LOS POEMAS DE QUEVEDO INCLUIDOS EN LA *PRIMERA PARTE DE FLORES DE POETAS ILUSTRES* (1605) DE PEDRO DE ESPINOSA

María José Alonso Veloso
Manuel Ángel Candelas Colodrón
Universidade de Vigo

El 20 de septiembre de 1603 se firma la dedicatoria de las *Flores de poetas ilustres*, antología poética que verá la luz en el año 1605. Esta obra reúne la poesía española del momento, representada por composiciones atribuidas a medio centenar de poetas. Tanto el orden de aparición de los mismos como el número de poemas aportados por cada uno parecen determinados por la estimación literaria –y, quizá, personal– que merecen al recopilador, Pedro Espinosa. La larga lista de escritores incluye entre otros a Baltasar del Álcazar, Arguijo, Barahona de Soto, Góngora, Lupercio Leonardo de Argensola, Luis Martínez de la Plaza, el propio antólogo, Francisco de Quevedo, el conde de Salinas, o el mismo Lope de Vega.[1]

Francisco de Quevedo, aunque conocido ya por las fechas en que Espinosa urde la colección, presenta en *Flores* sus primeros poemas impresos: dieciocho composiciones, de distintas características, que, analizadas con respecto a su producción ulterior, son bien indicativas.[2] Las composiciones con el orden que presentan en la *editio princeps* de la colección son las siguientes:

Título	Fol.
1. Estábase la efesia cazadora	2v
2. Que el viejo que con destreza	5
3. Delante del Sol venía	6
4. Madre yo al oro me humillo	18v
5. Si con los mismos ojos que leyeres	46v
6. Oye la voz de un hombre que te canta	54v
7. No os espantéis, señora Notomía	55v
8.Yace en esta tierra fría	59v
9. Las cuerdas de mi instrumento	73
10. En aqueste enterramiento	95

11. La voluntad de Dios por grillos tienes 101
12. Aquí yace Mosén Diego 101v
13. No sé a cuál crea de los dos 103
14. Escondido debajo de tu armada 115
15. Mi madre tuve en ásperas montañas 114v
16. Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido 118
17. Yacen de un hombre en esta piedra fría 148
18. Llegó a los pies de Cristo Madalena 203v

Desde el punto de vista métrico-temático el conjunto presenta:

1. Dos sonetos morales: 16 y 11.
2. Tres sonetos encomiásticos: uno, de personas ilustres (14) y dos funerales (5 y 15).
3. Un soneto religioso-burlesco: 18.
4. Dos poemas mitológicos: un soneto (1) y unas quintillas (3).
5. Unas quintillas satíricas: 7.
6. Unas sextillas satíricas: 6.
7. Tres letrillas satíricas: 2, 4 y 9.
8. Cinco epigramas o epitafios burlescos: 8, 10, 12, 13 y 17.

Predomina la veta satírica y, en particular, la presentada con metros menores. Los temas son variados y apenas se advierten tendencias. Sólo los epitafios burlescos, sometidos a la disciplina clásica de la fórmula epigráfica, y las tres letrillas de índole satírica parecen tener cierta afinidad, pero, desde luego, poco significativa.[3]

Como consta en advertencias del propio editor, incluidas en la "Tabla" que sirve de índice a la antología en algunos ejemplares de la *editio princeps,* se atribuyen a Quevedo otros dos poemas apócrifos, cuyos rasgos más significativos son su naturaleza satírico-burlesca y, también, su extensión reducida. El primero, "Aquí yace un portugués", de factura muy similar a los epitafios burlescos quevedianos, recrea la fórmula clásica "*hic iacet*". El otro, "De vuestro pecho cruel", satiriza la tradicional frialdad de la dama con una hiperbólica referencia a su pecho, mencionado de acuerdo con una tópica relación sinecdóquica del tipo parte / todo.

1. Los sonetos morales son bien distintos. "Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido" es un ejercicio de imitación sobre un epigrama de Marcial. Quevedo eleva el tono del original convirtiéndolo en una severa amonestación de quienes disfrutan más con el espectáculo del pecado que con el pecado mismo:

Mira que tus vezinos, afrentados,
dicen que te deleytan los testigos
de tus pecados, mas que tus pecados[118 v]

El poema conserva elementos del texto de Marcial[4] y, por ello, su inclusión en una categoría de poemas morales, como se hará en la edición del Parnaso dentro de la musa Polimnia, resulta un tanto llamativa. Aunque el estilo es declaradamente medio, no halla acomodo en el más definido humilde y sí, aunque con reservas, en el más elevado de los poemas morales. No obstante, es composición con tema singular: no volverá Quevedo a plantearlo, ni siquiera como adicional motivo en otras composiciones de variada temática.[5]

El otro soneto, "La voluntad de Dios por grillos tienes", contiene buena parte de los motivos que Quevedo desarrolló en su poesía moral, en especial aquellos enraizados en la tradición horaciana que a finales del siglo XVI y principios del XVII tuvo tanto éxito y del que la propia antología se hace eco. El tema de la codicia asociado con las metáforas marítimas es de origen horaciano, sobre todo en torno a la célebre Oda I, 3, de tanta imitación.[6] La influencia bíblica (Job y Jeremías) contribuye a un sincretismo temático entre lo profano y lo religioso que será clave en la obra quevediana. En el fondo, el pensamiento que destila Job en su libro o las palabras de Jeremías concuerdan con la filosofía neoestoica que apoya la imitatio clásica de Quevedo por estos años. Al revés de lo que sucede con el soneto anterior, este poema preludia una permanente preocupación quevediana por estos temas, bien como soporte fundamental de algunas composiciones, bien como argumento adicional en otros muchos de temas contiguos.[7]

Quien dio al pino y la haya atreuimiento
de ocupar a los pezes su morada,
y al lino de estoruar el passo al viento.
Sin duda el verte presa encarcelada
la codicia del oro macilento,
yra de Dios al hombre encaminada [101v].

La versión ulterior de este poema no varía de manera sustancial el contenido de los cuartetos y del primer terceto, pero sí cambia hábilmente el sentido del terceto final. En la versión de *Flores de poetas ilustres* es ver el mar encerrado por Dios lo que mueve la osadía de cruzar los mares, lo que incita a la codicia, mientras en la versión del *Parnaso* es la codicia, como si se tratara de una fuerza autónoma, la que mueve a contravenir, por encima de la certeza ejemplar de que el mar está dominado por la voluntad de Dios, las reglas de la naturaleza. Quevedo no sólo pule el estilo sino que confiere al soneto una idea

distinta, modulada sobre similares planteamientos, proceder muy habitual en la revisión constante que hará de sus poemas.

2. Entre los sonetos encomiásticos uno está destinado al rey Felipe III, en forma de exhortación épica, de *epinicio*. Lo más curioso de este poema es que Quevedo lo rehizo más tarde para acomodarlo a una nueva circunstancia, al reinado de su hijo Felipe IV y al momento en que la batalla contra la *herejía* cobraba variados ángulos y diferentes frentes de combate. En el poema que figura en *Flores de poetas ilustres* las referencias a otros países se circunscriben a Inglaterra (está fresca la memoria de la derrota de la *Armada invencible*) y al imperio turco, enemigo perenne pero de presencia notable a fines del siglo XVI:

> Escondida debaxo de tu armada,
> gime la mar, la vela llama al viento,
> y a las Lunas del turco, el firmameto
> eclipse les promete en tu jornada.
> Quiere en las venas del Ingles tu espada
> matar la sed al Español sediento[115].

En la versión ulterior, de fecha incierta, pero tal vez de los años 30, las referencias a los enemigos de la monarquía española son más precisas: en concreto a los países que aparecen mencionados en los últimos versos: "el insolente / belga, el francés, el sueco y el germano". Como resultado de todo ello, el poema de Quevedo en *Flores de poetas ilustres* presenta un contenido mitológico del que carece el poema ulterior, más volcado a un ejercicio de propaganda que a una mera estructuración encomiástica y epinicial.

Los otros dos sonetos encomiásticos son funerales. El primero, tal y como reza el epígrafe de la versión del *Parnaso,* es la *Inscripción al túmulo de la excelentísima Duquesa de Lerma*, "Si con los mismos ojos que leyeres". El poema resulta muy convencional en su hipérbole del dolor causado y de la grandeza de la que habita el mármol.

> Si con los mismos ojos que leyeres
> las letras deste marmol, no llorares
> amargas fuentes y copiosos mares,
> tan marmol (huesped) como el marmol eres [46 v-47]

Quevedo apenas retocó el poema: tan sólo especificó más las alusiones generales de la primera versión, encareciendo así el tono laudatorio: "extrañas cosas" por "grandes glorias"; "aquesta grandeza" por "ilustre grandeza" o "aquesta dura roca" por "enternecida roca".

El segundo de estos sonetos fúnebres, "Mi madre tuve en ásperas montañas", posee mayor enjundia: se trata de una *fictio personae* puesta en boca de un resto de la nave que acompaña el cadáver del marinero Jasón.[8] Es el barco el que sirve a Jasón de sepultura; por eso, con una evidente analogía con aquellos epitafios en los que habla el mármol, Quevedo hace hablar a una pieza del barco –"seco leño"– que se dirige al caminante, del mismo modo que se halla en otras composiciones de idéntica disposición epigramática.

> O amigo caminante, ò passagero,
> dile blandas palabras este dia
> al poluo de Iason mi marinero [115].

La importancia de este poema reside en una de las características de la poesía quevediana y, en cierto modo, de la poesía del siglo XVII, distintiva con respecto a épocas anteriores: me refiero a la simbiosis de temas y motivos pertenecientes a dos orbes temáticos. Los cuartetos y el primer terceto del poema poseen claras reminiscencias de la poesía moral. El tema del primer navegante que osa contradecir las leyes de la naturaleza y el motivo del leño o de la madera que abandona su lugar en el bosque para convertirse en materia de las embarcaciones, conculcando así la disposición natural de las cosas, son preferidos por la literatura moral.[9] El poema se resuelve al final con estructura de epitafio, pero el interés se centra en la dimensión moralizante del conjunto.

3. El soneto religioso-burlesco "Llegó a los pies de Cristo Madalena" comienza con lo que, en apariencia, constituye una recreación del motivo bíblico del perdón concedido por Cristo a la pecadora María Magdalena, pero la atmósfera creada por Quevedo impregna al lector con matices de sensualidad que parecen sugerir una relación amorosa entre ambos personajes y permiten considerar un primer aviso de la posible explotación burlesca de un tema religioso:

> Llegó a los pies de Cristo Madalena,
> de todo su vivir arrepentida,
> y viéndole a la mesa, enternecida,
> lágrimas derramó en copiosa vena. (1-4)

Tras un primer cuarteto en el que al lector se le ofrece la imagen de Magdalena, sumisa y humillada a los pies de Cristo para suplicar con arrepentimiento sincero el perdón de sus pecados, la mujer aparece dibujada con rasgos más propios de la lírica amorosa petrarquista de

la época, soltando sus cabellos rubios delante del hombre: "Soltó del oro crespo la melena / con orden natural entretejida".

El primer terceto parece retomar el contenido religioso del poema, al rememorar la escena en la que Magdalena unge los pies de Cristo, pero el precario equilibrio se ve truncado con la insinuación de un mero intercambio mercantil, del ofrecimiento de favores a cambio de la salvación eterna:

> Con un vaso de ungüento, los sagrados
> pies de Jesús ungió, y Él, diligente,
> la perdonó (por paga) sus pecados. (9-11)

Si el desarrollo mencionado del poema ya se podía juzgar poco respetuoso, en términos de la ortodoxia verbal del siglo XVII, el terceto final se aproxima a lo que podemos denominar irreverencia a tenor de lo que en la época, con las contradicciones y arbitrariedades advertidas al respecto, podía considerarse como tal. Aunque en principio Quevedo abandona el mundo bíblico para introducirse en el ambiente social de su época, con la sátira a los denostados boticarios –tan responsables en su opinión de los padecimientos y la muerte de muchos pacientes como los propios médicos, debido a los brebajes que preparan–, su reflexión sobre la posibilidad de alcanzar la gloria y la salvación con *ungüente* convierte a Cristo en un simple mercader capaz de vender la inmortalidad del alma a cambio de ciertos favores.

> Y pues aqueste exemplo veis presente
> ¡albricias boticarios desdichados,
> que oy da la gloria Christo por vnguente [203 v].

Es de notar que este soneto aparece en sólo algunas de las versiones de *Flores*, ya que, como recuerdan los editores modernos de la antología, Quirós y Rodríguez Marín, "sin duda hubo parecer irrespetuoso a Espinosa o a otras personas de quien se aconsejara, cuando en muchos de los ejemplares de su libro están rehechos los folios 202 y 203, en el último de los cuales se contenía, para sustituirlo con otro del Ldo. Juan de Valdés". Son "motivos religiosos". No vuelve a aparecer en las ediciones póstumas de su poesía, en *Parnaso* y *Las tres Musas*, editadas por González de Salas y el sobrino del escritor, Pedro de Aldrete, respectivamente.[10] La censura ejerció de un modo tajante su labor contra este soneto de Quevedo, ya que tan pronto como se dieron a conocer los primeros ejemplares debió de obligar con celo extremo al impresor a que suprimiera el texto quevediano, que, sin duda, ofrecía pábulo al posible escándalo.[11] Ignoramos de donde procede la ejecución

se desentendió del poema y que no lo tuvo en cuenta en la recolección de composiciones que él confiesa estar haciendo en el mismo año de su muerte. La broma del soneto quizá le pareciera excesiva y decidiera tomarla a beneficio de inventario de *ineptiae iuveniles* varias.

4. El soneto "Estábase la efesia cazadora" y las quintillas "Delante del sol venía" constituyen dos ejemplos de recreación mitológica, de evidentes orígenes ovidianos: el soneto, sobre el mito de Diana y Acteón; las quintillas, sobre la fábula de Dafne y Apolo. No es habitual que Quevedo recree en una sola composición de forma exclusiva un mito clásico; suele hacerlo como *exemplum* o motivo adicional para otras pretensiones, pero es rara la sumisión de todo un texto a la recreación o imitación de un determinado mito. Da la impresión de que Quevedo en esta época trataba de seguir los pasos de una recreación de temas semejantes, ya que posteriormente no se inclina, si no es por la vía de la parodia, por este contenido temático.[12] Como refuerzo de esta impresión, debe recordarse que la fábula de Dafne y Apolo no figura ni en el *Parnaso* ni en *Las tres musas:* ¿decidió Quevedo desprenderse de esas primeras tareas juveniles en las que la mitología suministraba la *inventio*? ¿adoptó Quevedo en el fondo un desdén por la fábula mitológica? Lo cierto es que no vuelve a encontrarse recreación semejante de los mitos, después de estas tentativas.

Sobre "Estábase la efesia cazadora" conviene recordar que Quevedo retocó el soneto desde el punto de vista estilístico, sin apenas variación en el contenido. El pulimiento –de admitirse que la versión de *Las tres musas* es posterior, que parece muy posible– es nítido y en él incluso se incorporan sugerencias del propio texto ovidiano que en un primer momento no habían aparecido, como la de la metáfora del velo aplicada a las ninfas que tratan de ocultar con sus cuerpos a Diana. La mayor parte de los cambios son de orden sintáctico, con un mayor predominio del orden paralelístico y un mayor ajuste a la arquitectura del soneto: el final es un buen ejemplo de esta reorganización del discurso poético:

> Trocó en áspera frente el rostro humano,
> sus perros intentaron de matalle,
> mas sus deseos ganaron por la mano (Flores, f16)
> Su frente endureció con arco feo,
> sus perros intentaron el matalle,
> y adelantóse a todos su deseo.
> (Las tres musas, 17b, seguido por Blecua 346)

Tampoco es desdeñable en esta revisión del texto de *Flores* la aportación del epígrafe de *Las tres musas*, "Significa el mal que entra a

la alma por los ojos con la fábula de Acteón" que coloca el soneto en la órbita de un neoplatonismo que no parece tan explícito en la ubicación de 1603. Desde un punto de vista teórico, el cotejo de estas dos versiones, cuyo discurso verbal apenas modifica el sentido del poema, compromete la interpretación más compleja de las revisiones quevedianas a la luz ya no sólo de las variaciones sino de las implicaciones funcionales de los paratextos que admiten nuevas lecturas.

5. Las sextillas satíricas, "Oye la voz de un hombre que te canta", están dedicadas a una mujer rota y remendada. Siguen la tradición del texto anterior de la diatriba *contra mulieres* de tanta predicación en estos momentos. El motivo se desarrolla a partir del recurso retórico de la hipérbole: si hiperbólica es la descripción de la dama como un mero conjunto de harapos a consecuencia de su extremada pobreza, hiperbólica resulta también la referencia a su extraordinaria belleza, patente al no permanecer oculta bajo la ropa.

> Y desnuda, rotissima donzella
> tan linda estas, estas tan rica y bella,
> que matas mas de zelos y de amores,
> que vestida a colores. [55-55 v].

Aunque la composición no se caracteriza por su originalidad –tema y técnicas forman parte de la tradición, como también el tópico tangencial de la muerte por amor–, el rasgo más notable de la misma es la exageración, la prolongación interminable de la hipérbole a partir de fórmulas comparativas que pretenden aproximar realidades dispares y que provocan un efecto de sorpresa en el lector, una característica que será después clave en la creación quevediana, sobre todo en poemas de contenido satírico-burlesco.

6. Las quintillas satíricas, "No os espantéis, señora Notomía", desarrollan la diatriba contra las mujeres flacas. Fernando Plata recuerda la proliferación por estas fechas de certámenes con tema idéntico y apunta la tradición clásica epigramataria como fuente de inspiración (1997, 92-93).[13] Aunque el zaherimiento de defectos físicos posee una gran tradición en la sátira clásica, Lía Schwartz advierte semejanzas con el epigrama XI,100 de Marcial, uno de los autores que en estas primeras composiciones parece más atractivo para Quevedo (1986, 138). En él el epigramatario latino describía a las mujeres por medio de una serie de imágenes hiperbólicas de gran rendimiento posterior en la sátira quevediana: *Habere amicam nolo, Flacce, subtilem, /*

cuius lacertos anuli mei cingant, / quae clune nudo radat et genu pungat, / cui serra lumbis, cuspis emicet culo. / sed idem amicam nolo mille librarum. / carnarius sum, pinguarius non sum.

La proximidad con el epigramatario latino se acredita también con el uso insistente que Quevedo practica del denominado argumento de *locus a nomine*, recurso retórico que consiste en la utilización de los nombres de las personas –"señora Notomía"–, en este caso con finalidad burlesca (Candelas 93). En este caso, y a propósito de la sátira contra mujeres flacas, matiza Lía Schwartz que Quevedo no imita el epigrama completo, sino que toma una imagen del epigramatario latino, la transforma e incluye en una estructura sintáctica más compleja: "ciertas imágenes que llamaron la atención de Quevedo-lector de Marcial producen numerosas variaciones y se hacen luego características del lenguaje satírico de Quevedo, más allá de la relación genética inicial" (Lía Schwartz Lerner 1983, 51).

7. Las tres letrillas satíricas, integradas por González de Salas en la Musa V *Terpsíchore,* que contiene "poesías que se cantan y se bailan", experimentaron modificaciones de cierta importancia, sobre todo estilística, en el tránsito entre *Flores* y *Parnaso*. Quevedo dedica dos de ellas, "Que el viejo que con destreza" y "Las cuerdas de mi instrumento", a la tradicional sátira de estados y oficios.

La primera, que desarrolla el refrán "Con su pan se lo coma", aborda de modo preferente lo que el escritor considera las distintas formas de la maldad femenina, ya codificadas por la antigua tradición del género satírico: la vieja que quiere aparentar ser moza, la mujer adúltera (y su marido cornudo) y la mujer viciosa; junto a estos personajes femeninos, por las estrofas de la letrilla desfilan el viejo que usa afeites para disimular la edad y el sastre ladrón. La deuda de Quevedo con la literatura clásica y con los epigramatarios latinos se observa en la imagen del anciano transformado en *negro cuervo* por efecto de los tintes aplicados a su cabello. Sánchez Alonso estudió con detalle estos orígenes clásicos del motivo quevediano[14] y Lía Schwartz citó posteriormente como ejemplo de la relación de las metáforas construidas sobre el lexema cuervo con Marcial el epigrama III, 43: "*Mentiris iuvenem tinctis, Laetine, capillis, / tam subito corvus, qui modo cygnus eras*" (Lía Schwartz Lerner 1983, 51).

Los cambios practicados sobre la versión más temprana del poema son pocos, pero parecen demostrar una voluntad de pulir el estilo, acentuar el propósito satírico y lograr una mayor cohesión entre los versos y estrofas de la letrilla. La modificación más importante afecta a la segunda estrofa: mientras en la versión de *Flores* Quevedo mezcla en los versos la alusiones a la vejez de la mujer –y a su deseo de

aparentar juventud– y a su promiscuidad sexual, el poema retocado ofrece una disposición más ordenada de los materiales satíricos: a las críticas contra la dama por estar "muy traída" (con un sentido sexual evidente) contenidas en los cuatro primeros versos se suma, en los cuatro últimos, la tópica invectiva contra la vejez de la mujer

> Que campe la muy traída
> de que la ven distraerse,
> cuando de ninguno verse
> puede, por aborrecida;
> que se case envejecida
> para concebir cada año,
> no concibiendo el engaño
> del que por mujer la toma,
> con su pan se lo coma. [Blecua, 645, vv. 11-16].

El segundo cambio relevante implica una mejoría en el estilo lograda a partir del enfrentamiento de términos religiosos, en cierta medida opuestos, con los que el escritor consigue acentuar el radical enfrentamiento entre las apariencias y la realidad, entre el parecer y el ser: *Calvario / Sodoma*. El desarrollo lógico de la cuarta estrofa admite mejor que una mujer que acaba de ser caracterizada como hipócritamente religiosa pretenda evocar el *Calvario*, lugar de crucifixión de Cristo, cuando la realidad de sus vicios le aproxima más fácilmente a *Sodoma*, símbolo de un comportamiento sexual inaceptado. En la primera versión la misma mujer quería ser "en los vicios (…) y en los castigos Sodoma".

La letrilla "Las cuerdas de mi instrumento", que comienza con la paradójica e irónica oposición entre el hablar y el callar del locutor satírico, ofrece otra recreación de la sátira de estados y oficios, centrándose en esta ocasión en las figuras de las damas viejas que buscan en los afeites una nueva juventud, del avaro, del personaje que asciende en la escala social sin méritos para ello y de la mujer promiscua. La versión inicial recogida en *Flores* registra más tarde en la versión de *Parnaso* una reformulación que puede demostrar la preocupación de Quevedo por mejorar su estilo con el paso de los años y también su interés y hasta costumbre de retocar determinadas obras de juventud. Así, el arranque de la segunda estrofa complica su sintaxis y muestra un estilo más pulido que, en cierta medida, evita expresiones demasiado coloquiales como "Hemos venido a llegar"; pero el cambio más significativo se produce en los dos versos finales de esta estrofa, en los que el escritor sustituye una expresión general y resumidora por unas palabras relacionadas con el tema anterior y que consiguen cerrar la argumentación previa. Al tiempo que se logra una

mayor cohesión temática y lógica en la crítica a las viejas que desean disimular su edad, se evita la repetición de una misma expresión al final de la letrilla en la versión ulterior.[15]

Por otra parte, la letrilla recogida en *Parnaso* recurre, frente a la de *Flores*, a la inserción de una segunda persona con la que se obtiene una mayor implicación del lector, su complicidad ante la realidad satirizada. Al "hemos venido" de alcance generalizador se opone el tuteo cómplice de "has de hallar" y "reparas":

> Hemos venido a llegar
> a tiempo, que en damas claras
> son de solimán las caras,
> las almas de rexalgar;
> piensanse ya remozar
> y volver al color nuevo,
> haciendo Jordan un huevo
> que les renueve los años,
> quiero callar desengaños,
> y pues a todas les toca.
> Punto en boca. [Flores, f73]
>
> De las damas has de hallar,
> si bien en ello reparas,
> ser de solimán las caras,
> las almas de rejalgar;
> piénsanse ya remozar
> y volver al color nuevo,
> haciendo Jordán un huevo
> que les desmienta los años
> mas la fe de los antaños
> mal el afeite revoca.
> Punto en boca. [Blecua 652: 13-16]

Otras modificaciones menos importantes introducidas en esta letrilla se sitúan también en la senda de lo que se presentaba arriba como un propósito de mejora estilística.[16]

La letrilla "Madre, yo al oro me humillo" es una de las composiciones quevedianas con mayor fortuna crítica y también la que sufrió más transformaciones desde su versión original. Desde la formulación primitiva de la letrilla, publicada en *Flores*, el cambio más evidente tiene valor cuantitativo: la composición pasa de seis estrofas de ocho versos a un total de diez estrofas y esta notable ampliación tiene consecuencias significativas en el tratamiento del tema y en su profundidad moralizante. La versión ulterior introduce una estrofa clave en el proceso de caracterización del dinero como una persona, a

través del recurso retórico de la *fictio personae*: si al comienzo se daba noticia del lugar de nacimiento y muerte del objeto personificado y, en otra estrofa, de sus antecesores nobles, se opta más tarde por incluir en medio una descripción física del dinero: "Es galán y es como un oro,/ tiene quebrado el color,/ persona de gran valor,/ tan cristiano como moro" (Blecua 660, vv. 19-22), que adquiere así carácter de personaje humano.

Las otras tres estrofas añadidas con posterioridad insisten en el poder absoluto del dinero en la sociedad de la época y, en un intento de extender la crítica general a colectivos sociales y profesionales objeto de burla constante en las sátiras quevedianas, ridiculizan a los viejos avaros que intentan esconder sus tesoros, a los jueces sobornables y a las damas que se venden ante la perspectiva de un puñado de doblones. También se aprecian cambios en los términos de varios versos bimembres y en la estructura de algún sintagma sin grandes repercusiones sobre el conjunto de la letrilla. En este último caso, las adiciones realizadas respecto a la versión de *Flores* conducen a una intensificación del alcance de la sátira.[17]

8. Los cinco epigramas o epitafios burlescos, sobre cuya autenticidad existen muchas dudas, están construidos de acuerdo con la técnica epigráfica clásica y tres de ellos recrean la tópica fórmula latina de los epitafios *"hic iacet"*. De acuerdo con el modelo clásico, la sátira se concentra y gana en densidad conceptual para criticar defectos y comportamientos censurables, casi siempre adjudicados a seres convertidos ya en personajes habituales del género. El epigrama "Yace en esta tierra fría" es una sátira contra Celestina; en dos estrofas Quevedo encierra sendas agudezas de alusión a las actividades centrales del oficio de ese personaje literario: la corrupción de doncellas, ayudada por las artes mágicas, y el habitual castigo recibido por ello, esto es, ser emplumada para escarnio público.

"En aqueste enterramiento" está dirigido, como reza el título que se le asigna en otros manuscritos, "A un avariento", cuyas posesiones no puede evitar el destino de todos los hombres: la enfermedad, el dolor y la muerte. La eficacia satírica de esta breve composición, cuyo argumento guarda relación con los poemas de carácter moral, se acentúa por el enfrentamiento de contenido entre el verso trimembre "humilde, pobre y mezquino", adjetivos referidos a *enterramiento*, y los versos relativos al "hombre rico avariento" que "yace envuelto en oro fino".

Una agudeza de alusión antijudaica permite a Quevedo construir el epigrama más breve de cuantos aparecieron publicados en *Flores*, "Aquí yace Mosén Diego". El mensaje en este caso se condensa y el

concepto se perfila a partir de tres referencias para señalar con dedo acusador a un cristiano nuevo, tal y como sugiere el propio epígrafe del poema: "A un cristiano nuevo, junto al altar de San Antonio". Su nombre, *Mosén*; la referencia a *San Antón*, el santo protector de los animales; y el *cochino*, cuya carne rechazan los judíos, configuran la invectiva:

> Aquí yace Mosén Diego,
> a santo Antón tan vecino,
> que huyendo de su cochino,
> vino a parar en su fuego. [Blecua 806)

"No sé a cuál crea de las dos", otra de las composiciones construidas de acuerdo con la fórmula epigráfica, encarece el aspecto evocador de la muerte de una vieja a partir del recurso retórico de la repetición; la palabra clave del poema se reitera sin variación o experimenta reformulaciones propias del políptoton: *muerte*, *mate* / *remate*, *matar*. La identificación de la mujer con la figura tallada en oro que porta y representa la muerte encierra una alusión doble: a su aspecto físico repugnante y a una edad tan avanzada que se puede considerar fronteriza respecto a la muerte.

"Yacen de un hombre en esta piedra dura", el único epigrama de *Flores* que abandona el arte menor y está construido en endecasílabos, posee la particularidad de ser un epitafio burlesco puesto en boca de la propia muerte, figura a quien se otorga la posibilidad de criticar el comportamiento nefasto de uno de los oficios más degradados en el género satírico: el de médico. La muerte reflexiona sobre su aliado –"causa de todas las riquezas mías", verso con el que alude a la cantidad de fallecimientos provocados por las malas prácticas profesionales del galeno– y se refiere a él como "cuchillo de natura", metonimia de "asesino". La invectiva contra este tipo profesional se cierra con una expresión hiperbólica y paradójica que intensifica el mensaje satírico: ni la misma muerte habría sido capaz de acabar con la vida del médico, si no hubiera aprendido de él como matarle.

Ninguno de los cinco epigramas de Quevedo recopilados en *Flores* fue incluido en las ediciones póstumas de la obra poética del escritor aparecidas en el siglo XVII y no existe constancia de que fueran revisados por el autor como sí ocurrió con otras composiciones. La atribución quevediana de estos textos queda por esta razón en entredicho, aunque no existe ninguna argumentación en contra que deslegitime estos epigramas como propios.

El análisis precedente sobre los poemas de Quevedo incluidos en *Flores de poetas ilustres* sugiere que el escritor prefirió cultivar durante

su juventud los temas satírico-burlescos. Del cotejo realizado entre las composiciones quevedianas publicadas en la antología de 1603 y las versiones posteriores de esos poemas se puede concluir que el escritor practica con frecuencia una revisión estilística y hasta temática de sus obras. Aparte del aprovechamiento de las mismas para situaciones o acontecimientos distintos, Quevedo parece perseguir un pulimiento del estilo que suele consistir en una mayor precisión léxica, el uso de figuras retóricas relacionadas con la estructuración de los materiales o la arquitectura ordenada de las cláusulas. En otros ejemplos, los textos se modulan y matizan para sugerir ideas nuevas, en algún caso para realzar el mensaje moralizante.

Pero existen varios ejemplos en los que la historia de la transmisión textual de esos primeros poemas demuestra el abandono de los versos de juventud por parte del propio Quevedo o de sus editores.[18] Los textos no sólo no se retocan sino que ni siquiera parecen dignos de engrosar las páginas de las ediciones póstumas preparadas por González de Salas y Pedro de Aldrete. No parece una circunstancia casual el tipo de composiciones afectadas por este desinterés al que nos referimos: por una parte, se encuentran las dos obras dedicadas a la recreación de motivos mitológicos; en segundo lugar, epitafios de carácter burlesco sometidos a la disciplina clásica de la fórmula epigráfica; finalmente, un soneto religioso-burlesco de tono irreverente, que con toda seguridad despertó las iras del mundo eclesiástico. Aunque las razones de este hecho han de situarse siempre en el ámbito de la hipótesis y no en el de la certeza, sí se puede apuntar que la mitología sólo interesó a Quevedo en su madurez como motivo para la burla y la parodia; respecto a los temas satírico-burlescos, perviven composiciones dedicadas a la sátira de estados y oficios y aquéllas con cierta profundidad y alcance moral, al tiempo que el autor se desentiende de otras que parecen cerrarse en sí mismas, en la demostración de un cierto virtuosismo poético, basado en los juegos de ingenio, para denostar a un determinado personajillo. El tratamiento atrevido y hasta procaz de un motivo bíblico, en un momento en el que cualquier tema podía suscitar suspicacias religiosas, explica por sí mismo tanto que el escritor desease olvidarse del poema como que los editores de Quevedo considerasen inoportuna y quizá provocadora su posible inclusión en la antología póstuma del autor, cuando se pretendía convertirle en un ejemplo de dignidad literaria y hasta moral para la posteridad.

Apéndice

PRIMER VERSO	Folio	Évora	Parnaso	Las Tres Musas	N⁰ Blecua
Estábase la efesia cazadora	2v	X		X	346
Que el viejo que con destreza	5		X		645
Delante del Sol venía	6				209
Madre yo al oro me humillo	18v		X		660
Si con los mismos ojos que leyeres	46v	X	X		241
Oye la voz de un hombre que te canta	54v		X		621
No os espantéis, señora Notomía	55v		X		620
Yace en esta tierra fría	59v				804
Las cuerdas de mi instrumento	73		X		652
En aqueste enterramiento	95				805
La voluntad de Dios por grillos tienes	101		X		107
Aquí yace Mosén Diego	101v				806
No sé a cuál crea de los dos	103				807
Escondido debajo de tu armada	115		X		219
Mi madre tuve en ásperas montañas	114v	X	X		249
Sola en ti, Lesbia, vemos ha perdido	118		X		78
Yacen de un hombre en esta piedra dura	148				820
Llegó a los pies de Cristo Madalena	203v				193

Notas

[1]En el trabajo de Pablo Villar Amador, *Estudio de "Las Flores de poetas ilustres de España" de Pedro Espinosa* (1994) se halla un exhaustivo análisis de la antología.

[2]Quevedo es, de hecho, uno de los poetas mejor representados en la antología. Ese número tan elevado de composiciones constituye, junto con las de escritores como Lupercio de Argensola, Góngora o Arguijo, la base de *Flores de poetas ilustres*. Parece que el antólogo extrajo los poemas de un libro de Quevedo más amplio y que la atribución de las obras seleccionadas a este escritor no está del todo clara. En la "Tabla" que figura en una de los ejemplares de la *editio princeps*, no en todos, y que recoge el contenido de la obra, al final del libro, Pedro Espinosa advierte que "estos versos se sacaron de un libro de D. Francisco de Quevedo pero es necesario advertir, que algunos que en el discurso del libro van sin nombre, son suyos, como los señala la tabla y otros al contrario" (1991).

[3]En este sentido apunta Pablo Jauralde: "no sabemos exactamente lo que quedó fuera; más bien delata el gusto del antologador por el ingenio humorístico de Quevedo" (1999, 140).

[4]En otro lugar hemos apuntado que Quevedo recrea la observación principal de Marcial, recogida en el verso "*et plus spectator quam te delectat adulter*", "como epifonema (…) incluso con el mantenimiento de la fórmula comparativa y del propio verbo latino" (M. Á. Candelas Colodrón 1999, 72).

[5]Véase Gregorio Rodríguez Herrera (1995). Al epigrama de Marcial, Rodríguez Herrera añade textos de Cicerón (*Oratio pro M. Caelio*) e incluso de Ovidio (*Amores*) como fuentes de inspiración quevediana.

[6]Pese a las coincidencias significativas existentes entre esta composición de Horacio y algunos poemas de Quevedo, el hecho de que éste acostumbre a entremezclar su imitación con la de otros autores latinos y a ofrecer un tratamiento original de los motivos impide "deslindar ámbitos de influencia", en palabras de Alfonso Rey, quien propone sustituir la enumeración de temas tomados de Horacio para hablar mejor de "una corriente horaciana que converge en Quevedo" (1995, 30-31).

[7]Alfonso Rey advierte que resulta inevitable que un poeta moral del siglo XVII reitere "una de las amonestaciones más arraigadas en todas las tradiciones culturales" (1995, 69). Y enuncia los rasgos que delimitan el aprovechamiento del motivo horaciano por parte de Quevedo: "Las invectivas quevedianas contra la codicia y la riqueza son originales en lo que atañe al tratamiento formal de los tópicos, no en el plano ideológico, porque Quevedo no se aparta de sus fuentes, cuyo mensaje universal e intemporal mantiene. Esto significa que su moralización versa sobre la codicia en cuanto disposición de la naturaleza humana, no sobre el dinero en cuanto exponente de una cultura históricamente localizada" (1995, 70).

[8]"Habla en él un pedazo de la entena de su nave, en cuya figura se supone esta prosopopeya", anota González de Salas a propósito de este poema.

[9]El epígrafe en esta versión de *Flores de poetas ilustres* es *A la primera nave del mundo*, justificado por los versos 10-11 donde se menciona al "primero/ que

acompañó del hombre la osadía", sustituidos en la versión del *Parnaso.* Recuérdese la *Soledad segunda* de Góngora, la "Silva que hizo su autor estando fuera de la corte" del Conde de Villamediana, o las varias composiciones de Quevedo sobre este tema.

[10]Alberto Blecua recuerda este episodio de singularidad textual como ejemplo de la práctica impresora de modificar distintas tiradas de una misma edición esta antología y concretamente este soneto quevediano, en este caso "por motivos religiosos". Véanse las palabras de Jauralde sobre este mismo asunto en las que apunta, no obstante, que la censura sobre este primer *corpus* de Quevedo fue "bastante amplia" y afectó a otras muchas composiciones, como por ejemplo la letrilla basada en el estribillo *Punto en boca* (1999, 139).

[11]Los editores de su obra poética insisten en los preliminares –anticipándose a posibles críticas por la amoralidad de muchas composiciones– en la intención de Quevedo de enseñar y moralizar por medio de la risa; en ese aspecto, Aldrete atribuye a meras travesuras propias de la edad la composición de poemas inaceptables para el lector del momento: "No niego que en su juventud tuvo algunos verdores traviesos, que aquella edad facilita. Danlo a entender las poesías amorosas que entonces compuso. Otras, burlescas, de que no se saca moralidad, hizo para divertir el ingenio con la variedad" (1969, 143).

[12]Se puede mencionar como ejemplo de la subversión de motivos mitológicos practicada por Quevedo los dos sonetos burlescos "Bermejazo platero de las cumbres" y "Tras vos un alquimista va corriendo", en los que destruye el mito de Apolo y Dafne, al igual que hicieron otros poetas de su época, como Lope de Vega. Explica sobre este particular Ignacio Arellano que en el tratamiento de mitos como Hero y Leandro, Píramo y Tisbe, o Dafne y Apolo, a los que el escritor nunca se asocia sentimentalmente, Quevedo privilegia una "óptica bufa": "El clima estético de idealizada belleza sensorial renacentista (…) da lugar al dominio cerebral del ingenio, y el clima sentimental, de compadecimiento de los personajes del mito, se ve sustituido por la burla firmemente apoyada en el ingenio destructor" (1984, 233).

[13]Además de algunas manifestaciones en prosa de este motivo, Fernando Plata menciona como muestra de su constante utilización poética composiciones de López Maldonado y Juan de Jáuregui, así como poemas incluidos en dos cancioneros: el de Gabriel de Peralta, de principios del XVII, y el publicado en 1628 (1997, 92-93). Tampoco se debe olvidar que en esta misma antología, el propio colector, Pedro Espinosa, escribe una composición contra una mujer gorda.

[14]B. Sánchez Alonso (1924).

[15]En su edición de esta letrilla, José Manuel Blecua da a entender que las versiones de Parnaso (1648 y 1649) y *Flores* son coincidentes: él afirma que edita, entre los impresos conservados, A, sigla con la que representa los testimonios "P8 325, P9 232; Flores, p. 114". Como se observa en este caso, el texto de *Parnaso* presenta diversas variantes respecto al de *Flores*.

[16]Constata Jauralde la gran popularidad de esta letrilla, en la que Quevedo emula otra composición de Góngora, habida cuenta de que

la censura prohibió la publicación de tres estrofas "tan tópicas como inocentes" en la versión de Flores (1999, 141).

[17]Las tres letrillas sugieren una azarosa vida textual que se hace patente en la multitud de manuscritos que las recogen y en las variantes a las que debe hacer frente el editor. Constata Blecua, quien opta por editar las versiones de Parnaso, que "Las cuerdas de mi instrumento" aparece en algunas versiones con tres estrofas interpoladas. La mayor difusión y, por tanto, las más importantes variaciones corresponden, no obstante, a la letrilla "Madre, yo al oro me humillo", cuyo texto primitivo es de fecha anterior a 1603 mientras el último podría ser posterior a 1637, a juicio de Blecua. El éxito y la modificación constante a que fue sometida la composición original obligaron a este editor moderno a ofrecer al lector hasta cuatro versiones diferentes del poema, con sus respectivas variantes.

[18]Jauralde relaciona los avatares textuales de los poemas quevedianos incluidos en *Flores* con su recelo hacia la imagen frívola que proyecta su actividad poética y resume así la evolución de los textos: "Quevedo, en quien adivinamos ya cierta contrariedad por esa imagen demasiado frívola, pulirá para el *Parnaso* los sonetos morales, dejando fuera el de la Magdalena con ese final contra boticarios. Prescindió de la fábula de Dafne y Apolo en octosílabos, quizá porque se trataba de una versión muy ambigua, ni seria ni jocosa, algo digresiva. Sí que retocó y recogió, sin embargo, el soneto mitológico sobre Acteón, que tiene una primera redacción pregongorina. También recogió el soneto a Felipe III, rehecho para dedicárselo a Felipe IV, en ambos casos como una exaltación del poder y de la fuerza bélica. El largo poema sobre la mujer flaca fue recogido y retocado por el editor, Salas" (140).

Obras citadas

Arellano, Ignacio. *Poesía satírico-burlesca de Quevedo.* Pamplona: EUNSA, 1984.

Candelas Colodrón, Manuel Ángel. "El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo". *La Perinola* 3 (1999): 59-94.

Jauralde Pou, Pablo. *Francisco de Quevedo (1580-1645).* Madrid: Castalia, 1999.

Plata Parga, Fernando. *Ocho poema satíricos de Quevedo.* Pamplona: EUNSA (Anejos de *La Perinola*), 1997.

.*Primera parte de las Flores de Poetas Ilustres de España* (ed. facsímil). Madrid: Real Academia Española, 1991.

Quevedo, Francisco de. *Obra poética, I.* Ed. José Manuel Blecua. Madrid: Castalia, 1969.

Rey, Alfonso. *Quevedo y la poesía moral española.* Madrid: Castalia, 1995.

Rodríguez Herrera, Gregorio. "Fuentes clásicas del soneto de Quevedo 'Sola en ti, Lesbia . . ." *Myrta. Revista de Filología Clásica* 10 (1995): 105-15.

Schwartz Lerner, Lía. *Metáfora y sátira de Quevedo.* Madrid: Taurus, 1983.

_____. *Quevedo: discurso y representación*. Pamplona: EUNSA (Números Anejos de *Rilce,* Nº 1*)*, 1986.

Villa Amador, Pablo. *Estudio de 'Las Flores de poetas ilustres de España' de Pedro de Espinosa.* Granada: Universidad de Granada, 1994.