

SOBRE HÉROES Y TUMBAS:
LOS POEMAS DE BERNARDINO
DE MENDOZA, ALEJANDRO MAGNO,
BELISARIO, VIRIATO, SCÉVOLA
Y AQUILES ATRIBUIDOS
A QUEVEDO EN EL MANUSCRITO
57-4-39 DE LA BIBLIOTECA
CAPITULAR DE SEVILLA

BRAE · TOMO XCIX · CUADERNO CCCXIX · ENERO-JUNIO DE 2019

RESUMEN: La Biblioteca Capitul de Sevilla custodia el manuscrito 57-4-39, que ofrece nociones de interés para el estudio textual de la poesía de Quevedo gracias a las informaciones que proporciona uno de los copistas del testimonio. Los escolios permiten retomar varios aspectos de la labor editorial de González de Salas y concluir que los tómulos citados en el título son obra de Quevedo, y que se corresponden con ejercicios retóricos del poeta como bachiller en Alcalá. Del mismo modo, el artículo intenta atraer la atención de los especialistas sobre un manuscrito de difícil consulta y poco citado.

Palabras clave: Francisco de Quevedo; González de Salas; manuscrito 57-4-39; *El Parnaso español*; crítica textual.

HEROES AND TOMBS: THE POEMS OF BERNARDINO DE TOLEDO,
ALEXANDER THE GREAT, BELISARIO, VIRIATO, SCAEVOLA
AND ACHILLES ATRIBUTTED TO QUEVEDO
IN THE MANUSCRIPT 57-4-39 OF THE CAPITULAR'S LIBRARY
OF SEVILLE

ABSTRACT: The Capitul's Library of Seville houses manuscript 57-4-39, which offers insights into the textual study of the poetry of Quevedo, thanks to information provided by one of the copyists of the testimony. The copyist's comments allow for

the study of several aspects of the editing work of González de Salas and the conclusion that the tombs cited in the title are the work of Quevedo and that they most likely correspond to rhetorical exercises written by the poet as a student in Alcalá. At the same time, the article attempts to draw the attention of specialists to a manuscript that is difficult to access and infrequently mentioned.

Keywords: Francisco de Quevedo; González de Salas; manuscript 57-4-39; Biblioteca Capitular of Seville; *El Parnaso español*; textual criticism.

LA Biblioteca Capitular de Sevilla custodia el manuscrito 57-4-39, que Blecua referenció con la signatura antigua 83-4-39 de la Biblioteca Colombina¹, y en el que se atribuyen, al menos, once poemas a Francisco de Quevedo: «Décimas de D. Francisco de Quevedo contra la sátira que hizo Góngora que dice “¿Qué lleva el señor Esgueva? Yo diré qué lleva. Lleva este río, etc.”»; «Respóndele Quevedo a Góngora contra sus obras y contra la defensa de las décimas “Musa que sopla y no inspira”, todo de don Luis de Góngora»; «Túmulo a don Bernardino de Mendoza el Ciego»; «Túmulo a Alejandro Magno»; «Túmulo a Belisario, ya ciego»; «Túmulo a Viriato»; «Túmulo a Scévola»; «Túmulo de Aquiles cuando llegó a él Alejandro»; «A Faetón» y «Silva a la primavera»².

Desde entonces, pocos investigadores han aludido a los textos atribuidos a Quevedo en este testimonio. Antonio Carreira, «Nuevos textos y viejas atribuciones en la lírica áurea», *Voz y letra*, 1, 2, 1990, p. 100, y Amelia de Paz, «Góngora... ¿y Quevedo?», *Criticón*, 75, 1999, pp. 29-48, dudan de la autoría quevedesca de las réplicas a Góngora, mientras que Pedro Conde Parrado y Javier García Rodríguez, «Aprovechando que el Esgueva...: Góngora (y Que-

¹ José Manuel Blecua, ed., *Francisco de Quevedo, Obra poética 1*, Madrid, Castalia, 1969, p. 25, describió el testimonio del siguiente modo: «83-4-39 de la Biblioteca Colombina, hoy en la Capitular de Sevilla. Portada: Versos de diversos Autores a distintos Asumptos. Antología posterior a 1664 (fol. 222), con copias de muchos poemas satíricos de la época del Conde Duque y otros de Hurtado de Mendoza, Ana Caro, Góngora, Solís, Lope, etc. Letra del s. XVII, 325 fols. 21,5 x 15. Enc. en pergamino».

² Las composiciones, en las que se regularizan grafías sin pertinencia fonológica y puntuación, se citan por el epígrafe y el orden en el que aparecen en el manuscrito. En el folio 321 del testimonio se atribuye otro epitafio a Quevedo para la muerte de Villamediana («Mentidero de Madrid») pese a estar –indica el copista– en las obras de Góngora.

vedo) en la corte vallisoletana (1603)», *La Perinola*, 15, 2011, pp. 91 y 87, explican que la tradición manuscrita las adscribe con bastante «insistencia» a Quevedo. Isabel Pérez Cuenca y Mariano de la Campa Gutiérrez, «Creación y recreación en la poesía de Quevedo: el caso de los sonetos», en *Studies in honor of James O. Crosby*, coord. L. Schwartz, Newark-Delaware, Juan de la Cuesta, 2004, pp. 281-310, citaron los túmulos de Bernardino de Mendoza y de Scévola entre los casos de reescritura de Quevedo; Alfonso Rey, «La colección de silvas de Quevedo. Propuesta de inventario», *Hispanic Review*, 121, 2006, p. 269, mencionó la «Silva a la primavera»; María José Alonso Veloso, «La poesía de Quevedo no incluida en las ediciones de 1648 y 1670: una propuesta acerca de la ordenación y el contenido de la “Musa décima”», *La Perinola*, 12, 2008, pp. 269-334, recordó la existencia de los once poemas en una revisión de la distribución en musas de las poesías de Quevedo, y Sagrario López Poza, «El epitafio como modalidad epigramática en el Siglo de Oro (con dos ejemplos de Quevedo y Lope de Vega)», *Bulletin of Hispanic Studies (Liverpool)*, 85, 6, 2008, pp. 821-838, la de las composiciones funerales examinadas en este trabajo. No se ha reparado, en cambio, en la autoría del «Túmulo a Belisario, ya ciego», que no aparece en las sucesivas ediciones de *El Parnaso español* ni en *Las tres musas últimas castellanas*, y no se ha estudiado en detalle la versión del «Túmulo a Alejandro Magno», que difiere significativamente de las lecturas de los impresos y del que no se conocen otras copias.

Este trabajo trata, por tanto, de llamar la atención de los especialistas sobre el manuscrito 57-4-39 de la Biblioteca Capitular de Sevilla a partir de los seis poemas mencionados en el título³, que permiten retomar el proceder de González de Salas como editor de la poesía de Quevedo y concluir que los versos del manuscrito examinados en este artículo se corresponden a ejercicios retóricos del poeta durante su etapa como bachiller en la Universidad de Alcalá.

³ Las gestiones de José Manuel Rico con la Biblioteca Capitular de Sevilla hicieron posible la obtención de una copia de los poemas. El propio Rico, «Pautas y razones de las formas de transmisión de la poesía en el Siglo de Oro: el caso de Sevilla», en *Los géneros poéticos del Siglo de Oro: centros y periferias*, coord. R. Cacho y A. Holloway, Tamesis, Woodbridge, 2013, pp. 289-290, manifiesta la importancia que las colecciones particulares y las del «entorno humanístico de la catedral» tuvieron como «foco principal de formación, difusión y preservación de los manuscritos poéticos».

LAS VARIANTES DE LOS POEMAS PARA ALEJANDRO, AQUILES Y SCÉVOLA

Se analizan en primer lugar las composiciones dedicadas a los túmulos de Alejandro Magno (277), Aquiles (276) y Scévola (218), cuyas variantes ofrecen las nociones de mayor interés sobre el copista y las posibles enmiendas de González de Salas en *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido, con las nueve musas castellanas*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1648⁴.

La versión del poema para Alejandro Macedón del manuscrito de la Biblioteca Capitular de Sevilla (fols. 312v-313), desde ahora *C*, presenta una versión bastante alejada de la de *El Parnaso*, que se identifica con *P*, más breve y de mayor condensación semántica:

⁴ La numeración de los poemas entre paréntesis remite a la edición de José Manuel Blecua citada. Por razones de espacio, no se vuelve en este trabajo sobre los aspectos globales de la edición de 1648 ni sobre los de *Las tres musas últimas castellanas, segunda cumbre del Parnaso español*, Madrid, Imprenta Real, 1670. Las conclusiones, no siempre coincidentes, admiten que *El Parnaso español* es la colección impresa más autorizada de la poesía de Quevedo pese a la mediación de Salas, que se atribuye ciertas enmiendas y la distribución y redacción de algunos poemas y epígrafes. La compilación posterior de Pedro Aldrete continuó el trabajo de Salas, pero en ella se duplicaron poesías y se cometieron más errores en la atribución y edición de los textos. Estos planteamientos generales deben ser revisados, sin embargo, en cada poema, tal y como se intenta hacer en este artículo con los versos para Bernardino de Mendoza, Alejandro Magno, Viriato, Belisario, Scévola y Aquiles. Una síntesis sobre la actuación de Salas y Aldrete en María José Tobar Quintanar, «La autoridad de *El Parnaso español* y *Las tres musas últimas castellanas*: criterio editorial para la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 17, 2013, pp. 335-356; otros detalles en Isabel Pérez Cuenca y Mariano de la Campa Gutiérrez, *art. cit.*; Alfonso Rey, «Las variantes de autor en la obra de Quevedo», *La Perinola*, 4, 2000, pp. 309-344; Alfonso Rey, ed., *Francisco de Quevedo, Poesía moral: Polimnia*, Madrid, Támesis, 1999, pp. 17-72; Alfonso Rey, «Criterios y prejuicios en la edición de la poesía de Quevedo», *Edad de Oro*, 13, 1994, pp. 131-140; Rodrigo Cacho, «González de Salas editor de Quevedo: “El Parnaso español” (1648)», en *Annali dell’Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, XLIII, 2, Nápoles, L’Orientale, 2001, pp. 245-300; Fernando Plata, *Ocho poemas satíricos de Quevedo*, Pamplona, EUNSA, 1997, pp. 23-29; y James O. Crosby, «La huella de González de Salas en la poesía de Quevedo editada por Pedro Aldrete», en *Homenaje a Rodríguez Moñino. Estudios de erudición que le ofrecen sus amigos o discípulos hispanistas norteamericanos*, Madrid, Castalia, 1966, pp. 113-123, entre otros.

C Túmulo a Alejandro Magno. De Quevedo. Está en sus obras, pero de otro modo

Lícito te será, buen caminante,
 poner en esta losa
 los ojos, no los pies; aguarda, tente,
 no pases adelante,
 5 que en esta tumba funeral reposa
 el glorioso Alejandro blandamente.
 Vino a desconocer naturaleza
 por hijo suyo un hombre tan famoso,
 pues fue tal su valor y fortaleza,
 10 que hizo sentir al ancho mar su peso,
 a las selvas nadar; tuvo la tierra
 obligada y medrosa con su guerra;
 temió su atrevimiento el poderoso
 padre de las estrellas, nunca opreso;
 15 valió en muchos su nombre por herida,
 y por guerra su miedo. Tanto pudo,
 que agradeció su libertad el suelo
 a una mortal bebida.
 Dile, pues, blandos himnos, no estés mudo,
 20 que doquiera que está le es gran consuelo,
 y deja el triste monumento santo,
 piadoso peregrino:
 ve, que detienes mucho tu camino,
 si no piensas correr como tu llanto.

P Epitafio de Alejandro Macedón⁵
 Madrigal

Lícito te será, buen caminante,
 poner en esta losa
 los ojos, no los pies; aguarda, tente,
 no pases adelante,

⁵ Al igual que en el manuscrito, en los textos de *El Parnaso español* se regularizan grafías sin pertinencia fonológica y se adapta la puntuación al uso actual.

5 que en esta tumba funeral reposa
 el glorioso Alejandro blandamente.
 Hizo sentir al ancho mar su peso,
 a las selvas nadar; toda la tierra
 fatigó con las armas y la guerra.
 10 Tuvo sin libertad el mundo preso;
 valió en muchos su nombre por herida,
 por batalla su miedo; tanto pudo,
 que a invidiosa bebida
 agradeció su libertad el suelo,
 15 y desangrada sombra en polvo mudo,
 yace quien, de cortés, perdonó al cielo.

El comentario del copista «está en sus obras, pero de otro modo» prueba que el amanuense conoció la versión del «Epitafio de Alejandro Macedón» impresa en *El Parnaso* de 1648, o en alguna edición sucesiva, con independencia del cuestionamiento del dato señalado en el fol. 222 del testimonio: «Antología posterior a 1664»⁶. Ello plantea varias hipótesis: 1) el copista dispuso de una versión del poema de Quevedo distinta a la que manejó González de Salas al editar *El Parnaso* de 1648; 2) Salas dispuso de las dos versiones (la de *P* y la de *C*) u otras que se desconocen, y optó por editar la de *P* por ser una revisión posterior de Quevedo; 3) Salas solo conoció la versión de *P* «Epitafio de Alejandro Macedón»; 4) Salas retocó la versión de *C*, o alguna otra, hasta llegar a *P*. Incluso se podría plantear una quinta posibilidad: la de que el compilador, muy dado a glosar los versos, refundiese los versos de Quevedo o copiase una versión ya refundida.

Lo primero que conviene aclarar es la posible autoría de las variantes de *C* y *P*, una vez que tanto la versión manuscrita como la impresa asignan a Que-

⁶ Para las ediciones de *El Parnaso*, léase Alfonso Rey, *ob. cit.*, pp. 39-66. Más adelante se podrá comprobar cómo el copista de *C* repite este tipo de comentarios en las versiones de los túmulos a Scévola y Belisario. También lo hace en la «Silva a la primavera» (389), que no se estudia aquí, pero que, según Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, ed., *Francisco de Quevedo, Poesía amorosa: (Erato, sección primera)*, Pamplona, EUNSA, 2011, pp. 243-250, es una versión anterior de la canción tercera de «Erato» en *El Parnaso español* de 1648: «Llama a Aminta al campo en amoroso desafío».

vedo un epitafio funeral para Alejandro de Macedonia y que no se conocen otras atribuciones. Blecua (1969: 467) prefirió las variantes de *P* a las de *C*: «Es fácil ver cómo las correcciones de [*P*] superan el texto de [*C*]». El filólogo no explica en qué casos *P* supera a *C*, pero se puede aceptar que las agudezas de *P* exceden a las de *C* por versos como «y desangrada sombra en polvo mudo»⁷, que no está en *C*, o «yace quien, de cortés, perdonó al cielo» (*P*, v. 16), que mejora el mismo concepto de *C*: «Temió su atrevimiento el poderoso / padre de las estrellas, nunca opreso» (vv. 13-14). Del mismo modo, la cadencia de *P* («hizo sentir al ancho mar su peso, / a las selvas nadar; toda la tierra / fatigó con las armas y la guerra. / Tuvo sin libertad el mundo preso», vv. 7-10) es más armónica que la de *C* al expresar unas ideas muy parecidas: «Pues fue tal su valor y fortaleza, / que hizo sentir al ancho mar su peso, / y a las selvas nadar; tuvo la tierra obligada y medrosa con su guerra» (vv. 9-12)⁸.

La versión del poema para Alejandro Macedón en *C* se demora, además, en el poder y la ferocidad del héroe: «Vino a desconocer naturaleza / por hijo suyo» (vv. 7-8); «temió su atrevimiento el poderoso / padre de las estrellas» (vv. 13-14). La omisión de estos versos en *P* suaviza la crueldad de Alejandro, mientras que la hipálage del verso 15 acrecienta la lectura moral sobre la inanidad de la vida: «Y desangrada sombra en polvo mudo, / yace quien, de cortés, perdonó al cielo» (vv. 15-16). Todo ello se puede poner en consonancia con los epígrafes: el de *C* califica a Alejandro de «Magno», que ennoblece y ensalza más la figura del héroe que la referencia a su lugar de origen en *P*, «Macedón»⁹.

⁷ El verso alude al cuerpo de Alejandro Magno (*sombra*) sin vida (*desangrado*, con una probable reminiscencia de la crueldad de las batallas), descompuesto (*polvo*) y en silencio (*mudo*, que contrastaría con el estruendo de los combates). Según Manuel Ángel Candelas, *La poesía de Quevedo*, Vigo, Universidad de Vigo, 2007, p. 56, «*polvo mudo* es hipálage muy quevedesca». Quevedo, «Erato», «Ausente, se halla en pena más rigurosa que Tántalo», 3, v. 3, repitió estos conceptos: «Delgada sombra, desangrada y fría» (en Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, *ob. cit.*, p. 17).

⁸ El final de la versión *C* retoma la apelación al peregrino de forma bastante prosaica: «Dile, pues, blandos himnos: no estés mudo, / que, doquiera que está, le es gran consuelo» (vv. 19-20).

⁹ María José Alonso Veloso, «Antecedentes de los epígrafes de la poesía de Quevedo en la literatura clásica y del Siglo de Oro: con una hipótesis sobre su autoría», *Revista de literatura*,

Las observaciones anteriores no garantizan, sin embargo, la naturaleza de las variantes, que podrían deberse a Quevedo (variantes de autor) o, como se señala arriba, a González de Salas e incluso al propio copista, por lo que quedarían en la órbita de las variantes de redacción o *redaccionales* y no serían necesariamente de autor¹⁰. De hecho, Luis Astrana Marín, ed., *Francisco de Quevedo, Obras completas. Obras en verso*, Madrid, Aguilar, 1932, prefirió la versión de *C* y rechazó la de *P*, que consideró deturpada por Salas¹¹. Esto plantea un problema sin solución para la crítica quevedesca actual, puesto que a la vista de los testimonios de *C* y de *P*, cuyas lecciones textuales son igualmente válidas, es muy complejo demostrar si los cambios de *P* con respecto a *C* se deben a Quevedo o a González de Salas, pero también si las de *C* son obra del poeta. Se puede admitir que el manuscrito no fue retocado por el editor, pero pudo sufrir las injerencias de otro autor desconocido o del propio copista de *C* –bastante dado a intervenir a tenor de las glosas–.

Si se recurre al *usus scribendi* de Quevedo, se pueden atribuir a este tanto las lecciones de *C* como las de *P* de los textos para Alejandro por la mayor y menor presencia de los tópicos sepulcrales referidos a la tumba, el caminante,

74, 147, 2012, pp. 93-138, examina los epígrafes de la poesía de Quevedo de ciertos testimonios manuscritos, pero no los del que se estudia aquí; sí se refiere, en cambio, a los epígrafes del *Cancionero antequerano* que se menciona más adelante.

¹⁰ En la terminología neolachmanniana, este tipo de *variantes redaccionales* se asemejarían a las *lecturas equipolentes* de la *recensio* o *adiáforas* de la *constitutio textus*. La crítica textual italiana usa a menudo el término *variante redazionale* en un sentido restringido que se circunscribe a las de autor. Alfonso Rey, *art. cit.*, 2000, pp. 314-319, señala como principales razones de las variantes de autor las de «precisión temática, cambios de actitud, evolución ideológica, temor, presiones de los editores», y especifica casos concretos en la obra de Quevedo. A este respecto véase también Alejandro Higashi, «La variante en el romancero manuscrito e impreso del siglo XVI: pautas en la corrección de copistas, impresores y autores», *Nueva Revista de Filología Española*, LXI, 2013, 1, pp. 29-64. Sobre los postulados de la *filología d'autore* consúltense los trabajos recientes de Lois Élida, «La crítica genética: un marco teórico sobre la disciplina, objetivos y métodos», *Creneida*, 2, 2014, pp. 57-78; Paola Italia y Giulia Raboni, «¿Qué es la Filología de autor?», *Creneida*, 2, 2014, pp. 7-56. Rodrigo Cacho, «Quevedo y la filología de autor: edición de la silva *El pincel*», *Criticón*, 114, 2012, pp. 179-212, aplica los métodos de la filología de autor a la edición de la silva «El pincel» de Quevedo.

¹¹ Astrana casi siempre opta por las lecturas de los manuscritos y relega en su edición las de *El Parnaso español* (*P*).

el cadáver y el llanto. Estas ideas, aunque habituales en los epitafios de Quevedo, abundan en aquellos que se pueden datar tempranamente: la «Inscripción para la duquesa de Lerma» (241), muerta en 1603, e incorporado a la *Primera parte de las Flores de poetas ilustres*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605 (con dedicatoria de 1603); el «Túmulo de Federico Espínola» (245), fenecido en 1603, y el de Colón (266), copiado en el manuscrito Cod. CXIV/1-3 de la Biblioteca Pública de Évora que Fernando Plata, *ob. cit.*, pp. 49-50, fecha entre 1600 y 1625 por su filigrana. Cito en los tres casos las versiones de *El Parnaso español* de 1648 que mantienen los lugares fúnebres del impreso y los manuscritos, salvo el verso 3 del soneto para la duquesa de Lerma, que pasa de «amargas fuentes y copiosos mares» (*Flores*) a «y en lágrimas tu vista desatares» (*P*)¹²:

Si, con los mismos ojos que leyeres
 las letras de este mármol, no llorares
 y en lágrimas tu vista desatares,
 tan mármol, huésped, como el mármol eres
 («Túmulo de la Duquesa de Lerma», vv. 1-4)

Blandamente descansan, caminante,
 debajo de estos mármoles helados,
 los huesos, en ceniza desatados,
 del Marte ginovés, siempre triunfante.
 No los pises, no pases adelante,
 que es profanar despojos respetados,
 cuando no de la muerte, de los hados,
 que obligan a la fama que los cante.
 («Título funeral de Federico Espínola», vv. 1-8)

Acompaño esta tumba tristemente,
 y aunque son de Colón estos despojos,
 su nombre callo, venerable y santo,
 de miedo que, de lástima, la gente

¹² Según Enrique Moreno Castillo, ed., *Anotaciones al «Poema heroico a Cristo resucitado» de Francisco de Quevedo*, Madrid, Biblioteca Nueva, 2008, p. 101, «es característico del estilo de Quevedo sustituir “ojos” por “vista”». El soneto para la duquesa de Lerma también figura en el Cod. CXIV/1-3 de la Biblioteca Pública de Évora, que sigue la versión de las *Flores*. El soneto de Colón y el de Federico Spínola se copian, con variantes, en el manuscrito 3797 de la Biblioteca Nacional de España.

tanta agua ha de verter con tiernos ojos,
 que al mar nos vuelva a entrambos con el llanto.
 («Túmulo a Colón», vv. 9-14)

En los escritos para Felipe III (1621), Rodrigo Calderón (1621), el duque de Lerma (1625), Ambrosio Espínola (1630), Pedro Girón de Ribera (1633), Hor-
 tensio Félix Paravicino (1633), Gustavo Adolfo de Suecia (1632), sor Margarita
 de Austria (1633) o Wallenstein (1634) no se enuncian de forma directa los mo-
 tivos tópicos de la tumba, el caminante, el cadáver o el llanto. En otros, como
 los de la duquesa de Nájara (1627), Francisco de la Cueva y Silva (1628) o el in-
 fante don Carlos (1632), se emplean los códigos sepulcrales precedentes, pero
 no se aglutinan los cuatro en un mismo poema¹³.

En consecuencia, los tópicos funerales aportan nuevas claves para interpre-
 tar las variantes de las composiciones para Alejandro Magno en *C* y en *P*. El co-
 pista de *C* constató «está en sus obras, pero de otro modo»; ese «otro modo»
 de *P* coincide con el de poemas fúnebres de Quevedo fechados en las décadas

¹³ El número entre paréntesis informa de la fecha de defunción de los personajes. Estos sonetos, que deberían citarse completos para confirmar lo dicho, pueden verse en José Manuel Ble-
 cúa, *ob. cit.*, números 238-265. Los poemas funerales se suelen datar en fechas próximas a la
 muerte de los homenajeados, apoyándose en la idea de que la noticia habría forzado la escritura
 inmediata de los versos para familiares o exequias; posteriormente podían ser retocados con
 vistas a su inclusión en cancioneros o publicaciones. Pablo Jauralde, *Francisco de Quevedo (1580-
 1645)*, Madrid, Castalia, 1999, p. 487, cuestiona la fecha de redacción de los poemas fúnebres
 de Quevedo para el duque de Osuna (223, 242, 244, 245), y piensa que pudo escribirlos más
 de diez años después de su fallecimiento, cuando intentaba «sacar a luz» en agosto de 1636
 en Madrid los *Dichos y hechos del duque de Osuna* (ver Antonio Rodríguez Villa, *La corte y
 la monarquía de España en los años 1636 y 37*, Madrid, Luis Navarro, 1886, pp. 37-38). Marie
 Roig Miranda, «La difícil cronología de dos sonetos quevedianos», en *Actas del V Congreso
 de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, ed. C. Strosetzki, Frankfurt am Main/Vervuert,
 Iberoamericana/Madrid, 2001, pp. 1131-1141, ofrece una explicación muy parecida cuando alude
 a la dificultad que implica datar los poemas que Quevedo dedicó a Osuna. En el caso de las
 composiciones citadas arriba, no existen este tipo de dudas por lo que se pueden datar en los
 días o semanas siguientes a la muerte del personaje; la redacción efectiva dependería de cuándo
 llegase la noticia de la muerte a la corte y del momento en que Quevedo tuviese conocimiento
 de ello.

de 1620 y 1630, en los que se reducen las marcas sepulcrales y se dota a los sonetos de un tono más lacónico y sentencioso¹⁴:

P Tuvo sin libertad el mundo preso;
 valió en muchos su nombre por herida,
 por batalla su miedo; tanto pudo,
 que a invidiosa bebida
 agradeció su libertad el suelo,
 y desagrada sombra en polvo mudo,
 yace quien, de cortés, perdonó al cielo.
 («Epitafio de Alejandro Magno»; vv. 10-16)

Los versos 19-24 de *C* redundan en las nociones de tumba y caminante del comienzo (vv. 1-6) y añaden la del llanto, que proliferan en los epitafios de juventud de Quevedo:

C Lícito te será, buen caminante,
 poner en esta losa
 los ojos, no los pies; aguarda, tente,
 no pases adelante,
 que en esta tumba funeral reposa
 el glorioso Alejandro blandamente.
 [...]
 valió en muchos su nombre por herida,
 y por guerra su miedo. Tanto pudo,
 que agradeció su libertad el suelo
 a una mortal bebida.
 Dile, pues, blandos himnos, no estés mudo,
 que doquiera que está le es gran consuelo,
 y deja el triste monumento santo,
 piadoso peregrino:
 ve, que detienes mucho tu camino,

¹⁴ Marie Roig Miranda, *Les sonnets de Quevedo*, Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1989, pp. 367-382, establece esta evolución en el estilo de los sonetos de Quevedo y Antonio Azaustre, *Paralelismo y sintaxis del estilo en la prosa de Quevedo*, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1996, en sus obras en prosa.

si no piensas correr como tu llanto.
(Túmulo a Alejandro Magno; vv. 1-6 y 15-24)

La tipología de las variantes hace suponer así que los versos de *C* se deben a una versión temprana de Quevedo y no a una refundición, y las de *P* a una versión más tardía y debida también al poeta, y no a González de Salas, por la sutileza y la envergadura de los cambios entre *C* y *P*, que afectan a la extensión y a aspectos conceptuales y sintácticos. Podrían existir versiones intermedias entre *C* y *P*, que Salas habría podido manipular, pero mientras no se conozcan se debe asumir que los cambios entre *C* y *P* superan las atribuciones como editor de Salas, y más si se tiene en cuenta que en los comentarios finales a «Melpómene», en la que se sitúa el «Epitafio de Alejandro Macedón», reconoció que las poesías incluidas en esta musa eran de las menos descuidadas por Quevedo, aunque escasas:

De esta parte, pues, de las dos que yo observo que a Melpómene se destinan [...] y si bien limitadas, de las menos ofendidas son de su descuido, aunque necesitada alguna de refingirse a forma nueva, que por ser de las copiadas más repetidamente, juzgué necesario el advertirlo para aquellos que la desconociesen

(*El Parnaso español*, «Melpómene», p. 181)

Esta poesía [«Épicedio en la muerte de una ilustre señora»] quiso figurar nuestro poeta en canción pindárica, y con esa distribución vaga por el mundo, pero tan informe en esa estructura que pareció más acertado pensamiento, con el auxilio acostumbrado, desatarla en silva¹⁵.

(*El Parnaso español*, «Melpómene», p. 171)

En otras musas de *El Parnaso* de 1648, Salas declaró haber modificado parte de los versos de Quevedo con mayor profusión:

¹⁵ En la actualidad no se conocen más copias del «Épicedio en la muerte de una ilustre señora». Alfonso Rey, *art. cit.*, 2000, p. 269, piensa que el poema se correspondería con la silva «Deja la alma y la vida» citada en la relación de «Silvas y canciones» de *Las tres musas últimas castellanas*, pp. 124-125.

Las cuatro canciones que ahora han de seguir sin duda son de las poesías bien antiguas del autor, pues por lo menos las dos primeras tienen testimonio seguro de más de cuarenta años de edad, hallándose impresas entre las *Flores de los poetas ilustres de España* [...]. Bien sé, empero, que hoy don Francisco no diera a la estampa poesías suyas de aquella edad sin grande renovación y enmienda [...] Yo, pues, tan su amigo, y que tan promiscuas tuvimos las operaciones del ingenio, poco le presto si cuando procuro su reputación, muerto él ya, suplo lo que, aún estando vivo, en nuestra amigable comunicación recíprocamente no era extrañeza

(*El Parnaso español*, «Talía», pp. 457-458)

[...] flaqueaba la viveza y elegancia del estilo [alude al romance «Riesgos del matrimonio en los ruines casados»], y aun de la sentencia, en muchos lugares; pero, ya después, advirtiendo en otros pedazos buenos sin duda, y dignos de estimable memoria, determiné ayudar a esta poesía para que aquí se colocase: ya que no podemos gozar la enmendación excelente que le había aplicado don Francisco, según me lo había él significado. Corrigiose, pues, aquella malicia y adornose donde faltó la pulideza por culpa del tiempo, no del autor suyo, que ya tenía bien prevenido su reparo en otra edad más enmendada.

(*El Parnaso español*, «Talía», p. 652)

De acuerdo a estos y a otros escolios parecidos, las intervenciones más sustanciales de Salas se debieron de producir, sobre todo, en romances y poemas burlescos que tuvieron bastantes copias. En estos casos es probable que el editor no dispusiese de un testimonio fiable, por lo que se vería obligado a decidir de forma intuitiva las lecciones que consideraba propias de Quevedo, o a enmendar él mismo los textos, y puede también que suavizase o eliminase alusiones procaces que le disgustasen¹⁶.

¹⁶ Véanse Roger Moore, «Quevedo, González de Salas and the Evidence of a Newly Discovered Manuscript Version of “No os espantéis Señora Notomía”», *Revista de Estudios Hispánicos*, 20, 1986, pp. 3-14, y Fernando Plata, *ob. cit.*, pp. 69-229. En el comentario que precede al romance xciv de «Talía», «A los moros por dinero», Salas afirmó haberlo completado y que, «para divertir el ánimo, a algunas otras poesías apliqué la misma diligencia, a unas más y a otras menos, conforme el defecto que padecían» (*El Parnaso español*, «Talía», p. 635).

Ideológicamente resulta complicado establecer otras hipótesis sobre las versiones de los poemas para Alejandro en *C* y en *P*, porque Quevedo adecuó la caracterización del héroe griego, y de otros personajes, a los fines históricos, religiosos, morales o jocosos de los textos. En «Restituye Friné en seguridad a su patria lo que le había usurpado en inquietudes» (103, vv. 5-6, y en Alfonso Rey, *ob. cit.*, p. 277), Quevedo exaltó la fortaleza de Alejandro¹⁷; en el «Túmulo de Aquiles» (276, v. 2) lo acusó de sentir envidia de la fama de Aquiles; en el romance «Visita de Alejandro a Diógenes, filósofo cínico» (745, vv. 33-36) de codicioso y tirano. En «Discurso de todos los diablos, o infierno enmendado», *Sueños*, ed. A. Rey, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2003, vol. 1, 2, ed. pp. 511-513, lo llamó «maldito insensato», y lo tachó de tirano, violento y de despreciar a su maestro Aristóteles; en *Las cuatro fantasmas de la vida: muerte, pobreza, desprecio y enfermedad*, ed. A. Rey y M. J. Alonso Veloso, en *Obras completas en prosa de Quevedo*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2010, vol. 4, 1, pp. 357 y 389, aludió a la locura y furia del héroe griego, y en *Providencia de Dios (Tratado de la inmortalidad del alma y Tratado de la divina providencia)*, ed. S. López Poza, A Coruña, SIELAE, 2015, p. 192, subrayó el «frenesí» de sus acciones. En *Segunda parte póstuma de la Política de Dios y gobierno de Cristo*, ed. R. Cacho, en *Obras completas en prosa*, dir. A. Rey, Madrid, Castalia, 2012, vol. 5, p. 521, lo alabó por sus conquistas y por el trato que ofreció a los vencidos. Por ello, es muy difícil presentar conclusiones del tipo *P* es posterior, puesto que Quevedo fue dulcificando su perspectiva de Alejandro, o viceversa: *C* es posterior, porque en la primera mitad de su vida tenía una visión más amable del personaje; con el paso de los años censuró su violencia, poder y divinización en vida.

Las variantes del «Túmulo de Aquiles cuando llegó a él Alejandro» de *C* (fols. 314v-315) y *P* trazan una situación parecida a la de la versión variante del «Epicedio de Alejandro Macedón», ya que todas ellas encajan en el soneto y son perfectamente inteligibles (no así de la del verso 9 del manuscrito 6635

¹⁷ Valentina Nider, «Los clásicos desde el Siglo de Oro: de estatuas y cortesanas en los sonetos sobre Friné (Polimnia 78 y 79)», *Criticón*, 131, 2017, pp. 89-106, analiza en detalle la *inventio* y composición de estos poemas.

de la Biblioteca Nacional de España, que carece de sentido al leer «oh Troya espanto»)»¹⁸:

C Túmulo de Aquiles cuando llegó a él Alejandro. Está en Quevedo [...]¹⁹

Por más que el tiempo en mí se ha paseado,
consumirme, Alejandro, no ha podido,
que del cuerpo que en mí tengo escondido,
fuerzas contra las tuyas he sacado.

5 Aquiles es quien yace sepultado,
y con silencio duerme en largo olvido.
Respetas las cenizas en que ha sido
su valeroso cuerpo desatado.

10 Rayo fue de la guerra, a Troya espanto,
Júpiter tuvo miedo de su acero
hasta que dejó el alma el frágil manto.

Dióle la eternidad el docto Homero:
no le llores de invidia, vierte llano
de lástima de un hado tan severo.

P Túmulo de Aquiles

Por más que el tiempo en mí se ha paseado,
y envidias de Alejandro, no han podido
consumirme, que fuerzas he escondido
que contra sus injurias he sacado.

5 Aquiles es quien yace sepultado,
y con silencio duerme noble olvido.
Respetas a las cenizas en que ha sido

¹⁸ Es casi seguro que este testimonio, con letra del siglo XVIII, está tomado de alguno de los impresos de *El Parnaso*. Fernando Plata, «Nuevas versiones manuscritas de la poesía quevediana y nuevos poemas atribuidos: en torno al manuscrito BMP 108», *La Perinola*, 4, 2000, p. 295, demuestra con su cotejo que la versión «A una moza hermosa, que comía barro» del manuscrito 6635 de la Biblioteca Nacional de España es copia de *El Parnaso* de 1648. Otros detalles sobre esta canción en Fernando Plata, «Comentario de la “Canción a una dama hermosa y borracha», *La Perinola*, 6, 2002, p. 225-238.

¹⁹ El escolio completo se cita después de la versión de P.

su valeroso cuerpo desatado.
 Rayo fue de la guerra, a Troya espanto;
 10 Júpiter tuvo miedo de su acero
 hasta que dejó el alma el frágil manto.
 Sus hazañas cantó el divino Homero;
 si le lloras, de invidia vierte el llanto,
 pues la fama en el orbe es su letrado.

El amanuense de *C* volvió a demostrar su conocimiento de la edición de *El Parnaso* de 1648 (*P*), o de alguna de las derivadas de él, y acusa a «el que lo trovó» de confundir el concepto quevedesco²⁰:

[Este texto figura justo a continuación del epígrafe] Está en Quevedo, aunque algo trovado; se pone aquí, porque el que lo trovó equivocó el primer concepto, creyendo que fue Alejandro: él quiso consumir a Aquiles y no pudo, etc. Y si fuera este el concepto de Quevedo, estaba buena la trova, y más elegante que el soneto que aquí pondremos; pero no fue ese el concepto de Quevedo, sino, hablando [tacha Aquiles] el túbulo de Aquiles con Alejandro, decirle que el tiempo no lo había podido consumir, etc.; con que el que no pudo consumir a Aquiles no fue Alejandro, sino el tiempo; y así está mala la trova y no explica el concepto, antes lo vicia y adultera. Para ver que es verdad lo dicho, reflexiónese que el Alejandro del segundo verso está mejor en vocativo, y salen más naturales los cuatro primeros versos. Y bien mirada, la energía del primer verso no está bien con la otra significación o concepto, sino con este. A este también alude el título del soneto, esto es, a hablar con Alejandro, etc.

²⁰ El comentario del copista («el que lo trovó equivocó el primer concepto») demuestra cierta aversión hacia González de Salas, actitud que se reproduce en la edición de *El Parnaso español, monte en dos cumbres dividido*, Zaragoza, Pedro Esquer, 1649, en la que se retocaron epígrafes y se eliminaron preliminares y comentarios. Según Alfonso Rey y María José Alonso Veloso, ed., *Francisco de Quevedo, Poesía amorosa: (Erato, sección segunda)*, Pamplona, EUNSA, 2013, p. XXXII, estas decisiones obedecerían al desacuerdo del editor de 1649 con Salas o a cierta ojeriza contra él.

En letra más pequeña el copista añadió posteriormente:

Adviértase que estos manuscritos son sacados de los originales y que en las obras están los versos trovados, etc., por enmendarlos y ponerlos más elegantes.

Con esta letra más pequeña se indica en el margen izquierdo a la altura del verso 2 y hasta el verso 6 (la llamada del comentario se sitúa sobre «Alejandro», v. 2): «El trovador no advirtió este vocativo, sino juzgó que era todo seguido, y por causa de este error hizo la trova en aquella disposición y con aquel concepto» (fol. 315). Sobre los versos 13-14 se expone con esta misma caligrafía e igualmente en el margen izquierdo: «Aquí también contrarió la trova el concepto por medio a medio; al revés de lo que Quevedo dijo» (fol. 315); las llamadas se sitúan sobre «invidia» (v. 13) y «lástima» (v. 14).

Como Astrana, *ob. cit.*, Blecua, *ob. cit.*, p. 466, prefirió las lecciones del «Túmulo de Aquiles cuando llegó Alejandro» de *C* a las de *P*: «El colector del ms. [*C*] parece que dispuso de originales autógrafos o poco menos, a juzgar por lo que dice». No obstante, estas razones deben ser reconsideradas de nuevo: en primer lugar, porque no queda ninguna prueba que garantice la afirmación hecha en el manuscrito de que la versión de *C* proceda de originales de Quevedo, y aunque así fuese, el poeta pudo haber rehecho la composición en otro lugar desconocido por el copista, menos familiarizado con la obra y los documentos del escritor que González de Salas. En segundo lugar, porque no es fácil decidir la superioridad literaria de las lecciones de *C* sobre *P*. Blecua parece que aceptó la idea del colector: «El que lo encontró equivocó el primer concepto, creyendo que fue Alejandro: él quiso consumir a Aquiles y no pudo, etc.» (fol. 314v.). Si bien se puede admitir que el primer cuarteto de *P* en el «Túmulo de Aquiles» presenta un hipérbaton bastante forzado en relación al de *C*, las agudezas de *P* ligan la envidia y las «injurias» de Alejandro –por no haber situado sus gestas a la altura de las de Aquiles– a las del tiempo, de manera que el cuarteto de *P* ofrece una lectura más compleja que el de *C*²¹. El epígrafe de *C* remarca

²¹ La idea sobre los agravios del tiempo aparece en la traducción que Quevedo hizo de *El Rómulo* de Virgilio Malvezzi, ed. C. Isasi, Bilbao, Universidad de Deusto, 1993, p. 74: «El finjimiento no merece vituperio cuando con las injurias del tiempo no se vuelve en olvido».

esta diferencia conceptual: «Túmulo de Aquiles cuando llegó a él Alejandro». El terceto final de *P* resulta más fluido e incorpora lecciones menos triviales («orbe [...] lebrero») que las de *C* («lástima [...] hado tan severo»). La lectura del verso 6 en *P* («noble olvido») también puede considerarse menos trivial que la de *C* («largo olvido»).

Ante tal panorama es muy difícil optar por unas lecciones u otras. Si hubiese que decantarse por alguna versión, se optaría por la de *P*, cuyas agudezas tienen visos de genuinas por la reelaboración de conceptos y serían posteriores a las de *C*. Las lecturas de *P* responderían a un proceso de corrección del propio Quevedo, que admitió estar revisando sus obras en verso en varias cartas al final de su vida. En una del 22 de enero de 1645, el poeta escribió: «[...] a pesar de mi poca salud, doy fin a la *Vida de Marco Bruto*, sin olvidarme de mis obras en verso, en que también se va trabajando». En otra de 12 de febrero de 1645, reiteró: «Y así me voy dando prisa (la que me concede mi poca salud) a la segunda parte de *Marco Bruto* y a las obras de versos»²².

Un caso paradigmático de reescritura en Quevedo es el de la versión, considerada autógrafa, del «Túmulo para Fadrique de Toledo» del manuscrito adicional 12108 (*B*) de la Biblioteca Británica²³. El texto, lleno de tachaduras y enmiendas, ensaya varias posibilidades para un soneto, cuya versión en *P* opta por la precisión terminológica y por agudezas que intensifican la carga concep-

²² En James O. Crosby, *Nuevas cartas de la última prisión de Quevedo*, Woodbridge, Tamesis, 2005, pp. 165 y 169. Quevedo pudo haber preparado parte de las composiciones con anterioridad; Pérez de Montalbán, *Para todos. Exemplos morales, humanos y divinos en que se tratan diversas ciencias, materias y facultades*, en *Obra no dramática*, ed. José Enrique Zaplana Gil, Madrid, Biblioteca Castro, 1999, p. 858: «[Quevedo] tiene para sacar a la luz *Historia de la Providencia de Dios, Paráfrasis en verso* [...], las *Musas, Obras varias de donaire en verso, Sonetos morales* [...]». Valdivielso aprobó la obra de Pérez de Montalbán el 18 de enero de 1632.

²³ El manuscrito, cosido en las hojas de guarda del *Trattato dell'amore umano* de Flaminio Nobili, contiene otros seis poemas de Quevedo y un fragmento de tres versos en los que se advierten fenómenos de revisión parecidos. Léanse Alfonso Rey, *ob. cit.*, p. 110; María Luisa López Grigera, *Anotaciones de Quevedo a la Retórica de Aristóteles*, Salamanca, Gráficas Cervantes, 1998, p. 25; y Antonio Carreira, «Quevedo y su elogio de la lectura», *La Perinola*, 1, 1997, p. 89. José Manuel Bleuca, *ob. cit.*, p. XIX-XX, 656, 664-665, 673-674, y James O. Crosby, *ob. cit.*, pp. 15-42, y James O. Crosby, *art. cit.*, aducen estas versiones autógrafas para rebatir la opinión de que Quevedo era poco dado a corregir sus textos.

tual de los versos y que propician una lectura histórica de mayor alcance²⁴. La reelaboración de la versión del poema para Aquiles entre *C* y *P* no es del mismo alcance que la del «Túmulo de Fadrique de Toledo», pero se perciben similitudes en los intentos de condensar referentes en el primer cuarteto y de dotar de más agilidad al terceto final²⁵:

B Statius. Thebaidos lib. 1.
Vnde orti? quo fertis iter? Quae iurgia? [m]nam vos
haut humiles tanta ira docet,

D. Fadrique

E al bastón que le vistes en la mano
merezió la obediencia de tridente
en real con aspecto [?] real i floreciente
obedezió rendida por pacífico el tridente
la verde maxestad del Oceano
del grande verde emperador del Oceano.

Fueron oprobio al velga i luterano
sus órdenes, sus armas i su xente;
i en su valor i brazo eternamente
venzio los hados el Monarca hispano.

[...]

Esto fue don Fadrique de Toledo
i por asegurarse en sombra fría
oi le desata en poca tierra i fría

²⁴ Para James O. Crosby, *ob. cit.*, p. 31, las correcciones de los cuartetos y del primer terceto de *B* reflejan modificaciones estilísticas; en cambio, «las repetidas enmiendas del terceto final delatan unas preocupaciones [...] hondamente personales y hasta políticas», ya que Quevedo recordó en ellos «la envidia y el miedo» que Olivares sintió ante la creciente fama como militar de Fadrique de Toledo. En la edición de Quevedo de las poesías de fray Luis de León, *Obras propias y traducciones latinas, griegas y italianas...*, Madrid, Imprenta del Reino, 1631 [BNE, Usoz, 4479], fol. 48, se recoge el «Epitafio al túmulo del príncipe don Carlos», cuyo verso final («[...] quedole al suelo / miedo en el corazón, llanto en los ojos», vv. 3-4) se parece al que cierra el «Venerable túmulo de don Fadrique de Toledo» de Quevedo: «llanto a los ojos y al discurso miedo» (v. 14).

²⁵ Los versos de la versión de *B* se transcriben con la ayuda de James O. Crosby, *ob. cit.*, p. 22, y José Manuel Blecua, *ob. cit.*, pp. 458-459, que no regularizan las grafías.

Tú, que hasta en las desgracias invidiado,²⁷
 con brazo, Mucio, en ascuas encendido²⁸
 más miedo diste a Júpiter temido
 que el osado jayán con ciento armado²⁹;
 5 tú, cuya diestra con imperio ha estado
 reinando entre las llamas; tú, que has sido
 el que con solo un brazo que has perdido
 las alas de la fama has conquistado;
 tú, cuya diestra fuerte, si no errara
 10 hiciera menos, porque no venciera
 un ejército solo cara a cara,
 de esas cenizas Fénix nueva espera,
 y de ese fuego, luz de gloria clara,
 y de esa luz, un sol que nunca muera.

P Celebra el esfuerzo de Quinto Mucio, después llamado Scévola Mucio, teniendo Pórsena, rey de los etruscos sitiada a Roma, entró solo en su real a darle muerte. Sucedió que por no conocer al rey se la diese a uno de su cámara, pero habiendo entendido su error, en su presencia se quemó la mano, y admirando su valor el rey, levantó el sitio. Tiene este soneto imitaciones de Marcial, epigr. 22 del Lib. I.

Tú solo en los errores acertado,
 con brazo, Mucio, en llamas encendido
 más temor diste³⁰ a Jove que atrevido
 el gigante con ciento rebelado.
 5 Tú diestra, con imperio fortunado,
 reinando entre las brasas ha vencido
 con ceniza y con humo esclarecido
 de Pórsena el ejército admirado.
 Tú, cuya diestra fuerte, si no errara
 10 hiciera menos, porque no venciera

²⁷ *om.* que *A*

²⁸ en brasas convertido *A*

²⁹ que el gigante feroz con *A*

³⁰ Salas sitúa aquí una llamada con la nota: «Que atrevido el gigante dio a Jove».

sitio que a Roma invicta sujetara,
 pudiste ver tu proprio brazo hoguera:
 no pudo verle Pórsena, y ampara
 deshecho a quien armado no pudiera.

José Manuel Blecua, ed., *ob. cit.*, p. 421, concedió preferencia a las lecturas de la Capitular *C* sobre las de Antequera *A* y *El Parnaso P*: «La versión del *Parnaso* [*P*] es, sin duda, la primitiva, o retocada por González de Salas; al paso que [*A*] coincide casi con [*C*], pero ciertas variantes, verso 4, p. e., muestran todavía su proximidad a [*P*]». Al igual que en los túmulos para Aquiles y Alejandro, los argumentos de Blecua sobre la superioridad estilística y conceptual de una versión sobre otra pueden ser discutidos, pues la cadencia del segundo de los cuartetos es más agradable en *P* que en *C*, y las referencias a Pórsena y Jove en *P* más innovadoras y próximas al epigrama de Marcial que las de *C*³¹.

Pese a ello, lo que más sorprende de la observación de Blecua es la atribución a González de Salas de las lecciones de *P* en «Celebra el esfuerzo de Quinto Mucio, después llamado Scévola». Probablemente para el filólogo, el comentario del editor, que redundaba en la figura del rey etrusco Pórsena añadida en *P* y que no mencionan *C* ni *A*, avala la idea de que el poema escrito por Quevedo se pareció más a *C* y *A*, pero es algo indemostrable a la vista de los testimonios. Como se mencionó a propósito del poema para Alejandro, si González de Salas llegó a la versión de *P* a partir de las de *C* o *A*, se hubiese excedido en las labores como editor al modificar conceptos y estructuras sintácticas y lo más probable es que explicitase su intervención. Con todo, anotaciones como las que preceden al poema para Scévola («Mucio [...] Lib. 1») indican

³¹ Manuel Ángel Candelas, «El epigrama de Marcial en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, p. 76, explica: «La versión del *Parnaso* [*P*] parece más fiel al epigrama de Marcial, aunque en ambos testimonios se mantenga la principal concomitancia con el texto del poeta latino, el primero de los tercetos [...] traduce el dístico final del epigrama citado [...] cuyas palabras ofrecen un parecido evidente: “maior deceptae fama est et gloria dextrae / sinon errasset, fecerat illa minus”. Es evidente que, a pesar de las dos redacciones del poema, Quevedo centró el poema de forma invariable sobre el dístico de Marcial». María de la Fe Vega Madroñero, «La musa Clío: temas y tradición poética», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 356-357, suscribe estas ideas.

que Salas se fijó en la composición y que pudo efectuar modificaciones en ella por leves que fuesen.

En síntesis, las variantes equipolentes de las composiciones estudiadas hasta aquí son una muestra de los problemas textuales que este tipo de lecturas plantean en la poesía de Quevedo, ya que no se pueden atribuir fehacientemente al poeta o a González de Salas. Se considera, no obstante, que las versiones de *El Parnaso español* son obra de Quevedo cuando los cambios con respecto a las versiones manuscritas e impresos anteriores a la edición de 1648 alteran a un tiempo aspectos conceptuales, rítmicos y sintácticos sobre los que Salas no se pronuncia y que responden al *usus scribendi* del autor, como en las versiones de los poemas para Alejandro, o que se ajustan a *lectiones difficiliore*s, como en la revisión de la composición para Aquiles. El problema se presenta en aquellas poesías cuyos testimonios manuscritos o impresos con anterioridad a *El Parnaso* ofrecen modificaciones menores con respecto a los textos impresos en esa edición. Me refiero a «ligeros cambios de orden, pequeñas adiciones y omisiones [...], y [leves] cambios sintácticos (adición, supresión o cambio de una conjunción)», que quizá fueron introducidos por González de Salas sin que lo declarase por considerar que este tipo de intromisiones formaban parte de su trabajo como editor³². En este sentido, habría que cuestionar, además de los epígrafes y comentarios de los poemas, la naturaleza de las anotaciones de Salas en el interior de los poemas: por lo general tratan de aclarar un significado, como sucede en el poema para Scévola de *El Parnaso español* de 1648 («que atrevido el gigante dio a Jove»), pero estas explicaciones tal vez solapen en ocasiones aspectos textuales.

³² Las palabras entrecomilladas pertenecen a Antonio Azaustre, «Notas sobre la filiación del Sueño del Juicio Final», en *BUENOS AIRES – MADRID – BUENOS AIRES. Homenaje a Melchora Romanos*, comp. Florencia Calvo y Gloria Chicote, Buenos Aires, Eudeba, 2017, p. 116, donde a propósito de los *Sueños* se enumeran otras variantes («sustitución de sinónimos, singulares por plurales o viceversa, modificaciones en la temporalidad verbal») que no permiten «determinar con claridad la intervención de Quevedo». Álvaro S. Octavio de Toledo y Huerta, «Variantes de lengua y variantes morfosintácticas en la prosa de Quevedo: para una caracterización de la sintaxis quevediana», *Studia Aurea*, 13, 2019, en prensa, abunda en la cuestión.

LA AUSENCIA DE LOS POEMAS PARA BERNARDINO DE MENDOZA,
BELISARIO Y VIRIATO EN LAS EDICIONES IMPRESAS DE LA POESÍA DE
QUEVEDO

En paralelo a las posibles enmiendas de los poemas de *El Parnaso español*, deben desvelarse los motivos por los que González de Salas no incluyó ciertas composiciones atribuidas a Quevedo en esta edición, entre ellas, los túmulos para Bernardino de Mendoza (fol. 311v.), Belisario (fols. 313-313v.) y Viriato (fols 313v.-314) del manuscrito de la Biblioteca Capitular de Sevilla.

El que Salas no incorporase estos poemas en la edición de *El Parnaso español* descarta casi por completo su intervención y confirma una vez más que los versos de Quevedo sufrieron modificaciones ajenas al editor. Siendo muy prudentes, se podría dudar de la autoría de los cambios entre el «Túmulo a Viriato» y uno de los sonetos para el duque de Osuna incluido en la musa «Melpómene» de *El Parnaso español*, pero el propio copista de *C* reconoce que el «Túmulo a Viriato» está «algo trovado» en las obras de Quevedo y no apunta a una mano ajena al autor como en los poemas para Alejandro y Aquiles. Es probable, asimismo, que Salas hubiese aludido al «Túmulo a Viriato» en el epígrafe o el comentario al «Epitafio del sepulcro y con las armas del proprio» de haber conocido su existencia:

C Túmulo a Viriato. Está en las obras de Quevedo, pero al duque de Osuna, algo trovado.

Memoria soy del más famoso pecho
que el tiempo de sí mismo vio triunfante:
en mí podrás, oh amigo caminante,
un rato descansar del largo trecho.

5 Lluvias de ojos mortales me han deshecho,
que la lástima pudo en un instante
volverme cera, yo diamante³³,
de tales prendas monumento estrecho.

³³ José Manuel Bleca, *ob. cit.*, p. 446, toma, posiblemente, una enmienda de la edición de Astrana, *ob. cit.* («que fui»), para completar el endecasílabo: «Volverme cera, yo [que fui] diamante».

Estas armas, viudas de su dueño,
 10 que visten con funesta valentía
 este, si humilde, venturoso leño,
 de Viriato son; él las vestía
 hasta que aquí durmió postrero sueño
 en que privado fue del blanco día.

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

Memoria soy del más glorioso pecho
 que España en su defensa vio triunfante;
 en mí podrás, amigo caminante,
 un rato descansar del largo trecho.
 5 Lágrimas de soldados han deshecho
 en mí las resistencias de diamante;
 yo cierro al que el ocaso y el levante
 a su victoria dio círculo estrecho.
 Estas armas, viudas de su dueño,
 10 que visten de funesta valentía
 este, si humilde, venturoso leño,
 del grande Osuna son; él las vestía
 hasta que, apresurado el postrer sueño,
 le ennegreció con noche el blanco día³⁴.

³⁴ José Manuel Blecua, *ob. cit.*, p. 445, manifestó su preferencia por la versión de *P*: «El texto [*C*] es claramente una versión primitiva, más curiosa por tratarse de don Pedro Téllez Girón, a quien tanto debía don Francisco». Sin embargo, se trata de poemas independientes por su epígrafe y destinatario; Alfonso Rey, *ob. cit.*, pp. 107-108, explicó este tipo de «dobletes» en dos poemas de «Polimnia» (números 127 y 128 en José Manuel Blecua). Otro de los sonetos de Quevedo destinado a Osuna, «Faltar pudo su patria al grande Osuna» (223, v. 1), comparte versos con el que comienza «Faltar pudo a Scipión Roma opulenta», v. 1 (234, también en Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, *ob. cit.*, pp. 179-180). Alessandro Martinengo, «Desterrado Scipión a una rústica casería suya, recuerda consigo la gloria de sus hechos y de su posteridad», *La Perinola*, 6, 2002, pp. 151-160, defiende la posteridad de la versión para Scipión con respecto a la de Osuna. James O. Crosby, *ob. cit.*, pp. 43-46, estudió la reutilización de unas octavas en el «Poema heroico de las necesidades y locuras de Orlando el Enamorado» y una sátira contra Francisco Morovelli. Otros casos parecidos son el de la «Canción fúnebre

Un caso de reutilización próximo se da entre el «Túmulo a don Bernardino de Mendoza el Ciego» en *C* y el soneto «Al túmulo de don Luis Carrillo» (271), incluido en las *Obras completas de don Luis Carrillo y Sotomayor* de 1613 (*S*) sin mención expresa del autor, pero que se atribuye a Quevedo³⁵. La autoría puede darse por buena, puesto que Quevedo debió de tener noticia la reedición –según Pablo Jauralde, *ob. cit.*, p. 228, incluso pudo haber colaborado en ella– y no rechazó su escritura³⁶. La atribución del soneto de Bernardino de Mendoza, fallecido en agosto de 1604, también es muy probable dado que Quevedo mentó al difunto en una carta fechada en noviembre de ese mismo año para Justo Lipsio³⁷. El copista no advierte de la existencia del soneto de *S*,

en la muerte de Luis Carrillo» (279), incorporada a las *Obras completas de don Luis Carrillo y Sotomayor*, Madrid, Juan de la Cuesta, 1611, y Madrid, Luis Sánchez, 1613, y *El Parnaso español* de 1648, y el de la «Canción fúnebre» («Estando un solo día», v. 1), dedicada a un tal don Juan (v. 112), que repite versos de la canción para Luis Carrillo y que fue publicada por Aldrete en *Las tres musas últimas castellanas* de 1670. Para casos similares en poetas como Fernando de Herrera y Lomas Cantoral léase Alberto Blecua, «Algunas notas curiosas acerca de la transmisión poética española en el siglo xvi», pp. 237-242; el artículo puede verse en Alberto Blecua, *Estudios de crítica textual*, Madrid, Gredos, 2012, pp. 233-267.

³⁵ En los preliminares de esta edición se atribuye al poeta otro soneto situado justo a continuación del túmulo a Luis Carrillo: «Ves las cenizas que en tan breve asiento» (272).

³⁶ Quevedo negó la autoría de otras composiciones que se le asignaron; Pedro de Espinosa, *Primera parte de las flores de poetas ilustres*, Valladolid, Luis Sánchez, 1605, «Tabla», fol. 10, indica: «La fábula de Apolo y Dafne», aunque está sin nombre es suya [de Quevedo] [...] «Aquí yace un portugués», no es suya [...] «No os espantéis señora Notomía», es suya [...] «De vuestro pecho, Isabel», no es suyo». Líneas más arriba el propio Espinosa aclaró: «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 lo señala la tabla, y otros al contrario». Belén Molina Huete, *La trama del ramillete. Construcción y sentido de las «Flores de poetas ilustres» de Pedro Espinosa*, Sevilla, Fundación J. M. Lara, 2003, p. xv, advierte que no queda claro de dónde tomó los versos Espinosa, porque «con errores de atribución solo cabe pensar en un libro *con* poemas de Quevedo y no *propiedad* del poeta». Otros detalles sobre los textos de Quevedo publicados en las *Flores* en María José Alonso Veloso y Manuel Ángel Candelas, «Los poemas de Quevedo incluidos en la “Primera parte de flores de poetas ilustres” de Pedro Espinosa», *Calíope*, 13, 2, 2007, pp. 63-80.

³⁷ Quevedo, *Cartas*, III: «He determinado seguir su parecer [el de Bernardino de Mendoza] y vindicar en mi lengua patria a Homero de las injurias de Escalígero» (en Krzysztof Sliwa, ed., *Cartas, documentos y escrituras de Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (1580-1645)*, Pamplona, EUNSA, 2005, p. 128, que traduce la carta escrita originalmente en latín por el poeta).

que no fue editado entre los poemas de Quevedo ni por González de Salas ni por Pedro Aldrete:

C Túmulo a don Bernardino de Mendoza el Ciego. Por don Francisco de Quevedo

Si los trofeos al túmulo debidos
aquí hubieran de estar todos colgados,
pocos eran los troncos de estos prados
para ser de armas y de honor vestidos.

5 ¿No los ves con su muerte enternecidos,
bien que duros y sordos los collados,
después que en los Elisios apartados
canta con dulce voz blandos olvidos?

10 Flandes, España, Francia, Ingalaterra
dan con suma piedad a los despojos
del gran don Bernardino monumento,
que un Argos fue, un Tiresia en paz y guerra.
No mires, caminante, con dos ojos
cosas que no podrás llorar con ciento.

S Soneto
Al túmulo de don Luis Carrillo

Si los trofeos al túmulo debidos
aquí hubieran de estar todos colgados,
pocos eran los troncos de estos prados
para ser de armas y de honor vestidos.

5 ¿No los ves con su muerte enternecidos
bien que duros y sordos los collados,
mientras en los Elisios apartados
canta con dulce voz blandos olvidos?

10 España y todo el orbe de la tierra
dan con suma piedad a los despojos
de don Luis Carrillo monumento;

Quevedo volvió a mencionar a Bernardino de Mendoza en *España defendida y los tiempos de ahora...*, ed. Victoriano Roncero, Pamplona, EUNSA, 2013, p. 156.

en paz fue Apolo, Marte fue en la guerra.
 No mires, caminante, con dos ojos
 cosa que no podrás llorar con ciento.

Al igual que sucede con el túmulo de Bernardino de Mendoza, ni Salas ni Aldrete incluyeron el «Túmulo a Belisario, ya ciego» del manuscrito de la Capitular en las ediciones de la poesía de Quevedo. Aunque no se conocen otros testimonios, la autoría del poeta es muy probable, pues la historia del general bizantino, envidiado por sus éxitos y riquezas, se repite en otros lugares de su obra, tal y como expone Valentina Nider, «El oro como botn en los poemas de Quevedo sobre Belisario (B-267 e B-281) y el contexto literario hispano-italiano», en *Docta y sabia Atenea. Studia in honorem Lia Schwartz*, ed. Sagrario López Poza, Nieves Pena Sueiro, Mariano de la Campa, Isabel Pérez Cuenca, Susan Byrne y Almudena Vidorreta, A Coruña, Universidade da Coruña, 2019, pp. 613-629³⁸. El túmulo de Belisario comparte, además, motivos heroicos y funerales con el soneto para Belisario que abre la musa «Euterpe» de *Las tres musas últimas castellanas (T)*³⁹:

C Túmulo a Belisario, ya ciego.
 De Quevedo, pero no est en sus obras

 Esconde pobre losa,
 tan desnuda cuan digna de ornamentos
 (así lo quiso Dios), los huesos fros⁴⁰
 de Belisario, la ceniza honrosa,

³⁸ La explicación de Valentina Nider prueba que Quevedo censuró a Belisario –una figura mal considerada en la España de la Contrarreforma por enfrentarse a Justiniano I– y a quienes lo envidiaron. El poeta se basó en un aspecto apenas tratado de la vida del general, los botines obtenidos tras sus victorias (véase Valentina Nider, *art. cit.*, p. 622), y demostró así erudición y agudeza, puesto que los conceptos más novedosos parten de esa noción poco frecuentada.

³⁹ Existe una versión variante de este texto en el manuscrito de la Biblioteca de la Caja de Ahorros de Antequera; José Manuel Blecua, *ob. cit.*, pp. 460-461, la considera anterior a la de P.

⁴⁰ La expresión sobre la providencia de Dios («así lo quiso Dios») se repite en uno de los sonetos de Quevedo para la muerte de Enrique IV de Francia: «Y veisle: yace en mrmores helados, / ansí lo quiere Dios [...]» (vv. 5-6). Las dos versiones variantes conocidas del soneto ofrecen lecturas parcialmente diferentes de estos versos, pero ello no afecta a la expresión «así lo quiere Dios»; véase José Manuel Blecua, *ob. cit.*, p. 455.

5 invidiada de claros monumentos
 y llorada de tantos presos ríos.
 Ocuparon coronas sus cadenas,
 hizo sombra en su frente verde rama,
 acordole a la Fama⁴¹
 10 el olvidado nombre de su Atenas.
 Venció francos y vándalos y godos
 con esfuerzo atrevido,
 y solo de la invidia fue vencido
 el que los venció a todos,
 15 cegando indignamente
 sus dos ojos con oro puso ardiente,
 quizá porque los griegos
 estaban antes con el oro ciegos.
 Pues sola la codicia pudo tanto,
 20 de riquezas y gloria,
 que cegase varón cuya memoria
 hace que al que lo sabe ciegue el llanto.

T A Belisario. Soneto

 Viéndote sobre el cerco de la luna
 triunfar de tanto bárbaro contrario,
 quién no temiera, ¡oh noble Belisario!,
 que habías de dar envidia a la Fortuna.
 5 Estas lágrimas tristes, una a una,
 bien las debo al valor extraordinario
 con que escondiste en alto olvido a Mario,
 que mandando nació desde la cuna.
 Y agora, entre los míseros mendigos,
 10 te tiraniza el tiempo y el sosiego
 la memoria de altísimos despojos.
 Quisiéronte cegar tus enemigos,
 sin advertir que mal puede ser ciego
 quien tiene en tanta fama tantos ojos.

⁴¹ José Manuel Blecua olvidó la preposición «a» en su transcripción.

Resulta extraño que González de Salas desechase la publicación del «Túmulo a Belisario, ya ciego» una vez que la autoría de Quevedo plantea pocas incertidumbres y que uno de los deseos del editor fue el de reunir el mayor número de composiciones fúnebres en la musa «Melpómene», la más breve de *El Parnaso español* por número de versos y la segunda con menor número de poemas después de «Clío»:

De esta parte, pues, de las dos que yo observo que a Melpómene se destinan, son reliquias solas las que hasta la ocasión presente he podido alcanzar de las ruinas estimables de nuestro don Francisco

(*El Parnaso español*, «Melpómene», p. 181)⁴²

Pedro Aldrete, que debió de manejar parte de los papeles de Salas para completar la edición impresa de la poesía de Quevedo (en James O. Crosby, *art. cit.*), tampoco incluyó en *Las tres musas últimas castellanas* los poemas para Bernardino de Mendoza y Belisario, a los que podría haber encontrado acomodo en la musa «Urania», donde sitúa sin numerar y tras el rótulo «Poesías fúnebres» los sonetos funerales «Aqueste es el poniente y el nublado» (268), «Yace debajo de esta piedra fría» (269), «La que de vuestros ojos lumbre ha sido» (270) y la canción fúnebre «Estando solo un día» (279), o en la musa «Euterpe», que se abre precisamente con un soneto dirigido al propio Belisario: «Viéndote sobre el cerco de la luna» (267)⁴³.

⁴² En estos comentarios finales a la musa «Melpómene», González de Salas se atribuye, asimismo, la decisión de situar en ella las «Exequias a una tórtola» y el «Túmulo de la mariposa», presumiblemente destinadas a un volumen de silvas proyectado por Quevedo. Los epitafios de la musa «Talia», «Yacen en esta rica sepultura», «Fue más larga que paga de tramposo», encajan bien en el carácter satírico y burlesco de la musa, y se alejan de los heroicos y panegíricos incluidos en las musas funeral y religiosa.

⁴³ Además de los versos contenidos en el manuscrito 57-4-39 de la Biblioteca Capitular, «Melpómene», «Talia», «Euterpe», y «Urania», a Quevedo se le atribuyen aproximadamente otras treinta composiciones funerales que circularon en versiones manuscritas; la mayoría son de autoría dudosa. Se trata de poemas como «Aquí una mano violenta»; «Aquí yace Misser de la Florida»; «Aquí yace mosén Diego»; «Aunque el doctor vaya a mula»; «De Osuna y Araciel»; «Detén el paso y vista, mas no el llanto»; «Dichosa, bien que osada, pluma ha sido»; «En aqueste enterramiento»; «En esta piedra yace un mal cristiano»;

Puede, pues, que González de Salas y Pedro Aldrete se despistasen al no editar los poemas del manuscrito de la Capitular para Belisario y Bernardino de Mendoza, pero puede igualmente que no dispusiesen de estos poemas y que perteneciesen a aquellos a los que Salas no consiguió acceder, tal y como lamentó en varios lugares de *El Parnaso español*⁴⁴:

[...] las poesías mismas, que muchas había ya repetido de poseedores extraños y juntándolas en volúmenes grandes, se derrotaron y destruyeron. Summo dolor causa el referirlo. No fue de veinte partes una la que se salvó de aquellos versos [de Quevedo], que conocieron muchos, quedaron en su muerte [...]

(*El Parnaso español*, «Preveniones al lector», s. p.)

[...] volvió nuestro don Francisco en ritmos semejantes la [sátira] II del mismo Persio, que hoy esconde igualmente, como tantas otras poesías, mano inicua y envidiosa.

(Quevedo, *El Parnaso español*, «Polimnia», p. 120; ver en Alfonso Rey, *ob. cit.*, p. 320)

[...] valentísimos fragmentos vi yo dignos de veneración suma, y una tragicomedia perfecta ya, y otra, menos el acto último, que legítimamente todo a los términos debía conducirse de la musa [«Melpómene»] que ahora adornamos.

Fiera iniquidad, esto todo, como tanto otro mucho, lo esconde y lo usurpa

(*El Parnaso español*, «Melpómene», p. 183)

«En tierra sí, no en fama, consumida»; «Yace aquí, sin obelisco»; «Yace en aqueste llano»; «Yace en esta tierra fría»; «Yace Faetón en esta tierra fría»; «Yo soy aquel delincuente». Para su autoría léanse Fernando Plata, *ob. cit.*, *art. cit.*, 2000, María José Alonso Veloso, *art. cit.*, 2008, e Isabel Pérez Cuenca, «La difusión de la obra poética de Quevedo entre manuscritos e impresos (siglos XVI y XVII)», *Criticón*, 119, 2013, pp. 67-83.

⁴⁴ Ignacio Arellano y Victoriano Roncero, *ob. cit.*, p. 9, indican que el número de poemas elogiosos y heroicos escritos por Quevedo debió de ser mayor a los 28 de los que consta la musa «Clio», y que muchos de ellos se encontrarían entre los que, según González de Salas, desaparecieron.

La probabilidad de que González de Salas no estuviese en posesión de estos poemas para Bernardino de Mendoza, Viriato y Belisario es alta si se tiene en cuenta que los tres pudieron ser escritos tempranamente por Quevedo y que quizá no estuviesen siquiera en propiedad del poeta cuando planeó la impresión de sus versos. La composición para Bernardino pudo ser escrita al calor de la muerte del diplomático y militar español en 1604 –más de cuarenta años antes de que Salas se encargase de realizar la edición de la poesía de Quevedo–, y haber sido enviada a alguno de sus allegados. Más difícil resulta proponer una fecha de redacción aproximada para el soneto del lusitano Viriato y el general bizantino Belisario, pero por el tipo de composiciones, dos epitafios funerales para seres del pasado, se relacionan con el soneto para Jasón el Argonauta aparecido en la *Primera parte de las flores de poetas ilustres* de 1605. Por sus características retóricas, que combinan en la misma composición ideas como la de la tumba, el caminante, el cadáver y el llanto, los versos para Viriato y Belisario se vinculan con el propio soneto túmulo para Bernardino de Mendoza y con los de Alejandro Magno, la duquesa de Lerma, Federico Spínola y Colón, que, como se refiere páginas atrás, se pueden fechar en la primera década del siglo XVII.

De estos poemas tempranos, Salas incorporó al *Parnaso* los de las *Flores de poetas ilustres*, conocidos por la popularidad de la compilación de Espinosa; el de Federico Spínola, del que existe una copia en el manuscrito 3979 de la Biblioteca Nacional de España; y el de Colón, copiado en ese mismo manuscrito y en el Cod. CXIV/1-3 de la Biblioteca Pública de Évora; y una versión posterior del túmulo para Alejandro Magno con el epígrafe «Epitafio para Alejandro Macedón», pero omitió otros distribuidos en los preliminares de obras publicadas a finales del siglo XVI y principios del XVII, entre ellos, los dos sonetos que se atribuyen a Quevedo en las *Obras de don Luis Carrillo y Sotomayor* (1613), de los que no se conocen otras copias en la actualidad⁴⁵.

⁴⁵ En los preliminares de las *Obras completas de don Luis Carrillo y Sotomayor* (1611 y 1613) se recoge una canción fúnebre para Luis Carrillo atribuida a Quevedo que figura en *El Parnaso español* con leves variantes (como se ha señalado, otra «Canción fúnebre», que reproduce parte de los versos de la canción para Luis Carrillo y con un tal «don Juan» como dedicatario, aparece en *Las tres musas últimas castellanas*). Estas composiciones pueden verse en José Manuel Blecua, *ob. cit.*, pp. 477-482.

La escasez de testimonios y la antigüedad de los poemas debió de complicar, por tanto, la tarea de acopio de los primeros versos escritos por Quevedo por parte de Salas, que es casi seguro que no llegó a conocer las versiones de los poemas para Bernardino de Mendoza y Belisario, y por eso no fueron incluidos en *El Parnaso español* ni en *Las tres musas últimas castellanas*.

Por otra parte, las nociones de tumba, caminante, cadáver y llanto de estos epitafios tempranos de Quevedo seguramente sean un indicio de práctica retórica, como ya señaló Sagrario López Poza, *art. cit.*, p. 824:

Los poetas de los siglos XVI y XVII aprendieron a componer epitafios en la escuela. Su práctica era casi cotidiana, tanto en las escuelas municipales como en las eclesiásticas y desde luego en los colegios de jesuitas. La *Ratio Studiorum* (norma que debían seguir todos los colegios jesuíticos en el mundo) da instrucciones al profesor de Retórica y al de Humanidades para llevar a cabo esas prácticas.

La «*Ratio Studiorum*» dispone en concreto:

While the teacher is correcting written work, the tasks of the pupils will be, for example, [...] to turn Latin or Greek verse into prose, to change one kind of poem into another, to compose epigrams, inscriptions, epitaphs⁴⁶.

Para ejercitarse, los autores recreaban epitafios a partir de los motivos más comunes: cadáver, sepulcro, peregrino, llanto, fama póstuma, tal y como hizo Quevedo en las versiones de los poemas de la Biblioteca Capitular para Alejandro, Aquiles, Belisario, Bernardino de Mendoza y Viriato. Estos textos debieron de ser escritos por el poeta durante su etapa de estudiante en Alcalá y se sumarían a la poesía que, como advirtió Pablo Jauralde, *ob. cit.*, p. 127, «solo podemos datar con seguridad cuando ha quedado prendida a algún acontecimiento o la que se recogió en algún florilegio». En epitafios más tardíos, Quevedo reformuló los tópicos anteriores para dotar de mayor carga conceptual a

⁴⁶ En Allan P. Farrell, ed., *The Jesuit Ratio Studiorum of 1599*, Conference of Major Superiors of Jesuits, Washington, D. C., 1970, p. 75.

sus versos funerales. Así, aunque el escritor recordase sus prácticas como estudiante, poco de ejercicio escolar tienen, por ejemplo, la lamentable inscripción para el túmulo de Gustavo II Adolfo de Suecia (262), la sepulcral relación para el monumento de Wolistán (263), el túmulo para Fadrique Álvarez de Toledo (264), que parece desafiar la autoridad de Olivares, y los sonetos funerales para Felipe III (238) y el duque de Lerma (246), que tal vez oculten una visión crítica de los personajes bajo la apariencia panegírica⁴⁷.

LA LABOR EDITORIAL DE SALAS Y LOS POEMAS DE QUEVEDO DEL MANUSCRITO 57-4-39 DE LA BIBLIOTECA CAPITULAR DE SEVILLA

Los túmulos para Bernardino de Mendoza, Alejandro Magno, Belisario, Viriato. Scévola y Aquiles del manuscrito 57-4-39 de la Biblioteca Capitul de Sevilla compendian buena parte de los problemas que suscitan *El Parnaso español* de 1648 y *Las tres musas últimas castellanas* de 1670 con respecto a la datación, autoría, selección, distribución y omisión de las poesías de Quevedo. Del cotejo de las variantes del manuscrito se puede concluir que los poemas para Alejandro Macedón, Mucio Scévola y Aquiles tuvieron, al menos, una versión diferente a la de *El Parnaso español* de 1648, y que parte de los versos del de «Bernardino de Mendoza» y del «Túmulo a Viriato» fueron aprovechados en otros dos poemas póstumos, uno para Luis Carrillo y Sotomayor y otro para el duque de Osuna. En los poemas para Alejandro Macedón, Mucio Scévola y Aquiles sigue sin poder aseverarse si los retoques de esas composiciones en la edición de *El Parnaso español* de 1648 son obra de Quevedo o de González de Salas, pero el examen apunta varias conjeturas probables:

⁴⁷ Luis Alfonso de Carvallo, *Cisne de Apolo*, III, XVIII, ed. Alberto Porqueras Mayo, Kassel: Reichenberger, 1997, p. 300, expresó que el epitafio en verso ha de «procurar con la mayor brevedad y elegancia posible [...]: mover a lástima, como en la elegía, y dar ejemplo con las virtudes o vicios del muerto». A este respecto pueden verse las conclusiones de Jacobo Llamas, *Tradición y originalidad en la poesía funeral de Quevedo*, Vigo, Academia del Hispanismo, 2016, pp. 227-231. Para la consideración del epigrama en los siglos XVI, XVII y XVIII, cuya modalidad funeral está muy próxima al epitafio en verso mencionado por Carvallo por su densidad conceptual y brevedad, véase Mercedes Blanco, *Les Réthoriques de la Pointe. Baltasar Gracián et le Conceptisme en Europe*, Genève, Editions Slatkine, 1992, pp. 154-200.

Los poemas para Alejandro y Aquiles, así como los de Belisario y Viriato, parecen corresponderse con versiones tempranas de Quevedo, en concreto con ejercicios retóricos del poeta como bachiller, puesto que las prácticas de la «Ratio Studiorum» en las que se formó el escritor en Alcalá recomendaban la escritura de epitafios a seres gloriosos del pasado, y porque los versos aglutinan motivos sepulcrales (tumba, cadáver, llanto, caminante) de forma muy parecida a los epitafios de Quevedo para la duquesa de Lerma, Federico Spínola, Colón y Jasón el Argonauta, que también se pueden datar tempranamente⁴⁸.

Las variantes equipolentes entre las versiones de los poemas para Alejandro y Aquiles del manuscrito de la Biblioteca Capitular y las de *El Parnaso español* afectan tanto a conceptos como a ritmos y estructuras sintácticas. Cuando esto sucede, lo más probable es que los cambios entre unas versiones y otras se deban a Quevedo y no a González de Salas, especialmente si este no declaró haber intervenido en el poema. Más difícil es establecer la autoría del poeta o el editor cuando se trata de pequeñas modificaciones –cambio de singulares por plurales o viceversa, la adición, supresión o cambio de conjunciones, leves alteraciones sintácticas–, ya que Salas pudo no haber explicitado estas intervenciones por considerarlas menores y parte de su trabajo de edición.

En cualquiera de las dos situaciones, para intentar discernir entre las variantes equipolentes de la poesía de Quevedo los editores actuales solo pueden recurrir a los criterios de *usus scribendi* y *lectio difficilior*, y a la búsqueda de nuevos testimonios. En este sentido, me permito apuntar que la búsqueda debe comenzar por aquellos poemas de *El Parnaso español* en los que Salas confiesa haber intervenido, como hizo Fernando Plata, *ob. cit.* y *arts. cit.*, o se sospecha que pudo haber intervenido por el ahínco con el que anota ciertos lugares, como sucede en el poema para Scévola visto anteriormente: «Celebra el esfuerzo de Quinto Mucio, después llamado Scévola». Esta fijación probaría, aunque el editor no lo manifieste explícitamente, que se detuvo en esa composición en particular y que pudo retocar los versos⁴⁹.

⁴⁸ El de Jasón presenta, además, otra similitud con los poemas anteriores de la Capitular por tratarse de un ser mitológico perteneciente a un pasado remoto.

⁴⁹ Un estudio de los rasgos estilísticos de González de Salas, que amplíe los observados por Luis Sánchez Laílla, ed., *González de Salas, José Antonio, Nueva idea de la tragedia antigua*, Kassel: Reichenberger, 2003, vol. 2, pp. 551-553, y José López Rueda, *González de Salas, huma-*

Por otra parte, conforme a los comentarios de Salas en *El Parnaso español*, se puede pensar que fue más propenso a intervenir en las composiciones de las que se conocen un mayor número de manuscritos, porque sabía que en ellas era más fácil que se interpolasen lecciones que no se correspondían a Quevedo, y que medió con más frecuencia en poemas extensos (canciones, romances, silvas), que coinciden en bastantes casos con las poesías de las que se conocen más copias. La variedad y libertad estrófica de estas composiciones le permitiría juzgar a Salas la labor de Quevedo y entrometerse cuando considerase que este no acertó o no tuvo tiempo de revisar o completar los versos. Por suerte, es probable que el editor haya explicado su injerencia en todos esos casos para dejar patente su erudición y «auxilio». Asimismo, González de Salas debió de tener dificultades para reunir los poemas de Quevedo más antiguos, ya que probablemente no estuviesen entre los papeles del poeta que recibió para preparar la edición de *El Parnaso español* de 1648; este parece el caso de los poemas del manuscrito de la Biblioteca Capitul de Sevilla estudiados aquí.

Así pues, conviene seguir analizando las decisiones editoriales adoptadas por Quevedo y/o Salas al distribuir las composiciones y sobre todo a la hora de privilegiar y relegar ciertas lecturas y testimonios, ya que la casuística es variada y depende de cada musa y poema en cuestión⁵⁰.

nista y editor de Quevedo, Madrid, Fundación Universitaria Española, 2003, pp. 52-59, también puede contribuir a esclarecer las posibles intromisiones del editor.

⁵⁰ De forma parecida Arellano, «El ingenio de Quevedo. A vueltas –otra vez– con la interpretación y anotación de la obra quevediana», *Criticón*, 131, 2017 [versión en línea], menciona la importancia de entender los fundamentos de la labor anotadora de Salas, quien «ha percibido con nitidez que cada musa requiere un tipo de anotación diferente, y eso es lo que hace, aunque no proceda a una anotación global de *El Parnaso español*». El propio Arellano pondera en ese mismo artículo «la importancia de comprender un determinado pasaje para decidir una fijación textual». En esta misma línea, Antonio Azaustre, *art. cit.*, p. 118, apunta: «Solo la lectura atenta del pasaje en su contexto, atendiendo a las circunstancias de cada episodio y sus personajes, así como a otros posibles pasajes semejantes del autor, permitirá seleccionar la lectura correcta y descartar como errores otras que, formalmente, parecerían válidas en principio. [...] Si se aplica esta observación a la literatura del siglo XVII, marcada en buena medida por la oscuridad y la agudeza, y a un autor como Quevedo, la *recensio* y filiación de los testimonios se mostrarán más como un minucioso ejercicio de lectura y comprensión que como la mecánica aplicación de un método». Se refiere Azaustre al «método» neolachamanniano y a sus insuficiencias a la hora de discernir entre lecturas equipolentes.

Un aspecto importante, y que queda sin resolver en este artículo, es el de saber de dónde tomó el copista del testimonio de la Capitular las composiciones de Quevedo que Salas ignoró, puesto que en esa fuente podrían figurar otros textos quevedescos que hoy se desconocen. Del mismo modo, debería realizarse un estudio sistemático del manuscrito para averiguar quién fue el propietario, conocer la procedencia de las versiones copiadas, y determinar si otros textos incluidos en él ofrecen aspectos de interés para el estudio de poetas diferentes a Quevedo y, en general, para el panorama textual de la poesía española en la primera mitad del siglo XVII.

JACOBO LLAMAS MARTÍNEZ
Université de Neuchâtel