, primitiva y postrera, apenas presentan modificaciones, más que alguna alteración en el orden (“los muertos, el pincel los resucite” / “el pincel a los muertos resucite”) y alguna sustitución de palabras (“y haga vivir las piedras de su casa” / “cuando anime las piedras de su casa”).

Pero, aunque estos leves cambios no sean muy significativos, en conjunto se aprecia claramente como Quevedo ha intensificado o reforzado el concepto de imitación con el empleo de tres términos muy cercanos en el plano semántico: “contrahacer,” “mintió” e “imitó.”

Comparando ambos textos, podemos observar que si primero se compuso para *Heráclito cristiano* (1613), más tarde, para su inclusión en la edición definitiva de sus obras, Quevedo retocó el texto. Ahora bien, ¿cuándo pudo ser que retocara el texto? En primer lugar, como sabemos, entre 1633 y 1645 está preparando el *corpus* de su obra. En segundo lugar, en la reformulación del soneto emplea la imagen del “cintillo, de planetas coronado,” imagen que no encontramos de nuevo en la poesía de Quevedo, pero que sí volvemos a hallar en la prosa de época tardía: en la *Providencia* (1641),⁵⁷ donde se explica que las joyas con su resplandor nos engañan, la misma imagen expresada con los mismos términos, con una “proximidad de las fórmulas lingüísticas” que permite conjeturar que la imagen se fraguó en una época tardía, ya que la distancia entre ambos textos no sería mucha, en torno a 1641.

⁵⁷ Señalada la imagen por Rey (1999) 226-227.

Examinemos otro caso. El soneto "Tuvo enojado el alto mar de España" (B 32), en su primera redacción se conserva en los seis manuscritos de *Heráclito critiano*. Se trata de un poema moral, como así nos dice el epígrafe conservado en dos de los manuscritos: "Que los trabajos enseñan virtud, como las prosperidades olvido della. Muéstralo (como Agaton Samio, poeta griego) con el ejemplo de los que en el mar corren tormentas." Blecua consideró, en un primer momento, que la versión manuscrita era la definitiva y la de *Parnaso* la primitiva, apreciación que posteriormente corrigió.⁵⁸

El poema se forma sobre el tópico de la tormenta que sorprende desprevenido al que olvida los peligros del mundo y la virtud como acomodo del bienestar. El soneto primero se inicia con una secuencia que presenta la imagen de un mar que apenas puede sujetarse con las orillas:

Desconoció su paz el mar de España,
tanto, que fue su orilla sólo el cielo;
la ley de arena que defiende el suelo
receló inobediencia de tal saña.

mientras que la versión de *Parnaso* modifica:

Tuvo enojado el alto mar de España
apenas, Fabio, por orilla al cielo;
la ley de arenas, que defiende al suelo,
ofensas receló de tanta saña.

El autor introduce la mención a Fabio, interlocutor ficticio, que tradicionalmente se utilizaba en las poesías morales y epigramas satíricos clásicos.⁵⁹ Pues bien, en Quevedo, encontramos la mención a Fabio en dos contextos muy distintos, o en la poesía amorosa anterior a 1605, o en poesías amorosas y satíricas de las década de 1620.⁶⁰

⁵⁸ "Aunque en *PO* me incliné por la versión manuscrita, hoy creo que la del *Parnaso* es la última" Blecua (1969), p. 187. Lo mismo para otros textos sobre los que no se ha corregido, y que supondrían que en el *Parnaso* hay ocasiones en que no se incorporó la última voluntad del poeta. El caso más significativo es el de "Érase un hombre a una nariz pegado" (B 513), cuya versión de *Parnaso*, según Blecua, no es la última del autor, conclusión revisada recientemente por Rey (2000) 318-318.

⁵⁹ Véanse Rey (1995) 113-114 y Schwartz y Arellano (1998) 300.

⁶⁰ En una de las poesías dedicadas a Flora (fechadas entre 1621-1628) y en varias poesías satíricas, unas de la década de los años 20 y otras cuya fecha desconocemos. Fechables: "A modo de candil escoge Fabio" (B 552) de hacia 1625, "Pariome mi madre"

Y para expresar el miedo a la tormenta decía en la versión primitiva:

¡Qué me enseñó de votos la tormental,
y ¡qué de santos mi memoria debe
al naufragio y al mar! ¡Qué de oraciones!

mientras que leemos en la refundición de *Parnaso*:

¡Qué me dictó de votos la tormental,
y ¡cuántas mi pavor al Ponto debe,
y a la deidad suprema, exclamaciones!

Si en la versión primera, la furia del mar y el posible naufragio provocan el encomendarse a todos los santos, en la versión última es el Ponto el que obliga a acordarse de Dios (“deidad suprema”). Debemos destacar la sustitución del término mar por el de Ponto, ello es significativo, pues apreciamos que aplicó ese término para aludir al mar en fecha no anterior a 1621,⁶¹ por lo que esto nos permite datar el soneto en el intervalo temporal que se extiende desde 1621 hasta 1628.

Cuando pasamos a examinar el poema “Sola en tí, Lesbía, vemos ha perdido” (B 78), comprobamos igual proceso de “rifacimento,” ya que lo encontramos publicado en *Flores* (1605, preliminares de 1603). En este soneto, el autor reprende a una adúltera, para ello sigue a Marcial (*Epigramas*, I, 34-12). El texto nos explica cómo la adúltera ha perdido la vergüenza, pues ni siquiera tiene la voluntad de tapar el pecado, por lo que ofende doblemente a su marido, tal y como decía Marcial (A Lesbía, una procaz meretriz. “En umbrales sin vigilar y abiertos, Lesbía, siempre / cometes pecados sin ocultar tus devaneos, / y te gusta más el mirón que el amante / y no te agrada el placer, si queda oculto. / [...] Al menos aprende a tener vergüenza de Quíone o Yade [...]”).⁶²

(B 696), publicado en *Sueños y Discursos* (1627), y “Voyme por altos montes, paso a paso” (B 509B) de hacia 1624?. De fecha incierta: B 65, B 114, B 124 y B 135.

⁶¹ Sustituye mar por Ponto en los poemas: B 32, B 57, B 59 (fechado en 1633), B 66, B 98, B 106 (fechado entre 1621-1628), B 107 (en versión de *Parnaso* fechado en 1625? y antes en *Flores* 1603), B 145 (fechado en 1627 y en el ms. de Harvard en 1625), B 219 (fechado después de 1621, refundición de otro de 1603, aparecido en *Flores*), B 236 (fechado en 1623), B 291, B 454. En dos de los textos (B 210, B 311), en los que aparece la figura Leandro, la crítica ha supuesto que se trata de poemas juveniles, lo que se opone a lo que venimos exponiendo. Quizá no sean tan juveniles como se ha dicho.

⁶² Marcial, *Epigramas*, Introducción general de Juan Fernández Valverde. Traducción y notas de Antonio Ramírez de Verger, Madrid, Gredos, 2001.

Solo en ti, Lesbia, vemos que ha perdido
 el adulterio la vergüenza al cielo,
 pues que tan claramente, y tan sin velo
 has los hidalgos huessos ofendido.
 Por Dios, por ti, por mí, por tu marido,
 que no sepa tu infamia todo el suelo,
 cierra la puerta, viue con rezelo,
 que el pecado nació para escondido.

Sin embargo, en la edición de *Parnaso*, el texto ha sufrido una modificación sustancial, aunque aparentemente el contenido permanece inmutable:

Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido
 el adulterio la vergüenza al cielo;
 pues licenciosa, libre, y tan sin velo,
 ofendes la paciencia del sufrido.
 Por Dios, por ti, por mí, por tu marido,
 no sirvas a su ausencia de libelo;
 cierra la puerta, vive con recelo:
 que el pecado se precia de escondido.

Ahora se topicaliza más la idea de disoluta, desvergonzada, concepto fortalecido por las palabras “licenciosa y libre” que sustituyen al adverbio “claramente” que no aportaba ningún matiz semántico al sintagma adverbial “tan sin velo.” Pero además, Quevedo reforma la idea de ofensa cometida contra el marido, pues ha introducido otro concepto más, el del marido consentidor (“la paciencia del sufrido”), idea ésta del marido consentidor, (“el sufrido”), que localizamos en escritos posteriores a 1608 (*Vida de la corte y capitulaciones matrimoniales*, 1611; *Premática del tiempo*, 1613; *Cartas del caballero de la Tenaza*, antes de 1613?; en *El alguacil endemoniado*, 1608 la versión manuscrita, y en el poema “¡Mucho del valeroso y esforzado” (B 341), anterior a 1628. Por lo que la redacción del soneto difícilmente puede situarse antes de 1608.

Algo similar podría decirse de otro soneto moral, publicado por vez primera en *Flores* (1605, preliminares de 1603), “La voluntad de Dios por grillos tienes” (B107), y copiado en el manuscrito 3795 de la BNM, con el título “A la mar,” mientras que en *Parnaso* se lee: “Comprehende la obediencia del mar y la inobediencia del codicioso en sus afectos.” El texto contrapone la soberbia del codicioso con la sumisión del mar a los límites de la arena impuestos por Dios,⁶³ tal y como lo

⁶³ Schwartz y Arellano (1998) 69.

expone la versión de 1603:

La voluntad de Dios por grillos tienes,
y, escrita en el arena, ley te humilla;
y, por besarla, llegas a la orilla,
mar obediente, a fuerza de vaivenes.

Sin embargo, en la versión definitiva la formulación de la obediencia del mar se plasma en la expresión “y ley de arena tu coraje humilla⁶⁴,” imagen que podemos leer por vez primera en *Herólito cristiano* (1613) y no antes. A continuación, en los tercetos, Quevedo introduce la idea de que la codicia condujo a la invasión del mar por los navegantes, lo que provoca la ira divina sobre el género humano, así en la versión de *Flores*:

¿Quién dio al pino y al haya atrevimiento
de ocupar a los peces su morada,
y al lino de estorbar el paso al viento?
Sin duda, el verte presa, encarcelada,
la codicia del oro macilento,
ira de Dios, al hombre encaminada.

Del mismo modo que antes, la versión de *Parnaso* se rehace, conformándose sobre la idea de que mientras que el mar (Ponto) se contiene en sus confines, la codicia obliga al avariento a traspasar los límites naturales por medio de la navegación, para buscar las riquezas, sin pensar en los posibles naufragios:⁶⁵

¿Quién dio al robre y a l'haya atrevimiento
de nadar, selva errante deslizada,
y al lino de impedir el paso al viento?
Codicia, más que el Ponto desfrenada,
persuadió que, en el mar, el avariento
fuese inventor de muerte no esperada.

Ahora, vemos como Quevedo, frente a la idea primigenia de la “ira de Dios” introduce la idea del naufragio (“muerte no esperada”), concepto que sólo hallamos en textos posteriores, concretamente en los años 1611 (B 136, B 138), 1625 (*Sermón*

⁶⁴ “La voluntad de Dios por grillos tienes, / y ley de arena tu coraje humilla, / y, por besarla, llegas a la orilla, / mar obediente, a fuerza de vaivenes..”

⁶⁵ Alfonso (1998), p. 282 y Schwartz y Arellano (1998) 69.

estoico, B 145), 1627-28 (B 134), lo que unido al empleo del término Ponto como correlato de mar, nos obliga a sobrepasar la frontera de 1621.⁶⁶

Muy distinto es el caso del poema dedicado a los efectos perniciosos que produce la ausencia de una amada (B 318). La versión primitiva se conserva en *Las tres musas* (1670), y por las referencias al Henares y a Isbela, la crítica unánimemente ha aceptado una fecha temprana, entre 1598 y 1600, momento en que Quevedo era estudiante en Alcalá de Henares, antes de ir a Valladolid. El soneto lleva el título de "En lo penoso de un amante ausente," y presenta los efectos que produce en el amante la ausencia de la amada, con la utilización de las imágenes tópicas del petrarquismo, es decir, el amante con su llanto es capaz de mover la naturaleza, sin prescindir de las representaciones antitéticas del frío y calor, y es también capaz de contemplar su propia tristeza no en el agua del río crecido con su llanto, sino en sus ojos convertidos en dos mares:

Embrauecí llorando la corriente
de aqueste fértil cristalino río,
y cantando amansé su curso y brío:
¡Tanto puede el dolor en vn ausente!
Míteme en los cristales deste fuente
antes que los prendiesse el yelo frío,
y ví que no es tan fiero el rostro mío,
que no merezca ver tu luz ardiente.
Dexé sus aguas ricas de despojos,
cubrí (¡o, mi Isbela!) de incienso tus altares,
coronélos de espigas a manojos.
Sequé y crecí con agua y fuego a Henares,
y tornando en el agua a ver mis ojos,
en vn arroyo pude ver dos mares.

En la versión de *Parnaso*, el autor reorganiza las imágenes petrarquistas, puliéndolas y modificando semánticamente incluso alguna palabra, transformando el título, que ahora es: "Llanto, presunción, culto y tristeza." En la primera redacción, el dolor puede hacer crecer el caudal y después amansarlo (primer cuarteto), pero ahora, en la versión refundida, al sustituir los términos "embravecí" "cristalino" "amansé" por "esforzaron" "apacible" y "frené" se produce un cambio estético junto a una leve matización semántica, el río no es amansado o sosegado sino frenado, casi paralizado:

⁶⁶ Véase el caso estudiado más arriba en B 219.

Esforzaron mis ojos la corriente
de este, si fértil, apacible río;
y cantando frené su curso y brío:
¡tanto puede el dolor en un ausente!

El segundo cuarteto sufre también alteraciones, que dan lugar a la aparición de una nueva imagen, la que indica que su cabello rubio se conforma en “el oro de tu frente”:

Míreme incendio en esta clara fuente
antes que la prendiese yelo frío,
y vi que no es tan fiero el rostro mío
que manche, ardiendo, el oro de tu frente

y suprime en los tercetos la referencia a Isbela:

Cubrió nube de incienso tus altares,
coronélos de espigas en manojos,
sequé, crecí con llanto y fuego a Henates.
Hoy me fuerzan mi pena y tus enojos
(tal es por ti mi llanto) a ver dos mares
en un arroyo, viendo mis dos ojos.

La mención de “el oro de tu frente” lo encontramos en otras composiciones fechadas en la década de los años 1621-1630.⁶⁷ Ateniéndonos a las imágenes mencionadas y a la ausencia de Isbela en la refundición publicada en *Parnaso* podríamos situar esta versión entre los años 1621-1630.

En otras ocasiones la variación se debió a una cuestión estética y no ideológica, tal es el caso de “Estábase la efesia cazadora”(B 346) conservado en la edición de *Flores* (1605, preliminares de 1603) y en dos manuscritos. Quevedo relata aquí la fábula de Acteón y Diana,⁶⁸ y cómo, por estar en el momento más caluroso del año, Acteón descubrió a Diana desnuda en el baño:

en la estación ardiente, cuando el año
con los rayos del Sol el Perro dora

⁶⁷ B 204; 1625?, B 265; 1624-30, B 339; 1621-28, y en el poema satírico B 770 fechado entre 1642-43.

⁶⁸ Editados por Crosby (1981) 76-79.

que en la versión de *Las tres musas* se muda en:

cuando en rabiosa luz se abrasa el año
y la vida en incendios se evapora.

Variación motivada por razones estilísticas,⁶⁹ como puede verse al comparar los versos de:

<p>Trocó en áspera frente el rostro humano, sus perros intentaron de matalle, mas sus deseos ganaron por la mano. (<i>Flores</i>)</p>	<p>Su frente endureció con arco feo, sus perros intentaron el matalle, y adelantóse a todos su deseo. (<i>Las tres musas</i>)</p>
---	---

También encontramos casos en los que sólo podemos fechar uno de los testimonios. Muy significativo es el poema "Sea, que descansando la corriente" (B 158), cuya datación está próxima al 23 de diciembre de 1600, momento en el que los Duques de Lerma tomaron posesión del patronazgo del convento de San Pablo de Valladolid y con tal ocasión entregaron numerosos presentes, entre ellos "una primorosa custodia colocada en el altar mayor":⁷⁰

<p>A vn hermosissimo pedazo de cristal, de que el Duque de Lerma con grande gusto hizo vna custodia que para el Santíssimo Sacramento dioal conuento de San Pablo de Valladolid, dize poéticamenete las opiniones que ay cerca de la naturaleza del cristal.</p>	<p>A la custodia de cristal que dio el Duque de Lerma a San Pablo de Valladolid para el Santísimo Sacramento</p>
--	--

<p>Sea, que descansando la corriente torcida, y libre de espumoso río, labró artífice, duro yerro frío, este puro milagro trasparente. Sea, que aprisionando libre fuente,</p>	<p>Sea que, desandando, la corriente torcida y libre de espumoso río, labró artífice duro, yerto y frío, este puro milagro transparente; sea que, aprisionada, libre fuente</p>
--	---

⁶⁹ Probablemente al intentar alejarse del texto de Barahona de Soto, que le sirvió para construir la versión primera: "Digo que miró la mano / que después le dio tal mano, / miróla parte por parte / que aunque estaba puesta aparte, / pudo ganarle de mano" (*Víbula de Acteón y Diana*).

⁷⁰ Crosby (1968) 98-100. Posteriormente a este año, Quevedo tuvo que retocar el soneto para darle cabida en el *Paraiso*, y así quedó desechada la versión primitiva, que se inserta en el conjunto de los sonetos sacros publicados en el año 1670, dentro de las *Las tres musas*.

encarceló con yelo su albedrío,
o endureció en las lluvias, y el rocío
bebida al Sol, y lágrimas a oriente.
O ya monstaro Diaphano naciesse
hijo de las montañas, parto hermoso.
al Sol, y al agua inobediente yelo.
Fue bien que el Cielo tal compuesto
hi-ziesse,
porque podáis dezir, Duque glorioso,
que aunque imitado, y breue le dais
Cielo.

(*Las tres musas*)

encarceló con yelo su albedrío,
o en incendios del sol, l'alba el rocío
cuajó a región benigna del Oriente;
o ya monstro diáfano naciesse,
hijo de peñas duras, parto hermoso,
a llama universal rebelde yelo,
fue bien que cielo a Dios
contrahiciesse,
porque podáis decir, Duque glorioso,
que, aunque imitado y breve, le dais
Cielo.

(*Parnaso*)

LA EDICIÓN DE LAS OBRAS POÉTICAS DE QUEVEDO

Uno de los problemas fundamentales a la hora de enfrentarse a la edición de la poesía de Quevedo es el no saber claramente cuál es el texto fijado por el autor. Con todo, el editor crítico tendrá que decidir, en primer lugar, qué es lo que quiere editar y a qué público está dirigido: si la última voluntad del poeta, es decir, el texto que leyeron los contemporáneos, acudirá al texto de *Parnaso*; si la obra poética completa o una parte de ella, acudirá a todos los testimonios existentes, intentando explicar el estado de cada uno de ellos; si una antología comentada, tendrá que decidir la ordenación de los textos (siguiendo la clasificación en musas o criterios temáticos), seleccionar los textos más significativos (dando cuenta, en los casos que sea posible, de las versiones variantes, distinguiendo las de transmisión de las de autor), y reconstruir su sentido histórico, aclarando los problemas de léxico, las referencias literarias y culturales, así como la asimilación del autor del discurso de la agudeza, sin olvidar la mención de las fuentes y su adaptación a la estética de la imitación.

CONCLUSIONES

Como hemos indicado, Quevedo, a su muerte, dejó sin concluir el ejemplar que debería haber dado a la imprenta de su obra poética y los materiales dejados por el autor fueron encomendados a González de Salas para que los completara, siguiendo la distribución en nueve musas. Estarían bastante avanzadas las seis primeras musas, constituyendo un extenso volumen compuesto por un conjunto de 550 poemas que siguen un plan organizado, por lo que debemos aceptar todos ellos como de Quevedo, a pesar de que el trabajo fuese terminado por González de Salas con alguna intervención suya. Visto así, debemos aceptar que los textos seleccionados en *Parnaso* son los que Quevedo deseó dar a la imprenta, versiones últimas

retocadas, su testamento poético para la posteridad, del que eliminó las versiones consideradas no válidas por primerizas o simplemente aquellas que no quiso incluir. Del examen interno de las poesías, comparando tópicos, ideas y estilo con otros textos en prosa y verso, podemos, poco a poco, ir aproximándonos a una cronología cada vez más completa de su producción, lo que nos ayudará a comprender mejor no sólo a uno de nuestros autores más universales sino también a uno de los periodos más brillantes de nuestro pasado literario.

APÉNDICE I: VERSIONES VARIANTES DE LOS SONETOS⁷¹

1. (B7) ¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas (~ ¡Cuán bien me parecéis, jarcias y entenas)
2. (B 13) Un nuevo corazón, un hombre nuevo
3. (B 27) Pise, no por desprecio, por grandeza
4. (B 28) Ven ya, miedo de fuertes y de sabios
5. (B 29) Miré los muros de la patria mía,
6. (B 31) ¡Cómo de entre mis manos te resbalas!
7. (B 32) Tuvo enojado el alto mar de España (~ Desconoció su paz el mar de España)
8. (B 34) Pues hoy pretendo ser tu monumento (~ Pues quieres hacer el monumento)
9. (B 37) La profecía en su verdad quejarse (~ Llena la edad de sí toda quejarse)
10. (B 43) Esta miseria, gran señor, honrosa (~ Aquesta, oh gran señor, miseria honrosa)
11. (B 78) Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido (~ Solo en ti, Lesbia, vemos que ha perdido)
12. (B 82) Lluve, ¡oh Dios!, sobre mí persecuciones
13. (B107) La voluntad de Dios por grillos tienes
14. (B131) Retirado en la paz de estos desiertos
15. (B 158) Sea que, descansando, la corriente
16. (B 218) Tú que, hasta en las desgracias envidiado (~ Tú solo en los errores acertado)
17. (B 219) Escondida debajo de tu armada
18. (B 241) Sí, con los mismos ojos que leyeres
19. (B 244) Memoria soy del más glorioso pecho
20. (B 264) Al bastón que le vistes en la mano
21. (B 267) Viéndote sobre el cerco de la luna

⁷¹ Ofrecemos el primer verso de la versión publicada por Blecua, si el primer verso cambia en la versión primitiva (o versiones primitivas) lo ponemos entre paréntesis precedido del símbolo ~.

22. (B 271) Si los trofeos al túmulo debidos
23. (B276) Por más que el Tiempo en mí se ha paseado,
24. (B 300) Ya que no puedo l'alma, los dos ojos
25. (B 318) Esforzaron mis ojos la corriente (~ Embrauecí llorando la corriente)
26. (B 337) ¡Ay, Floralbal Soñé que te... ¿Dirélo? (~ ¡Ay, Zafiral Soñé que te...
¿Dirélo?)
27. (B 341) ¡Mucho del valeroso y esforzado
28. (B346) Estábase la efesia cazadora
29. (B 444) Los que ciego me ven de haber llorado (~ Los que me ven llorar tan
lastimado)
30. (B 446) Ésta, por ser, ¡oh Lisl, la primera (~ Ésta, por ser, Belisa, la primera)
31. (B 447) Aquí, en las altas sierras de Segura
32. (B 471) Díez años de mi vida se ha llevado
33. (B 477) Descansa en sueño, ¡oh tierno y dulce pechol (~ Descansa del calor del
tierno pecho)
34. (B 484) Lisis, por duplicado ardiente Sirio (~ *tú que* Lisis, con duplicado ardiente
sirio)
35. (B 486) Amor me ocupa el seso y los sentidos (~ Amor me ocupa todos los
sentidos)
36. (B 499) Ya viste que acusaban los sembrados
37. (B 513) Érase un hombre a una nariz pegado
38. (B 533) Si vivas estas carnes y estas pieles
39. (B 537) Tras vos, un alquimista va corriendo (~ Tras vos, un boquirrubio va
corriendo)
40. (B 540) P.—¿Quién es el de las botas, que colgado (~P.—Quién es el de las
botas, que ahorcado)
41. (B 550) Yo me voy a nadar con un morcón
42. (B 584) Paréceme que van las Cardenillas (~ Paréceme que van las Marujillas)
43. (B 831) Vuestros coplones, cordobés sonado

APÉNDICE II: CLAVES BIBLIOGRÁFICAS

Flores (1605, pero preliminares 1603) = *Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605 (*Pedro Espinoda, Primera parte de las flores de poetas ilustres de España*, edición facsímil, Madrid: RAE-Unicaja, 1991).

Parnaso (1648) = *Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas [...]*, Madrid, Pedro Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648.

Las tres musas (1670) = *Las tres musas últimas castellanas*, Madrid: Imprenta Real, a costa de Mateo de la Bastida, 1670 (*Francisco de Quevedo y Villegas, Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, facsímil de la edición príncipe, Madrid, 1670, reproducción cuidada por Felipe B. Pedraza Jiménez y Melquíades Prieto

- Santiago, Madrid: Universidad Castilla-La Mancha-Edaf, 1999).
- Janer (1877) = *Obras de Don Francisco de Quevedo Villegas. Poesías*. Colección ordenada y corregido por Don Florencio Janer. Tomo III, (BAE, LXIX), Madrid: M. Rivadeneyra, 1877 (reed. Madrid, Atlas, 1953).
- Astrana (1932) = *Obras completas de don Francisco de Quevedo Villegas. Obras en verso [...]*, por Luis Astrana Marín, Madrid: Aguilar, 1932.
- Alonso (1950) = Dámaso Alonso, "El desgarrón afectivo en la poesía de Quevedo," en *Poesía española. Ensayo de métodos y límites estilísticos. Góngora, Fray Luis de León, San Juan de la Cruz, Góngora, Lope de Vega, Quevedo*, Madrid: Gredos, 1987, pp. 495-580 (1ª ed. 1950).
- Fucilla (1957) = Joseph G. Fucilla, "Intorno ad alcune poesie attribuite a Quevedo," *Quaderni Iberoamericani*, 21 (1957) 364-365.
- Alonso (1963-ms.) = Dámaso Alonso, *Cuaderno original manuscrito*, Fondo Documental Dámaso Alonso de la Real Academia Española.
- Blecua (1963) = *Francisco de Quevedo, Obras Completas. I. Poesía original*, edición, introducción bibliografía y notas de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1963.
- Crosby (1966) = James O. Crosby, "La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete," *Homenaje a Rodríguez-Moñino. Estudios de Erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid: Castalia, 1966. 111-123.
- Crosby (1967) = James O. Crosby, *En torno a la poesía de Quevedo*, Madrid: Castalia, 1967.
- Blecua (1968) = *Francisco de Quevedo, Obras Completas. I. Poesía original*, 2ª ed. revisada y mejorada de José Manuel Blecua, Barcelona: Planeta, 1968.
- Blecua (1969) = *Francisco de Quevedo, Obra poética*, edición de José Manuel Blecua, I, Madrid: Castalia, 1969.
- Blecua (1970) = *Francisco de Quevedo, Obra poética*, edición de José Manuel Blecua, II, Madrid: Castalia, 1970.
- Blecua (1971) = *Francisco de Quevedo, Obra poética*, edición de José Manuel Blecua, III, Madrid: Castalia, 1971.
- Moore (1977) = Roger Moore, *Towards a Chronology of Quevedo's Poetry*, Canada, York Press, 1977.
- Crosby (1981) = *Francisco de Quevedo Villegas, Poesía varia*, edición de James O. Crosby, Madrid: Cátedra, 1981.
- Senabre (1983) = Ricardo Senabre, "Hipótesis sobre la cronología de algunos poemas quevedescos," *Homenaje a José Manuel Blecua*, Madrid: Gredos, 1983. 605-616.
- Senabre (1984) = Ricardo Senabre, "Sobre el proceso creador en la poesía de Quevedo," *Estudios sobre el Siglo de Oro. Homenaje al profesor Francisco Ynduráin*, Madrid: Editora Nacional, 1984. 463-478.
- Arellano (1984) = Ignacio Arellano Ayuso, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*,

- Pamplona: EUNSA, 1984 (*Poesía satírico burlesca de Quevedo. Estudio y anotación filológica de los sonetos*, Madrid-Frankfur., Universidad de Navarra-Iberoamericana-Vervuert, 2003).
- Rey (1985) = Francisco de Quevedo, *Virtud militante. Contra las quatro pestes del mundo, invidia, ingratitude, soberbia, avarizja*, edición crítica de Alfonso Rey, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela, 1985.
- Carreira (1989) = Antonio Carreira, "La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos," en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*, vol. 1, Barcelona: Universidad de Barcelona, 1989. 121-131.
- Carreira (1989b) = Antonio Carreira, "Para la fecha de un romance de Quevedo: Un caso de intertextualidad," *Modern Language Notes*, CIV (1989): 496-500.
- Roig Miranda (1989) = Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo. Variations, constance, évolution*, Nancy: Presses Universitaires de Nancy, 1989.
- Carreira (1990) = Antonio Carreira, "Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea," *Voz y Letra*, I-2 (1990): 15-142.
- Arellano (1991) = Francisco de Quevedo, *Los sueños, Versiones impresas: Sueños y discursos. Juguetes de la niñez. Desvelos soñolientos*, edición de Ignacio Arellano, Madrid: Cátedra, 1991.
- Carreira (1991) = Antonio Carreira, "Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea," *Voz y Letra*, II-2 (1991): 21-57.
- Rey (1992) = Francisco de Quevedo, *Poesía moral (Polimnia)*, edición crítica y anotada por Alfonso Rey, Madrid-London: Támesis, 1992.
- Fernández Mosquera-Azaustre Galiana (1993) = Santiago Fernández Mosquera y Antonio Azaustre Galiana, *Índices de la poesía de Quevedo*, Barcelona-Santiago de Compostela: PPU-Universidad de Santiago de Compostela, 1993.
- Crosby (1993) = Francisco de Quevedo Villegas, *Sueños y discursos*, 2 tomos, edición de James O. Crosby, Madrid: Castalia, 1993.
- Morales (1994) = Remedios Morales, "Cronología de dos parodias áureas del mito de Hero y Leandro," *Edad de Oro*, XIII (1994): 103-112.
- Nider (1994) = Francisco de Quevedo Villegas, *La caída para levantarse. El ciego para dar vista, el montante de la Iglesia en la vida de San Pablo Apóstol*, estudio, edición, note, index locorum a cura di Valentina Nider, Pisa: Giardini Editori e Stampatori in Pisa, 1994.
- Rey (1994) = Alfonso Rey, "Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo," *Edad de Oro*, XIII (1994): 131-139.
- Fernández Mosquera (1994) = Santiago Fernández Mosquera, "Reescritura, intertextualidad y desviación temática en Quevedo," *Edad de Oro*, XIII (1994): 47-63.
- Rey (1995) = Alfonso Rey, *Quevedo y la poesía moral española*, Madrid: Castalia, 1995.
- Azaustre (1996) = Antonio Azaustre Galiana, *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela: Universidad de Santiago de Compostela,

- 1996,
- Rey (1998) = *Francisco de Quevedo, Poesía moral (Polimnia)*, por Alfonso Rey. Segunda edición, revisada y ampliada, Madrid: Tàmesis, 1998.
- Schwartz y Arellano (1998) = *Francisco de Quevedo, Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*, edición y estudio preliminar de Lía Schwartz e Ignacio Arellano, Barcelona: Crítica, 1998.
- Fernández Mosquera (1999) = Santiago Fernández Mosquera, *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde Canta sola a Lisi*, Madrid: Gredos, 1999.
- Rey (1999) = Alfonso Rey, "Para una nueva edición crítica del Buscón," *Hispanic Review*, 67 (1999): 17-35.
- Fernández Mosquera (2000) = Santiago Fernández Mosquera, "La hora de la reescritura en Quevedo," *Criticón*, 79 (2000): 65-86.
- Pérez Cuenca (2000) = Isabel Pérez Cuenca, "Las tres musas últimas castellanas: problemas de atribución," en *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Madrid 6-11 de julio de 1998, I, Medieval-Siglos de Oro*, Madrid: Castalia-AIH-Fundación Duques de Soria (2000): 659-669.
- Rey (2000) = Alfonso Rey, "Las variantes de autor en la obra de Quevedo," *La Perinola*, 4 (2000): 309-344.
- Roncero (2000) = Victoriano Roncero, "Poesía histórica y política en Quevedo," *Revista di Filologia e Letterature Ispaniche*, 3 (2000): 249-262.
- Cacho (2001) = Rodrigo Cacho Casal, "González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)," *Annali dell'Istituto Universitario Orientale*, XLIII-2, (2001): 245-300.
- Obras completas en prosa* (2003) = *Francisco de Quevedo, Obras completas en prosa*, volumen primero, 2 tomos, Madrid: Castalia, 2003.
- Walters (2004) = D. Gareth Walters, "Salvando a Lisi de los editores," *Quevedo en Manhattan. Actas del Congreso Internacional*, Madrid: Visor, 2004. 285-292.

UNIVERSIDAD SAN PABLO-CEU
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID