

Leyendo a Quevedo: Lope

Antonio Carreño
Brown University

[*La Perinola* (ISSN: 1138-6363), 14, 2010, pp. 197-220]

Lope de Vega estaba al día sobre las publicaciones de su amigo Quevedo. En carta de 1630 (núm. 528), dirigida al duque de Sessa, escribe sobre el panfleto de Quevedo, *El Chitón de las tarabillas*, y divaga con su amigo Francisco López de Aguilar sobre el lugar de impresión:

El *Chitón* es verdaderísimo. ¡Ojalá no lo fuera! Leyómele una tarde don Francisco de Aguilar en un coche en el río. Son cinco pliegos de impresión, de letra más grande que pequeña, y en las floridas se conoce que es impreso en Madrid, aunque dice «En Huesca, de Aragón». Son las floridas las letras mayores y este advertimiento me dijo el Padre Nissen, basilio, que también le había visto, y que el impresor era Bernardino de Guzmán, con quien podría vuestra excelencia hacer de secreto diligencia: que claro está que los tendrá. También me habló en el libro el conde de Saldaña, delante de don Fernando mi señor, en el Refugio, donde fui a oír un sermón el lunes por la tarde¹.

Concluye Lope: «Es lo más satírico y venenoso que se ha visto desde el principio del mundo, y bastante para meter a una persona culpada, que lo debió ser mucho, pues dio tal ocasión». Es, diríamos, la primera impresión crítica sobre un texto de ardiente actualidad. Describe su tamaño, el tipo de letra, su pie de impresión falso (impreso en Madrid y no en Huesca) y su contenido. Pero se añade una nota más: se lee en voz alta, a hurtadillas, alejados «en un coche, en el río». Tal era el riesgo que conllevaba. La noticia de tal impresión da en cotilleo a modo de murmullo en la oreja de quien escucha. Del libro, comenta Lope, le habla también el conde Saldaña, delante de don Fernando. Al grupo de tres lectores del libelo de Quevedo, se añade un cuarto, el duque de Sessa, a quien Lope le comenta y le pasa opiniones al respecto. Se realiza la lectura en voz alta de su amigo Francisco de Aguilar, diferenciando la lectura individual, en silencio, frente a la oída, acompañada de tono de voz, gesto, pausas y comentarios². Esta

¹ Ver Lope de Vega, *Prosa, III. Epistolario, I (1604-1633)*, p. 561.

es una lectura crítica sobre el texto del amigo. Lo que indica y sugiere la presencia de Quevedo en el anciano Lope, ya entrado en los sesenta y ocho años. *El Chitón de las tarabillas* retintineaba en la mente de quien lo oyó leído y Lope, como sus allegados y amigos, corrió la noticia de boca en boca sobre su impresión. Ambos habrían coincidido en aventuras y correrías nocturnas. Lo que más admira Lope del joven y agudo Quevedo (se llevan dieciocho años de diferencia), es su picardía erótica y burlesca; su desparpajo en decir lo que siente y su animosidad ante el abuso del poder, el tapujo y la hipocresía. Los clérigos están en su punto de mira. Lo es Lope a partir de 1614³.

DE «FALDAS LEVANTADAS»

Y de forma casual, Lope le escribe al duque de Sessa, en carta de mediados de 1616:

Hoy me han escrito de Sevilla que don Felipe Manrique, proveedor de las flotas, dio a su mujer cinco puñaladas, con que la enterraron a la una de la noche, sobre unos papeles que le halló de cierto canónigo. Debía de ser de aquellos por quien dijo Quevedo: «Las, Dios nos libre, faldas levantadas» (*Épistolario*, I, núm. 257).

El microrrelato (hay mucho de este género en el *Epistolario* de Lope) no tiene desperdicio⁴. Se alude a un corresponsal que Lope tiene en Sevilla, a un crimen por honor, a un entierro a media noche y a un acusado: «cierto canónigo». Pero la cita de un dicho de Quevedo, aparte del erotismo implícito y de la mención del delincuente, pertenece al repertorio mnemotécnico del poeta madrileño. Le llegan misivas, noticias, re-

² Francisco López de Aguilar fue amigo común de Lope y Quevedo. Firmó el prólogo de *La Dorotea* y el de la comedia *La villana de Getafe*, asistiendo al Fénix, de acuerdo con Pérez de Montalbán, «a sus últimas congojas» (*Fama póstuma*, p. 27). Lope destaca en su *Laurel de Apolo* (silva séptima, vv. 410-414) la gran dedicación de Aguilar al estudio: «sobre los libros yace / desde que el Fénix sol muriendo nace / pintando con solícito cuidado / la historia del pirámide sagrado». Eran también amigos, como vimos, de lecturas comunes. Le dedicó a Aguilar dos sonetos (*Rimas humanas y divinas de Tomé de Burguillos*, núms. 50 y 75). Lo ensalza en la epístola octava de *La Filomena* (*Poesía*, IV, 268, vv. 367-368) y le dedicó la epístola nona de *La Circe* (*Poesía*, IV, pp. 741-747).

³ Lope se ordenó sacerdote en 1614. En varias cartas dirigidas al duque de Sessa describe el proceso y el motivo de tal decisión. Culmina con la ordenación de subdiácono, de diácono y finalmente de presbítero. En su versión del acontecimiento, en carta dirigida al duque de Sessa del 15 de marzo de 1614, el Fénix subraya las facetas dramáticas de su cambio de estado. Escribe: «Llegué, presenté mis dimisorias al de Troya, que así se llama el Obispo, y diome Epístola [...]; y sería de ver cuán a propósito ha sido el título, pues sólo por Troya podía ordenarse hombre de tantos incendios; mas tan cruel como si hubiera sido el que metió en ella el caballo, porque me riñó porque llevaba bigotes; y con esta justa desesperación yo me los hice quitar, de suerte que dudo que vuestra excelencia me conozca, aunque no me atreveré a volver a Madrid tan rapado [...]. Aquí me ha recibido y aposentado la señora Gerarda con muchas caricias; está mucho menos entretenida y más hermosa». Ver *Epistolario*, I, núm. 138) y la extensa introducción a nuestra edición de las *Rimas sacras* (pp. 13-103).

⁴ Ver al respecto Lagmanovich, 2006.

ferencias y tiene almacenados en su memoria frases célebres de su buen amigo. Lope está al día (no podía menos) en cuanto a los estrenos de comedias en la Corte. Ya enzarzado con Marta de Nevares (la *Amarilis* de numerosos escritos), le escribe al duque de Sessa sobre la representación de una comedia de Quevedo, al parecer cancelada⁵. Comentándole sobre el regalo de una tacilla de colorete que le hace el duque de Sessa a Amarilis, comenta Lope:

No se la he dado porque va a la comedia, que es nueva, y no tendré lugar de hablarla. De la de don Francisco he tenido aviso. Ya habrán mudado de parecer, que así corre la inconstancia de aquella jerarquía» (*Epistolario*, I, núm. 351).

Marta de Nevares no se pierde un estreno de las comedias, pero importa destacar que Lope tiene noticias, que pasa a Sessa, de la negada aprobación de una comedia de Quevedo por la correspondiente jerarquía, obviamente eclesiástica, a juzgar por la noticia previa. Ha pasado escasamente un año (octubre de 1617) desde el incidente sobre las relaciones sexuales, nocturnas, del canónigo sevillano.

El 19 de mayo de 1635 Quevedo aprueba la *Veinte y una parte verdadera de las comedias de [...] Félix Lope de Vega Carpio*. Será uno de los últimos contactos con el leal amigo. Escribe Quevedo:

Por mandato de Vuestra Alteza he visto estas doce comedias de Frey Lope Félix de Vega Carpio, del hábito de San Juan, son todas de muy honesta enseñanza y otros tantos ejemplos, elegantes y entretenidos para la advertencia moral; merecen ser leídas y en la impresión, la aprobación igual al aplauso con que se oyeron en los teatros. El grande nombre de su autor las acredita y sus estudios las aseguran de palabra indecente o mal sonante a las buenas costumbres o la verdad de nuestra sagrada Religión. Por este juzgo que merecen la licencia que a vuestra alteza pide, para que consiga las alabanzas que merece y la lengua española el ornamento que la ilustra⁶.

⁵ Sobre una comedia cancelada, posiblemente de Quevedo, escribe Lope al duque de Sessa en su *Epistolario* (I, núm. 351): «Señor: basta, que quiere vuestra excelencia que hasta la hermosura le deba Amarilis y yo la salud, que así llaman las mujeres a la color. No se la he dado porque va a la comedia, que es nueva, y no tendré lugar de hablarla. De la de don Francisco no he tenido aviso. Ya habrán mudado de parecer, que así corre la inconstancia de aquella jerarquía. La de Saldaña me dicen que es el jueves; grandes prevenciones hay de montes, selvas, navíos y galas. Deseos me dan de verlo, pero yo los reprimiré con cierta imaginación que me los templea en fiestas semejantes. Las mías son que vuestra excelencia tenga salud, gusto y vida, como se lo deseo, y le suplico no desprecie esos guantes, que así me los dieron, pero no sabiendo que se emplearan en tales manos, que beso mil veces».

⁶ Así describe Jauralde, 1998, p. 127, las relaciones entre Lope de Vega y Francisco de Quevedo: «Por ahora, el dramaturgo madrileño no hace más que integrar al jovencísimo poeta en la nómina de escritores; pero Quevedo y Lope mantendrían siempre relaciones amistosas, que en los años finales del dramaturgo —desde 1632— se culminarían con dedicatorias, encargos, elogios, que les sitúan un poco por encima de otras circunstancias». Ver también p. 426.

Notemos que Quevedo realza la moralidad de ese conjunto de comedias, carentes de palabras indecentes o mal sonantes a las buenas costumbres, y el de presentar «muy honesta enseñanza y otros tantos ejemplos, elegantes y entretenidos para la advertencia moral». Realza aquellos elementos que hace ya casi veinte años obligó a la jerarquía eclesiástica, en 1617, a negar la aprobación de una de sus comedias. De aquellas contaba Quevedo con treinta y siete años. A Lope le quedan tan solo un par de meses de vida a la hora de firmar Quevedo esta aprobación.

Tal vez movido por la amistad o tal vez por la edad del Fénix, Quevedo le paga con creces las buenas relaciones mantenida con Lope. Ya eran amigos, como veremos, desde el período *de iuventute* de ambos⁷. Se mueven en la misma onda lírica y comulgan los mismos preceptos. Los malos imitadores de Góngora, sus excentricidades léxicas, son para ambos objeto de reprimenda. Así lo declara Quevedo en la aprobación un año antes de la publicación de las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (1634) de Lope, un texto nuevo y revolucionario en donde el personaje lírico central (*Tomé de Burguillos*) se ve reflejado en el espejo en que se mira (el texto) como doble del otro (el autor) que le da voz. Como hábil ventrílocuo (de esto sabe mucho Lope) se realza la hilarante figura de un viejo clérigo, enamorado (Burguillos), que chochea ante una rústica lavandera que enjabona trapos a orillas del Manzanares. Asocia la espuma de su jabón y su figura con la nueva Venus que surge de las ondulantes espumas del mar. La parodia es clave⁸. En entredicho está la vieja convención del amor cortés, que idealizó a amadas no conocidas, la propia lírica de Lope (romances, rimas, églogas, canciones) y su andadura textual, escrita, afinando conceptos y sentidos⁹.

De ello se hace eco Quevedo en la aprobación de estas *Rimas*. Advierte que están escritas con «donaire»; que carecen del asco de «palabras viles»; que son sumamente entretenidas. Califica su estilo de «no sólo decente sino raro» y lo identifica con el «bien parecido al que solamente ha florecido sin espinas en los escritos de frey Lope Félix de Vega Carpio, cuyo nombre ha sido universalmente proverbio de todo lo bueno, prerrogativa

⁷ Sobre este ciclo, ver Carreño, 2002a.

⁸ La parodia está presente, de acuerdo con Foucault, 1969, en la profunda transformación de los epistemes culturales de cada época. La considera el crítico francés a modo de una arqueología reflexiva del texto en donde un sistema de funciones, tanto epistemológicas e históricas como sociales, condicionan la escritura y la lectura. La consideración de tal modalidad como una forma dialógica fue llevada a cabo por los formalistas rusos Victor Sklovsky Jurij Tynjanov y, más extensamente, por Mikhail Bakhtin. Éste define y detalla el proceso de codificación y descodificación de la parodia; la relación o comunicación entre el texto que se parodia y el lector a quien se dirige. Escalígero (*Poetices libri septem*, I, p. 42) describía la parodia como un canto que levemente altera o cambia las palabras de los versos cantados por los rapsodas de Homero, pero incluyendo ligeramente un elemento ridículo. El término «*ad ridicula sensum*» asocia el elemento burlesco y le confiere una connotación lúdica. Ver Rose, 1993, pp. 8-10. Para una definición de la parodia como concepto literario y técnica de escritura y de lectura, ver Davis (1951), Dane (1979), Hutcheon (1981, 1985) y Golopendia (1969, 1983 y 1989).

⁹ Ver Carreño, 1981; del mismo, 2002b.

que no ha concedido la fama a otro nombre». Describe el motivo central del texto: «son burlas», si bien «doctas y provechosas, que enseñan con el entretenimiento y entretienen con la enseñanza»¹⁰. Quevedo muestra un gran ojo crítico. La parodia, que ya intuye, y que la crítica más fervorosa sobre el último Lope ha pasado por alto, es central. La máscara es su gran metáfora. El texto es de Burguillos y de quien le da voz (el autor). Y lo es la amada: una Juana pasiva, humilde lavandera (ficción), caricatura de las otras muchas ficticias (no Juanas, sino Filis, Amarilis, Belisa) que cortejó el joven y maduro Lope, dobles de la histórica Elena Osorio, Micaela de Luján, Juana de Guardo, Marta de Nevares (y otras)¹¹. No desdeña Quevedo la observación sobre el estilo en esta aprobación: «No hay palabra que disuene a la verdad católica, ni palabra que no se encamine a alentar las buenas costumbres, méritos que granjean la licencia que se pide para que la imprenta la reparta. Así me parece». Quevedo firma la aprobación en Madrid, el 27 de agosto de 1634. Los títulos con que se anuncia quien escribe la aprobación avalan su autoridad: «Caballero del hábito de S. Jacobo y Secretario del Rey, Nuestro Señor».

«ÉRADES VOS LO MÁS SUTIL DEL MUNDO»

Quevedo es también personaje literario del texto cuya aprobación firma. Lope le dedica el soneto «Para cortar la pluma en un profundo / ideal concepto y trasladarle en rima» (núm. 158)¹². La *laudatio* es eco, como veremos, de la presente en el *Laurel de Apolo*, que vio la luz cuatro años antes. Describe a Quevedo como un «Faetón segundo», y pide al coro de Apolo (a todas sus Musas) que, para alabar justamente el ingenio de Quevedo, donasen a su pluma el tesoro de sus múltiples voces. El terceto final se cierra, a modo de diálogo, con la voz del coro de Apolo. Se dirige a Burguillos y le recomienda que para lograr su objetivo («Para alabaros hoy») debe bañar su pluma «en el ingenio de Quevedo». El instrumento de quien escribe, pluma, y el acto mecánico de afilar su punta para lograr una refinada grafía, se traslada al espacio textual y al metafórico: lograr el concepto ideal y ajustarlo a la rima que le pide el verso. Y divagando en busca de una posible fuente en la que beber su inspiración u obtener referencias, el personaje que figura como escritor (*Burguillos*) cae en la cuenta de «que érades vos lo más sutil del mundo» (v. 4). Quevedo se convierte en la gran fuente de inspiración: infunde vida al ingenio, informa a la pluma «que a escribir, a cantar, a ser me anima / de vuestro claro Sol, Faetón segundo» (vv. 7-8). La imagen de la pluma como instrumento físico de la escritura, el acto de agudizarla, de sumirla en la tinta, de trazar el garabato sobre el papel, al igual que la figura de quien escribe, lee, tacha, anula y reescribe sobre

¹⁰ Pedraza Jiménez, 1978; del mismo, 1981.

¹¹ Ver Carreño 1979, pp. 25-44 y nuestra edición Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, pp. 694-695.

¹² Sobre este soneto incluimos un extenso comentario en nuestra edición de las *Rimas de Tomé de Burguillos*, pp. 352-353.

lo escrito, es en Lope motivo reincente¹³. Está como subtexto la búsqueda de la agudeza y del sutil concepto, en clara oposición a la algarabía de palabras de los cultistas¹⁴. Tal eco se puede rastrear en varios sonetos representativos y en una larga polémica que se extiende y elabora en las numerosas epístolas. Así, por ejemplo, en el soneto cuyo epígrafe reza «A la nueva poesía», incluido en el *Laurel de Apolo, con otras rimas* (Madrid, 1630, fol. 123). El soneto fue recogido en *Poesías variadas de grandes ingenios españoles* (Zaragoza, 1634), recopiladas por Josef Alfay. Además de ser un magnífico soneto dialogado, simulando las voces de Boscán y Garcilaso, presenta la mejor parodia del estilo culterano. La respuesta de la criada, ante estos caballeros que buscan posada, «No hay donde nocturnar palestra armada» (v. 4), y la serie de preguntas y respuestas de forma asindética, muestran la incongruencia conceptual y lingüística entre quien pregunta (dos insignes poetas: Boscán y Garcilaso) y quien responde (una inculta sirvienta). Escritura, papel, llanto, letra y lágrimas van asociadas con el desengañado por amores que describe el soneto de Lope «Quiero escribir y el llanto no me deja» (*Rimas humanas*, núm. 107)¹⁵.

Quevedo ha sido, pues, para Lope, pese a la señalada diferencia de edad, una frecuente referencia, no tan solo en textos claves sino también en dichos casuales, al desaire, ocurrentes. Como ocurre con Lope frente a Góngora, las lecturas no son mutuas; no recorren un camino de ida y vuelta. Es decir, Lope se embebe de algunas metáforas claves del poeta cordobés, pese a la airada crítica que hace de sus malos imitadores, y se deja atraer por el locuaz desparpajo de Quevedo o por su marcado sen-

¹³ Al mecánico acto de escribir asociado con el sentimiento que expresa, llanto con tinta, papel con grafía, lo refleja Lope en el soneto, «Quiero escribir y el llanto no me deja» (*Rimas humanas y otros versos*, núm. 70). El mensaje amoroso dirigido a la amada está en blanco, incapaz la voz lírica de escribir en él, abrumado por el fluir de las lágrimas. Consagra el tópico Petrarca en el *Canzoniere*, «Piovonmi amare lagrime dal viso / con un vento angoscioso di sospiri» (núm. 17) y en «Amor piengeva et io con hui talvolta» (núm. 25). La lágrima impide el escribir o deletrear la página en blanco, en diálogo con la pluma que traza el verso. El papel es blanco y la lágrima es la invisible letra que cae sobre el papel. Antonio Armisén, 1985, establece un interesante paralelo, si bien teniendo en cuenta las diferencias, entre el soneto de Lope y el de César Vallejo, «Quiero escribir, pero me sale espuma». Recoge el tópico Garcilaso, xxxviii, «Estoy contino en lágrimas bañado», lo mismo que en múltiples casos Herrera en donde Kossoff (1966, p. 193b) documenta el sintagma con gran detalle: «Regando, enciendo todo; ardiendo baño / con triste humor prolijo el campo abierto», «La lluvia qu'en mi faz contino llueve», «Estos ojos, no hartos de su llanto» y «Si no es llorar, ¿qué pueden ya mis ojos?». Sin embargo, la asociación «llanto», «escritura», «pluma», «papel», «letra» y la referencia paralela entre el «escribir» y el «llorar» como un proceso textual interrumpido, es única en Lope; si bien está también detrás del lenguaje de las lágrimas la tradición del amor cortés. El mismo motivo lo presenta Lope en los números 43, 45 y 173 de las *Rimas humanas* y lo parodia («lágrimas mestas») en las *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos* (núm. 51, v. 11). Ver Castro y Rennert, 1968, pp. 403-429; Carreño, 1981; Armisén, 1985.

¹⁴ Las diferencias entre cultistas y culteranos y la extensión de dicha confrontación las anota con claridad Andrée Collard.

¹⁵ Ver Egido, 1995.

tido filosófico del vivir y del morir. Ya en temprana edad, con tan solo veintidós años, Quevedo marcó una pauta sobre el buen decir, ágil, fastuoso, a tener en cuenta por Lope. Lo hace con ocasión de la publicación de las *Rimas* (soneto núm. 128), que salen acompañadas de una *Primera parte: La hermosa de Angélica con otras diversas Rimas* y de *La Dragonteia (Tercera parte)*¹⁶. El epígrafe del soneto reza: «A don Francisco de Quevedo». Lo sitúa a orillas del río Pisuerga bajo el nombre de Anfriso. En sus orillas reside la corte de Felipe III con quien se ha desplazado la encapotada nobleza, atildados cortesanos y poetas de toda índole. El soneto marca una diferencia como temprana percepción crítica y contrasta la *poiesis* del joven Quevedo con la del Lope ya entrado en años. Los dos primeros cuartetos refieren y definen las dos personas líricas. Se realza al mítico Anfriso, nuevo habitante de las orillas del río que menciona, máscara del «claro Francisco» (v. 2) quien, con su presencia («con vuestro dulce aviso») silencia («huyeron») las voces de quienes llegaron con celeridad a las riberas del río de Valladolid. Se encumbra la fama del «vos»: «Vos, de Pisuerga, nuevamente Anfriso» (v. 1), «Vos, coronado de la excelsa planta / por quien suspira el sol, no veis, Francisco, / si canta la Sirena o Circe encanta» (v. 9-11)¹⁷.

Frente al «Vos», al «claro Francisco» y al «coronado de la excelsa planta / por quien suspira el sol», se presenta el «yo» referido a base de una serie de ramalazos autobiográficos. Definen ya al Lope del ciclo *de iuventute*: al vate heroico (Lope ha terminado *La Dragonteia*, el *Isidro*, *La hermosa de Angélica*, las *Fiestas de Denia* y las *Rimas*) que rememora su presencia en la ya lejana expedición de la Invencible («las angélicas banderas», v. 7) y su destrozada andadura amorosa, con visos de adulterio (Antonia Trillo) y de deslealtad matrimonial entre la esposa, Juana de Guardo, y la fascinante actriz, Micaela de Luján, la *Amarilis* presente como subtexto en un buen número de poemas de las *Rimas*¹⁸. Francisco es ajeno al canto de la sirena o a los encantos de Circe (v. 11). Más contundente es el terceto final. Fija la máscara, dentro de la convención de los Cancioneros, del ser dividido por la ausencia. Asocia la figura de don Alonso en *El caballero de Olmedo* (III, vv. 2178-2228) y, años después, la del conde Federico en *El castigo sin venganza* (II, vv. 1520-1531). Realza también la figura del atormentado, a modo del mítico Prometeo amarrado a la roca de sus deseos. Pese a no haber «hurtado al sol la llama santa» (v. 13) es «sustento de mi sangre un basilisco» (v. 14). El soneto es una misiva dirigida, a modo de *laudatio*, al amigo que asume lejano (Queve-

¹⁶ Tanto *La hermosa de Angélica* como *La Dragonteia* han sido recogidas en Lope de Vega, *Poesía*, I. Esta última goza, por primera vez, de una edición crítica a cargo de Sánchez Jiménez; lo mismo *La hermosa de Angélica* a cargo de Trambaioli.

¹⁷ Parte del grupo de poetas que se desplazan a Valladolid con el traslado de la corte a dicha ciudad, entre 1601 y 1605, los recoge la *Primera parte de flores de poetas ilustres de España* de Pedro de Espinosa, que sale en Valladolid, de las prensas de Luis Sánchez, en 1605. Su aprobación data de 1603.

¹⁸ La presencia de Micaela de Luján, *Amarilis*, en la vida de Lope, la detallan Castro y Rennert, 1968, pp. 403-429.

do), y una abreviada confidencia de su estado de ánimo. Revela confianza en quien recibe el mensaje (Quevedo) y muestra la amistad por parte de quien lo escribe (Lope). A estas alturas (1602) Quevedo cuenta con veintidós años; Lope va camino de los cuarenta. Es prudente asumir que el soneto fue escrito un año antes de la impresión de *La hermosa de Angélica*, es decir, al filo del fin de siglo (1600)¹⁹.

Ya en esta primera etapa, que se extiende, como veremos, a lo largo de la vida del Fénix, Quevedo está en el punto de mira de Lope, atento a lo que aquél escribe. Comenta sus escritos y le pide que prologue algunas de sus obras. Es decir, la relación Quevedo-Lope va mucho más allá de las páginas dedicadas en las biografías de ambos, algunas recientes, otras ya más lejanas²⁰. La escritura de la *Jerusalén conquistada* implicó un considerable esfuerzo por parte de Lope. Si bien anuncia en carta de 1605 (*Epistolario*, I, núm. 2) estar a punto de salir impresa, su extensión y el aparato explicativo, a modo de comentario, que se incluye en el margen de muchas de sus octavas, implicó un esfuerzo arqueológico de envergadura. Escribe al respecto:

Mi *Jerusalén* envié a Valladolid para que el Consejo me diese licencia. Imprimirela muy aprisa, y el primero tendrá vuestra excelencia. Es cosa que he escrito en mi mejor edad y con estudio diferente que otras de mi juventud, donde tiene más poder el apetito que la razón²¹.

Se proponía Lope realzar el honor nacional a base de asumir una épica que nunca tuvo lugar: la participación española en las Cruzadas²². Pero crea y recrea toda una genealogía, tanto cívica (la monarquía y aristocracia castellana) como sacra: las figuras relevantes de la cristiandad. Busca patronazgo y realce personal en un género (la épica) que disfruta de un gran abolengo cultural y literario. Aquí no tendría cabida ninguna referencia a Quevedo. Tan sólo les sería común a ambos el modo de sentir el entorno político, moral, filosófico y social: el paso fugaz de la vida, los vaivenes de la fortuna, las miserias humanas, la ambición desmesurada, las rencillas literarias, el ascenso social, el patronazgo y un patriótico desvivirse, asumiendo la identidad de toda una comunidad. Sin embargo, en el libro decimonono que, como el vigésimo (*Jerusalén conquistada* se di-

¹⁹ Soneto 128 de las *Rimas*. Astrana Marín, 1945, p. 86, cree que Quevedo le contestó a Lope con el soneto que precede al *Peregrino en su patria*, Sevilla, 1604: «Las fuerzas, Peregrino deseado...», en el que destaca los «modos» del decir quevedesco, tales como «afrentará del tiempo y del olvido» (v. 2). José Manuel Blecua, (I, p. 284) presenta la versión de acuerdo con BN 9.660, quien remite a Francisco Escudero y Pedroso, Tipografía Hispalense, Madrid, 1894, núm. 885. Ver Jauralde, 1998, pp. 126-127 y nota 23; Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, silva VII. Los cuatro primeros versos fueron traducidos por Francisco López Aguilar en la *Expostulatio Spongiae* (Madrid, 1618). Ver Entrambasaguas, I, p. 497.

²⁰ Astrana Marín, 1935, pp. 186-187, citando el epistolario de Lope, recuerda que el 15 de noviembre de 1611, éste actúa como secretario en la segunda academia en la casa del conde de Saldaña. En ella lee Quevedo el idilio que empieza «¿Cómo pudiera ser hecho piadoso...?». Ver Jauralde, 1998, p. 275.

²¹ Lope de Vega, *Epistolario*, I, núms. 2 y 284.

²² Ver al respecto Carreño, 2005.

vide en veinte libros) la crítica asume ser escritos a última hora, sin mantener una obvia correspondencia con el resto. Figura entre la nobleza castellana y aragonesa el valiente Silvestre de Quevedo, montañés, claro e ilustre: «Fija la vista en este que sin miedo, / puede ponerla al sol como hijo propio / del montañés Silvestre de Quevedo» (canto XIX, estr. 35, vv. 1-3). Tal heroico personaje, a modo de triunfante águila que puede desafiar la luz del sol, es el hijo cuyo padre es oriundo de Cantabria. El libro decimonono describe el episodio de Alfonso IX con su amada, la judía Raquel, con trágicas consecuencias, que dio materia para la famosa comedia de Lope *Las paces de los reyes y judía de Toledo*, e incrusta una extensa *enumeratio* de ilustres nombres²³. Los Quevedo, de rancio abolengo, ya tienen cabida entre las ilustres casas castellanas. La dependencia es obvia: su ascendencia noble, contrastaba con el oficio del padre de Lope (bordador), originarios ambos (Lope y Quevedo) de la Montaña. Tal origen lo recuerda Lope en la epístola séptima, «Belardo a Amarilis», que incluye en *La Filomena* (vv. 70-123), que ve la luz en 1621²⁴.

²³ Weiner, 1984, pp. 1-38. De acuerdo con Menéndez Pelayo, ed., *Obras de Lope de Vega*, VIII, p. CXIII, la única fuente que utiliza Lope para esta comedia fue la *Crónica General* de Alfonso el Sabio quien, a su vez, registra un hecho recogido de la tradición oral. Afirma el que tan arraigada estaba en Castilla la idea de que los posteriores desastres del reinado de Alfonso VIII (especialmente la derrota sufrida en la célebre batalla de Alarcos, en que el ejército del rey fue derrotado por el sultán almohade Anu Yusuf Yacub I Almansur quien destruyó la población), que «habían sido providencial castigo de aquel pecado, así como la victoria de las Navas recompensa y corona magnífica del arrepentimiento y penitencia del Rey, que al amonestar D. Sancho el Bravo a su hijo, en el *Libro de los castigos e documentos*, para que se guardara de *pecados de fornicio*, cita, entre otros ejemplos históricos, y como uno de los más solemnes, el caso de la judía: “Otro sí para mientes, mio fijo, de lo que conteció al rey D. Alfonso de Castiella, que venció la batalla de Úbeda, que por siete años que viscó mala vida con una judía de Toledo, dilo Dios gran llaga e gran ajamiento en la batalla de Alarcos, en que fue vencido, e fuyó, e fue mal andante él e todos los de su Reyno, e los que mejor andanza ovieron, fueron aquellos que y murieron; e demás matól los fijos varones, e ovo el Reyno el rey D. Fernando, su nieto, fijo de su fija. E porque el Rey se conoció después a Dios, e se repentió de tan mal pecado, como este que avie fecho, por el qual pecado por emienda fizo después el monesterio de las Huelgas de Burgos de monjas de Cistel, e el hospital, Dios diol después buena andanza contra los moros en la batalla de Úbeda” (citado de *Castigos e documentos*, cap. xx, edición de Gayangos). También menciona Menéndez Pelayo al poeta y moralista estoico don Luis de Ulloa y Pereyra, caballero de Toro, quien tomó el asunto de Raquel desde el punto de vista político, como una lección dirigida a los reyes viciosos y negligentes. Ulloa, amigo fidelísimo del conde-duque de Olivares, a quien acompañó en su destierro, compuso un poema, tras el destierro del privado, para dirigir duras verdades a los reyes y a los poderosos. Según Menéndez Pelayo (ed., *Obras*, VIII, p. CXXI): «el aliento, más oratorio que poético, que en estas octavas se respira, es de una arenga tribunicia, veheméntísima, inflamada, sincera, y por lo mismo elocuente. El autor piensa menos en Alfonso VIII y en Raquel, que en Felipe IV y en sus mancebas». Éste es precisamente el tema del relato épico de la *Jerusalén conquistada* de Lope.

²⁴ Jauralde, 1980, 1995; 1998.

OTROS ECOS DE QUEVEDO

Los ecos de Quevedo en las *Rimas sacras* (1614) de Lope, consideradas, al decir de Gerardo Diego, como la expresión más excelsa del sentir religioso del Barroco, son fáciles de señalar²⁵. Inciden en espacios comunes, pero también en lecturas atentas, bien de forma directa u oblicua. Las coincidencias son múltiples. No estamos hablando de la llamada *Anxiety of influence*, que puso en circulación Harold Bloom, aplicada con rigor a los poetas románticos ingleses, sin posible cabida en el Barroco europeo donde la técnica de la *imitatio*, la presencia de un canon (los clásicos y los humanistas italianos) y el diálogo intertextual entre espacios literarios comunes (se escribe «los libros consultando», afirma Lope) es fundamental²⁶. Sin embargo, el extenso corpus de poesía sacra de Lope, a modo de palinodia de sus versos profanos, tuvo menor cabida en la obra poética de Quevedo²⁷. Ya en el primer soneto de las *Rimas sacras* («Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por donde he venido», vv. 1-2), establece Lope una conexión evidente con el soneto 1 de Garcilaso, «Cuando me paro a contemplar mi estado» (*Obra poética*, soneto 1) y su precedente, el soneto ccxcviii del *Canzoniere* de Petrarca: «Quando mi volgo indietro a mirar gli anni». De hecho, la imitación de Garcilaso fue tan influyente en la España áurea que Edward Glaser, Bruce W. Wardropper e Ignacio Navarrete han mostrado que se imitó la reescritura del verso del poeta toledano más que el original de Petrarca²⁸. Es obvio que el petrarquismo que sustenta el cancionero del amor divino (*Rimas sacras*) está mediatizado por el impulso de moralización que mueve la Contrarreforma. En el soneto de Garcilaso, el penoso «estado» que examina el narrador corresponde al del amante rechazado. Por otra parte, el soneto de las *Rimas sacras* describe la condición angustiosa del pecador, que se alivia con el arrepentimiento, descrito en el terceto final. Un inicio semejante lo presenta Quevedo en la canción «Cuando me vuelvo atrás a ver los años / que han nevado la edad florida mía». Incide en los tópicos barrocos del paso del tiempo y de la fugacidad de la vida (*Un Heráclito cristiano*, núms. 1-5; 7). Como es sabido, ya Sebastián de Córdoba había adaptado el soneto de Garcilaso «a lo divino» en 1577: «Cuando me paro a contemplar mi estado / y a ver los pasos por do me

²⁵ Wardropper, 1958, Gerardo Diego, ed., 1963, pp. 9-40, Ricard, 1964.

²⁶ Tanto la *Officina* de Ravisius Textor como Levinus Lennius y Leo Suabius son los textos de consulta habituales. Para Lope ver Morby, 1952 y Trueblood, 1958.

²⁷ Los ejemplos más destacados de la poesía sacra en Quevedo se encuentran en *Heráclito cristiano y segunda arpa a imitación de la de David*, que dedica a doña Margarita de Espinosa, su tía, hermana de la madre de Quevedo. Firma el texto en Torre de Juan Abad, el 3 de junio de 1613, un año antes de las *Rimas sacras* de Lope. El motivo de la contrición, que domina las *Rimas sacras* de Lope, lo destaca el soneto de Quevedo, «¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño / llevado del antojo y gusto mío!» (núm. 9), el salmo en metro de silva, «¡Qué llegue a tanto ya la maldad mía» (núm. 11 y 13). Ver también los números 30 y 31.

²⁸ Ver Glaser, 1957, pp. 59-95; Wardropper, 1971, p. 53; Navarrete, 1995, pp. 99, 162; *Romancero y cancionero sagrados*, núm. 67, vv. 1-4.

ha traído, / hallo, según que anduve tan perdido, / que hubiera merecido ser juzgado»²⁹.

La imagen «patria», presente en el verso 14 del «Soneto primero» de las *Rimas sacras* de Lope describe al pecador a modo del nuevo Ulises de regreso a una Ítaca alegórica ya en ruinas. Los impulsos primarios y las pasiones ofuscaron la «divina razón». Se traspone el motivo a la enajenación espiritual del pecador y se vincula la imagen petrarquista, presente en Garcilaso, con los pasos aludidos en el v. 2 («y a ver los pasos por donde he venido»). El proceso del destierro implica la figuración de un examen interior como camino peligroso. El penitente se torna en un peregrino de amor a lo divino. Se establece de este modo uno de los ejes de la alegoría itinerante. Semejante estructura se presenta en el primer verso del salmo 9 del *Heráclito cristiano* y *Segunda Arpa a imitación de Cristo* (1613) de Quevedo: «Cuando me vuelvo atrás a ver los años», que corresponde a la imagen de la «edad florida» presente en Herrera: «Gasté en error la edad florida mía; / ahora veo el daño, pero tarde»³⁰. El soneto III es más preciso. Describe una especie de viaje al interior espiritual del yo pecador, y narra la batalla que allí se desarrolla. El narrador reflexiona sobre el proceso mismo de la escritura, y contrapone el antes al después de su conversión. Asimismo describe su interioridad usando la referencia alegoría («república», «de su fuerza armada») —que utiliza Quevedo en su famoso soneto «Miré los muros de la patria mía» (*Un Heráclito cristiano*, núm. 24)—, echando mano a una serie de términos escolásticos («apetito sensitivo», «voluntad», «potencia»). A través de estas poderosas imágenes el soneto realza el predominio de la voluntad sobre el apetito.

La consideración de la vida como un instante y como brevedad está arraigada en el pensamiento neo-estoico de estos años, pero también en el mismo concepto barroco del imparable paso del tiempo³¹. El tema era un tópico en la oratoria sagrada de la época: «Cada día que vive la dama más gallarda, va perdiendo de su belleza y como que le comen una partecilla de su hermosura los días, con que se va desflorando y envejeciendo. Todos los puntos de su vida son daños y menoscabos de su belleza y bizarría»³². En el soneto núm. XVI de las *Rimas sacras* el presente se sitúa entre un pasado, ya ajeno, bueno o malo, según las virtudes o vicios predominantes (vv. 12-14) y un futuro de contrición. El instante es también la transición de la vida a la muerte. Señala a la vez el principio del futuro, y en él se sitúa la voz lírica que interroga sobre el tiempo del vivir eternamente. La angustia por el paso del tiempo aparece de manera destacada en varios sonetos de Quevedo, como en los famosos «¡Ah de la vida!... ¿Nadie me responde?», «Fue sueño ayer; mañana será tierra», «Huye sin percibirse lento el día», «Vivir es caminar breve jornada»,

²⁹ Sobre Garcilaso a lo divino, ver Sebastián de Córdoba, edición de Gale.

³⁰ Fernando de Herrera, *Poesía*, pp. 62-63.

³¹ Blüher, 1983, pp. 440-443; Maravall, 1983, pp. 382-387.

³² Ramón, *Puntos escriturales*, vol. 2, p. 604.

«¡Cuán fuera voy, Señor, de tu rebaño!», etc.³³. Una serie de interrogaciones retóricas y de fórmulas exclamativas, lugares comunes clásicos sobre la brevedad de la vida, caracteriza al soneto XVI (*Rimas sacras*), de corte ascético. Entre ellos se encuentra la metáfora recurrente de la vida como un río, de gran fortuna en las letras españolas, y traída a colación por la predicación de la época³⁴. El narrador aprovecha la tópica comparación entre la vida humana y el curso de los ríos para elaborar los versos del segundo cuarteto a base de una manida alegoría náutica. Se siente ya maduro, dada la edad y los escasos años de vida que le quedan. Dentro de esta perspectiva ascética todo momento vivido es un paso más hacia la muerte: «Lo que con más energía y singularidad muestra una cultura como la española del Seiscientos es la apertura a representar una pulsión de muerte y un principio de ir más allá de todas las determinaciones, entre ellas las de la misma razón», observa Rodríguez de la Flor³⁵. En efecto, las *Rimas sacras* vienen a ser el relato de un pecador arrepentido que con su ejemplo moverá a los lectores a enmendar sus propias vidas. Se trata de un tópico en la literatura áurea. El resaltar las propias ofensas a Dios se constituye en el motor del desengaño ajeno. Esta temática alcanzó su máxima expresión en el *Guzmán de Alfarache* (1599) donde el narrador describe sus pecados desde su posición privilegiada de desengaño, vigía en la «atalaya de la vida humana». Está presente en algunos poemas que Quevedo incluye en *Un Heráclito cristiano* (pp. 5-14), especialmente en «¡Qué bien me parecéis, jarcias y entenas!» (p. 12), que desarrolla la imagen náutica de la vida como río³⁶.

Del mismo modo, y en ambos poetas, la imagen de la mariposa o polilla atraída trágicamente por la llama. De origen petrarquista, simboliza la situación fatal del amado³⁷. Petrarca fijó el tópico en su *Canzoniere*: «Come talora al caldo tempo sòle / semplicitta farfalla al lume avezza / volar negli occhi altrui per sua vaghezza, / onde aven ch'ella more, altri si dole: / cosí sempre io corro al fatal mio sole» (núm. 141, vv. 1-5). Posteriormente la imagen aparece en la obra de Fernando de Herrera quien expresa cómo «La incauta y descuidada mariposa, / de la belleza de la luz rendida, / entorno de ella vuela y, encendida, / pierde en ella la vida, presurosa» (*Poesía castellana*, núm. 56, vv. 1-4). Góngora la utiliza para representar la ambición por la fama: «Mariposa, no sólo no cobarde, / mas temeraria, fatalmente ciega, / lo que la llama al Félix aun le niega, / quiere obstinada que a sus alas guarde»³⁸. Y Quevedo usa el motivo, en su faceta amorosa, en «Túmulo de la mariposa»: «Yace pintado amante, / de amores de la luz, muerta en amores, / mariposa elegante, / que

³³ Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, pp. 5, 7, 11, 14, 17.

³⁴ Manrique, *Poesías*, p. 150, vv. 25-36; fray Ramón, *Flores nuevas*, vol. 2, p. 222.

³⁵ Rodríguez de la Flor, 2002, p. 19.

³⁶ Quevedo, *Un Heráclito cristiano*, pp. 5-14.

³⁷ Abundan los estudios sobre este conocido tópico, desde el primerizo de Jones (1965) al de Trueblood (1986) y el posterior de Manero Sorolla (1990).

³⁸ Fernando de Herrera, *Poesía castellana original completa*, núm. 56, vv. 1-4; Góngora, *Sonetos*, núm. 161, vv. 1-4.

vistió rosas y voló con flores, / y codicioso el fuego de sus galas / ardió dos primaveras en sus alas»³⁹. La imagen es persistente entre los emblemistas del Siglo de Oro. La documentan tanto Juan de Borja (*Empresas morales*, pp. 66-67) como Pedro Rodríguez de Monforte (*Descripción de las honras*, en el lema *Mors in luce*) y Francisco Núñez de Cepeda (*Idea del Buen Pastor*, vol. 2, pp. 30-31). La presenta Lope en *El caballero de Olmedo*: «Como mariposa llevo / a estas horas, deseosa / de tu luz [...] No mariposa, / Fénix ya, pues de una suerte / me da vida y me da muerte / llama tan dulce y hermosa» (act. II, vv. 1060-65). Y la parodia en las *Rimas de Tomé de Burguillos*: «para ser mariposa no eres llama, / fuerza será mariposar en hielo» (núm. 5, vv. 7-8). En el soneto que nos ocupa, presente en las *Rimas sacras*, el Fénix utiliza el emblema a lo divino: la «mariposa» representa al alma que revolotea en torno a la «luz» del pecado. El «hielo» (núm. 10, vv. 1-4) es también un establecido símbolo de la muerte. Y lo es el campo helado, la sequedad, que consagra Quevedo en el clásico soneto «Miré los muros de la patria mía»: «Salime al campo; vi que el sol bebía / los arroyos del hielo desatados» (*Un Heráclito cristiano*, vv. 5-6). Lo es el diamante (núm. 20, v. 4) «mi corazón duro», imagen lexicalizada en la lírica del XVII. Así aparece en Quevedo, que califica al hombre de duro y cruel («de diamante / tu corazón»)⁴⁰.

Los primeros cuartetos del soneto «Hombre mortal mis padres me engendraron» de Lope (*Rimas sacras*, XLVIII) se abren con una serie de preguntas, respondiendo a previas aseveraciones. Establecen la dualidad antitética del ser humano, centrada en la voz lírica que le da voz. Ésta hila su discurso a partir de la consideración de hombre caído, de la vida como continua, del nacimiento como un comenzar en llanto y del cuerpo humano, que tanto estima, como ya potencial «polvo» (v. 7). La final consideración, la «vida breve» (v. 12), conecta con el tópico neoesoico, que ya aparecía en Séneca (*Moral Essays*, «De brevitae vitae»), y que fue desarrollado por Quevedo en clásicos sonetos. Pero la imagen de la vida como una breve jornada es también imagen lexicalizada que cunde en numerosos textos de la época. «La vida nunca para, / ni el tiempo vuelve atrás la anciana cara» (vv. 9-10), escribe Quevedo en «Cuando me vuelvo atrás a ver los años» (*Heráclito cristiano*, núm. 16), que sale a la luz en 1613, un año antes que las *Rimas sacras* de Lope. Y es de destacar, también en el libro de Quevedo, el soneto «Todo tras sí lo lleva el año breve / de la vida mortal» (núm. 25, vv. 1-2). Se trata obviamente del clásico concepto de *epistème* fijado por Foucault. Pero destaca la fuerza de contraste y su similitud (la *differance* de Derrida) que marca el andamiaje de un discurso lírico frente al otro, en donde la semejanza se establece como tal y a la vez como su opuesto.

El motivo de la brevedad de la vida es, pues, una de las constantes que caracterizan al Barroco europeo y al pensamiento neo-estoico. Tuvo en Quevedo al gran maestro. Fijó líricamente tal obsesión con claros

³⁹ Quevedo, *Poesía original*, núm. 200, vv. 1-6.

⁴⁰ Pozuelo Yvancos, 1979, pp. 241-279.

ecos en Lope. La vida, «¡Oh engaño de los hombres, vida breve!» (*Rimas sacras*, LXXII) es a modo de «flor al hielo, rama al viento» (v. 5) pero, paradójicamente, se aferra a su deseo de eterna vida. La escisión de la persona es clara: el cuerpo tiende a ser tierra (v. 13), el alma a ser cielo en el cielo (v. 14). El sujeto lírico se ve, de este modo, atrapado entre dos fuerzas en aguda tensión. Tal vivencia (véanse también núms. v, XII, XIII, XXXVI, XLIII) es parte del sentimiento del hombre del Barroco. Gracián incluye el soneto LXXII de Lope en su *Agudeza y arte de ingenio*, y lo alaba «por lo ingenioso y por lo desengañado». Lo cita como ejemplo del tipo de agudeza que consiste en hacer «una disonancia muy concorde» entre contrarios (I, p. 87). El tópico lo desarrolla Quevedo en una serie de sonetos tales como los números 23-26 incluidos en *Un Heráclito cristiano*, con obvios ecos en Séneca (*Diálogos*) y en los *Epigramas* de Marcial⁴¹.

MOTIVOS BÍBLICOS COMUNES

María Magdalena es también un motivo recurrente tanto en Lope como en Quevedo. Es símbolo de la pecadora absuelta por Cristo. La salva su profunda fe. Acompaña a Jesús camino del Calvario y llora su muerte al pie de la cruz. Cristo la perdona, explica el evangelista, porque «había amado mucho». Tanto su conversión como su figura adquirieron un gran relieve en la iconografía del siglo XVII, siendo principalmente realizada como figura de la gran arrepentida. Es objeto de innumerables piezas, tanto escultóricas y pictóricas como literarias. Ya Mario Praz (1964) vio en la Magdalena un símbolo del barroco europeo, pasando a ser ejemplo emblemático de la pecadora arrepentida, y tema de sermonarios y de tratados de ascética. Lope le dedica un extenso poema, «Las lágrimas de la Magdalena», que incluye en las *Rimas sacras* (núm. 105), lo mismo Quevedo en «Llegó a los pies de Cristo Magdalena / de todo su vivir arrepentida» (*Obras poéticas*, I, p. 373)⁴². Y ambos poetas madrileños inciden en las mismas figuras religiosas. Destacan las de los grandes arrepentidos, entre ellos, san Pablo en Quevedo, san Ignacio en Lope⁴³. El soneto de Lope titulado «A un hueso de san Lorenzo» (*Rimas*

⁴¹ Schwartz, 1986, 1999.

⁴² Ya Malón de Chaide había consagrado este motivo bíblico en su tratado de *La conversión de la Magdalena*, escrito entre 1578 y 1583, al que precede el poema anónimo *Breve Summa de la conversión y Vida de la gloriosa María Magdalena*, difundido extensamente en la Edad Media. Años antes Juan Petreyo (Pérez) da a la luz en Toledo, 1552, su tratado de *Libri quattuor in laudem divae Mariae Magdaleneae*. De destacar es también el *Llanto de la Magdalena* de Cristóbal de Mesa y un número señalado de composiciones que incluye el *Cancionero de Úbeda* (1588) de Juan de Timoneda, Alonso de Ledesma, Gregorio Silvestre y Ambrosio Montesino. Ver el *Romancero y cancionero sagrados*, núms. 50, 119, 231, 232, 341, 347-348. Cundió el motivo bíblico en las artes plásticas: en *La aparición de Cristo a Santa María Magdalena* (c. 1590) de Pellegrino Tibaldi, en el *Éxtasis de Santa María Magdalena* de Ribera, etc. Bajo la figura de Magdalena se configura el ideal ascético-cristiano del arrepentimiento y de la santificación; también los varios trances de Cristo hacia el Calvario y su final Resurrección. Ver Martz (pp. 199-203), Powers (1956), Réau (1999-2002, vol. 5, pp. 293-306). Y Lope de Vega, *Rimas sacras* (núm. 105).

sacras, núm. LXI) incide en una peculiaridad de la devoción postridentina, que exalta san Ignacio de Loyola en sus *Ejercicios espirituales*: las reliquias. El texto gira concretamente en torno a un hueso de san Lorenzo que Felipe II («el más cristiano rey») conservaba en El Escorial. En una original metáfora, el narrador pinta a Cristo comiendo a Lorenzo como si de un cordero asado se tratase. Felipe II espera que acabe los restos de esa comida para gozar de la reliquia («un hueso»), a modo de sirvo y criado a la espera de las sobras de su señor. Al igual que Lope, Quevedo dedicó al martirio de san Lorenzo un destacable soneto en el que, según Henry Ettinghausen, presenta al santo como un modelo de constancia: «Arde Lorenzo y goza en las parrillas; / el tirano en Lorenzo arde y padece, / viendo que su valor constante crece, / cuanto crecen las llamas amarillas»⁴⁴.

Entre los signos cósmicos que ocurrieron a la muerte de Cristo se cuenta que las «piedras» se partieron en dos (*Mateo*, 27, 51). El narrador interpreta este prodigio como una muestra de dolor. La ruptura de estas piedras fue también uno de los temas favoritos de Francisco de Quevedo, que lo trata en detalle en tres bellos sonetos (*Poesía original completa*, pp. 148-150). El primero se titula «Las piedras hablan con Cristo y dan la razón que tuvieron para romperse»: «Si dádivas quebrantan peñas duras,

⁴³ La cultura a los santos como grandes arrepentidos tiene como figura representativa a san Pablo. Aparece representado en las artes plásticas de múltiples formas; la voz que le conmina «*Saul, Saul, quid me persequeris?*» (*Actas de los Apóstoles*, 9, 4), su caída del caballo, que si bien no se menciona en las Escrituras, se establece como una de las representaciones más comunes de este santo. Ver las *Actas*, 9, 3-7; 26, 12. A tal suceso alude Quevedo en *La caída para levantarse*: «No digo que san Pablo cayó del caballo, como se ve en todas las pinturas y estampas de la conversión y caída del Apóstol. Moviome a no hacer mención de él el texto sagrado y las razones y autoridades que da y refiere el reverendo padre Masucio y se verán en su libro» (*Obras completas en prosa*, p. 1622). De acuerdo con Masucio, tal caída es de origen luterano. Del mismo modo que Quevedo, san Agustín afirma que san Pablo no cae del caballo y observa cómo el arte bizantino lo representa a pie. Ya López de Úbeda presenta el romance titulado «A san Pablo», en el que también narra la conversión del santo: «Bravo, furibundo y fuerte, / de un loco furor guiado, / guiado de su apetito, / y de su Dios olvidado; / con furia que espanta al suelo, / los cielos amenazando, / el fuerte Pablo se parte / a la ciudad de Damasco» (*Romancero y cancionero sagrados*, núm. 305, vv. 1-8). Asimismo, Alonso de Bonilla incluye en su *Nuevo jardín de flores divinas* (Baeza, 1617) unas quintillas en que Cristo y san Pablo dialogan sobre la conversión de este último: «—Di, ¿por qué me has perseguido, / Pablo, y a los que incluido / tienen mi cristiano sello? / —Señor, no he caído en ello / hasta agora, que he caído» (*Romancero y cancionero sagrados*, núm. 637, vv. 1-5).

⁴⁴ Ettinghausen, 1965, p. 34; Quevedo, *Poesía original completa*, p. 165, vv. 1-4. Por su parte, Alonso de Ledesma escribió sobre el tema unas curiosas redondillas tituladas «A san Laurencio, famoso mártir español. En metáfora de acrisolar oro» (*Conceptos espirituales*, p. 121). De modo semejante, Bartolomé de Cairasco y Figueroa incluyó en su *Tercera parte del templo militante. Festividades y vidas de santos* (Madrid, 1609), una larga silva dedicada a «El valeroso Laurencio, mártir español» (*Romancero y cancionero sagrados*, núm. 725) y Damián de Vegas el soneto «Las armas canto, y el varón más raro / que nació en nuestras ínclitas Españas», que se halla en sus *Poesías* (Toledo, 1590) (*Romancero y cancionero sagrados*, p. 470, vv. 1-2). La iconografía cristiana destacó la caridad de san Lorenzo, cómo fue asado en la parrilla y su ordenación como diácono (Réau, 1999-2002, vol. 5, pp. 255-261).

/ la de tu sangre nos quebranta y mueve» (vv. 1-2). En cuanto al segundo, «Da la razón por qué se quiebran las piedras en la muerte de Nuestro Señor, recordar cuando los judíos quisieron apedrear a su divina Majestad y se desapareció»: «Con sacrilega mano el insolente / pueblo, de los milagros convencido, / alza las piedras, más endurecido / cuanto el Señor atiende más clemente» (vv. 1-3). Por último, el tercero lleva por título «Las piedras a Dios con el lugar cuando Moisés quebró las piedras en que estaba escrita la ley»: «Dividionos en piezas enojado; / mas como desde entonces ley tenemos, / contigo nos preciamos de tenella. / Y así, nosotras mismas nos rompemos / sin el profeta: que es dolor doblado / ver despreciar la ley y al dador de ella» (vv. 9-14). En ambos cunde la presencia de lugares comunes tomados de los Evangelios.

A partir del pasaje evangélico de la oración en el huerto de Getsemaní (*Lucas*, 22, 42), el «cáliz» simbolizó la Pasión de Cristo. También Quevedo le dedicó al cáliz un sentido soneto: «Si de vos pasa el cáliz de amargura, / ¿quién le podrá endulzar, para que sea / bebida alegre, que salud posea / contra la enfermedad antigua y dura?» (*Poesía original completa*, p. 157). Y entre los evangelios canónicos, solamente el de san Juan señala escuetamente que Cristo cargó con su propia cruz (19, 17). Los demás indican que los romanos encargaron de ello a Simón Cireneo (*Mateo*, 27, 32; *Marcos*, 15, 21; *Lucas*, 23, 26). Por consiguiente, la caída de Cristo a que alude Lope en el romance «A la cruz a cuestras» (*Rimas sacras*, 125) debe de proceder de los evangelios apócrifos. También Quevedo le dedicó a «Simón Cireneo» un bello soneto: «Atlante que en la Cruz sustentas cielo, / Hércules que descansas sumo Atlante, / alivia con tu fuerza el tierno amante / que, humilde, mide con la boca el suelo» (*Poesía original completa*, pp. 159-160, vv. 1-4). Y en ambos corre paralela la imagen del Buen Pastor. En Lope, en el romance «Entre estas cinco llagas» (*Rimas sacras*, núm. 135, vv. 29-32) y, sobre todo, en el soneto xiv de las *Rimas sacras*: «Pastor que con tus silbos amorosos». Ya Erasmo, en la *Educación del príncipe cristiano* (*Institutio principis christiani*), destacó la figura del buen pastor, presente ya en Homero. La desarrolla posteriormente Francisco de Quevedo en *Política de Dios, gobierno de Cristo y tiranía de Satanás*. El objetivo de tal imagen en Quevedo es el de caracterizar al buen monarca cristiano. Tal concepción, arquetípica y utópica, emana de la conjunción con relatos bíblicos. El rey David, líder militar y político del pueblo judío fue pastor, así como su descendiente Cristo, quien declara «*Ego sum pastor bonus*». No solamente porque guarda sus ovejas sino porque también da su vida por ellas. La imagen está también presente en la literatura clásica de tendencia estoica. En ésta el ejercicio pastoril es exaltado como un modelo de convivencia pacífica y sencilla.

Hacia 1630, el año en que Lope saca el *Laurel de Apolo* y Quevedo el *Chitón de las tarabillas* y a punto de escribir *Marco Bruto* y «Aguja de navegar cultos», la estimativa literaria sobre la obra de Garcilaso ha sufrido algunos reveses. Si bien representó el ideal poético en la primera mitad del siglo XVII, su influencia se diluye posteriormente. Quevedo en «Agu-

ja de navegar cultos», que incluye en el *Libro de todas las cosas y otras muchas más, con la aguja de navegar cultos* (1631), lo menciona como un instrumento para «desgongorar» a los imitadores de don Luis: «Mientras por preservar nuestros Pegasos / del mal olor de culta jerigonza / quemamos por pastillas Garcilasos»⁴⁵ (*Obras festivas*, p. 130). Por el contrario, Lope invoca burlescamente a un «segundo Gatilaso» en el soneto introductorio de *La Gatomaquia*. Sin embargo, Alonso Salas Barbadillo (*Coronas del Parnaso*, fol. 8) lo destaca como el ideal de poesía castellana. Y Baltasar Gracián lo menciona insistentemente en *Agudeza y arte de ingenio* (I, p. 25) cuando, por ejemplo, desdeña a Herrera. Es, de hecho, el único poeta del XVI recordado en el arco para la entrada triunfal de Mariana de Austria, en 1649.

Como vemos, tanto Lope como Quevedo inciden en imágenes comunes y traen a colación las mismas referencias. Así en la silva primera del *Laurel de Apolo* (vv. 654-655) realza Lope la figura de Ana de Castro. Es singular el soneto que el Fénix le dedica: «Tu dulce voz, cual suele en primavera / suave despertar Céfito a Flora, / en las cenizas que animó sonora / vivir Filipe donde expira, espera»⁴⁶. Del mismo modo Quevedo, en el prólogo a la *Eternidad del rey*, alaba el estilo de doña Ana: «El volumen es descansado, el estilo pulido, con estudio dichoso, la palabra sin bastardía mendigada en otras lenguas [...], la sentencia es viva y frecuente, los afectos eficaces y debidos». Entre los panegiristas de este libro se encuentran tres damas, una de ellas, Clara María, que se nombra sobrina y tía respectivamente de doña Ana; las otras Catalina del Río y Ana María de Castro. Quevedo y Lope coinciden también en denigrar el mismo espacio literario: en este caso, el río Manzanares. Agobiado por «el peso de la puente» que lo cruza dio lugar a un gran número de composiciones burlescas. Destacan el romance de Quevedo, «Manzanares, Manzanares, / arroyo aprendiz de río» (núm. 266), el de Góngora (*Romances*, núm. 78) y, sobre todo, el soneto de Lope, que incluye en las *Rimas de Tomé de Burguillos* (núm. 157) donde el río se lamenta de tener sobre él una gran puente⁴⁷.

QUEVEDO EN EL «LAUREL DE APOLO»

Es en el *Laurel de Apolo* (silva séptima, vv. 362-377) en donde Lope realza la figura literaria de su amigo Quevedo: un Lipsio en prosa, un Juvenal en verso. Invoca a las Musas para que le ayuden a engrandecer

⁴⁵ Rico, 1978, pp. 325-338.

⁴⁶ Lope de Vega, *Poesía*, VI, núm. 627.

⁴⁷ La figura personificada de los ríos cunde como *topoi* en las letras de este período. En *Don Quijote* (II, 22, 23) se le otorgan al río Guadiana cualidades humanas: «¡Oh lloroso Guadiana, y vosotras sin dicha hijas de Ruidera, que mostráis en vuestras aguas las que lloraron vuestros hermosos ojos». En el caso del río *Manzanares*, cunden las burlas entre los ingenios de la época (Góngora y Quevedo sobre todo) por la escasez de sus aguas. Ver Góngora, *Romances* (núm. 78), Deleito y Piñuela, 1942, pp. 77-82, Fradejas Lebrero, 1958, pp. 98-100.

su figura. Pero a falta de conceptos y de imágenes sublimes, se declara ferviente admirador de su ingenio, augurando la vida eterna de su fama:

espíritu agudísimo y suave,
 dulce en las burlas y en las veras grave;
 príncipe de los líricos, que él solo
 pudiera serlo, si faltara Apolo.
 ¡Oh Musas!, dadme versos, dadme flores
 que, a falta de conceptos y colores,
 amar su ingenio y no alabarle supe,
 y nazcan mundos que su fama ocupe (vv. 370-377).

Ya previamente, y en dos ocasiones Lope había llamado directamente la atención sobre el «otro» Francisco. En la epístola séptima, «A un señor de estos reinos», que Lope incluye en *La Circe (Poesías, iv, pp. 684-689)*, presenta un breve empedrado de citas y autores en torno al arte poética, la retórica, la métrica y la sintaxis. La referencia a Francisco de Quevedo viene a colación como gran ejemplo de «ingenio verdaderamente insigne y tan adornado de letras griegas y latinas, sagradas y humanas, que para alabarle más quisiera deberle menos». A estas alturas (1624), Quevedo se halla en el justo medio de su vida literaria. No sólo es reconocido como la figura del gran humanista, ducho en lenguas, sino también como un esclarecido modelo en el manejo y buen uso de la retórica. Pero tres años antes, en la epístola segunda de *La Filomena* (1621), que Lope dirige «Al doctor Gregorio de Angulo, Regidor de Toledo», que viene a ser un collage de referencias autobiográficas, notas críticas, consejas y elogios, realza la figura del «otro Francisco»⁴⁸. Incide dos veces en alabar la figura del amigo: «Si aquí tuviera ingenio, si aquí espacio, / yo os pintara a Quevedo, más no puedo» (vv. 265-266). En la mente y pluma de Lope la historia de la silva como nueva forma métrica y la figura que la inicia (Estacio). Quevedo ha superado, de acuerdo con Lope, el modelo clásico ya «que renueva / con más divino estilo que el de Estacio / las silvas, donde ya vencerle prueba» (vv. 262-264). Lope está familiarizado con la nueva forma métrica y con el maestro en esta forma lírica: Quevedo⁴⁹.

DE SILVAS

De hecho, el Fénix fue uno de los primeros poetas, dentro del grupo de su generación (los de siempre, Góngora, Quevedo, Jáuregui) que alude al nuevo género de las silvas, consciente de sus grandes posibilidades expresivas. Tal sucede, como vimos, en la epístola dirigida al doctor Gregorio de Angulo, incluida en *La Filomena*, pero cuya escritura y contexto se sitúa, de acuerdo con Millé y Giménez, entre 1608 y 1609⁵⁰. Lope le pone al día sobre las nuevas modas poéticas que se airean en la Corte. Le aconseja al tal doctor, regidor de Toledo y padrino del hijo de Lope, Carlos Félix, que se haga leer las *Flores poetarum*, abundantes en silvas.

⁴⁸ Lope de Vega, *Poesías*, iv, pp. 193-203.

Después de enumerar varios poetas aristocráticos (el conde de Lemos, Villamediana y a don Francisco de la Cueva) observa: «Veréis otro Francisco que renueva / con más divino estilo que el de Estacio / las silvas donde ya vencerle prueba», en declarada alusión a don Francisco de Quevedo, su buen amigo. A estas alturas, el gran practicante de la silva es Quevedo⁵¹. Tal forma lírica, de la pluma de Lope, y a la zaga de Góngora, es moldeado en variedad de motivos y discursos: descriptivo, retórico, polémico, laudatorio y satírico (*Laurel de Apolo*), cómico y burlesco (*La Gatomaquia*). Pero la silva métrica, por los años en que Lope redacta el *Laurel*, está ya considerada como un asentado género lírico. El discurso narrativo y didáctico, al igual que los extensos pasajes lírico-descriptivos, con profusión de referencias culturales —míticas sobre todo—, en 1621, ampliamente mostrado en la segunda parte de *La Filomena*. Pero ya en la *Relación de las fiestas* en que la ciudad de Toledo celebró el nacimiento de Felipe IV (Madrid, 1605), se incluye el extenso poema «Al nacimiento del príncipe», que consta de cuatrocientos trece versos⁵². Empedrado de ricas referencias clásicas, alterna mito y encomio (*laus*), lugar (Toledo) y, sobre todo, una gran exposición didáctica (suma de cosas diversas) a modo de gran cartel publicitario: «Ha nacido un príncipe». Pero para entonces ya Lope había probado, como hemos indicado, tal métrica destacándose la silva titulada «Apolo», escrita varios años antes⁵³.

Ya al filo de 1600, codeándose con Quevedo y al calor de sus varios viajes a Sevilla, incluye Lope en la misma parte de sus *Rimas*, «dentro del molde casi puro de silva», la «Descripción del abadía jardín del duque de Alba», en cuartetos endecasílabos⁵⁴. En la epístola que dirige a

⁴⁹ La silva ya está presente en las primeras obras de Lope de Vega: en las églogas «Albanio» (vv. 89-216; 509-612), «Eliso» y «Apolo», incluidas en las «Segunda parte» de las *Rimas* de 1604 (*Rimas humanas y otros versos*, núms. 240, 242) y en su cierre final, «El siglo de Oro», calificado como «Silva moral», y que va al frente del libro póstumo *La Vega del Parnaso* (*Poesía*, vi, núm. 3). Se intercala en *Pastores de Belén* («Bendito eternamente»). Y en dicho metro se escribe la epístola dirigida a Juan de Piña, la alabanza «A don Agustín Collado de Hierro» y la «Oración [...] en el certamen de los recoletos Agustinos», incluidos ambos en *La Vega del Parnaso*. En «Silva» dedicada a Rubens, que sale en la sección de las «Otras rimas» del *Laurel de Apolo*, arguye la voz lírica sobre la estimativa de la pintura frente a la poesía. La *Selva sin amor*, a modo de breve opereta, incluida a continuación del *Laurel*, se presenta en silvas y es la forma poética elegida para un buen número de elegías como la canción dedicada a la muerte de Carlos Félix (*Rimas sacras*, núm. 145), la epístola vi de «Amarilis a Belardo» (*La Filomena, Poesía*, iv, pp. 246-255) y la «Égloga en la muerte de doña Isabel de Urbina» (*La Filomena, Poesía*, iv, pp. 324-336). Sirve de vehículo didáctico en el erudito poema de «Isagoge a los Reales Estudios» (*Poesía*, v, pp. 415-437 y en los *Diálogos de la pintura* (1633) de Vicente Carducho. Pero es el *Laurel de Apolo* con *La Gatomaquia* los dos poemas que compiten, en cuanto a su forma y extensión, con las revolucionarias silvas de las *Soledades* de Góngora. El silencio crítico ante la silva en Lope frente a los estudios dedicados a dicho género en Góngora y Quevedo es sorprendente. Ver en general sobre la silva a Asensio, 1983, en Quevedo a Alatorre, 1988; Jauralde, 1991; Candelas Colodrón, 1995.

⁵⁰ Millé y Giménez, 1928.

⁵¹ Ver la *Relación*.

⁵² Lope de Vega, *Poesía*, vi, núm. 23.

⁵³ Ver en Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, pp. 425-434.

su gran amigo Juan de Piña, incluida en *La Filomena* (*Poesía*, iv, pp. 346-348), que consta de cien versos, con un alto porcentaje de heptasílabos, poco menos de la mitad, la reflexión crítica corre pareja con la sátira dirigida a los llamados «poetas nuevos» (v. 12): «¡Oh bestias del Parnaso!, / paced los alcaceres paso a paso, / y no seáis infames detractores / de Herrera y Garcilaso» (vv. 60-63) que se extiende al *Laurel de Apolo*⁵⁵. Combina el panegírico literario en ese desfile de esfuerzo heroico hacia la cumbre del Parnaso. En los años en que se divulga el *Laurel de Apolo*, la silva ya se declama en el corral de comedias: desde *El castigo sin venganza* de Lope a *La vida es sueño* de Calderón⁵⁶.

Antes, como ahora, poetas, dramaturgos, prosistas, pintores, leen, imitan, observan; siguen a sus modelos preferidos. Tal proceso de observación, lectura, imitación, recreación es a modo de la emblemática cara de Juno. Por un lado, ésta mira al pasado clásico; la otra a su actual circunstancia social e histórica: al amigo, vecino, al rival más leído, al más comentado o citado. En el corral de comedias Lope no tuvo rivales durante una treintena de años. Al final, Calderón le arrebató el privilegio de ser único. En cuanto a su figura como prosista, sus *Novelas a Marcia Leonarda* escritas por un compromiso amoroso, fueron un vago remedo de las *Novelas ejemplares* de Cervantes⁵⁷. Como poeta lírico, Lope se mueve encasillado entre el amigo (Quevedo) y el rival (Góngora). Pero no tuvo igual como poeta épico, un género que, desde *La hermosura de Angélica* (1602) hasta *La Corona trágica* (1630), practicó sin desmayo. Pero le faltó aliento. Se quedó corto a la sombra de un Ariosto, un Tasso e incluso un Camoens y Ercilla. En la lírica de Quevedo pudo aunar voces comunes, si bien marcadas a la vez por señaladas diferencias: autobiografismo, confianza y religiosidad a ultranza en Lope; intimismo, desaire y provocación en Quevedo⁵⁸. La admiración en ambos casos fue, como mostramos, mutua y duradera. Lo mismo sus lecturas.

BIBLIOGRAFÍA

- Alatorre, A., «Quevedo: de la silva al ovillojo», en *Homenaje a E. Asensio*, ed. L. López Grigera y A. Redondo, Madrid, Gredos, 1988, pp. 19-31.
 Armisen, A., «Intensidad y altura: Lope de Vega, César Vallejo y los problemas de la escritura poética», *Bulletin Hispanique*, LXXXVII, 3-4, 1985, pp. 277-303.
 Asensio, E., «Un Quevedo incógnito. Las "Silvas"», *Edad de Oro*, II, 1983, pp. 13-48.
 Astrana Marín, L., *Vida azarosa de Lope de Vega*, Barcelona, Juventud, 1935.
 Astrana Marín, L., *La vida turbulenta de Quevedo*, Madrid, Gran Capitán, 1945.
 Bahktin, Mikhail, *Problems of Dostoevsky's Poetics*, trad. R. W. Rotsel, Ann Arbor, Michigan University, 1973.
 Bloom, Harold, *The Anxiety of Influence*, New York, Oxford, 1973.

⁵⁴ Lope de Vega, *Rimas humanas y otros versos*, pp. 443-460.

⁵⁵ Ver nuestra «Introducción» a Lope de Vega, *Laurel de Apolo*, pp. 27-33.

⁵⁶ Ver *La Silva*, 1991.

⁵⁷ Brownlee, 1981.

⁵⁸ Manguel, «The Autor as Reader» en *A History of Reading*, pp. 247-259.

- Blüher, K. A., *Séneca en España*, Madrid, Gredos, 1983.
- Borja, J. de, *Empresas morales*, ed. C. Bravo-Villasante, Madrid, Fundación Universitaria Española, 1981.
- Brownlee, M. S., *The Poetics of Literary Theory. Lope de Vega's «Novelas a Marcia Leonarda» and their Cervantine Context*, Madrid, Porrúa Studia Humanitatis, 1981.
- Candelas Colodrón, M. A., «Las Silvas de Quevedo», en *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad, 1995, pp. 161-185.
- Carducho, V., *Diálogos de la pintura. Su defensa, origen, esencia, definición, modos y diferencia*, ed. F. Calvo Serraller, Madrid, Turner, 1979.
- Carreño, A., *El romancero lírico de Lope de Vega*, Madrid, Gredos, 1979.
- Carreño, A., «Los engaños de la escritura: las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en *Actas del I Congreso Internacional sobre Lope de Vega. Lope de Vega y los orígenes del teatro español*, ed. M. Criado de Val, Madrid, Edi-6, 1981, pp. 547-563.
- Carreño, A., «Lope de Vega y el ciclo de *iuventute*», *Iberorromania*, 56, 2002a, pp. 4-32.
- Carreño, A., «“Que érades vos lo más sutil del mundo”: de *Burguillos* (Lope) y Quevedo», *Calíope*, VIII, 2, 2002b, pp. 25-50.
- Carreño, A., «Las trampas de la historia: la *Jerusalén conquistada* de Lope de Vega», en *Dejar hablar los textos. Homenaje a Francisco Márquez Villanueva*, ed. P. M. Piñero Ramírez, Sevilla, Universidad de Sevilla, 2005, pp. 139-148.
- Castro, A. y H. A. Rennert, *Vida de Lope de Vega, 1562-1635*, Madrid, Sucesores de Hernando, Salamanca, Anaya-Las Americas, 1968, 2.^a ed.
- Collard, A., *Nueva poesía: conceptismo, culteranismo en la crítica española*, Madrid, Castalia, 1967.
- Córdoba, S. de, *Garcilaso a lo divino. Introducción, texto y notas*, ed. G. R. Gale, Madrid, Castalia, 1971.
- Dane, J. A., «Parody and Satire: a Theoretical Model», *Genre*, 13, 1979, pp. 57-75.
- Davis, J. L., «Criticism and Parody», *Thought*, 16, 1951, pp. 180-204.
- Deleito y Piñuela, J., *Sólo Madrid es corte (La capital de dos mundos bajo Felipe IV)*, Madrid, Espasa-Calpe, 1942.
- Diego, G., ed., *Lope de Vega, Rimas*, Madrid, Taurus, 1963.
- Egido, A., «Escritura y poesía. Lope al pie de la letra», *Edad de Oro*, XIV, 1995, pp. 67-94.
- Entrambasaguas, J. de, *Estudios sobre Lope de Vega*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1946, 3 vols.
- Espinosa, P., *Primera parte de flores de poetas ilustres de España*, ed. I. Pepe Sarno y J. M. Reyes Cano, Madrid, Cátedra, 2006.
- Ettinghausen, H., *Francisco de Quevedo and the Neostoic Movement*, Oxford, Oxford University Press, 1965.
- Foucault, M., *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.
- Fradejas Lebrero, J., *Geografía literaria de la provincia de Madrid*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1958.
- Glaser, E., *Estudios hispano-portugueses. Relaciones literarias del Siglo de Oro*, Valencia, Castalia, 1957.
- Golopendia-Eretuscu, S., «Grammaire de la parodie», *Cahiers de linguistique théorique et appliquée*, VI, 1969, pp. 167-181.

- Colopendia Eratuscu, S., «Parodie, pastiche et textualité», en *Le singe et la porte. Vers une théorie de la parodie*. Textes rassemblés et édités par GROUPAR, New York-Berne-Frankfurt am Main, Peter Lang, 1983, pp. 117-133.
- Colopendia Eratuscu, S., «La parodie et la veinte», en *Dire la parodie*, ed. C. Thompson y A. Pagés, New York, Peter Lang, 1989, pp. 35-69.
- Cóngora, L. de, *Sonetos completos*, ed. B. Ciplijauskaitė, Madrid, Castalia, 1969.
- Cóngora, L. de, *Romances*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2000, 5.ª ed.
- Gracián, B., *Agudeza y arte de ingenio*, ed. E. Correa Calderón, Madrid, Castalia, 1969, 2 vols.
- Herrera, F. de, *Poesía castellana original completa*, ed. C. Cuevas, Madrid, Cátedra, 1990.
- Herrero García, M., *Ideas de los españoles en el siglo XVII*, Madrid, Gredos, 1966.
- Hutcheon, L., «Ironie, satire, parodie (Une approche pragmatique de l'ironie)», *Poétique*, 46, 1981, pp. 140-155.
- Hutcheon, L., *A Theory of Parody*, New York-London-Methuen, The Teaching of Twentieth-Century Art Forms, 1985.
- Jauralde Pou, P., *Quevedo: leyenda e historia*, Granada, Centro de Estudios Hispánicos de la Universidad de Granada, 1980.
- Jauralde Pou, P., «Las silvas en Quevedo», *La Silva. I Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991, pp. 157-180.
- Jauralde Pou, P., «La familia de Quevedo», *Estudios sobre Quevedo: Quevedo desde Santiago entre dos aniversarios*, coord. S. Fernández Mosquera, Santiago de Compostela, Universidad de Santiago de Compostela, 1995, pp. 45-67.
- Jauralde Pou, P., *Francisco de Quevedo (1580-1645)*, pról. A. Zamora Vicente, Madrid, Castalia, 1998.
- Jones, R. O., «Renaissance Butterfly, Mannerist Flea: Tradition and Change in Renaissance Poetry», *Modern Language Notes*, 80, 1965, pp. 166-184.
- Kossoff, David, A., *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, Real Academia Española, 1966.
- Lagmanovich, D., *El microrrelato. Teoría e historia*, Palencia, Menoscuarto, 2006.
- La Silva. I Encuentro Internacional sobre poesía del Siglo de Oro*, ed. B. López Bueno, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1991.
- Ledesma, A. de, *Conceptos espirituales y morales*, ed. F. Almagro, Madrid, Editora Nacional, 1978.
- Manero Sorolla, M. P., *Imágenes petrarquistas en la lírica española del Renacimiento. Repertorio*, Barcelona, Promociones y Publicaciones Universitarias, 1990.
- Manguel, A., *A History of Reading*, New York, Penguin Books, 1997.
- Manrique, J., *Poesía*, ed. V. Beltrán, Barcelona, Crítica, 1993.
- Maravall, J. A., *La cultura del Barroco. Análisis de una estructura histórica*, Barcelona, Ariel, 1983.
- Martz, L. L., *The Poetry of Meditation. A Study in English Religious Literature of the Seventeenth Century*, New Haven, Yale University Press, 1974, 7.ª reimpresión.
- Menéndez Pelayo, M., ed., Lope de Vega, *Obras de Lope de Vega publicadas por la Real Academia Española*, Madrid, Real Academia Española, 1890-1913, 15 vols.
- Millé y Giménez, J., «Apuntes para una bibliografía de las obras no dramáticas atribuidas a Lope de Vega», *Revue Hispanique*, LXXIV, 1928, pp. 345-372.
- Morby, E., «Levinus Lemnius and Leo Suabius in *La Dorotea*», *Hispanic Review*, xx, 1952, pp. 108-122.

- Navarrete, I., *Orphans of Petrarch. Poetry and Theory in the Spanish Renaissance*, Berkeley, Los Ángeles, University of California Press, 1995.
- Nuñez de Cepeda, F., *Idea del Buen Pastor copiada por los santos doctores, representada en empresas sacras*, Lyon, Anisson y Posuel, 1682.
- Pedraza Jiménez, F., «El desengaño barroco en las *Rimas de Tomé de Burguillos*», *Anuario de Filología*, 4, 1978, pp. 391-418.
- Pedraza Jiménez, F., «La parodia del petrarquismo en las *Rimas de Tomé de Burguillos* de Lope de Vega», en *Homenaje a Gonzalo Torrente Ballester*, Salamanca, Biblioteca de la Caja de Ahorros de Salamanca, 1981, pp. 615-638.
- Pérez de Montalbán, J., *Fama póstuma a la vida y muerte del doctor frey Lope Félix de Vega Carpio*, ed. E. Di Pastena, Pisa, ETS, 2001.
- Petrarca, F., *Canzoniere*, ed. J. Cortines, Madrid, Cátedra, 1989, 2 vols.
- Pozuelo Yvancos, J. M., *El lenguaje poético de la lírica amorosa de Quevedo*, Murcia, Universidad de Murcia, 1979.
- Powers, P. J., «Lope de Vega and *Las lágrimas de Magdalena*», *Comparative literature*, 8, 1956, pp. 273-279.
- Praz, M., *Studies in the Seventeenth Century Imagery*, Roma, Storia Letteratura, 1964.
- Quevedo, F. de, *El chitón de las tarabillas*, ed. M. Uri Martín, Madrid, Castalia 1999.
- Quevedo, F. de, *Obras completas en prosa*, ed. L. Astrana Marín, Madrid, Aguilar, 1945.
- Quevedo, F. de, *Obras festivas*, ed. P. Jauralde, Madrid, Castalia, 1981.
- Quevedo, F. de, *Obra poética*, ed. J. M. Bleuca, Madrid, Castalia, 1969, 1981, 4 vols.
- Quevedo, F. de, *Poesía original completa*, ed. J. M. Bleuca, Barcelona, Planeta, 1990.
- Quevedo, F. de, *Un Heráclito cristiano, Canta a sola Lisi y otros poemas*, ed. I. Arellano y L. Schwartz, Barcelona, Crítica, 1998.
- Ramón, Fray T., *Flores nuevas, cogidas del vergel de las divinas y humanas letras*, Barcelona, s.i., 1611-1612, 2 vols.
- Ramón, Fray T., *Puntos escriturales de las divinas letras y Santos Padres*, Barcelona, s.i., 1619, 2 vols.
- Réau, L., *Iconografía del arte cristiano*, Barcelona, Serbal, 1999-2002, 5 vols.
- Relación: Relación de las fiestas que la imperial ciudad de Toledo hizo al nacimiento del príncipe Nuestro Señor Felipe III*, Madrid, Luis Sánchez, 1605.
- Ricard, R., *Estudios de literatura religiosa española*, trad. M. Muñoz Cortés, Madrid, Gredos, 1964.
- Rico, F., «De Garcilaso y otros petrarquismos», *Revue de Littérature Comparée*, LII, 1978, pp. 325-338.
- Rodríguez de la Flor, F., *Barroco. Representación e ideología en el mundo hispánico (1580-1680)*, Madrid, Cátedra, 2002.
- Rodríguez de Monforte, P., *Descripción de las honras que se hicieron a la católica majestad de Felipe IV*, Madrid, Francisco Nieto, 1966.
- Romancero y cancionero sagrados. Colección de poesías cristianas, morales y divinas, sacadas de las obras de los mejores ingenios españoles*, ed. J. de Sancha, Madrid, Hernando, 1925.
- Rose, M., *Parody: Ancient, Modern and Postmodern*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993.
- Scaligero, G. C., *Poetices Libri Septem*, Lyon, Imprenta A. Vicentius, 1561.

- Schwartz, L., «De Marcial y Quevedo», en *Quevedo: discurso y representación*, Pamplona, Eunsa, 1986, pp. 133-157.
- Schwartz, L., «Un lector áureo de los clásicos griegos: de los epigramas de la *Anatología griega* a las *Anacreónticas* en la poesía de Quevedo», *La Perinola*, 3, 1999, pp. 295-315.
- Textor, R., *Officina*, Venecia, 1579.
- Trueblood, A. S., «The *Officina* of Ravisius Textor in Lope de Vega's *Dorotea*», *Hispanic Review*, xxvi, 1958, pp. 135-141.
- Trueblood, A. S., «La mariposa y la llama: motivo poético del Siglo de Oro», en *Letter and Spirit in Hispanic Writers: Renaissance to Civil War. Selected Essays*, London, Tamesis, 1986, pp. 26-34.
- Vega, G., *Obra poética y textos en prosa*, ed. B. Morros, Barcelona, Crítica, 1995.
- Vega Carpio, L. de, *Rimas humanas y otros versos*, Barcelona, Crítica, 1998.
- Vega Carpio, L. de, *Rimas humanas y divinas del licenciado Tomé de Burguillos*, ed. A. Carreño, Salamanca, Ediciones Almar, 2002.
- Vega Carpio, L. de, *La hermosura de Angélica, Poesía*, I, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2002.
- Vega Carpio, L. de, *Jerusalén conquistada, Poesía*, III, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- Vega Carpio, L. de, *La Filomena, La Circe, Poesía*, IV, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2003.
- Vega Carpio, L. de, *La hermosura de Angélica*, ed. M. Tramboliani, Madrid, Iberoamericana, 2005.
- Vega Carpio, L. de, *Huerto deshecho, Égloga a Claudio, La Vega del Parnaso, Otros versos*, ed. A. Carreño, Poesía VI, Madrid, Biblioteca Castro, 2005.
- Vega Carpio, L. de, *Rimas sacras*, ed. A. Carreño y A. Sánchez Jiménez, Pamplona-Madrid, Universidad de Navarra-Iberoamericana, Madrid, 2006.
- Vega Carpio, L. de, *La Dragontea*, ed. A. Sánchez Jiménez, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega Carpio, L. de, *Laurel de Apolo*, ed. A. Carreño, Madrid, Cátedra, 2007.
- Vega Carpio, L. de, *Prosa, III. Epistolario, I (1604-1633)*, ed. A. Carreño, Madrid, Biblioteca Castro, 2008.
- Vega Carpio, L. de, *La Dorotea*, en *Prosa II*, ed. D. McGready, Madrid, Biblioteca Castro, 1998.
- Wardropper, B. W., *Historia de la poesía lírica a lo divino en la cristiandad occidental*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.
- Wardropper, B. W., ed., *Spanish Poetry of the Golden Age*, New York, Appleton-Century-Crofts, 1971.
- Weiner, J., *En busca de la justicia social. Estudios sobre el teatro español del Siglo de Oro*, Washington, Scripta Humanistica, 1984.