

LA PRINCEPS DEL PARNASO ESPAÑOL Y LA EDICIÓN DE LA OBRA POÉTICA DE QUEVEDO

Jesús Sepúlveda
Università degli Studi di Milano

1. *Preámbulo**

La historia editorial de la poesía de Quevedo y, en concreto, la de la publicación del *Parnaso español* en 1648 es bien conocida gracias a los rigurosos y detallados repastos que han llevado a cabo desde José Manuel Blecua (i, xi-xxxviii) hasta Alfonso Rey (1999: 13-39 y 1994: 131-39), Santiago Fernández Mosquera (1999: 329-53)¹ y Rodrigo Cacho (245-300), entre otros². No obstante, me urge, como plataforma documental indispensable para enhebrar las consideraciones ecdóticas objeto del presente trabajo, recordar esquemáticamente el proceso que culminó con la aparición del *Parnaso*. Como es bien conocido, Quevedo publicó o permitió la publicación de un número reducido, desde el punto de vista porcentual, de sus composiciones poéticas³ (actitud que no constituía, por supuesto, una excepción en el Siglo de Oro⁴). Pese a ello, fue conservando a lo largo de su vida copia de muchas de sus poesías hasta que, probablemente en edad madura, decidió reunir las en un volumen y publicarlas según un plan determinado, que preveía su división en nueve apartados, correspondientes a las nueve musas. Gracias a su epistolario, se sabe que la muerte lo sorprendió mientras revisaba y ordenaba el conjunto, y lo preparaba para la imprenta⁵.

Desdichadamente, en el periodo siguiente a su fallecimiento muchas de sus composiciones se dispersaron. A instancias del consejero e inquisidor Pedro Pacheco Girón, el erudito Joseph González de Salas, amigo de Quevedo, emprendió la tarea de recuperación de dichos textos con el objeto de publicar todo el *corpus* siguiendo el plan inicial. Por desgracia, pudo llevar a cabo sólo una edición parcial del mismo, sacando a la luz las seis primeras musas. Además, en los preliminares y en los comentarios a dicha edición González de Salas confiesa haber intervenido en la impresión en varios niveles que afectan tanto a la

letra de un número impreciso de composiciones (faltas de la lima final quevediana y, por consiguiente, demasiado toscas para ser presentadas al público sin una última mano), como a los epígrafes que las preceden y a su ordenación dentro de cada musa. Con todo, la base fundamental de la edición se puede remontar al propio Quevedo, si se da crédito al contrato de publicación firmado entre Pedro de Aldrete, sobrino del poeta, y Pedro Coello, en el que se indica que el primero vendió al segundo un "libro manuscrito intitulado Obras de don Francisco de Quevedo (que son las poéticas de el susodicho, que se llaman Las nueve musas)"⁶. Habrá que añadir sólo que las tres musas restantes aparecieron, en 1670, a cargo del propio Aldrete.

Ante este panorama, se entiende cómo la mayoría de los desvelos de la crítica ha apuntado, en este campo, en dos direcciones: el esclarecimiento, por un lado, del alcance real de las intervenciones de González de Salas en la confección del *Parnaso español* y la identificación, por otro, del mayor número posible de testimonios con textos poéticos de segura paternidad quevediana. Merced a la segunda tarea, se han ensanchado significativamente las fronteras de su producción poética y, con la aparición de composiciones no contenidas en las ediciones de 1648 y de 1670, se han abierto interesantísimas posibilidades de estudio sobre la *officina* poética del madrileño, dado el significativo número de versiones con variantes redaccionales. A la vez, tales indagaciones han permitido podar el frondoso árbol de su obra lírica y descartar textos que no le pertenecían⁷. En cuanto a la primera, la crítica parece unánime por lo que atañe a la trascendencia de las manipulaciones de González de Salas. Así, para A. Rey (1999: 23) "debe atribuirse al criterio ordenador de Quevedo todo aquello que González de Salas no reclamó como decisión editorial suya. Si se acepta esta propuesta, hay que concluir que el diseño y contenido de *El Parnaso Español* son, fundamentalmente, obra de Quevedo"⁸. En la misma línea interpretativa se inscribe Rodrigo Cacho (253), quien, después de desmontar parcialmente el tópico de la íntima relación entre ambos escritores, conjetura que "Quevedo dejó antes de su muerte instrucciones muy claras concernientes a su obra" y, con rigurosa coherencia, concluye:

El papel de González de Salas como editor del *Parnaso* parece haber sido bastante menos destacado de lo que él afirmaba [...], su labor se centró en aspectos muy puntuales y no tuvo que alterar demasiado la estructura general de la obra planeada por Quevedo. Por otro lado, se mostró también un cuidadoso transmisor de los versos quevedianos, preparando una valiosa edición que contiene un limitado número de erratas. (296)⁹

Ante estas consideraciones, todo futuro editor de la poesía contenida en el *Parnaso* deberá tener en cuenta, en primer lugar, la hipótesis que impone el respeto de su estructura y organización. No será necesario insistir en que no siempre se ha hecho así. Por el contrario, durante el siglo XX la tendencia mayoritaria, culminada con la monumental edición de Blecua (auténtica vulgata por la que casi la totalidad de la crítica ha leído y ha citado, después de su aparición, la obra poética de Quevedo), ha sido la de desmantelar tal disposición y reordenarla según otros principios¹⁰. Con todo, ya J. O. Crosby, en su antología de 1981¹¹, propugnó editar la poesía de Quevedo siguiendo la división en musas del *Parnaso*. Últimamente, A. Rey (1999: 32) ha llevado hasta sus últimas consecuencias su posición teórica editando la musa *Polimnia* con el siguiente criterio: "No existen razones científicas para alterar la ordenación de los poemas morales reunidos en *Polimnia* [...]. En la edición de *Polimnia*, la propuesta más sencilla parece, también, la más rigurosa". Análogos presupuestos han llevado a I. Arellano y a V. Roncero a editar la musa *Clío*¹², así como a Pablo Jauralde (2002) y, en parte, a L. Schwartz e I. Arellano a organizar sus respectivas antologías¹³. En esta última, en concreto, la edición como conjunto de *Canta sola a Lisi* se basa en los resultados de las investigaciones de S. Fernández Mosquera (1999), para quien, con palabras que se refieren a este cancionero, pero que se pueden extender al resto del *corpus*, "la intervención de González de Salas [...] parece menor de la declarada" (346), de manera que "la responsabilidad del texto es de Quevedo" (347).

Por si esto no bastara, la paternidad quevediana de las versiones textuales incluidas en el *Parnaso* quedaría confirmada también por las parciales, pero significativas, calas efectuadas desde la ladera de la crítica de las variantes. Así, una vez más A. Rey, al que se deben los principales avances en este campo¹⁴, concluye, para la musa *Polimnia*, que en la veintena de composiciones para las que se cuenta con testimonios que plausiblemente transmiten variantes de autor, "su examen sugiere [...] que *Polimnia* ofrece, en todos los casos, la versión final" (1999: 32). De modo y manera que dichos textos representarían la última voluntad del poeta, constatación que apuntala definitivamente la necesidad de respetar el estado textual representado por el *Parnaso* de 1648.

2. El Parnaso como macrotexto

Partiendo de las premisas esbozadas y limitando mi análisis a la *princeps* del *Parnaso español* (esto es, dejando a un lado *Las tres últimas Musas castellanas*¹⁵), intentaré propugnar varias consideraciones de

orden, en última instancia, ecdótico, con el fin de apuntalar la praxis editorial más reciente, la que vuelve a la edición ordenada en musas, y de evidenciar las consecuencias hermenéuticas implícitas en este planteamiento textual.

Si se llevan hasta sus extremas consecuencias las conclusiones a las que ha llegado en los últimos tiempos una parte de la crítica quevedista, resumidas con anterioridad, no cabe otra posibilidad que atribuirle a las poesías contenidas en el *Parnaso* la condición de macrotexto, es decir, la de un *corpus* planeado por Quevedo, bien en su conjunto, bien en las cuestiones de detalle, como un todo orgánico (con las salvedades ya mencionadas: la colocación de pocas poesías en un determinado lugar, ciertos retoques textuales y unos cuantos añadidos, sobre todo alguna que otra nota y, tal vez, un número indeterminado de epígrafes, amén de todos los paratextos). Esta consideración asume un indudable alcance en el plano ecdótico y más aún en el interpretativo¹⁶. Como es bien sabido, todo macrotexto, concebido como tal y no como simple reunión de composiciones, se presenta como una obra en la que entra en funcionamiento una rica gama de elementos que superan el plano estricto y limitado de cada fragmento (en este caso, de cada composición poética) y que afectan a la relación de cada uno de ellos entre sí y con la totalidad. Se enriquece, de esta manera, el panorama de las variables que cumple manejar en el proceso de lectura de los textos y se agudiza la tensión de la escritura, cuya fruición se resuelve forzosamente en un cúmulo de planos semánticos inexistentes para la composición aislada. Y conste que aquí me refiero también a los aspectos materiales de la representación gráfica en cuanto susceptibles de condicionar el proceso de lectura.

No hará falta recordar que, en poesía, el paradigma del macrotexto es, por antonomasia, la fórmula del cancionero petrarquista ni que, sin llegar a la rigidez de éste, existen otros modelos de articulación de un conjunto lírico cuyo nivel de codificación prevé una menor intensidad. Tampoco insistiré sobre las implicaciones exegéticas que emanan de esta estructura, analizadas con detenimiento tanto en ámbito italiano como español¹⁷. Pues bien, por estricta coherencia con los postulados aquí defendidos, es necesario leer el *Parnaso* teniendo en cuenta las condiciones de textualidad que conlleva su consideración como *corpus* que posee una identidad de conjunto y una articulación interna. No quiero decir con esto, ni mucho menos, que haya que acercarse al *Parnaso* como si de un cancionero se tratase. Simplemente recuerdo la necesidad de abordar su fruición considerando las reglas principales que afectan a cualquier texto macropoético¹⁸.

Y en verdad, en el camino que desembocará en el *Parnaso*, se pueden rastrear huellas de esta tendencia de Quevedo a la construcción de

obras poéticas complejas. El mismo plan de división en Musas de las *Obras en verso* en función del contenido de cada sección, proyecto que llevaba acariciando muchos años a juzgar por un comentario de 1633 de Juan Pérez de Montalbán (quien en su *Para todos* consigna, entre las obras de Quevedo preparadas para la edición, "las Musas"¹⁹), así lo atestigua. Añádase que sabemos de varios conjuntos líricos organizados por Quevedo a través de los años (así el *Heráclito cristiano*, las *Lágrimas de un penitente*, las *Silvas*²⁰ y *Canta sola a Lisi*²¹) y que dentro de cada musa es posible observar una cierta identidad temática entre poesías contiguas²².

Pues bien, en mi opinión, esta tendencia alcanza su punto culminante en el *Parnaso*, obra que en las intenciones de Quevedo muy probablemente debía de constituir una suerte de *summa* de toda su actividad poética. Sólo así se entiende que elaborase el proyecto con tanto esmero a lo largo de los últimos años de su vida, mediante la recolección de sus textos dispersos, la revisión constante de los conservados, la indicación de fuentes, explicaciones y anotaciones, amén del trazado de una precisa organización del conjunto²³. De hecho, si por varios testimonios, y especialmente por el del propio González de Salas, se ha llegado a saber que Quevedo recogió, seleccionó, ordenó y dispuso lo más granado de su obra poética para publicarlo en un volumen que debía contar con una determinada organización externa y una innegable cohesión interna, ¿por qué no afrontar la lectura de la obra resultante (pues, por mucho que diste la edición contenida en la *princeps* del *Parnaso* de la planeada por Quevedo, sigue siendo la versión que más se le acerca) aprovechando las posibilidades que nos ofrece su consideración como macrotexto?

La primera consecuencia de este planteamiento es de naturaleza textual, pues, para casos como el aquí estudiado, la *constitutio textus* no puede prescindir de la organización secuencial de cada composición dentro del conjunto. La estructura dispositiva representa, para decirlo en términos hjelmslevianos, esa forma del contenido que proyecta sobre cada uno de los componentes de un macrotexto una red de significados que brotan de su relación con los demás y con el conjunto. Por consiguiente, el respeto de dicha estructura asume una importancia prioritaria en el proceso editorial.

Pero hay más. Dada la cohesión del poemario, los aspectos formales derivados de la presentación material de los textos pueden condicionar en cierta medida su lectura. De forma que tal vez arroje datos de interés el estudio de la obra desde esta óptica, que nos permitirá comprobar si en el *Parnaso* se manifiesta ese suplemento de significado que experimenta la escritura en función del aspecto formal de su impresión. Este proceso se materializa principalmente en dos niveles.

2.1. Para el primero, es indispensable el socorro de la bibliografía material y de la historia del libro, ya que en los pliegues de la labor tipográfica se esconden a menudo datos que nos proporcionan una información indispensable para descubrir cómo concebían el autor, el editor o el impresor el volumen que estaban publicando. Así, por lo que respecta a la *princeps* del *Parnaso*, hay que adelantar que nos hallamos ante un libro que aspira a ser reconocido como obra de buena factura, tanto por la dimensión como por las características del impreso, destinado a un público selecto, aunque no minoritario, capaz de apreciar la calidad de los versos de Quevedo, pero también la presentación del volumen, y, en fin, dispuesto a deshacerse de los maravedíes necesarios para adquirirlo. En efecto, el *Parnaso* se edita por vez primera en un libro en cuarto de 700 páginas²⁴, completado por siete grabados y que dispone de sendas portadillas introductorias para cada musa, diferentes páginas destinadas sólo a citas y epígrafes, y una disposición gráfica interna costosa por la nutrida serie de notas y comentarios al margen que acompañan a muchas de las composiciones (y de las disertaciones y comentarios de González de Salas)²⁵. Particularidades que el agente Juan de Molina ya preveía en el contrato de venta del manuscrito (cuya impresión debía hacerse con “lustre”²⁶) y que el propio editor, Pedro Coello, valoraba en su justa medida cuando, en la dedicatoria a Pedro Pacheco Girón que figura al frente de la edición de 1648 de la *Enseñanza entretenida*, aseguraba que estaba publicando “una buena cantidad de sus *Poesías*, y con no pequeño adorno”²⁷.

Sin duda, no parece fácil asignar a primera vista la responsabilidad de las características materiales de la edición. Vale la pena, con todo, intentar delimitarlas aprovechando todas las informaciones de que disponemos. En cuanto a la dimensión de la obra, está claro que se ha de adjudicar exclusivamente a Quevedo. Como ya se ha dicho, se sabe que pasó bastantes años recogiendo sus poesías y organizándolas en un conjunto dividido internamente en nueve musas. La cantidad del material, por tanto, era notable ya en los proyectos del autor. De hecho, así lo corrobora una alusión de González de Salas al afirmar que el escritor había reunido sus poesías en “volúmenes grandes”²⁸ (I, 91).

Por supuesto, todo este material se podía editar con mayor o menor lujo, en un formato amplio o de tamaño reducido, y la decisión, en última instancia, debió de corresponder a Pedro Coello o incluso al mismo González de Salas. Sin embargo, me resisto a descartar la hipótesis de que, en mayor o menor medida, siguieran el plan quevediano original. Entre otras cosas, porque Coello, editor de Quevedo desde 1634, fecha de la aparición de *La cuna y la sepultura*, y González de Salas lo conocían, con toda probabilidad, detalladamente.

La venta de los derechos de impresión de la obra al editor vallisoletano se puede entender en parte como un respeto a la voluntad del autor, quien le había confiado en la última década de su vida la publicación de diferentes obras; respeto motivado, tal vez, no sólo por las condiciones económicas²⁹ o por cuestiones de trato personal, sino también de calidad editorial³⁰. Pero, además, otras consideraciones reafirman la probabilidad de tal hipótesis. Tal es el caso de la certidumbre del elevado número de las composiciones que debían integrar el volumen y, sobre todo, la significativa atención que el poeta prestaba a los aspectos materiales del libro. Bastará con echarle un vistazo a su labor como editor (y crítico) de la poesía de otros autores para cerciorarse de ello. No tengo la intención de revisar el proceso que llevó a Quevedo a editar entre 1629 y 1631³¹ la obra lírica de dos destacados poetas de la centuria anterior, Luis de León y Francisco de la Torre³². Recordaré sólo que a menudo estas iniciativas se han relacionado con la polémica anticulterana, como demuestran las diferentes alusiones a la nueva poesía que salpican los preliminares de ambas ediciones³³. Mucho interés tenía evidentemente el poeta en la aparición casi conjunta en el mercado de ambos poemarios y mucho empeño debía de tener también en su amplia difusión (evidentemente en la medida de lo posible para dos libros de poesía), a juzgar por los formatos pequeños (16^o), que favorecían su bajo coste y, a la vez, facilitaban su lectura, para la que no hacía falta ni atril ni escritorio; por el contrario, se trataba de volúmenes de cómodo transporte, que se podían abrir y degustar en cualquier circunstancia.

Para un bibliófilo como Quevedo, todos estos aspectos asumían un significado preciso bien en el plano comercial, bien en el de la circulación del libro. Así lo demuestran, sin ir más lejos, un par de alusiones que se pueden espigar precisamente en uno de los mencionados preliminares. En la dedicatoria "A los que leerán", que aparece al frente de la edición de las *Obras* de Francisco de la Torre, el madrileño, en su célebre *excursus* sobre la poesía de Herrera asevera: "Advierto que el divino ingenio de Herrera sacó en su vida las rimas, que se leen en *pequeño volumen*, limpias de las más destas voces peregrinas, que se leen en la impresión que después se hizo por Francisco Pacheco, pintor docto y estudioso y de grande virtud, en mucho *mayor volumen*"³⁴. La contraposición entre el "pequeño volumen" y el "mucho mayor" adquiere aquí un valor que supera lo material y que se proyecta sobre la calidad del texto poético. No conviene olvidar, empero, que todo el prólogo está entreverado de una profunda animadversión contra Herrera y su poesía, aspecto sobre el que no cabe detenerse aquí. Será suficiente registrar la relación valorativa entre tipología de la impresión y contenido lírico que se

desprende de las palabras de Quevedo. Quien con tan sutil atención pondera las ediciones de otros poetas difícilmente descuidará las condiciones materiales de la publicación de sus propias poesías³⁵.

Por lo que respecta a los demás detalles de la impresión (que contribuyen, no conviene olvidarlo, a realzar el valor material y la estimación de la obra), cabe responsabilizar a González de Salas tanto de la elección de los grabados que anteceden a cada musa, como de las portadillas en las que se explica la profesión de cada una de ellas, de la inserción de las citas latinas, de la alternancia de discursos eruditos y poesías, así como de la composición de los poemas incluidos en las láminas y de los situados como cierre de cada musa. No es posible detenerse ahora en un examen pormenorizado de estos elementos³⁶, pero apuntaré que son todas características presentes ya en el impreso de una obra de González de Salas, la *Nueva idea de la tragedia antigua*, publicada hacia 1631, que cuenta con un grabado realizado por Juan de Noort, responsable de los de la portada y de *Melpómene* en el *Parnaso*, y que incluye citas de Horacio y Quintiliano que, por colocación y función, establecen un paralelismo evidente con las de Séneca de la *princeps* del *Parnaso*, amén de composiciones poéticas de cierre de tono y estilo muy cercano a las de ésta³⁷.

Comoquiera que sea, y con independencia de la paternidad última de tal o cual rasgo tipográfico del impreso, lo que está fuera de toda duda es que Quevedo pensó en un libro publicado con primor. Y a este dictamen se mantuvieron fieles sus albaceas literarios, como corrobora el reclamo con el que Pedro de Aldrete obligó al librero Santiago Martín Redondo a modificar su edición del *Parnaso* de 1659-1660, para introducir en el texto los grabados correspondientes a las musas³⁸ y como confirma, asimismo, la sustancial simetría dispositiva y material que presenta la edición de *Las tres Musas últimas* de 1670 frente al *Parnaso*³⁹. Además, no deja de ser sintomática la fidelidad con la que los editores de finales del siglo XVII y los del siglo XVIII se atuvieron a la estructura material de las primeras ediciones de los dos poemarios, con la perpetuación de los grabados de las musas⁴⁰ y del formato, pues hay que esperar a la edición de 1790-1794 de Antonio de Sancha para que el 4º se convierta en 8º marquilla⁴¹. La singularidad de este factor se comprenderá mejor si se considera que es norma, hoy en día igual que entonces, la reducción del formato en la reedición de obras que alcanzan una segura fortuna editorial, con el consiguiente abaratamiento de los costes de producción y del precio de venta⁴². Puede resultar de interés, con el fin de comparar el tipo de difusión inmediata que distinguió a la poesía de Quevedo de la de Góngora, consignar que ya en 1634 las de éste corrían en un volumen en 12º

prolongado y que la edición de *Todas las obras* de 1643 se imprimió en dos volúmenes de faltriquera⁴³.

Merced a todas las consideraciones anteriores, estamos en disposición de evaluar las repercusiones del aspecto tipográfico del *Parnaso* en su recepción inmediata. Como ya se ha apuntado, las condiciones materiales que aproximan un texto a su lector condicionan inevitablemente su fruición. Sin duda, en nuestro caso se puede afirmar que el objetivo del autor y del editor era presentar un volumen que distara notablemente de la habitual edición de faltriquera de las rimas de un poeta y que superara con creces tanto el descuido textual típico de tales ediciones como su desaliño formal. En la *princeps* del *Parnaso*, el tamaño del volumen, su formato, sus paratextos y todos los elementos tipográficos denuncian la firme voluntad de los responsables de su publicación (empezando por el propio Quevedo) de ofrecer al público un libro ambicioso, que superara con creces la oferta editorial de cualquier otro poeta de la época. Estas condiciones materiales sirven, además, de marco para un texto que llega potenciado a manos del lector, quien implícitamente reconocerá su elevada significación literaria y cultural (aspecto subrayado por las eruditas disertaciones de González de Salas que lo completan), amén de la ductilidad y flexibilidad de su autor, cuya vena poética es capaz de responder cuantitativa y cualitativamente a la inspiración de todas las musas. Da la impresión de que mediante esta edición Quevedo hubiera intentado alcanzar entre el público la consagración como poeta a la que, hasta entonces, se había hurtado casi por completo⁴⁴ y que, para ello, hubiera elegido unos medios acordes con la relevancia que le concedía a la selección última de lo mejor y lo más significativo de su obra poética.

Prosiguiendo por esta vía, es necesario afrontar otros problemas relacionados con la materialidad de la edición del *Parnaso* que, observados a través de la lente que aquí se ha aplicado, pueden revelarse interesantes. No se ha justipreciado lo suficiente, por ejemplo, la disposición gráfica de las composiciones y, en concreto, de los sonetos. Mientras muchas páginas de la *princeps* del *Parnaso* ofrecen verticalmente dos de ellos, en otras se reserva a uno solo toda una página, aumentando considerablemente, además, el cuerpo de los tipos. Por lo general, este recurso se aplica a sonetos que van acompañados de notas o de comentarios, si bien no siempre es así. La lista completa es la que sigue⁴⁵:

Musa Clío:

“¡Oh, cuánta majestad, oh cuánto numen” (I); “Tú solo en los errores acertado” (VIII); “En el bruto que fue bajel viviente” (XI); “Tú, en cuyas venas caben cinco grandes” (XIV); “Aquella frente augusta que corona” (XIX); “No siempre tienen paz las siempre hermosas” (XXIV); “Faltar pudo a Scipión Roma opulenta” (XXV).

Musa Polimnia:

“Próvida dio Campania al gran Pompeo” (I); “Desabrigan en altos monumentos” (XVIII); “Si son nuestros cosarios nuestros puertos” (XIX); “Un godo, que una cueva en la montaña” (XXXIV); “Todo lo puede despreciar cualquiera” (XXXV); “El barro que me sirve me aconseja” (XXXVIII); “Conso, el primer consejo que nos diste” (XXXIX); “Para entrar en palacio las afrentas” (XLII); “Tuya es, Demetrio, voz tan animosa” (XLVII); “Llueve, ¡oh Dios!, sobre mí persecuciones” (XLVIII); “Quiero dar un vecino a la Sibila” (LV); “¡Oh, falezcan los blancos, los postreros” (LXVI); “Desconoces, Damocles, mi castigo” (LXIX); “Raer tiernas orejas con verdades” (LXX); “Miedo de la virtud llamó algún día” (LXXI); “A tu justicia tocan mis contrarios” (LXXVI); “Frine, si el esplendor de tu riqueza” (LXXIX); “Falleció César, fortunado y fuerte” (LXXXIV); “Más vale una benigna hora del Hado” (LXXXV); “Músico rey y médica armonía” (XCII); “Injurias dices, avariento, al cielo” (XCVII); “¿Miras la faz que al orbe fue segunda” (XCVIII); “¿Tan grande precio pones a la escama?” (XCIX); “En la heredad del pobre las espigas” (C); “Retirado en la paz de estos desiertos” (CIX); “Con mudo incienso y grande ofrenda, ¡oh Licas!” (CX).

Musa Melpómene:

“Mereciste reinar, y mereciste” (I); “Por más que el Tiempo en mí se ha paseado” (XXX);

Musa Erato:

Canta hazañas del amor y de la hermosura: “Fuego a quien tanto mar ha respetado” (I); “A todas partes que me vuelvo veo” (VI); “Músico llanto, en lágrimas sonoras” (VII); “No es artífice, no, la simetría” (XXX); “Arder sin voz de estrépito doliente” (XXXI); “La que me quiere y aborrezco quiero” (XXXII); “Hermosísimo invierno de mi vida” (XXXVII); “Si de cosas diversas la memoria” (XXXVIII); “Júpiter, si venganza tan severa” (madrigal VII, aunque no está claro si está impreso en una sola página para

destacarlo o por simple continuación del anterior, que termina casi a fin de caja)

Canta sola a Lisi: “¿Qué importa blasonar del albedrío” (I); “En breve cárcel traigo aprisionado” (XXIV); “Ya tituló al verano ronca leña” (XXV).

Musa *Terpsícore*:

Ninguna composición.

Musa *Talía*:

“<<Antes que el repelón>>, eso fue antaño” (I); “Resístete a la rueda, que procura” (L); “Dice el embajador que le prestara” (LXXI) soneto con estrambote que no cabía con otro en una página; los caracteres no han sido agrandados como en los otros casos); “Son los vizcondes unos condes bizcos” (LXXX); “¿Por qué mi musa descompuesta y bronca” (sátira conclusiva, la célebre *Riesgos del matrimonio*, que, pese a su longitud, se halla impresa a una sola columna, mientras todos los demás romances y composiciones largas de la musa se publican en dos).

El lector asiduo de la poesía de Quevedo habrá advertido que nos hallamos en muchos casos ante piezas sobresalientes de su repertorio. Bien es verdad que, si son todas las que están, no están todas las que son. En efecto, en esta lista faltan indudablemente poemas que hoy representan para nosotros la quintaesencia del arte quevediano; sin embargo, dado que nuestra percepción de lectores modernos no tiene por qué coincidir con el gusto de los coetáneos de Quevedo, y tampoco con el suyo propio, me atrevería a conjeturar que esta lista nos permite conocer las preferencias, cuanto menos, de González de Salas y, tal vez, las del mismo poeta⁴⁶. Pero, en cualquier caso, y es esto lo que me urge subrayar ahora, dicha disposición asume un indudable valor de condicionamiento del proceso de lectura, pues quien se aproxime a esas composiciones, privilegiadas tipográficamente en su relación con las demás, se hallará automáticamente bajo el efecto de la semiotización que implica su presentación formal dentro del volumen.

Un somero examen de la relevancia y de la colocación de dichos sonetos nos permite registrar datos de interés. El más evidente, sin duda, afecta a los poemas con los que se inaugura cada musa (con la excepción de la V) o cada sección, en el caso de *Erato*, ya que todos están impresos aisladamente. Algo parecido cabe decir de los que sirven de cierre, aunque aquí hay que especificar que la regla se cumple para las series de sonetos de las tres primeras musas y de la VI, no así para la IV y la V. Con todo, hay que recordar que esta última es la única que no presenta nunca la referida particularidad tipográfica. Sea como

fuere, la simple colocación de una obra o composición en el primer lugar de una serie (o, especulativamente, en el último) denota como mínimo, salvo en los casos en los que domina una organización cronológica, una preferencia expresa por parte del responsable de la edición⁴⁷. Por otro lado, varios de los sonetos impresos con relieve tipográfico ocupan posiciones centrales en cada musa o sección, como en *Clío* (el número XIV de XV), en *Polimnia* (el LV de CX) y en la segunda sección de *Erato* (el XXV de LI)⁴⁸. Añádase que, en otros puntos, se resalta un soneto cuya ubicación numérica en la cadena textual es, de por sí, significativa: el C de *Polimnia* y el L de *Talía*. Se podrá argüir que en algunos casos las notas y comentarios que acompañan al texto correspondiente condicionan su presentación en la página por exigencias de espacio⁴⁹. Y efectivamente en ocasiones habría sido imposible editarlos junto a otros. No obstante, los hay que comparten plana, con las observaciones y apuntes al margen, y los que se ofrecen solos sin ningún acompañamiento. Se trata evidentemente de aspectos que habrá que analizar con minuciosidad. En cualquier caso, después de esta inicial recolección de datos, cabe afirmar que los primeros compradores del *Parnaso* recibieron, junto a las composiciones de Quevedo, una guía formal de lectura que no sólo les ayudó a acercarse a la obra, sino que les trazó un mapa en el que estaban bien marcadas sus principales vías de acceso, cuya precisa organización material les señalaba, además, las etapas más significativas del recorrido y les sugería las líneas maestras de penetración en ese universo poético.

De nuevo en este caso el crítico se halla ante la duda a la hora de asignar la paternidad dispositiva, aunque un indicio apunta hacia González de Salas. En efecto, por sistema se les dedica toda una página a los sonetos que declara haber escrito a cuatro manos con Quevedo. Con todo, hay que recordar que ninguna de las manipulaciones que González de Salas reconoce haber efectuado carece de antecedentes en la actividad del poeta: ni la anteposición de títulos ni la de notas aclaratorias son ajenas a su práctica editorial, como demuestran las pocas composiciones que publicó en vida⁵⁰.

2.2. El análisis de las consecuencias que derivan de la consideración del *Parnaso* como macrotexto requiere abordar, en primer lugar, el plano dispositivo, para pasar a continuación a su posible repercusión en el interpretativo.

2.2.1. Si del nivel más cercano a los aspectos materiales de la edición pasamos al de la distribución de las poesías dentro del conjunto, habrá que convenir que un análisis somero de la disposición del *Parnaso*

proporciona datos de indudable importancia. He aquí el esquema general de la organización de las seis musas:

Musa *Clío*:

25 sonetos, 1 relación en octavas, 1 silva y 1 canción pindárica. La relación aparece intercalada entre el soneto número XXIV y el XXV. Las únicas composiciones numeradas son los sonetos. Las otras tres van precedidas por asteriscos.

Musa *Polimnia*:

110 sonetos, el *Sermón estoico* y la *Epístola satírica*. Sólo los sonetos están numerados.

Musa *Melpómene*:

30 sonetos, 1 canción fúnebre, 1 madrigal, 2 silvas funerales y 1 túmulo. Están numerados los sonetos y las silvas.

Musa *Erato*:

Sección I:

a) 50 sonetos.

b) 3 madrigales, 3 idilios, 3 canciones y 4 madrigales.

c) números castellanos: 1 composición en quintillas, 2 composiciones en redondillas y 11 romances. Los sonetos aparecen numerados y también los madrigales (primero como I, II y III, y luego como IV, V, VI y VII), los idilios y las canciones; las composiciones en quintillas, en redondillas y los romances, no.

Sección II:

a) 51 sonetos,

b) 1 madrigal,

c) 4 idilios.

Musa *Terpsícore*:

20 letrillas satíricas, 5 letrillas burlescas, 3 letrillas líricas, 15 jácaras y 10 bailes. Todas las composiciones están numeradas.

Musa *Talía*:

80 sonetos, 1 madrigal, 2 composiciones en décimas, 4 canciones, 2 composiciones en quintillas, 1 en redondillas, 1 soneto, 100 romances y 1 sátira.

Se observará que, por lo general, cada musa se conforma mediante la acumulación o la alternancia de bloques de composiciones que obedecen a criterios métricos. Hasta aquí nada tiene de extraño el principio ordenador. Sin duda, mayor significado alcanza el aspecto numérico, pues dichos bloques suelen contener un número redondo

de poesías: los sonetos de la musa *Clío* son 25; los de *Polimnia*, 110; 30 los de *Melpómene*; 50 los de la primera parte de *Erato* y 51 los de la segunda (con un total de 101); 80, por último, los de *Talía*. En cuanto a los demás metros, la segunda sección de *Erato* se articula principalmente en torno al 3, pues se suceden tríadas de madrigales, idilios y canciones, para concluir de nuevo con madrigales (y aquí la *variatio* métrica se articula en un subgrupo enmarcado al principio y al final por el mismo tipo de composiciones), si bien ahora son cuatro. En *Terpsícore* se recogen 20 letrillas satíricas, 15 jácaras y 10 bailes, mientras que en *Talía* son 100 los romances. Muy pocas son las composiciones sueltas que se escapan a un criterio de organización numérica en el que predominan los múltiplos de 5.

Habida cuenta de estas informaciones de orden cuantitativo, habría que indagar si es lícito atribuirles un valor interpretativo. Pese al abismo que separa la mentalidad de nuestro siglo y la del XVII y pese a la distinta simbología que Quevedo podía adscribirle a una determinada organización matemática con respecto a la que seamos capaces, a bote pronto, de concederle hoy, no cabe duda de que dicha estructura obedece a un claro principio vertebrador. Ya para *Canta sola a Lisi*, S. Fernández Mosquera (1999: 35) ha demostrado que, siguiendo, aunque a distancia, el ejemplo petrarquista, la colocación de los sonetos aniversario tiene “una finalidad estructural clara porque están situados particularmente en el ciclo” y que su ubicación “obedece a cierta lógica numérica”. De hecho, el primero lleva el número XX, el segundo (en el que el estudioso subraya que se repite tres veces el sintagma “diez años”), el XXX y el tercero, el L. Después de advertir que la distancia entre dichos sonetos estructura el conjunto en tres grupos de 20, 10 y 20 composiciones respectivamente, concluye Fernández Mosquera (1999: 36) que “la simetría es perfecta y difícilmente puede resultar casual”.

Pues bien, a mi modo de ver, este fenómeno se puede apreciar también, aunque con modalidades diferentes, en otros puntos del *Parnaso*, ya sea en lo referente a la importancia del lugar ocupado por determinadas composiciones⁵¹, ya en lo que atañe al número total de las que aparecen en cada musa. No estará de más advertir, pese a todo, que en algún caso la intervención de González de Salas puede haber falseado el conjunto, pues él mismo confiesa haber alterado a veces el orden de las composiciones. Recientemente Rodrigo Cacho ha trazado un preciso balance de las intervenciones dispositivas del erudito:

Salas dice haber emplazado en el lugar que tienen en el *Parnaso* cinco poemas aislados (200, 383, 388, 417 y 639). Además, la colocación de las poesías 200 y 383, que van seguidas, refuerza la

suposición de que trabajó sobre un *corpus* ya ordenado de composiciones. De hecho son justo las últimas de la *Musa III* y dejan suponer que el editor las añadiría al final de un grupo ya estructurado de textos. Lo mismo ocurre con el 639, que le pasó Pedro de la Escalera justo antes de llevar a la imprenta el *Parnaso* y que Salas decidió añadir al final de la *Musa VI* [...]. Salas se atribuye también la colocación en primer lugar de las letrillas en la *Musa V* y la conformación de *Canta sola a Lisi*, la cual me parece deberá asignarse antes a Quevedo, debido a su meditada coherencia estructural. Por último, González de Salas dice haber puesto la *Musa Melpómene* "en número Tercera" (264)⁵².

Por otra parte, también las poesías completadas por González de Salas, quedan ubicadas al final de las musas correspondientes⁵³. De todas estas manipulaciones han quedado huellas no sólo por confesión del propio humanista⁵⁴, sino también por su praxis editorial, ya que se abstiene de numerar las composiciones cuya inclusión en el conjunto ha determinado personalmente.

Dejando de lado estas salvedades, hay que concluir que la disposición de la inmensa mayoría de los textos corresponde a Quevedo, lo que legitima su estudio tomando como punto de partida las conclusiones a las que ha llegado Fernández Mosquera con respecto a *Canta sola a Lisi*. Es más, tampoco el número total de los sonetos de *Clío* (25) o el del bloque de cien romances de la *musa VI* puede ser fruto de la casualidad. Lo confirman aclaraciones del propio humanista en las que se transparenta una aguda preocupación dispositiva, detrás de la que se puede leer en filigrana el trazado del plan original de Quevedo. Tal es el caso de una significativa observación sobre la ubicación de la *Canción pindárica* en *Clío*: "Ninguna de las obras llegó a mis manos más irregular y turbada. Cuidóse, empero, no con infelicidad el restituirla; porque he pretendido que quede ya en este lugar para perfecta idea de esta estructura artificiosa" (I, 99).

Léase también el interesantísimo comentario sobre el último romance de la *musa VI*, "Muchos dicen mal de mí", al que considera muy digno de ocupar ese puesto ("Con este romance último, que tan oportuno puede ser para fin o principio de cualquiera escrito de el poeta, se cumplió esta centuria de romances", III, 111), amén de diferentes anotaciones dispersas por todo el libro (algunas ya aducidas) que revelan el mismo interés: "Esta *musa*, que [...] yo coloqué en número tercera después de mi auxilio" (I, 110); "Entre ellas también determiné yo dignamente merecer *colocarse* las exequias de la tórtola y de la mariposa" (I, 112); "El primer lugar en la *disposición* que les dimos" (I, 125); "[...] la golosina, de la sal y donaire satírico con que empieza *Terpsícore*" (I, 129); "[...] a la que ahora venimos con *orden* bien

dispuesto" (I, 132)⁵⁵; "No hubo, empero, atención a *graduarlos* [varios romances] o por su antigüedad o por su aprecio, para que se antepusiesen o pospusiesen en la salida, sino confusamente, como en selva, se les dio lugar interpolados; advirtiendo aún más a alternar los más ventajosos con los menos, como observo yo que lo ejecutaron todos los epigrammáticos antiguos, de quienes tan varios fueron los argumentos de sus epigramas, como lo son los de estos romances" (II, 249).

Antes de dar por concluido el presente apartado es obligatorio plantearse un problema de cuya resolución depende, en gran medida, la validez de las consideraciones anteriores. Hay que reconocer que si se concede crédito a las muchas declaraciones de González de Salas en torno al elevado número de composiciones perdidas y a las sustraídas a los editores, las cuentas que aquí se han echado no salen. Pese al más que probable cálculo hiperbólico del erudito, lo cierto es que, si éste publicó sólo aquellas poesías que fue capaz de recuperar, el razonamiento en torno a la estructura numérica de las musas carece de sentido, ya que sería lisa y llanamente fruto de la casualidad. Por el contrario, si las alusiones de González de Salas se entienden como tópicos (y no faltan antecedentes para justificar este punto de vista), el razonamiento permanecería en pie. No encuentro argumentos definitivos para descartar la primera hipótesis, de manera que forzosamente las espadas quedan en alto. Con todo, por mi parte, sigo extrañándome de que el resultado de una precipitada y desigual campaña de recolección de textos poéticos quevediano arrojara como resultado un balance numérico tan perfecto.

2.2.2. Cabe ahora interrogarse sobre las consecuencias del conjunto de observaciones hasta aquí realizadas, con el fin de poner en evidencia la intensidad semiótica latente en el plano de la forma del contenido. Citaré, como botón de muestra, un caso singular de la Musa I⁵⁶. Dedicada a las "poesías heroicas, esto es, elogios, y memorias de príncipes y varones ilustres", está constituida por 25 sonetos, a los que se añaden una relación dedicada a la *Jura del Serenísimo Príncipe don Baltasar Carlos*, compuesta por 25 octavas; una *Silva encomiástica* y la célebre *Canción pindárica* en elogio del duque de Lerma. Hay que recordar que en la *princeps* del *Parnaso* están señalados con números romanos sólo los sonetos, que el último de la serie está intercalado entre la silva y la canción, y que las advertencias de González de Salas sobre ésta permiten conjeturar que fue precisamente él quien la añadió al final del apartado⁵⁷. La musa se abre bajo el signo de Felipe III, al que se le dedican los dos sonetos iniciales, y avanza en el nombre de los miembros de la casa reinante, a los que se consagran en total 14 de

las composiciones, esto es, exactamente la mitad. Además, el último soneto de la serie ininterrumpida de 24 está dedicado a Felipe IV y la composición siguiente, la relación en octavas que introduce por primera vez la variedad métrica en la musa, al príncipe Baltasar Carlos. No parece aventurado, a mi modo de ver, advertir en este orden una progresión cronológica y dinástica (recuérdese que el enfermizo heredero de la corona, cifra de las esperanzas sucesorias de la corte española, falleció en 1646, al año de morir Quevedo) que apunta hacia el futuro de la atribulada casa reinante y, con ella, de toda la monarquía⁵⁸. Habría que profundizar con detalle en el contenido de las diferentes poesías para sacarle a estos apuntes todo el jugo que pudieran ofrecer. Añadiré sólo que no parece arbitrario que la musa se cierre con tres composiciones en las que abrumadoramente domina la ambientación grecorromana, punto de referencia y modelo para los correspondientes elogios.

El tema del valimiento, como se sabe, es central en esta musa, así como el de la relación entre la aristocracia política y el rey, explorada en muchos de sus aspectos con el apoyo de figuras y símiles de origen clásico. No hace falta insistir en que el vínculo entre monarquía y nobleza destila en la perspectiva quevediana, más allá de su condición de metáfora del buen gobierno, un cierto desencanto que brota de su propia experiencia al servicio de la corona. A este propósito, resulta ensordecedor el silencio que rodea en casi toda la musa a la figura del conde-duque de Olivares⁵⁹. Asimismo es paradigmática la atención que se le reserva al duque de Osuna, cuyo intenso e íntimo trato con Quevedo son bien conocidos. La dramática pérdida del favor real del que fuera Virrey de Sicilia y de Nápoles, y su desgraciada muerte mientras se hallaba encarcelado dejaron una profunda huella en la memoria de quien había llegado a convertirse en su más estrecho colaborador y confidente. Precisamente por ello, no se puede pasar por alto que en una sección dedicada a alabar las virtudes de los Austrias asuma un papel relevante la figura de Pedro Girón. Sin entrar más que lo estrictamente necesario en el análisis de los textos, señalaré que al Duque, tomando como excusa un retrato suyo, se le dedica el soneto V, es decir, el primero consagrado a un personaje no perteneciente a una casa real. La composición, por otro lado, se halla marcada por las alusiones al mundo romano y constituye el cierre de una pequeña serie, que puede llegarse a considerar un subgrupo, como ha apuntado últimamente R. Cacho⁶⁰, destinada a la representación artística del poder y a la ciudad símbolo del *imperium*, Roma: *A la estatua de bronce del santo rey don Filipe III (I)*, *A la misma estatua (II)* e *Inscripción de la estatua augusta del César Carlos Quinto en Aranjuez (IV)*⁶¹. El tercer soneto es el celeberrimo *A Roma sepultada en sus ruinas (III)*. Desde este punto

de vista, el conjunto de cinco sonetos iniciales representa más bien un suntuoso pórtico que precede al efectivo ingreso en el panteón de hombres ilustres alojados en el imponente templo de la musa *Clío* y cuyo broche de oro está reservado a Osuna. No se trata, sin embargo, de un pórtico uniforme. Efectivamente, en los dos sonetos dedicados a Felipe III domina el ambiente florentino y la celebración de la inspiración artística, enfoque que sintoniza perfectamente con la figura del monarca; los tres sonetos finales abandonan el marco toscano y moderno para recuperar el universo de la Roma imperial, vinculado principalmente con el mundo militar y las hazañas guerreras protagonizadas por Carlos V y por Pedro Girón. No es difícil percibir, por consiguiente, un fuerte contraste entre el tipo de elogio atribuido al emperador (con quien queda asimilado, por otro lado, Osuna) y a su nieto⁶².

La segunda poesía dedicada al Duque es la que lleva el número XIII y constituye el centro matemático de la serie de 25 sonetos. Obsérvese, además, que mantiene una indisoluble relación con el último, el XXV, sobre el que González de Salas advierte:

A este soneto dio el argumento y mucha parte de su locución la ilustre epístola LXXXVI de nuestro Lucio Séneca, escrita a Lucilio desde la misma casa de campo de Publio Cornelio Scipión, junto a Linterno, ciudad de Campania. De ella, famosa con el destierro de este gran varón, de su casería, de su ara y de su sepulcro, disputo yo dignamente en mi ilustración latina a la *Geografía* de nuestro español Pomponio Mela, no en la castellana. La memoria, pues, de la queja de Scipión aquí contenida, me advirtió de haber careado con ella nuestro poeta la de otro valeroso capitán, en todo bien semejante. Quien cotejare con éste el soneto XIII, arriba referido, *A la inmortal memoria de don Pedro Girón, Duque de Osuna*, sentirá luego la consonancia y a ambos ejemplos dos sensibles de las patrias ingratas (I, p. 431)⁶³.

De modo y manera que la triste historia de Escipión no es más que trasunto de la de Pedro Girón y nueva oportunidad de recordar, manejando el filtro de la lejanía histórica, la deuda que la monarquía y la nación española tenían contraída con uno de sus hijos más valerosos⁶⁴. Pero aún hay más. El soneto XIII, que lleva por título *Memoria inmortal de don Pedro Girón, duque de Osuna, muerto en prisión* y que se señala como una de las cimas del conjunto y una de las más conmovedoras manifestaciones de dolor patrio en una poesía tan nacionalista como la de Quevedo, se halla ubicado justo detrás de una de esas mini series de sonetos tan del gusto del poeta, dedicada a unas fiestas en las que participó Felipe IV, cuyos epígrafes rezan: *Al toro a quien con bala dio*

muerte el rey Nuestro Señor (XI) y Al mismo toro y al propio tiro (XII). Aquí la alternancia de un tema festivo⁶⁵ y otro serio, reflejo temático del principio de la *variatio*, aplicado sistemáticamente a lo largo del *Parnaso* en su vertiente métrica, subraya implícitamente la gravedad de éste. Impresiona, en efecto, la contigüidad del soneto dedicado a la muerte del toro por parte del rey (muerte, dicho sea de paso, por obra de un arma de fuego, cuyo sitio en la jerarquía de las hazañas bélicas era ínfimo, como proclamaba Don Quijote⁶⁶) y el que se consagra al fallecimiento en prisión del Duque de Osuna. Obsérvese que los dos sonetos siguientes también contienen una notable carga subliminal: el XIV está dedicado a una proeza del duque de Lerma, nieto del valido de Felipe III, en medio de una acción bélica, mientras que el XV, *A la huerta del duque de Lerma, favorecida y ocupada muchas veces del señor rey don Felipe III, y olvidada hoy de igual concurso*.

En mi opinión, la secuencia textual conlleva aquí un innegable valor interpretativo. Ocultándose bajo el manto de una *variatio* temática, la yuxtaposición poética opera aquí por contraste e impregna al soneto XIII con un dramatismo del que carecería leído aisladamente. La celebración del fatal desenlace de Pedro Girón, militar audaz y patriota insigne, asume todo su valor emblemático y ejemplar al contraponerse a la alabanza frívola y circunstancial de las mediocres hazañas del rey en festejos cortesanos, por mucho que éstas, arropadas por imágenes mitológicas, puedan admitir una pálida lectura política.

Al hilo de estas reflexiones, cabría preguntarse si, bajo el manto de la organización interna de la musa, no se puede entrever la consideración histórica que el Quevedo anciano reservaba a los diferentes monarcas de la casa de Austria, a sus validos y, en definitiva, al devenir político e histórico de la España de su tiempo. Aun filtrados por el velo de la representación artística, los retratos dibujados por Quevedo difícilmente pueden dejar de oponerse, de compararse. La agrupación de composiciones por figuras o por temas y la yuxtaposición de poesías de tono y fondo muy diferente facilita, además, una labor de comprensión hacia la que nos guía el hábito quevediano al contraste. Realeza y valimiento, virtudes militares y religiosas, mundo clásico y Europa contemporánea, política internacional y vida española son binomios cuyos términos se combinan o se contraponen según los casos, y cuyo sentido último depende no sólo de los rasgos con que aparecen en cada texto, sino también de su vinculación con el conjunto⁶⁷.

No cabe ahora seguir avanzando por este camino; sin embargo, cumple señalar que, en el caso de que este planteamiento tuviera visos de validez, habría que ensanchar su aplicación a las demás musas, especialmente a aquéllas que más fielmente parecen respetar la

disposición quevediana. O, para formularlo de otra manera, habría que actuar con más cautela en las secciones, como en la musa V, en las que González de Salas se adjudica buena parte de la responsabilidad de su organización.

Esta aproximación crítica, por una parte, permitiría explicar los evidentes desajustes valorativos que se pueden apreciar, por ejemplo, entre algunas composiciones de *Clío* y obras anteriores (en prosa o en verso), además de justificar determinadas revisiones textuales, como la del soneto IX, de la musa I, compuesto originalmente para Felipe III y adaptado en la versión definitiva para Felipe IV⁶⁸. Por otra, colocaría a la crítica ante no pocos interrogantes: ¿La abrumadora presencia de Juvenal y Séneca en los primeros 14 sonetos de *Polimnia* es casual o bien fruto de una calibrada disposición cuyo objetivo es ajustar la lente de lectura de la musa? ¿Hay que atribuirle algún significado a que el soneto inicial de *Melpómene* esté dedicado a Felipe III y el quinto al duque de Osuna, al igual que en *Clío*? ¿Cómo interpretar las agrupaciones por amadas y por temas de la sección I de *Erato*⁶⁹?, etc.

3. Conclusiones

A modo de cierre, se impone bosquejar unas conclusiones que han de ser forzosamente provisionales. La tarea de la edición de la poesía de Quevedo —como la de cualquier otro autor, claro está— se puede afrontar desde diferentes plataformas metodológicas. En efecto, es posible editar determinados conjuntos poéticos (el *Heráclito* o las silvas, por ejemplo) como Quevedo los planeó en un determinado momento de su vida; publicar todas las composiciones que cuentan con versiones de autor eligiendo la última cronológicamente o, por el contrario, la que se considere más lograda; presentar todo el *corpus* intentando alcanzar una reconstrucción de cada texto siguiendo el método neolachmanniano donde sea posible; editar, en fin, el conjunto tomando como texto-base el de la *princeps* y eligiendo, en las poesías no contenidas en ella o en las que cuentan con más de una versión, la preferible por motivos estilísticos o de otro orden, tal y como hizo Blecua amparándose en una metodología mixta (o flexible, según se mire), a la que, desde luego, no se le puede aplicar el calificativo de “crítica” *stricto sensu*⁷⁰.

Con todo, no hay que ocultar que cada editor arrostra una evidente responsabilidad en función de la opción elegida y que el texto que presenta como producto de su labor filológica, por riguroso que sea, puede entorpecer o favorecer la fruición de la obra, limitar el proceso de comprensión o acelerarlo. En el caso, además, de una obra que nace como macrotexto, las condiciones de posibilidad de su edición no

deberían, mediante la fragmentación y aislamiento de sus componentes, impedir una lectura densa y articulada del conjunto. Por todo ello, por lo que a la edición de la poesía de Quevedo se refiere, querría sumarme aquí al grupo de los que, como se ha visto, postulan un determinado planteamiento ecdótico a partir del cual afrontar tan ingente tarea. Que no es otro que el respeto máximo de la última voluntad del poeta, cuya expresión más diáfana, más allá de los borrones que en algunas zonas empañan nuestra contemplación, se cifra en la *princeps* del *Parnaso*, poemario que, a mi modo de ver, hay que considerar como *summa* poética de Quevedo, que él mismo pensó y preparó no como "obra lírica completa", sino como *corpus* selecto, representativo de lo mejor de la producción de toda una vida y significativo en cada composición y en su conjunto. Por ello es indispensable que se respete el texto de cada poesía, que con frecuencia representa la última versión en una cadena de intervenciones de autor, y su colocación dentro de la estructura global, con la excepción de aquellos pocos casos en los que González de Salas declara haber alterado el orden de la serie.

Bajo este punto de vista, el caso de Quevedo sería análogo al de otros poetas, españoles y extranjeros, que en un determinado momento decidieron modificar y reorganizar su producción lírica. Begoña López Bueno ha llevado a cabo al respecto unas interesantes reflexiones:

La hipotética vuelta del autor sobre sus textos puede venir impulsada por la preparación de un volumen organizado, antológico o no. Entonces parte de la tarea será la ordenación de sus textos, convirtiendo lo que era fragmentario en unidad de *obra* o, si se quiere, de *libro*, que forzosamente requiere, de alguna manera — pongo énfasis en ello —, una nueva lectura. Así, y a efectos de macroestructura de la obra como libro de poemas ¿nos encontramos con un nuevo original, un nuevo O? Este nuevo concepto de original — si es que puede aceptarse — no es que suplante los anteriores (los originales de cada uno de los poemas allí contenidos), pero los integra en una estructura mayor que puede añadir nuevos significados en una lectura continuada. ¿Se sustituye entonces — podríamos seguir preguntándonos — la microestructura lírica, acrónica y conclusa de cada poema por una macroestructura narrativa, histórica y secuencialmente continuada de libro? He aquí un tema para la reflexión. Mi respuesta personal sería que sí, que nos encontramos ante un nuevo concepto de O, pues la nueva estructura es un producto más de la instancia autorial, que queda muy clara como voluntad organizativa por la presencia de determinadas marcas: soneto-prólogo u otras composiciones prologales y epilogales, además de un sentido de *progressus* que ordena lo métrico con un criterio de alternancia o variedad. En

resumen, el nuevo O ofrece una cronología textual que condiciona la lectura relacional de los poemas. De lo cual se deduce una consideración de interés para la edición: esa instancia autorial de la ordenación, si no existe, resulta arriesgado suplantarla, pues sería como intentar suplir en cierto modo un peldaño, aunque sea el último, de la génesis textual. (151)⁷¹

Pese a que en la cita se hace referencia explícita a la estructura del cancionero de raigambre petrarquista, sus consideraciones se pueden aplicar también al caso del *Parnaso* tal y como se ha analizado en el presente trabajo. Desde esta perspectiva, y por lo que respecta a Quevedo, el planteamiento aquí defendido intenta avanzar un paso más, partiendo de los presupuestos ya enunciados por otros estudiosos, especialmente por A. Rey, en la vinculación entre praxis ecdótica e implicaciones exegéticas⁷². La imbricación entre crítica textual y hermenéutica se hace aquí indispensable, de suerte que el respeto escrupuloso por la evolución textual representada por el *Parnaso* y por la exacta colocación de cada poesía se yergue como premisa inexcusable para una lectura de los textos que se resuelve a la fuerza en varios planos que se superponen, se complementan y se contaminan. En la comprensión final de cada poesía se sumará su consideración de forma aislada⁷³ y su relación con las contiguas, con subgrupos afines, con las demás de cada musa y con otras análogas (por temas, fuentes, estilo o incluso posición) pertenecientes a otras musas. Para el simple amante de la lírica quevédiana, el resultado alcanzará cotas de densidad y de complejidad impensables, por ejemplo, en una edición que reorganice el todo. Para el especialista, se añadirá la conciencia de hallarse en muchos casos ante el estadio final de un determinado poema y, en conjunto, ante la coronación de una intensísima experiencia poética, culminada en el momento en el que el autor vuelve su mirada hacia toda una vida de escritura lírica, la revisa pacientemente y ofrece, desde su postrera atalaya estética, política, sentimental y moral, su propia lectura última y definitiva.

Notas

*El presente trabajo constituye el resultado de una investigación que se originó en la biblioteca de la Hispanic Society of America, institución que me honró con una beca durante el verano de 2001 y a la que deseo declarar aquí mi más profundo agradecimiento, así como a su presidente Theodore S. Beardsley Jr. Añadiré que leí una primera versión de este estudio en el VI Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro, celebrado en Burgos y en San Millán de la Cogolla entre el 15 y el 19 de julio de 2002.

¹Obsérvese que el estudioso analiza sólo la historia de *Canta sola a Lisi*, aunque sus disquisiciones se pueden proyectar al resto de la poesía de Quevedo. Del mismo véase además Fernández Mosquera 2000: 107-125.

²Véase también Plata Parga (23-29); Schwartz y Arellano (lxxii-iv); y el número monográfico dedicado por la revista *La Perinola* 4 (2000) a la "Edición y la anotación de la obra de Quevedo", con varios trabajos que abordan parcialmente el problema. Hay que reseñar también que la publicación del *Parnaso* constituyó sólo una etapa de un vasto plan destinado a editar la totalidad de las obras de Quevedo, como subrayó en su día Moll (1988: 321-30) "El proceso de formación de las <<Obras completas>> de Quevedo". Para enmarcar la aparición del *Parnaso* en el cuadro de las ediciones de obras quevedianas posteriores a la muerte del autor, véase también Jauralde Pou 1986: 211-31.

³Para la efectiva difusión de la poesía del madrileño en su época, véase Jauralde 1988: 41-63 y 1989: 41-71; y Carreira 1997: 231-49. Por lo que respecta a la difusión impresa de la obra de Quevedo en general en vida del autor, véase Moll 1994: 7-20.

⁴Y aquí es obligatorio citar a Antonio Rodríguez Moñino.

⁵En carta a Francisco de Oviedo, poco tiempo antes de morir, afirma el poeta que da "fin a la Vida de Marco Bruto, sin olvidarme de mis Obras de verso, en que también se va trabajando"; y poco después insiste en que "me voy dando prisa [...] a la Segunda parte de Marco Bruto y a las Obras de versos" (*Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo Villegas*, edición de Luis Astrana Marín (482 y 486, respectivamente). Para el conocimiento de la situación vital en la que Quevedo encaró la revisión final de sus poesías junto con la de otras de sus obras, es indispensable acudir a Jauralde 1999: 821-70.

⁶Citado por Crosby 1967: 238.

⁷En esta labor de aclarar atribuciones y de corregir paternidades han destacado últimamente Lara Garrido 380-95, Carreira 1989: I, 121-35; 1990: 15-142 y 1991: 21-57; y Pérez Cuenca 1995: 119-31; 2000a: 659-69 y 2000b: 267-83. Por descontado, véase también la lista de poemas atribuidos que incluye Bleuca en su edición de F. de Quevedo I, 63-84.

⁸De parecida opinión son, entre otros, Schwartz y Arellano lxxiii.

⁹Habrà que hacer mención, además, de otro dato que oportunamente maneja Cacho y que tiene un peso indudable en la arquitectura de su razonamiento, a saber, que González de Salas dispuso de muy poco tiempo para enmendar, modificar y organizar el texto quevediano (255-57).

¹⁰Cfr. Rey 1994: 135-36 y Fernández Mosquera 1999: 353-67.

¹¹Además, recuérdese que ya en su reseña a la edición de Bleuca opinaba: "I see no reason for not preserving, intact, as the basic arrangement of either a critical or popular edition, the carefully planned six muses of González de Salas' *Parnaso*" (Crosby 1973: 634).

¹²Arellano y Roncero.

¹³En efecto, por imperativos de la naturaleza de su edición, Schwartz y Arellano han adoptado un planteamiento mixto (lxxviii).

¹⁴Véase al respecto su más reciente estudio: Rey 2000: 309-44.

¹⁵Si bien, en principio, las siguientes reflexiones se pueden aplicar sin dificultad a esta edición, pues, como apunta Rey (1999: 23-24), "Aldrete se ciñó, según todos los indicios, al plan establecido por González de Salas, que no parece haber alterado la voluntad de Quevedo en aspectos sustanciales". Para la historia de la preparación e impresión de *Las tres últimas Musas*, véase, además de la citada "Introducción" de Bleuca, el prólogo de Pedraza Jiménez a la edición facsímil del libro (vii-xl).

¹⁶Como ya había observado Rey (1994: 133), para quien "una edición rigurosa de la poesía de Quevedo, además de descartar lecturas erróneas y resolver sus dificultades interpretativas, tiene que emplazar cada poema en el lugar que le corresponde, es decir, en el que Quevedo —según los indicios disponibles— tenía previsto. Esta delicada cuestión de la ordenación de la poesía de Quevedo no responde sólo a exigencias ecdóticas, sino que llega a afectar a la interpretación de los poemas y su valoración histórica y estética".

¹⁷Recoge la bibliografía fundamental al respecto Fernández Mosquera 1995: 465-92.

¹⁸Me parece sintomático que últimamente se esté verificando un sustancial avance en la edición y estudio de poemarios que no responden a la estructura del cancionero, pero que poseen una determinada coherencia interna. Léanse, como botón de muestra, las siguientes observaciones de Cristóbal Cuevas (21) sobre el orden de la poesía de Luis de León: "Su secuenciación obedece más bien a un ideal ascensional, de remota inspiración platónica, que lleva al lector, desde lo individual patético, pasando por lo monumental clásico, hasta lo sacro revelado —hímnico, didáctico y consolatorio (*Salmos, Sabiduría* y *Job*). Dentro de este marco, se establece entre los poemas una dialéctica intertextual que los explica mutuamente por variación, profundización, vibración emotiva o reflexión moral. Ello da al corpus poético luisiano un significado global que rebasa el de cada una de sus composiciones, las cuales sólo en ese contexto cobran cabal sentido". Por lo que respecta a la tradición italiana, señalaré que una de las más importantes novedades que presenta la última, y monumental, edición de las *Rime* de Dante atañe precisamente a la disposición de las poesías (cfr. Domenico De Robertis).

¹⁹Cfr. Rey 1999: 17.

²⁰Colecciones sobre las que Rey (1999: 17) afirma: "Estos ejemplos sugieren que en su concepción estética la agrupación de poemas, según criterios variables en cada caso, desempeñó un papel destacado". Véase también lo apuntado por el mismo estudioso en 1994: 131-33.

²¹Estudiado desde este punto de vista principalmente por Fernández Mosquera 1999.

²²Como ya advirtió Fernández Mosquera (1999: 333-34) para la musa *Erato*, si bien definía este tipo de división como "más anecdótica que estructural". Asimismo Roger Moore (168); Rey (1994: 133) se refiere a "agrupaciones menores, dotadas de su propia unidad interna"; Alatorre (325) destaca que "a veces un solo tema da alimento a dos sonetos seguidos" y añade que "hay otras agrupaciones muy visibles", y Cacho (261) habla de "conjuntos homogéneos". Evidentemente estas relaciones aparecen combinadas con series que se conforman en función de la métrica.

²³No se me oculta que la consideración del *Parnaso* como resultado de los desvelos del propio autor, pese a estar sufragada por la mayor parte de la crítica, no ha alcanzado un reconocimiento unánime. Especialmente Carreira ha bosquejado en diferentes trabajos la imagen de un Quevedo poeta apresurado, demasiado ocupado para dedicarse a la lima de sus versos e indiferente, en definitiva, a su suerte. Una síntesis de esta postura se puede leer en un reciente trabajo de elocuente título: "Quevedo en fáfara: calas por la periferia de la poesía amorosa", especialmente 175-77. Admito que se me hace muy cuesta arriba aceptar una propuesta que prescinde, al menos para el *Parnaso*, de todos los indicios que nos permiten reconstruir su historia editorial.

²⁴Y recuérdese que sólo al final del proceso editorial se decidió publicar las seis primeras musas y dejar las otras tres para un segundo tomo, como afirma el propio González de Salas (I, 138).

²⁵Elementos que repercutieron en el precio de cada ejemplar. Como recuerda Crosby (1967: 234), "El *Parnaso* prometía venderse más caro como libro (en efecto, se tasó en 440 maravedís, mientras que las dos *Vidas* [las de San Pablo y Marco Bruto, editadas por el propio Coello en 1644] se tasaron cada una en menos de 100 maravedís".

²⁶Crosby 1967: 240.

²⁷Cfr. Moll 1988: 322.

²⁸*Apud* F. de Quevedo, *Obra poética*, ed. cit., I, p. 91. Mencionaré siempre, excepto allí donde se indique, los diferentes comentarios y aclaraciones de González de Salas por la pulcra transcripción ofrecida por Bleuca en esta edición, indicando sólo el volumen la página correspondientes.

²⁹No conviene olvidar que Coello fue quien presentó la oferta más ventajosa a Pedro de Aldrete y a Juan de Molina, a quien delegó la negociación del contrato (cuyo texto completo transcribió Crosby 1967: 238-41. No obstante, una vez firmado éste, "todo quedaba supeditado a la ratificación de Pedro de Aldrete" (*ibid.* 232), quien seguramente barajó las ventajas que ofrecía la continuidad editorial para dar su consentimiento final.

³⁰Como supone Crosby 1967: 230. Sobre la actividad de Coello como editor de las obras de Quevedo, véase *ibid.* 229-235 y Moll 1994: 12-14.

³¹En el primer año están firmadas la censura de José de Valdivielso, la aprobación de Lorenzo Van der Hammen y León y la dedicatoria de Quevedo al Conde-Duque para la edición de las *Obras* de fray Luis, que no se imprimieron efectivamente hasta dos años más tarde, prácticamente a la vez que las *Obras* de Francisco de la Torre, cuya aprobación, de nuevo de Lorenzo Van der Hammen y León, lleva firma también de 1629, mientras que la suma del privilegio y la aprobación de José de Valdivielso están fechadas en 1630 y la fe de erratas en 1631, al igual que la suma de la tasa. El período de tiempo que transcurre entre las aprobaciones y demás trámites burocráticos y la aparición de los impresos se justifica, según Jauralde (1999: 591), con "el *Índice de libros prohibidos*, los ataques que recibe, y con una situación política repentina que ha alertado a todos".

³²Citaré al respecto sólo los trabajos de Saturnino Álvarez Turienzo 255-94 y M. Luisa Cerrón Puga.

³³Así, Jauralde (1999: 588), por ejemplo, habla de las aprobaciones “nada inocentes” de los mencionados Valdivielso y Van der Hammen a las poesías de fray Luis y similares observaciones se podrían realizar con respecto a los preliminares del volumen de Francisco de la Torre.

³⁴Cito por Felicidad Buendía 474b. Los subrayados son míos.

³⁵Por lo demás, es bien conocido el episodio transmitido por Cristóbal de Salazar Mardones, quien narra la atención que prestó Quevedo, en una visita a la tipografía de Diego Díaz de la Carrera el 5 de agosto de 1644, al proceso de impresión de su *Marco Bruto* (cfr. Ricardo del Arco Garay 355 y Moll 1994: 7-8).

³⁶Véase Sepúlveda 1653-68.

³⁷Habrà que reconocer, con todo, que el impreso de la obra de González de Salas se editó en un papel con mucho más cuerpo que el del *Parnaso* y que su estudio (disposición, arquitectura de la página, etc.) revela que se trataba de una obra destinada a un público extraordinariamente restringido, compuesto casi exclusivamente por eruditos y acaudalados amantes de las letras.

³⁸Operación que se pudo llevar a cabo gracias a “la cesión de las planchas de cobre usadas desde la primera edición, aunque con sucesivas regrabaciones” (Moll 1988: 326).

³⁹Debida seguramente al propio Aldrete, quien completó la serie de grabados correspondientes a las musas siguiendo el modelo del *Parnaso* (imagen de la musa correspondiente enmarcada por una cita latina en el margen superior y por un par de redondillas en el inferior), si bien recurriendo a un dibujante (S. Morán) y a un grabador (M. de Orozco) nuevos.

⁴⁰Las mismas planchas de la primera edición sirvieron aún para otras impresiones del *Parnaso* hasta 1713 (Moll 1988: 328). Más tarde los editores recurrieron a grabados xilográficos de nueva realización, aunque imitando, por lo general, el diseño de las primeras ediciones (*ibid.* 328-30).

⁴¹Cfr. Moll 1988: 329.

⁴²Véanse al respecto las observaciones de Moll 1990: 64.

⁴³Cfr. Moll 1984: 921-63. En realidad, el parangón entre la circulación de la obra poética de ambos autores (ya excesivamente comparados en otros planos) abre interesantes perspectivas para el estudio del gusto lector de una época como el siglo XVIII. Así, se preguntaba Moll (1990: 67): “¿Por qué Góngora y Villamediana se reeditan en España sólo a lo largo del siglo XVII, mientras que la poesía de Quevedo sigue mereciendo el favor de los editores —y por lo tanto del público— a lo largo del siglo XVIII?”.

⁴⁴En cuanto a las causas de esta actitud, remito de nuevo a las hipótesis formuladas por Jauralde 1988 y 1989, y Carreira 1997.

⁴⁵Cito aquí por la *princeps*: F. de Quevedo, *El Parnaso español*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648. He manejado los ejemplares de la Biblioteca Nacional de Madrid (signaturas R 4418 y R 7766) y el custodiado por la Hispanic Society of America. Transcribo los epígrafes y los primeros versos modernizando tanto la ortografía como la puntuación. El número que acompaña a cada soneto es el que ocupa dentro de la musa correspondiente.

⁴⁶En mi opinión, nadie podrá negar que, si se recogieran en un solo volumen, se obtendría una notabilísima antología de la poesía de Quevedo.

⁴⁷¿Será sólo producto de la casualidad que se abra con *La vida es sueño* la madrileña *Primera Parte* de 1636?

⁴⁸Sobre el problema de la disposición numérica de las composiciones dentro de las musas, volveré de inmediato.

⁴⁹Como en el caso de las composiciones que se sitúan en primer o en último lugar dentro de una musa o las que van acompañadas de un comentario que impediría su impresión junto a otra en una misma página (si bien esta especial atención podría revelar en algunos casos su importancia). Tal es el caso de los sonetos VIII, XI, XIV, XIX y XXV de la musa I; XVIII, XIX, XXXV, XXXVIII, XXXIX, XLII, XLVII, XLVIII, L, LXVI, LXIX, LXXI, LXXVI de la musa II; etc. Pero los problemas compositivos no justifican la disposición de muchísimos poemas, cuyos comentarios son menos extensos que los de otros que sí comparten colocación.

⁵⁰Cfr. Rey 1999: 33-35. El estudioso deduce también que, para las indicaciones de las fuentes, el erudito debió de valerse de apuntes autógrafos de Quevedo ("No se puede alejar la sospecha de que, al menos en algunos casos, González de Salas anotó fuentes allí donde encontró información proporcionada por el propio poeta", 37), así como para las anotaciones (38). Véase además Fernández Mosquera 1999: 336-42.

⁵¹He apuntado con anterioridad que Rey ha llamado la atención sobre este aspecto en más de una ocasión (véase 1994: 133 y 1999: 21-24).

⁵²Para la adjudicación a Quevedo y no a González de Salas de la organización de *Canta sola a Lisi*, véase, claro está, Fernández Mosquera 1999: 331-47.

⁵³"Tres de los poemas terminados por el humanista madrileño se encuentran al final de una sección. El 132 es el último soneto de *Polimnia*, al que le siguen el *Sermón estoico* y la *Epístola satírica*. El 590 y el 591 componen, con el 589 que Salas dice le escribió Quevedo, una tríada donde el editor se menciona explícitamente a sí mismo, y son los últimos sonetos de *Talía*" (Cacho Casal 268).

⁵⁴Cfr. Rey 1999: 23 y Cacho Casal 263.

⁵⁵Los subrayados, evidentemente, son míos.

⁵⁶Véase ahora, por supuesto, la reciente edición de Ignacio Arellano y Victoriano Roncero.

⁵⁷De forma singular afirma en la disertación dedicada a Pedro Pacheco que la introduce: "Lo que hasta aquí Clío ha cantado, dictado se lo ha Don Francisco [...]; pero ahora que podría parecer que por sí ya discurre [...] desdijérase de deidad, si a V. S. no se manifestara antes agradecida y empeñada" (I, 98).

⁵⁸Al publicarse el libro, ya se había producido el triste acontecimiento y así lo registra González de Salas, que habla de un "presagio fatal" (I, 432).

⁵⁹A quien no se cita directamente, pero al que se alude al menos en la *Jura*, según aclara en nota al margen González de Salas (en el v. 59; cfr. I, p. 433) y en el soneto *Figurada contraposición de dos valimientos* (véanse el comentario y las notas al texto de Arellano y Roncero 25-27 y 125-27). La alabanza aparente al válido que vertebra esta composición, pese a todo, no carece de cierta ambigüedad, como ha advertido Sagrario López Poza (211), para quien "cabe la posibilidad de que tras las [estrofas] dedicadas a Olivares se esconda una ironía disimulada".

⁶⁰Cacho Casal 261-62.

⁶¹Cabría preguntarse por qué quedó fuera de esta serie el soneto X, *Al retrato del rey Nuestro Señor hecho de rasgos y lazos, con pluma, por Pedro Morante*, cuyo tema habría aconsejado su inclusión. Bien es verdad que su colocación refuerza un grupo de sonetos dedicados precisamente al monarca (IX-XII); no obstante, no descartaría que obedeciese a motivos valorativos de otro género (véase lo que apunto de inmediato sobre los sonetos XI y XII).

⁶²Roncero, comparando el soneto I con el IV, señala: "El contraste [...] es evidente, pues si en el anterior se elogiaban las campañas militares del Emperador, aquí, exceptuando el adjetivo *invicto* que no parece corresponder a la política pacifista que propició el duque de Lerma, no hay alusiones a hechos militares, sino que se exalta su piedad, su santidad, alabanza común entre sus contemporáneos" (252-53). El mismo crítico confirma indirectamente la coherencia interna de la musa cuando constata que "el otro soneto dedicado a Felipe III escrito como "funeral elogio" ("Mereciste reinar y mereciste") incide en su calificación de santo, de guía espiritual para sus soldados" (254).

⁶³Acerca de este soneto, véase ahora Alessandro Martinengo 151-60.

⁶⁴Ni que decir tiene que el establecimiento de paralelismos entre personajes entresacados de la historia romana y figuras de la actualidad se repite en otros muchos puntos de la obra quevediana. Véanse al respecto los ejemplos recogidos por Carlos Vaíllo 270-79.

⁶⁵O "de circunstancias", según la clasificación de Arellano y Roncero 10.

⁶⁶Cfr. Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, ed. Francisco Rico (448). Véanse al respecto, además de las referencias aducidas en esta edición (volumen complementario, p. 383, n. 448.22), las consideraciones de Raffaele Puddu 134-35.

⁶⁷Esta perspectiva permitiría, por ejemplo, dotar de mayor complejidad a la imagen que Quevedo ofrece en *Clío* de Felipe IV, quien, por un lado, es monarca con atributos militares, como Carlos V, y por eso Quevedo le exhorta constantemente a que intervenga con decisión en los conflictos europeos (que era una de las preocupaciones del autor con más presencia en su poesía política; cfr. Vaíllo 265-66); por otro, parece transmitimos el poeta, poco se puede esperar de un rey cuyas principales gestas bélicas tienen por escenario una fiesta. El mismo Vaíllo asevera que "la falta de proezas guerreras personales del rey, a las que tanta importancia concede Quevedo en *Política de Dios*, vuelve problemático su elogio, que ha de concentrarse en los juegos circenses de toros y cañas, a los que tan aficionado fue el rey Planeta (268).

⁶⁸Cfr. Arellano y Roncero 16 y 81-82 y Vaíllo 256-257.

⁶⁹Particular sobre el que se ha detenido, por supuesto, Fernández Mosquera (1999: 333), quien en algún caso, como el de las poesías dedicadas a damas bizcas, ha advertido una disposición progresiva en función de los epígrafes (*A una dama bizca y hermosa, A una dama tuerta y muy hermosa, A otra dama de igual hermosura y del todo ciega*) y, en otros, la modificación del nombre de la amada para conformar series consecutivas de sonetos. Con todo, el estudioso concluye: "No creemos, por el contrario, que dichos grupos ofrezcan una coherencia reseñable y aún menos que marquen unas relaciones entre sus elementos, cercanas a *Canta sola a Lisi*" (334).

⁷⁰Pese a que todas estas prácticas editoriales se pueden afrontar a priori con rigor, no están exentas de escollos a veces insalvables. Véase la síntesis ofrecida por Begofía López Bueno (155-56) para el conjunto de la poesía aurisecular.

⁷¹Véanse también los razonamientos de la p. 160.

⁷²De hecho ya Alatorre señalaba en su reseña a la última edición de *Polimnia* que "Rey presta la debida atención a "la ordenación en *Musas*" [...], pero no dice nada en cuanto a la ordenación interior de la *Polimnia*" ("De Góngora, Lope y Quevedo" (326). Por su parte, Cacho destaca acertadamente la "trabada arquitectura temática y estructural del *Parnaso*" y advierte que "un estudio más específico sobre la cuestión" contribuiría a esclarecer y detallar su alcance real (263), pero se detiene ante las puertas de su repercusión textual e interpretativa.

⁷³Y en este ámbito habrá que tener en cuenta que se trata en muchos casos de la versión definitiva preparada por el mismo poeta.

Obras citadas

- Alatorre, A. "De Góngora, Lope y Quevedo," *Nueva Revista de Filología Hispánica* 48 (2000): 299-332.
- Álvarez Turienzo, Saturnino. "Francisco de Quevedo y fray Luis de León," *Cuadernos Salmantinos de Filosofía* 5 (1978-1979): 255-94.
- Arco (del) Garay, Ricardo. *La erudición española en el siglo XVII y el cronista Andrés de Ustarroz*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, Instituto Jerónimo Zurita, 1950.
- Arellano, Ignacio y V. Roncero. *La musa Clío del "Parnaso español" de Quevedo*. Pamplona: EUNSA, 2001.
- Astrana Marín, Luis, ed. *Epistolario completo de Don Francisco de Quevedo Villegas*. Madrid: Instituto Editorial Reus, 1946.
- Blecuá, José Manuel. "Introducción" a F. de Quevedo, *Obra poética*, I. Madrid: Castalia, 1999 [1969].
- Buendía, Felicidad. Ed. de F. de Quevedo, *Obras completas. Obras en prosa*, I. Madrid: Aguilar, 1958.
- Cacho Casal, Rodrigo. "González de Salas editor de Quevedo: *El Parnaso español* (1648)". *Annali dell'Istituto Universitario Orientale. Sezione Romanza* 43.2 (2001): 245-300.
- Carreira, Antonio. "La poesía de Quevedo: textos interpolados, atribuidos y apócrifos," en *Homenaje al profesor Antonio Vilanova*. Eds. A. Sotelo Vázquez y M. C. Carbonell. Barcelona: Universidad, 1989. I. 121-35.
- _____. "Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea". *Voz y Letra* 1.2 (1990): 15-142.
- _____. "Algo más sobre textos y atribuciones en la lírica áurea". *Voz y Letra* 2.2 (1991): 21-57.
- _____. "Quevedo en la redoma: análisis de un fenómeno criptopoético". *Quevedo a nueva luz: Escritura y política*. Coords. L. Schwartz y A. Carreira. Málaga: Universidad, 1997. 231-49.
- _____. "Quevedo en fárfara: calas por la periferia de la poesía amorosa", *Rivista di Filologia e Letterature Italiane* III (2000): 175-195.

- Cerrón Puga, M. Luisa. *El poeta perdido: aproximación a Francisco de la Torre*. Pisa: Giardini, 1984.
- Cervantes, Miguel de. *Don Quijote de la Mancha*. Ed. del Instituto Cervantes, dirigida por Francisco Rico, con la colaboración de Joaquín Forradellas, estudio preliminar de Fernando Lázaro Carreter. Barcelona: Instituto Cervantes-Crítica, 1998.
- Crosby, James O. *En torno a la poesía de Quevedo*. Madrid: Castalia, 1967.
- _____. "Has Quevedo's poetry been edited? A review article". *Hispanic Review* 41 (1973): 627-38.
- _____. Ed. de F. de Quevedo, *Poesía varia*. Madrid: Cátedra, 1981
- Cuevas, Cristóbal. "Introducción biográfica y crítica" a Fray Luis de León. *Poesías completas, propias, imitaciones y traducciones*. Madrid: Castalia, 2001.
- De Robertis, Domenico. Ed. de Dante, *Rime*. Firenze: Le Lettere, 2002. 5 vols.
- Fernández Mosquera, Santiago. "El cancionero. Una estructura dispositiva para la lírica amorosa del Siglo de Oro". *Bulletin Hispanique* 97.2 (1995): 465-92.
- _____. *La poesía amorosa de Quevedo. Disposición y estilo desde "Canta sola a Lisi"*. Madrid: Gredos, 1999.
- _____. "La edición anotada de la poesía de Quevedo: breve historia y perspectiva de futura," *La Perinola* 4 (2000): 107-25.
- Jauralde Pou, Pablo. "Las ediciones póstumas de Quevedo". *Edición y anotación de textos del Siglo de Oro*. Eds. Jesús Cañedo e Ignacio Arellano. Pamplona: EUNSA, 1986. 211-31.
- _____. "La poesía de Quevedo y su imagen política." *Política y Literatura*. Coord. Aurora Egido. Zaragoza: Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Zaragoza, Aragón y Rioja, 1988. 41-63.
- _____. "La poesía festiva de Quevedo: un mundo en libertad". *Sobre poesía y teatro. Cinco estudios de Literatura española*. Coord. y pról. Cristóbal Cuevas García. Málaga: UNED, 1989. 41-71.
- _____. *Francisco de Quevedo (1580-1645)*. Prólogo de Alonso Zamora Vicente, Madrid: Castalia, 1999. 821-70.
- _____. Ed. de F. de Quevedo, *Antología poética*. Apéndice de Pablo Jauralde García. Madrid: Espasa-Calpe, 2002.
- Lara Garrido, José. "Sobre la tradición valorativa en crítica textual: el "amanuense" de Quevedo a la luz de un poema mal atribuido". *Nueva Revista de Filología Hispánica* 33.2 (1984): 380-95.
- López Bueno, Begoña. "Problemas específicos de la edición de textos poéticos: la ordenación del corpus". *Criticón* 83 (2001):147-64.
- López Poza, Sagrario. "Agudeza simbólica aplicada al vituperio político en cuatro sonetos de Quevedo". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 3 (2000): 197-223.
- Martinengo, Alessandro. "«Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad»". *La Perinola* 6 (2002): 151-60.
- Moll, Jaime. "Las ediciones de Góngora en el siglo XVII". *El Crotalón. Anuario de Filología Española* 1 (1984): 921-63.

- _____. "El proceso de formación de las *Obras completas* de Quevedo". *Homenaje a Eugenio Asensio*. Eds. Luisa López Grigera y Agustín Redondo. Madrid: Gredos, 1988. 321-30.
- _____. "Aproximaciones a la sociología de la edición literaria." *La edición de textos*. Eds. Pablo Jauralde, Dolores Noguera y Alfonso Rey. London: Tamesis, 1990. 61-68.
- _____. "Quevedo y la imprenta". *De la imprenta al lector. Estudios sobre el libro español de los siglos XVI al XVIII*. Madrid: Arco/Libros, 1994. 7-20.
- Moore, Roger. *A Stylistic Study of the Love-Poetry of Quevedo*. Toronto: U of Toronto P, 1974.
- Pedraza Jiménez, Felipe B., Prólogo a la ed. facsímil de *Las tres últimas musas*. Madrid: Universidad de Castilla-La Mancha-Edaf, 1999. vii-xl.
- Pérez Cuenca, Isabel. "La transmisión manuscrita de la obra de Quevedo: atribuciones," en *Estudios sobre Quevedo. Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*. Ed. Santiago Fernández Mosquera. Santiago de Compostela: Universidad, 1995.119-31.
- _____. "Las Tres musas últimas castellanas: problemas de atribución". *Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Eds. Florencio Sevilla y Carlos Alvar. Madrid: Castalia, 2000a. 659-69.
- _____. "Algunos casos de atribuidos y apócrifos en las ediciones de la poesía de Quevedo". *La Perinola* 4 (2000b): 267-83.
- Plata Parga, Fernando. *Ocho poemas satíricos de Quevedo*. Pamplona: EUNSA, 1997.
- Puddu, Raffaele. *Il soldato gentiluomo*. Bologna: Il Mulino, 1982.
- Quevedo, Francisco de. *El Parnaso español*. Madrid: Diego Díaz de la Carrera, a costa de Pedro Coello, 1648.
- Rey, Alfonso. "Estudio introductorio" a Francisco de Quevedo. *Poesía moral ("Polimnia")*. Madrid: Tamesis, 1999.
- _____. "Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo". *Edad de Oro* 13 (1994): 131-39.
- _____. "Las variantes de autor en la obra de Quevedo". *La Perinola* 4 (2000): 309-44.
- Rodríguez Moñino, Antonio. *Construcción crítica y realidad histórica en la poesía española de los siglos XVI y XVII*. Madrid: Castalia, 1965.
- Roncero, Victoriano. "Poesía histórica y política de Quevedo". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 3 (2000): 249-62.
- Schwartz, Lía e Ignacio Arellano, eds. "Estudio preliminar" a Francisco de Quevedo, *Un Heráclito cristiano, Canta sola a Lisi y otros poemas*. Barcelona: Crítica, 1998.
- Sepúlveda, Jesús. "A vueltas con González de Salas". "Memoria de la palabra". *Actas del VI Congreso de la Asociación internacional Siglo de Oro, Burgos-La Rioja 15-19 de julio 2002*. Eds. María Luisa Lobato y Francisco Domínguez Matito. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana/Vervuert, 2004, 2 vols., vol. II. 1653-68.
- Vaíllo, Carlos. "Política y antipolítica en la poesía de Quevedo". *Rivista di Filologia e Letterature Ispaniche* 3 (2000): 263-81.